UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

ÉCOLE DOCTORALE DES HUMANITÉS

Configurations littéraires EA 1337

THÈSE présentée par :

Shuko TANAKA

soutenue le : **3 mai 2013**

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université de Strasbourg**

Discipline/ Spécialité : Littérature générale et comparée

Le Rire et la mélancolie dans les romans de Milan Kundera

THÈSE dirigée par :

M. Pascal DETHURENS	Professeur, Université de Strasbourg

RAPPORTEURS :

Mme Catherine DOUZOU	Professeur, Université de Tours
Mme Florence FIX	Professeur, Université de Nancy

AUTRES MEMBRES DU JURY :

M. Luc FRAISSE	Professeur, Université de Strasbourg

Remerciements

Je tiens à remercier le Professeur Pascal DETHURENS, directeur de thèse attentif, pour sa confiance et la justesse de ses remarques. J'adresse également mes remerciements à l'équipe d'accueil de l'Europe des Lettres et à l'École Doctorale des Humanités, ainsi qu'au Professeur Masanori TSUKAMOTO (Université de Tokyo), au Professeur Yoshinari NISHINAGA (Université des langues étrangères de Tokyo) et au Professeur Tatsuo ISHIKAWA (Université Senshu).

Je voudrais encore exprimer ma reconnaissance à Messieurs Massimo RIZZANTE (Université de Trente), Bertrand VIBERT (Université Stendhal-Grenoble 3) et Martin RIZEK, qui m'ont encouragée à traiter le thème du rire et de la mélancolie dans les romans de Milan Kundera.

J'adresse de chaleureux remerciements à Katia NOVAKOVA pour son aide, son soutien et sa gentillesse, ainsi qu'à Laurent RAUBER, avec qui les discussions furent une source d'inspiration et des remèdes face aux impasses. Enfin, je remercie ma famille pour ses encouragements et son soutien.

Introduction

Le rire et la mélancolie constituent une des plus grandes oppositions dans les pensées européennes, tout en étant les deux faces d'une même médaille : désespéré face à la sottise de l'homme, soit l'on rit comme Démocrite, soit l'on pleure comme Héraclite. Chez Kundera, ces deux attitudes forment un amalgame où, au fur et à mesure qu'il avance dans ses réflexions, le rire cède de plus en plus sa place à la mélancolie. Ses romans sont racontés d'un ton humoriste et provocateur, mais il y a toujours un air sombre qui envahit le monde romanesque kundérien. Le rire est le concept-clé des romans de Kundera, et nous ne pouvons pas penser à ce rire sans penser à la mélancolie. Dans ce travail, nous tentons d'approfondir l'expression du rire et de la mélancolie dans les romans de Kundera, ainsi que leur rôle dans sa création romanesque. Que vise ce rire ? Qui rit ? Qu'est-ce que le rire pour Kundera ? Ce sont des questions que l'on abordera.

Quand on se demande ce que pourrait être l'ambiance particulière du monde romanesque de Kundera, ce n'est certainement pas à tort que l'on pense au rire : on trouve dans ses romans de nombreux épisodes comiques qui prêtent à rire. De plus, les réflexions insérées dans les romans et les essais traitent souvent du rire. Toutefois, il faut noter que le rire est présent dans l'ambiance comme élément indirect ou extérieur, mais n'apparaît pas directement dans l'histoire. Il y a rarement des scènes où l'on trouve un personnage rieur. On n'entend pas de rire, on ne voit pas non plus de visage qui rit. Le rire est plutôt une attitude critique vis-à-vis des choses. Les romans de Kundera contiennent un regard lucide qui observe les faits humains. Il décèle surtout des phénomènes du quotidien, qui échappent à ceux qui ont tendance à voir les choses au travers des idées reçues et des préjugés. Le regard de ses romans est sérieux, mais le ton avec lequel il s'exprime n'est pas sérieux. Ce n'est pas d'un ton accusateur que Kundera critique la bêtise humaine. Il la relève avec beaucoup d'humour. C'est ainsi que les lecteurs de Kundera sont amenés à réfléchir sur eux-mêmes en lisant. Le comique et la

misère de l'histoire ne nous sont pas étrangers. Ils pourraient être les nôtres. S'il évoquait la même chose, un sermon nous lasserait ; mais une histoire d'humour nous invite à méditer.

Kundera aime penser que « l'art du roman est venu au monde comme l'écho du rire de Dieu[1] ». Dieu rit en regardant l'homme qui pense. Chaque homme pense à sa façon, mais la vérité du monde et de son propre moi se dérobe à lui. Le roman, c'est l'espace où chaque lecteur se contemple lui-même en partageant le regard et l'humour de ce Dieu qui rit. Pour Kundera, le rire est l'esprit du roman. Écrire ou lire un roman, c'est rire. Kundera exprime aussi dans des essais et des entretiens ses réflexions sur le roman en rapport avec le rire. Pour son grand intérêt concernant le rire et la richesse de ses réflexions, nous voudrions compter Kundera parmi les grands théoriciens du rire tels que Bergson, Freud et Bakhtine.

Dans son roman *Le Livre du rire et de l'oubli*, Kundera définit le rire :

> Les choses soudain privées de leur sens supposé, de la place qui leur est assignée dans l'ordre prétendu des choses, provoquent chez nous le rire[2].

Il y a dans ce rire, d'un côté, une méchanceté destructrice qui tend à troubler l'ordre des choses, à manigancer un renversement des valeurs, ce qui constitue le motif pour Kundera de souligner sa nature diabolique contrastant avec la naïveté des anges qui affirment un accord total avec le monde tel qu'il a été créé. D'un autre côté, on pourrait déduire de cette opposition même la fonction démystificatrice du rire vis-à-vis de tout préjugé, qui correspond exactement à la fonction critique de ce que Kundera appelle l'esprit de « non-sérieux » : il s'agit, en quelque sorte, d'un scepticisme consistant à s'abstenir de tout jugement devant la relativité du monde en se tenant à l'écart du centre. Si la réalité est pour Kundera un monde « sérieux » où l'homme ne cesse de former des codes pour s'y soumettre ensuite et niaisement – une attitude que Kundera nomme « la non-pensée des idées-reçues » –, on pourrait dire que ses romans

---

[1] Milan Kundera, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986, p. 191.

[2] Milan Kundera, *Le Livre du rire et de l'oubli*, traduit du tchèque par François Kérel, nouvelle édition revue par l'auteur, Paris, Gallimard, coll. « Folio », pp. 107-108.

sont un dispositif pour revisiter et dénoncer cette réalité par le biais de la fiction et du rire. Comme le dirait Bergson, la rigidité d'un ordre qui n'est pas approprié à la vie tout en mouvement de l'homme est comique[1].

Or, le rire kundérien est teinté d'une noirceur que l'on peut interpréter comme de la mélancolie. Et quant à cette mélancolie, Kundera nous laisse peu de données pour la réflexion. Même les mots du champ lexical de la mélancolie sont très peu nombreux dans ses textes. Il est donc difficile de saisir d'une façon sémantique et dénotative la mélancolie dans ses romans. Chez Kundera, la mélancolie est un thème plutôt implicite qu'explicite. Néanmoins, on peut la ressentir avec certitude. Derrière le rire, vivace et provocateur, il y a tapie une sombre mélancolie. On pourrait l'expliquer en partie par un certain défaitisme par rapport au rire, un manque de croyance dans l'efficacité réelle du rire. L'esprit de « non-sérieux » délivre l'homme de tout préjugé et l'expose à une instabilité constante. L'homme, prisonnier du « désir, inné et indomptable, de juger avant de comprendre[2] » ne peut pas supporter la relativité et l'ambiguïté des choses humaines. Il est incapable de regarder en face « l'absence du Juge suprême[3] ».

Ce qui attire fortement notre attention, c'est qu'à mesure que Kundera publie ses romans, la mélancolie projette une ombre de plus en plus envahissante sur le rire kundérien. Et ce n'est pas le rire lui-même qui se retire. Au contraire, le rire se particularise, devient de plus en plus « kundérien», parallèlement au fait que Kundera commence à expliquer son rire théoriquement. Mais en pratique, plus le rire est théorisé, plus sa nature et ses fonctions sont éclaircies, moins il affiche sa présence dans l'ambiance des romans. L'ambiance joyeuse du rire est substituée progressivement par un rire mélancolique, et bien qu'il soit fait des mentions sur le rire, l'ambiance est finalement gagnée par la mélancolie. D'où vient cette mélancolie, présente depuis le début, mais qui se développe dans les romans de Kundera ?

Le terme de la mélancolie est ambigu et insaisissable si nous ne fondons pas notre recherche sur un contexte précis. Dans les pensées antiques, la mélancolie est présentée comme un tempérament causé par la « bile noire », et l'on considérait comme « bilieux » les hommes d'exception, tel Hercule. Elle est donc symptôme de troubles

---

[1] Voir Henri Bergson, *Le Rire : Essai sur la signification du comique*, Paris, PUF, 1985.
[2] *L'Art du roman*, *op. cit.*, p. 18.
[3] *Ibid.*, p. 17.

pathologiques, mais aussi source du génie. L'acédie ou la paresse dans le contexte catholique au Moyen Âge se comprend comme une forme de la mélancolie, un trouble spirituel. L'acédique ne peut plus prendre au sérieux ses tâches quotidiennes et néglige son entourage, soi-même et Dieu. Ce mal était considéré comme un effet du diable, mais la distinction entre ce mal et une maladie est ambiguë, puisque divers remèdes ont été apportés. En outre, comme le souligne Yves Hersant, ce mal prend aussi une valeur positive. L'acédie est un mal spirituel et intellectuel provenant de la perte de foi et du doute sur la croyance. Ce mal pourrait être une épreuve de l'âme pour aller vers un degré supérieur[1].

Plus tard, dans *MELENCOLIA* I, la gravure de Dürer, on constate la présence de la mélancolie comme la source de l'inspiration saturnienne[2]. Avec le romantisme, la mélancolie élargit son sens devenant le mal de vivre de l'homme dans la société, et surtout des jeunes et des artistes : Musset l'a appelé le « mal du siècle », caractérisant le malaise de sa génération. Chateaubriand, Vigny, Lamartine, Gautier et tous les romantiques souffrent du mal de vivre. Flaubert évoque l'ennui de vivre dans un monde où règne la bêtise. Pour Baudelaire l'ennui est la source du spleen, cette mélancolie toute baudelairienne. Et aujourd'hui, nous assistons à la popularisation de la mélancolie. Comme le remarque Georges Minois, « la mélancolie de l'élite a gagné toute la société[3] ». Il reste tout de même à dire qu'à la place du terme « mélancolie », on emploie plutôt actuellement le terme de « dépression ».

La mélancolie a ainsi reçu toutes ses variations. Cependant, malgré cette diversité, il nous semble que la mélancolie conserve plus ou moins une apparence générale, voire une image stéréotypée : se prenant le menton dans la main d'un air absent, le (ou la) mélancolique pousse de profonds soupirs de résignation... Il s'agit de la mélancolie attribuée à celui qui pense. C'est en regard de cet aspect pensif (ou philosophique) de la mélancolie que nous employons ce terme pour qualifier l'ambiance des romans de Kundera. Les côtés pathologique et psychanalytique de la mélancolie ne seront pas mis

---

[1] Yves Hersant, « L'acédie et ses enfants », in *Mélancolie, génie et folie en Occident*, Jean Clair (dir.), Paris, Gallimard, 2005, p. 58.

[2] Voir Peter-Klaus Schuster, « Dürer et sa postérité », in *Mélancolie, génie et folie en Occident*, *op.cit.*, pp. 90-105.

[3] Georges Minois, *Histoire du mal de vivre*, *De la mélancolie à la dépressioni*, Paris, Éditions de La Martinière, 2003, p. 426.

en question dans notre analyse. Dans ce travail, la « mélancolie » désignera l'attitude d'un penseur pessimiste et défaitiste.

Nancy Huston, tout en admettant en tant qu'écrivaine la puissance de la mélancolie comme moteur de la création, ironise légèrement la valorisation de celle-ci chez les artistes et leur tendance à assombrir les choses. Baudelaire, Flaubert et Kafka sont les « saints martyrs » de la « mélancolie érigée en vérité atemporelle[1] ». Dans la lignée des écrivains mélancoliques, elle inscrit le nom de Kundera. Elle cite un passage du *Rideau* :

> D'emblée, tout est clair : la vie humaine en tant que telle est une défaite. La seule chose qui nous reste face à cette inéluctable défaite qu'on appelle la vie est d'essayer de la comprendre. C'est là la raison d'être de l'art du roman[2].

Il est certain que Kundera décrit préférablement le côté sombre de la vie humaine. Mais il ne faudrait pas oublier que chez Kundera avec la mélancolie se promène au côté du rire. La figure kundérienne du mélancolique n'est pas un esprit se croyant supérieur aux autres en se retirant du monde. Le sens de l'humour lui permet de garder une distance critique vis-à-vis de sa mélancolie. Il rit de tout y compris de lui-même. Dans les romans de Kundera résonne un rire mélancolique, dans lequel se mêlent le scepticisme, le défaitisme et l'épicurisme : ce sera le sujet de nos études.

Nous allons maintenant parcourir les études qui ont été faites sur les ouvrages de Kundera. À part les études biographiques et les études comparatistes avec des écrivains particuliers, les études kundériennes peuvent être classées en trois types selon leur approche : 1. Kundera comme appartenant au courant des romans modernes européens ; 2. Kundera comme romancier exilé d'origine tchèque ; 3. Kundera dans le cadre postmoderne. Chaque étude dans son contexte particulier est riche en analyses intéressantes et pertinentes, mais du point de vue de l'approche, ces études sont limitées, et certaines ont un point de vue partial. Parmi les études entrant dans le premier groupe figure *Le dernier après-midi d'Agnès, Essai sur l'œuvre de Milan Kundera* de François

---

[1] Nancy Huston, « La mélancolie, religion moderne », *Libération*, le 2 janvier, 2006.
[2] Milan Kundera, *Le Rideau*, Paris, Gallimard, 2005, p. 23.

Ricard. Ce dernier est l'un des rares critiques reconnus par Kundera lui-même, et il se charge des préfaces et des postfaces des ouvrages de l'auteur. Si l'on ne peut qu'admettre la justesse et la clarté de ses analyses, il nous semble toutefois trop « fidèle » vis-à-vis des propos que donne Kundera. En revanche, les études du deuxième type visant le contexte tchèque de Kundera ont tendance à développer des critiques agressives sur l'« autoportrait » que dresse Kundera de lui-même, en regard des lecteurs des pays de l'Ouest. « Le paradoxe de Kundera » de Milan Jungmann en serait un bon exemple. La troisième approche qui est de situer Kundera dans le cadre postmoderne se retrouve moins fréquemment que les deux autres. On trouve cette approche par exemple dans *L'Impureté* de Guy Scarpetta et dans « Milan Kundera et la notion d'auteur dans la critique moderne » de David Lodge. Dans *Le Monde romanesque de Milan Kundera* de Květoslav Chvatík et *Comment devient-on Kundera ?* de Martin Rizek, on assiste à la tentative de combiner les deux premières approches. La troisième y est absente, et pour Chvatík, le postmodernisme est même incompatible avec l'art du roman kundérien.

Dans les études citées ci-dessus, le rire – concept-clé pour interpréter les romans de Kundera – reste un sujet abordé secondairement. Les critiques le mentionnent et soulignent son importance, mais ils se limitent à le faire dans le rapport qu'il entretient avec leur recherche. Actuellement, il n'y a donc pas d'études qui abordent le rire kundérien dans sa globalité. Les traités sur le rire, comme celui de Georges Minois, présentent le rire kundérien en citant la définition que donne l'auteur dans *Le Livre du rire et de l'oubli*. Quant à la mélancolie, ce terme n'est encore qu'un des mots vagues qualifiant le monde romanesque de Kundera. La mélancolie kundérienne n'a pas encore atteint le stade d'un véritable sujet d'étude.

Notre travail porte donc sur le rire et la mélancolie des romans kundériens. Afin de les examiner pleinement, nous essayerons d'éviter deux écueils : suivre trop docilement les instructions de Kundera sur ses propres romans, et être partial vis-à-vis des deux contextes culturels de Kundera. Il est bien connu que Kundera donne ses propres explications, des indications précises, à propos de sa propre création romanesque. Ainsi, les études kundériennes sont enclines à tomber dans le piège de la reformulation simple des propos de Kundera, ou bien au mieux reconstruisent ses discours. En outre, Kundera

se plaît à se présenter comme héritier des romans européens sans trop mentionner son passé de poète tchèque. Cela montre que si nous étudions Kundera en tant qu'écrivain français et n'osions pas voir son passé tchèque, nous risquerions de laisser échapper beaucoup d'éléments significatifs. Il faudra donc être vigilant quant à son image de romancier.

Chez Kundera, le rire est présenté comme la manifestation d'un esprit critique hérité de la tradition des romans européens depuis Cervantes. Comme on le voit clairement expliqué dans *Les Testaments trahis*, le roman européen ne désigne pas nécessairement des romans créés en Europe par des Européens, mais des « romans faisant partie d'une histoire qui a commencé à l'aube des Temps modernes en Europe » : c'est une forme d'expression et de pensée qui se fonde sur la vision du monde de Cervantes, ou bien sur l'humour, qui « rend tout ce qu'il touche ambigu[1] ». Divers romanciers ont contribué au développement de cette forme, et Kundera montre qu'il est l'un de ceux-là. Son rire descend de l'humour de Cervantes, et il est le successeur du roman européen. C'est grâce au rire qu'il se situe lui-même dans l'histoire du roman européen.

Pour ceux qui adoptent la première approche (lire Kundera comme romancier francophone dans le cadre de la littérature européenne), la posture de Kundera qui est de se montrer « européen » n'est pas à remettre en question. Néanmoins, malgré cette européanisation qu'il met en scène, son rire porte l'empreinte de la mentalité particulière partagée par les écrivains tchèques tels que Bohumil Hrabal et Josef Škvorecký. Alors qu'il ne tarit pas d'éloquence quant à l'origine européenne de son rire, Kundera ne mentionne que peu l'influence tchèque sur ses ouvrages. Nous ne pouvons que constater ici une forte intentionnalité de l'auteur.

Les chercheurs adoptant la deuxième approche (lire Kundera dans le contexte tchèque) sont justement conscients et critiques vis-à-vis de cette intention de Kundera. Toutefois, il nous semble qu'ils ont alors tendance à sous-estimer la réussite de Kundera en Europe, et à l'enfermer dans un petit contexte de littérature nationale.

Dans notre travail, nous tâcherons de ne pas nous insérer dans l'une ou l'autre de

[1] Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993, p. 14. Kundera cite un passage dans *L'Arc et la lyre* d'Octavio Paz.

ses approches. Nous ferons attention à ne pas suivre mot à mot l'intention affichée par l'auteur, sans toutefois minorer la contribution de Kundera en tant que romancier européen. Nous allons tenter d'examiner synthétiquement l'œuvre de Kundera avec une certaine distance critique.

Notre analyse portera sur ses dix ouvrages romanesques, dont *Risibles amours.* Le rire a comme fonction de relativiser toute chose. Il est la forme des romans de Kundera ainsi que le pilier principal de leur fond. Nous nous référerons aux versions françaises revues par Kundera et auxquelles il a accordé la même valeur d'authenticité qu'au texte tchèque, mais selon les circonstances nous pourrons nous référer aux versions tchèques.

Notre travail se divise en trois parties : 1. Le narcissisme des personnages ; 2. L'omniscience du narrateur ; 3. L'excentricité du romancier. Cette composition nous sera utile pour étudier l'expression du rire et de la mélancolie sous de multiples aspects. Dans la première partie, nous examinerons le rire qui cible le caractère narcissique des personnages ainsi que ce qu'il dévoile de ce narcissisme incorrigible chez l'homme. La plupart des personnages kundériens sont prisonniers de leur image, de leur apparence aux yeux des autres. Ils s'oublient à cause de leur amour propre, de leur exhibitionnisme, de leur vanité. Ils sont ignorants vis-à-vis de leur situation. Ils ne sont pas ceux qu'ils pensent être. Leur ignorance nous fait penser à Narcisse, le personnage de la mythologie grecque, qui se penche dans l'eau pour se voir, et pourtant qui n'aperçoit pas sa situation, voire son propre comique. Nous pouvons voir dans ce destin de Narcisse la conception de l'homme de Kundera. En analysant chronologiquement les dix romans de Kundera, nous allons voir comment se développe sa conception de l'homme, et comment évoluent en proportion le rire et la mélancolie.

Dans la deuxième partie, nous nous intéresserons à celui qui rit et qui ressent de la mélancolie, c'est-à-dire au narrateur qui, dans l'œuvre kundérienne, est souvent confondu avec l'auteur lui-même. La conception nihiliste de l'homme dans les romans kundériens est présentée par ce narrateur. Il est fantaisiste et se plaît à faire des digressions à la manière des écrivains du 18ème siècle comme Sterne et Diderot. Ce prétendu narrateur, Kundera, observe ses personnages en les faisant agir dans de multiples situations, comme un expérimentateur. Son statut supérieur nous fait penser à un Créateur omniscient qui distille à loisir un rire libre et joyeux vis-à-vis de la bêtise

humaine. Cependant, le narrateur n'est pas un Dieu coupé de la nature humaine. En riant du comique et de la misère des personnages, il rit de son passé projeté dans ses personnages, et dans le temps présent, il est conscient qu'il n'échappe pas non plus à l'ignorance. Il s'agit donc d'une autocritique (ou même d'une autodérision) vis-à-vis de son propre narcissisme. Il est aussi à noter que même en riant des personnages, le narrateur ne peut s'empêcher de montrer ici et là une certaine compassion pour leur situation. C'est ainsi que l'on pourra expliquer la présence du rire et de la mélancolie par l'instabilité de l'attitude du narrateur.

Dans la dernière partie, nous allons fixer notre regard sur la présence du romancier Kundera, qui se trouve derrière les personnages et le narrateur. Le rire et la mélancolie ne sont pas sans rapport avec le choix de Kundera d'être romancier et avec l'acte d'écrire des romans. C'est de l'état d'esprit du romancier que surviennent le rire et la mélancolie. Le roman est, pour Kundera, le seul genre littéraire qui lui permet de présenter le comique et la misère de l'existence sans être dogmatique. C'est un genre en principe libre d'une certaine norme centrale, dans la forme comme dans le fond. Les réflexions développées sous des formes ludiques et imaginaires parviennent au lecteur comme des hypothèses et l'incitent à mettre en doute la réalité et la vie qu'il mène. L'esprit du roman kundérien consiste à ne pas prendre au sérieux les choses, y compris soi-même. On pourrait le qualifier d'« excentricité » pour souligner l'écart que maintient le romancier vis-à-vis du monde. C'est à la fois une distance qui ménage une visibilité pour rire de l'ignorance de l'homme-Narcisse, et la négation mélancolique d'une omniscience, c'est-à-dire l'interdiction de porter un jugement absolu. L'excentricité du romancier chez Kundera provient de la complexité de son contexte culturel. Nous verrons donc la formation de l'excentricité de Kundera, et de son esprit du roman.

Ce que Kundera décrit dans ses romans, ce n'est pas des hommes particuliers, mais l'existence humaine, la nature ou la condition commune à tout être humain. Selon la conception kundérienne, l'homme est destiné à subir l'incorrigible narcissisme. Aucun homme n'échappe à ce destin à la fois comique et misérable. Kundera ne fait pas exception. Nous considérons que le narcissisme est une des plus grandes questions abordées dans les romans kundériens. C'est à partir de cette conception humaine que le

rire et la mélancolie émanent. Il ne s’agira pas dans ce travail d’éclaircir simplement ce que sont le rire et la mélancolie chez Kundera, mais ce que nous voudrions montrer, c’est que le rire et la mélancolie sont à la fois les racines et les fruits de la création romanesque de Kundera.

Première partie

Le Narcissisme des personnages

Chapitre 1

Le héros extasié

1. L'échec des personnages

On compterait bien Milan Kundera parmi les romanciers qui se plaisent à décrire l'échec des personnages. Dans les dix romans qu'il a publiés jusqu'à présent, de *La Plaisanterie* à *L'Ignorance*, Kundera persiste à présenter les personnages face à une révélation décevante : ils ne sont pas ceux pour qui ils se prennent[1]. Désillusionnés, leur amour-propre blessé, les personnages éprouvent un sentiment d'échec. C'est le moment où se dévoile à la fois le comique et la misère de l'homme originellement marqué par l'ignorance. Cette situation existentielle prête à rire dans ses romans et elle correspond évidemment à sa définition du rire : le rire se déclenche quand les choses perdent soudainement leur sens supposé[2]. Et en même temps, c'est la source de la mélancolie vis-à-vis de l'absurdité de l'existence humaine.

En guise d'introduction à l'analyse des personnages kundériens, nous allons voir le rôle de l'échec des personnages. Ce faisant, nous éclaircirons notre intention de concevoir les personnages kundériens comme Narcisses.

Pour le dire sans détour, dans les romans de Kundera, l'expérience de l'échec est considérée comme la charnière de deux attitudes opposées : « la non-pensée des idées reçues » et « l'esprit du non-sérieux ». Ces deux termes propres à Kundera et quelque peu néologiques sont employés fréquemment dans ses essais et dans ses interviews. Le premier terme désigne un état de crédulité dans les idées et les valeurs préconçues. Tout scepticisme et toute réflexion y sont abandonnés. Kundera remarque que dans ce sens, il y a une ressemblance frappante entre la situation totalitaire de la Tchécoslovaquie communiste et celle de la société capitaliste imprégnée de l'influence des médias de

---

[1] *Le Rideau*, *op. cit.*, p. 109 : « Aucun homme n'est celui pour qui il se prend ».
[2] *Le Livre du rire et de l'oubli*, *op. cit.*, p. 107-108.

masse[1]. Il souligne constamment le besoin de vigilance vis-à-vis de ce monde inondé d'idées reçues, en le nommant différemment selon les romans, soit « kitsch », soit « monde sérieux », ou encore « monde préinterprété[2] ». Au contraire, la deuxième attitude est une attitude libre et souple qui provient d'une défiance vis-à-vis des choses présentées comme des vérités immuables. En adoptant cette attitude, on peut cesser de prendre les choses insignifiantes au sérieux, et se livrer discrètement à des plaisirs personnels sans égard pour le monde extérieur. Ainsi, on commence tout d'un coup à prendre conscience de l'aspect comique de l'homme, et c'est ainsi qu'on acquiert le sens de l'humour.

Les personnages kundériens sont portés à saisir et à exprimer leur personnalité avec des images et des signes tout faits. Prisonniers et dépendants des préjugés, ils deviennent des personnages types. En ce sens, ils sont dans l'état de « la non-pensée des idées reçues ». Quand chacun de ces personnages s'aperçoit qu'il n'est pas « celui pour qui il se prend », il se retrouve comme en suspens de ne pas savoir ce qu'il est, et se met à douter de l'aspect naïf et sérieux des choses. La défiance qui est le germe de l'esprit du non-sérieux naît ainsi, et la transition vers l'« esprit du non-sérieux » survient. Faire le constat qu'« aucun homme n'est celui pour qui il se prend[3] » est un tournant décisif pour les personnages kundériens.

Or, que signifie « ne pas être celui pour qui [on] se prend » ? Pourquoi est-ce un échec ? En dehors du contexte kundérien, cette erreur d'identification n'est pas nécessairement décourageante ou lamentable. Ce n'est pas un échec par exemple pour une personne qui, se considérant médiocre, s'aperçoit tout à coup de sa compétence. Cela lui servira plutôt à regagner une confiance en elle. Or, pour les personnages kundériens, la révélation est toujours une mauvaise surprise, d'autant plus mauvaise qu'ils se surestiment largement. Cette sorte de constatation leur fait l'effet d'un grand échec, puisque « celui pour qui il[s] se pren[nent] », c'est-à-dire l'image qu'ils conçoivent d'eux-mêmes, est identique à leur autoportrait idéalisé. Ils interprètent à leur

---

[1] Nous allons aborder ce phénomène dans la troisième partie.

[2] Dans *Le Rideau*, Kundera écrit : « Telle une femme qui se maquille avant de se dépêcher vers son premier rendez-vous, le monde, quand il accourt vers nous au moment de notre naissance, est déjà maquillé, masqué, *préinterprété* ». (p. 110).

[3] *Ibid.*, p. 109.

gré leur personnalité, leur passé et leur manière de vivre et se comportent fidèlement à cette image.

Ils font tous les efforts pour que les autres les approuvent dans leur autoportrait. Ils inventent leur identité. L'important n'est pas ce qu'ils sont en vérité, mais ce qu'ils paraissent être, c'est-à-dire leur image. Ils préfèrent plutôt paraître heureux, beaux et compétents que de l'être vraiment. Il leur suffit de croire avoir une place dans leur environnement. Ainsi, quand leur état réel, extrêmement éloigné de leur bel autoportrait se trouve dévoilé, ils se troublent et se vexent terriblement. C'est la manière qu'ont les personnages d'interpréter leur moi et de le présenter qui les entraine vers cette situation d'échec. Autrement dit, l'échec de ces personnages provient de ce qu'on peut appeler la mise en scène du moi.

La mise en scène du moi diverge selon les personnages et les circonstances. Il y a une mise en scène ordinaire qui se fait juste par complaisance ou par l'exigence d'une position sociale, et il y a aussi celle qui est dramatique et quelquefois accompagnée d'un excès de réaction pour se défendre. Mais au fond, elles sont identiques. Les personnages jouent un rôle pour se procurer facilement un sens et leur rôle est toujours stéréotypé. Alors qu'ils veulent mettre en valeur leur individualité, ce qui signifie être personnel et différent des autres, il s'appliquent malgré eux à devenir un personnage d'un type rebattu, voire kitsch. Qu'il s'agisse même d'un caractère original, ce caractère reste dans le type conventionnel du personnage original. Les personnages choisissent un rôle déjà existant au lieu de se créer, de devenir ce qu'ils sont — pour emprunter l'expression de Nietzsche.

Par exemple, on trouve assez souvent dans les romans kundériens l'image de l'amoureuse déçue suicidaire. Helena dans *La Plaisanterie* et Milada dans *L'Ignorance* sont celles qui se passionnent pour cette image mélodramatique et stéréotypée. On trouve une variation dans *La Vie est ailleurs*, chez une jeune fille qui reste immobile sous la neige, et dans *L'Immortalité*, chez Laura, qui simule un suicide. Une autre image fréquente est celle de l'insolence des jeunes hommes feignant la maturité. C'est une des caractéristiques communes à la plupart des jeunes hommes décrits par Kundera. On la trouve par exemple chez Ludvik et le jeune commandant dans *La Plaisanterie*.

En plus de ces deux images, de nombreux stéréotypes sont présents. Les jeunes

filles comme Marketa dans *La Plaisanterie* et Alice dans « Édouard et Dieu » de *Risibles amours*, sont attachées à l'image attendrissante de l'acte d'abnégation d'une héroïne : elles veulent se sacrifier pour soutenir leur amant malmené par l'adversité. Des hommes d'un certain âge sont persuadés que la possession d'une belle et jeune maîtresse est la preuve du charme masculin et sera un objet d'envie pour les autres : le protagoniste de « Personne ne va rire », Havel dans « Le docteur Havel vingt ans plus tard » de *Risibles amours* et Bertlef dans *La Valse aux adieux*.

Ce fait n'est pas sans relation avec le monde inondé d'idées reçues, c'est-à-dire une situation dans laquelle les gens acceptent aveuglément les conceptions, les images, les idées et les jugements de valeur qui sont répandus par les médias. La mise en scène du moi des personnages est fortement influencée par ce monde des médias. Le stéréotype est justement un des fruits de ce monde. Un personnage stéréotypé, disons un personnage typique, est celui qui s'interprète d'une manière peu complexe. Il est caractérisé par certaines conduites particulières, et il est facile de l'identifier. Pour les personnages kundériens qui veulent se donner une définition concrète et qui veulent faire comprendre aux autres ce qu'ils sont, il est donc bien efficace de jouer cette sorte de personnage. Le stéréotype servira comme signe d'entente entre d'une part les personnages qui sont à la fois metteur en scène et acteur, et les autres qui sont des spectateurs. Certes, on ne sait jamais si les autres consentent à participer à ce jeu théâtral, mais les personnages-acteurs d'eux mêmes sont convaincus de la réussite de leur mise en scène. Les jeunes hommes imitent les gestes d'un homme mature en croyant que ces gestes donnent vraiment à celui qui les pratique l'essence de l'homme mature. Les femmes qui tentent de se suicider sont convaincues que cet acte est utile pour manifester à leur amant la profondeur de leur amour. Les jeunes filles croient que leur abnégation sera appréciée par leur amant. Les cinquantenaires estiment que la compagnie d'une belle et jeune maîtresse les fait paraître jeunes et beaux aux yeux des autres.

Après tout, le désir d'obtenir de la valeur et le jeu d'un personnage stéréotype sont étroitement liés. Plus les personnages désirent incarner une existence munie d'un sens valable, plus ils doivent recourir au monde des stéréotypes. Et vice versa, plus ils deviennent captifs de ce monde des stéréotypes, plus ils ont enclins à se sentir

insignifiants lorsqu'ils n'arrivent pas à trouver des rôles stéréotypes à jouer. C'est pourquoi, quand ces personnages saisissent une occasion pour gagner ou regagner leur moi idéal, ils se mettent en scène pour oublier leur insignifiance.

À première vue, les personnages semblent jouer un rôle intentionnellement, selon leur besoin et leur désir, mais en vérité, ne sont-ils pas simplement ensorcelés par les histoires et les images dramatiques des héros stéréotypés ? Ne sont-ils pas tentés de devenir des héros dramatiques quand ils se trouvent dans une situation similaire à celle de leur héros préféré ?

Quand le jeune commandant de *La Plaisanterie* joue le rôle d'un homme robuste, ce n'est pas seulement parce que ce rôle est commode pour diriger ses hommes, mais aussi parce que sa situation même de commandant de la caserne où sont rassemblés de jeunes chenapans lui donne l'idée de devenir le héros muni de la grandeur qu'il n'a jamais eue. Helena et Milada sont évidemment captives de l'image typique d'un suicide passionné et elles semblent aussi fascinées par l'absorption aberrante d'analgésiques ou de somnifères. Ces personnages désirent que tout soit dans un ordre bien défini et ils s'effrayent de l'insignifiance, d'être hors du monde stéréotypé. Il faut qu'ils soient toujours bien adaptés aux circonstances.

On peut dire que la mise en scène du moi chez ces personnages ne porte pas seulement sur eux-mêmes, mais aussi sur autrui : les choses, l'environnement, enfin tout ce qui existe autour d'eux. Ils interprètent le monde à leur gré pour se procurer du sens comme s'ils interprétaient une pièce de théâtre. Ainsi, les personnages montent comme des acteurs sur les planches, tout apprêtés, devant des spectateurs imaginaires et s'identifient tellement à leur rôle qu'ils en oublient le théâtre ou le jeu.

Puisqu'il s'agit d'une mise en scène de la réalité qui se fonde sur un malentendu (ou sur une erreur), cette réalité imaginaire finit par s'écrouler subitement par pur hasard. Le monde où ils vivent n'est pas un monde préinterprété, mais un monde imprévisible plein d'ambiguïté. Par un minime changement de situation, la pertinence de leur mise en scène est balayée. Les personnages ne peuvent plus continuer leur propre mise en scène. Leur rôle n'est plus adapté à la scène. Ils sont démasqués, ne sont plus ceux pour qui ils se prenaient. La situation n'est plus la même et le héros extasié se transforme en un véritable bouffon. Bien que l'amorce de changement de la situation soit minime, le

résultat est terriblement grave. L'échec de la mise en scène du moi se produit quand l'un des éléments théâtraux ne remplit plus sa fonction prévue. Cela montre que la mise en scène du moi consiste à créer un espace théâtral imaginaire fondé sur ces éléments. Ce sont les personnages qui attribuent aux choses un sens à leur convenance. Ce ne sont pas leurs alentours qui les trahissent. S'il en est ainsi, leur échec serait plutôt de voir que le monde n'est pas ce pour quoi ils le prennent plutôt que de voir qu'ils ne sont pas ceux pour qui ils se prennent.

Kundera attache une grande signification à l'échec. C'est une expérience qui change la façon de vivre, le jugement de valeur et l'attitude envers le monde. Elle est présentée comme un grand tournant dans la vie : la transition de l'immaturité à la maturité, ou de la jeunesse à l'âge adulte. L'acquisition de l'esprit de non-sérieux après l'échec est non seulement l'expérience des personnages romanesques, mais aussi celle de Kundera lui-même, qui est devenu romancier après avoir été poète. La transition est aussi celle du lyrisme à l'anti-lyrisme, du poète au romancier. En employant le mot « conversion », Kundera insiste sur le fait qu'il ne s'agit pas d'un simple changement de genre littéraire, mais d'une naissance en tant que romancier qui se fonde sur le rejet de la poésie.

Mais est-ce que l'échec de s'apercevoir que l'on n'est pas celui pour qui on se prend réalise vraiment la transition ? Après avoir subi cet échec, les personnages n'auront-ils plus le désir de pratiquer la mise en scène du moi et de paraître beaux ? Il semble que les personnages ne soient pas changés fondamentalement, même après avoir subi un échec pénible. Dans les romans de Kundera, on trouve assez souvent des scènes dans lesquelles les personnages âgés jettent un regard sur leur passé : Mirek dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, Berck dans *La Lenteur*, ou Josef dans *L'Ignorance.* Ils se rappellent leur échec dans leur jeunesse, mais ils n'échappent pas à la mise en scène du moi. Ils refusent d'accepter leur passé honteux et humiliant, et essaient désespérément de le modifier comme s'ils voulaient achever une autobiographie impeccable. S'ils le peuvent, ils essaient de réparer l'échec passé depuis le présent, sinon, ils essaient de le supprimer. On peut considérer bien évidemment cet acte comme une application de la mise en scène du moi et l'appeler la mise en scène de la vie.

Ces personnages désirent maîtriser l'interprétation de leur propre vie. L'objet de la

mise en scène est non seulement leur moi, mais aussi leur vie. Le fait que les personnages n'échappent jamais à la mise en scène du moi, montre que la mise en scène du moi est une tendance innée de l'homme, un sort inévitable. Il y a chez l'homme un désir instinctif de vouloir être le maître de son moi et de sa vie. L'homme ne peut pas s'empêcher de continuer à créer un espace théâtral et à jouer le rôle qu'il se choisit.

Les personnages ne connaissent pas ce qu'ils sont. Leur existence leur est inconnue, sans forme. Ne pouvant pas supporter l'angoisse liée à cette ignorance, les personnages se dirigent vers la mise en scène du moi. Ils forgent leur « moi », pour ensuite pouvoir vivre en tant qu' « eux-mêmes », une existence stable et profilée. Mais, ce faisant, ils n'arrivent pas à vivre en tant que sujet de leur vie et de leur existence. Puisqu'ils font la mise en scène du moi en suivant fidèlement le jugement de valeur des autres, ils choisissent volontairement de vivre comme objet. Ironiquement, leur tentative d'être le sujet de leur moi et de leur vie les mène à en être l'objet. Ils croient dominer, mais en réalité ils sont dominés. Ils croient agir spontanément, mais ils se laissent conduire aveuglément. Cette ignorance est justement la conséquence de ne pas savoir qu'ils ne sont pas ceux pour qui ils se prennent. Le seul moyen de devenir sujet et d'échapper à l'état d'objet est de ne plus prendre le monde au sérieux et de ne plus recourir au sens déterminé par le monde extérieur. Mais personne n'y arrive tant qu'on est humain.

Dans *L'Insoutenble légèreté de l'être*, on trouve un passage qui exprime cet inévitable sort de l'homme. Tereza pense que Karénine sa chienne est heureuse de ne pas reconnaître son image devant le miroir. Elle voit chez Karénine, l'état d'Adam au paradis, un homme qui n'était pas encore l'homme terrestre :

> Au Paradis, quand il se penchait sur la source, Adam ne savait pas encore que ce qu'il voyait, c'était lui. [...] Adam était comme Karénine. Souvent, pour s'amuser, Tereza le conduisait devant le miroir. Il n'y reconnaissait pas son image et la regardait d'un air distrait, avec une incroyable indifférence. La comparaison entre Karénine et Adam m'amène à l'idée qu'au Paradis l'homme n'était pas encore l'homme. Plus exactement : l'homme n'était pas encore lancé sur la trajectoire de l'homme. Nous autres, nous y sommes lancés depuis longtemps et nous volons dans le vide du temps qui s'accomplit en ligne droite. Mais il existe encore en nous un mince cordon qui nous rattache au lointain. Paradis brumeux où Adam se penchait sur

> la source et, à la différence de Narcisse, ne se doutait pas que cette pâle tache jaune qu'il y voyait paraître, c'était bien lui. La nostalgie du Paradis, c'est le désir de l'homme de ne pas être homme[1].

Ici, Adam et Karénine, insouciants de leur apparence sont présentés comme deux êtres non humains. Seul l'homme est conscient de l'existence de son apparence. Et c'est ce fait de reconnaître son apparence qui détermine l'homme à s'imaginer, à se mettre en scène et à éprouver le désir de contrôler son image. À la différence de Karénine, et d'Adam au Paradis, l'homme se reconnaît dans son reflet. Mais sa vraie apparence lui est inconnue. Il ne voit jamais sa véritable apparence. C'est pourquoi il recourt à l'image. Et pour la même raison, il se prend pour ce qu'il n'est pas, et s'expose inévitablement à l'échec. Dans ce passage, Kundera fait mention de la figure de Narcisse. Malgré son attitude critique vis-à-vis du narcissisme, Kundera ne cite que rarement ce personnage mythique. Même s'il mentionne ici Narcisse sans intention particulière, son interprétation de voir Narcisse comme l'état de l'homme expulsé du Paradis nous semble être un signe important. Nous ne pouvons pas laisser échapper cette mention en la considérant comme un pur hasard. Y aurait-il une figure qui exprimerait la condition des personnages kundériens, voire la conception kundérienne de l'homme, plus exactement que Narcisse ? Dans le sous-chapitre suivant, nous allons présenter la figure du Narcisse kundérien.

[1] Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, traduit du tchèque par François Kérel, nouvelle édition revue par l'auteur, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1989, pp. 430-431.

2. L'homme-Narcisse

Nous considérons que Narcisse est une figure qui représente parfaitement les personnages de Kundera. Mais ce mythe de Narcisse est peu mentionné chez Kundera, et on ne peut pas constater clairement une entreprise intentionnelle de la part de Kundera de comparer ses personnages à Narcisse. Ainsi, nous voudrions ici démontrer la pertinence de l'image de Narcisse pour éclaircir le statut des personnages kundériens. Il s'agira d'expliquer comment nous entendons le mythe de Narcisse et pourquoi nous voulons appliquer cette notion aux personnages de Kundera, ainsi qu'à sa conception de l'homme.

Qui est Narcisse ? Selon *Les Métamorphoses* d'Ovide, Narcisse est celui qui s'aime en punition de n'avoir aimé personne. Jeune et beau, mais indifférent, Narcisse ne répondait pas à l'amour des nymphes, dont celui d'Écho. Cela suscita la colère d'Aphrodite ou Némésis, déesse de l'amour, qui jeta une malédiction sur Narcisse pour le punir de n'avoir pas suivi sa loi d'amour. Narcisse tombe ainsi amoureux de son reflet dans l'eau, sans savoir que c'est son propre reflet. Narcisse ne meurt pas directement de son amour brûlant pour lui-même, mais de son « erreur » de croire aimer un autre en s'aimant. C'est ce délire irrationnel qui est son châtiment pour n'avoir pas su aimer autrui[1].

Or, comme le montre le mot « narcissisme » dans toute sa variété, de sa conception freudienne jusqu'à cette caractéristique que l'on donne aux individus de la société d'aujourd'hui, on interprète dans la figure de Narcisse l'excès de la conscience pour soi[2]. Dans ce sens, Narcisse se reconnaît lui-même dans son reflet dans l'eau. D'ailleurs, sans limiter la perspective à l'époque contemporaine, de nombreuses variantes du mythe de Narcisse se fondent sur le thème de l'amour ou de la conscience de soi, en négligeant le

---

[1] Dans la plupart des histoires grecques sur Narcisse, Narcisse ignore qui il aime. Cf. *Dictionnaire des Mythologies et des religions des sociétés et du monde antique*, sous la direction de Yves Bonnefoy, Paris, Flammarion, 1981, p. 155.

[2] C'est autour du thème de la « conscience de soi » que nous allons développer nos analyses dans l'ensemble de ce travail. Nous verrons dans la première partie, la « conscience de soi » des personnages, dans la deuxième celle du narrateur, et dans la troisième celle des individus de la société contemporaine.

contexte d'origine[1].

Le Narcisse que Kundera cite dans le passage de comparaison entre Karénine et Adam est ce Narcisse au sens dérivé, celui qui est conscient d'aimer sa propre image. Kundera considère que vivre en tant que Narcisse est une peine infligée à l'homme depuis son expulsion du Paradis. La conscience de soi, et de son propre corps commence au moment où Adam devient homme terrestre. C'est là où commence la souffrance de Narcisse[2]. Nous nous référerons ainsi dans notre travail sur Kundera, à la figure de Narcisse qu'entend Kundera, c'est-à-dire à ce Narcisse qui souffre de son amour pour soi.

Le Narcisse kundérien est l'objet du rire. On pourrait même dire que son Narcisse correspond à l'image ordinaire de Narcisse comme on l'entend dans le quotidien : le Narcisse qui se caractérise notamment par l'excès d'amour pour soi et qui le plus souvent est l'objet de moqueries. Les vaniteux qui s'exhibent prêtent beaucoup à rire. Plus leur intention est visible et plus leur comportement affecté, plus ils sont risibles.

Au premier abord des romans de Kundera, ces personnages paraissent narcissiques en ce sens. Ils sont toujours préoccupés de la question qui est celle de savoir comment ils apparaissent aux yeux des autres. De même que Narcisse se penche sur la source pour adorer son reflet, ils s'enivrent de leur image qu'ils croient voir se refléter dans les yeux d'autrui. L'un est fier de montrer son corps musclé, l'autre affecte d'être un don Juan. Les jeunes en particulier veulent se faire matures, les femmes jouent la comédie d'une suicidée tragique ou d'une sacrifiée amoureuse. Toutefois, loin d'être les héros ou les héroïnes qu'ils s'imaginent, ils sont évidemment risibles. Car comme Narcisse aveuglé par son amour, ils ne savent pas qui ils sont en réalité. Ils sont dans l'extase et oublient ce qu'ils sont. Or, l'extase est fugace : ils errent dans la désillusion jusqu'à se retrouver tels qu'ils sont. C'est aux prises avec de telles conditions comiques

---

[1] Voir *Dictionnaire des Mythologies et des religions des sociétés et du monde antique*, *op. cit.*, p. 155.

[2] Cette opposition d'Adam, homme au Paradis, et de Narcisse, homme terrestre, nous fait penser au mélange des deux mythes dans *Le Traité du Narcisse* (1891) de Gide : Narcisse, inquiet et incertain de ne pas voir son visage, part à la recherche d'un miroir qui montrerait « des contours souhaités pour envelopper enfin sa grande âme ». Il rêve au Paradis où Adam qui, quant à lui, se lasse d'être le seul regard de ce jardin, et désire de se voir. (Gide, *Le Traité du Narcisse. Théorie du symbole*, in *Le Retour de l'enfant prodigue*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1978)

que Kundera décrit ses personnages. Pour reprendre son propre mot, « aucun homme n'est celui pour qui il se prend ». Cette situation risible est continuellement traitée dans ses romans, depuis les débuts et jusqu'à aujourd'hui. Il présente toujours cela avec de l'humour.

Cependant, il faut noter que cette version kundérienne de Narcisse est assez particulière. Tiré de la mythologie grecque, ce personnage a plusieurs variantes dans la littérature, dans la peinture, et aussi dans la psychologie. On pourrait dire que c'est une des images universelles de l'homme. Le sens péjoratif et l'image risible du Narcisse kundérien sont absents du reste des œuvres qui le traitent. Le plus souvent, les variantes sur Narcisse le présentent d'un ton sérieux, voire morose, et mettent en valeur son côté esthétique et lyrique. On peut constater visuellement cette image qui ne prête guère à rire de Narcisse dans les tableaux de Caravaggio, de Moreau ou de Poussin. Dans la littérature, tantôt il est l'objet d'une critique morale pour son amour propre, tantôt il est réduit en un thème tragique d'un amour impossible. Son autocontemplation peut être aussi interprétée comme un retour sur soi-même[1].

Chez Kundera en revanche, l'aveuglement de Narcisse prête au rire. L'oubli de la réalité et de soi, autrement dit l'extase, est considéré comme une bêtise grossière.

Cela dit, Kundera ne regarde pas le narcissisme uniquement comme une tendance risible. Quand il présente ses personnages narcissiques, il rit, mais sans être sarcastique ou méprisant. Il laisse dans ses écritures une sorte de tristesse ou d'amertume, un sentiment très ambigu que nous pourrions bien nommer mélancolie. Dans son essai *Le Rideau*, on trouve un passage où Kundera nous montre son attitude ambivalente vis-à-vis de l'aspect risible de Narcisse. Nous y voyons bien que ce n'est pas un simple narcissisme autocontemplatif qui est l'objet de la moquerie. Il s'agit d'une courte réflexion sur une scène dans *L'Éducation sentimentale* de Flaubert : en rentrant d'une soirée mondaine, Frédéric s'arrête devant un miroir. Il est amoureux de Madame Arnoux et est grisé par ses perspectives d'avenir. Kundera s'intéresse à la phrase, « Il se trouva beau – et resta une minute à se regarder », et présente son analyse :

[1] Pour les diverses réinterprétations littéraires du mythe de Narcisse, voir *Dictionnaire des Mythes littéraires*, sous la direction de Pierre Brunel, Nouvelle édition augmentée, Édition du Rocher, pp. 1071-1075.

> « Une minute ». Dans cette mesure précise du temps, il y a toute l'énormité de la scène. Il s'arrête, il se regarde, il se trouve beau. Pendant toute une minute. Sans bouger. Il est amoureux, mais il ne pense pas à celle qu'il aime, ébloui qu'il est par lui-même. Il se regarde dans la glace. Mais, il ne se voit pas se regardant dans la glace (comme Flaubert le voit). Il est enfermé dans son moi lyrique et ne sait pas que la douce lueur du comique s'est posée sur lui et sur son amour. La conversion anti-lyrique est une expérience fondamentale dans le curriculum vitae du romancier ; éloigné de lui-même, il se voit soudain à distance, étonné de ne pas être celui pour qui il se prenait. Après cette expérience, il saura qu'aucun homme n'est celui pour qui il se prend, que ce malentendu est général, élémentaire, et qu'il projette sur les gens (par exemple sur Frédéric planté devant le miroir) la douce lueur du comique (Cette lueur du comique, soudain découverte, est la récompense, discrète et précieuse, de sa conversion[1].)

Frédéric n'est pas que risible. Il s'enivre de sa propre image non pas parce qu'il est particulièrement orgueilleux, mais parce qu'il ne résiste pas au désir lyrique dont aucun homme n'est exempt. De même, s'il ignore la réalité, ce n'est pas parce qu'il est particulièrement étourdi, mais parce que cette ignorance est un état primitif de l'homme :

> L'inexpérience comme une qualité de la condition humaine. On est né une fois pour toutes, on ne pourra jamais recommencer une autre vie avec les expériences de la vie précédente. On sort de l'enfance sans savoir ce qu'est la jeunesse, on se marie sans savoir ce que d'être marié, et même quand on entre dans la vieillesse, on ne sait pas où l'on va : les vieux sont des enfants innocents de leur vieillesse. En ce sens, la terre de l'homme est la planète de l'inexpérience[2].

L'aspect risible du Narcisse ne se limite pas à Frédéric. Narcisse, c'est la condition humaine. C'est pourquoi le regard que l'on projette sur lui ne peut être railleur, c'est une « douce lueur du comique » teintée d'une mélancolie compatissante.

Nous constatons que la vision de Kundera de l'homme-Narcisse est très proche de la figure de Narcisse des mythes originels. Il s'agit dans les deux cas d'une question de

---

[1] *Le Rideau*, p. 109.

[2] *L'Art du roman*, p. 158. C'est le premier titre envisagé pour le roman *L'Insoutenable légèreté de l'être*.

sort. Narcisse se penche sur l'eau à cause d'une malédiction, et non par stupidité. Chez Kundera, l'homme est destiné à chercher son image. Dans la version d'Ovide, Narcisse se rend compte de son erreur. Il comprend soudain qu'il tombait amoureux de lui-même. L'objet de son amour, c'est ce qu'il possède. Mais il ne peut pas le posséder comme objet. Ce paradoxe de l'amour de Narcisse représente bien la condition de l'homme kundérien qui s'attache à son image sans pouvoir la voir en vrai ou la posséder comme seul le peut le regard de l'autre.

Nous avons vu plus haut que les personnages sont pris par le désir irrésistible de paraître beaux et grandioses. Ils sont conditionnés à être narcissiques. Et en même temps, ils sont fondamentalement ignorants, ne saisissant jamais leur situation du présent. On ne vit qu'une seule fois, et cette vie est vécue « pour la première fois et sans préparation[1] ». C'est la figure du Narcisse kundérien, la conception kundérienne de l'homme.

Si, suivant cette comparaison, nous apercevons chez Narcisse une allégorie de l'état fondamental de l'homme, Narcisse nous paraîtra à la fois comique et tragique. Et nous éprouvons vis-à-vis de sa situation quelque chose de mélancolique. Narcisse se penchant sur la source, son attachement à soi-même et son indifférence à l'extérieur nous paraissent risibles. Il est certes comique. Mais Narcisse est aussi celui qui est puni de sa misanthropie, et poussé à s'aimer sans savoir qu'il s'aime. Ce sort ferait plutôt partie du genre tragique. Il est destiné à chérir inlassablement son reflet, de dépérir et de mourir sans posséder celui qu'il aime ni son amour en retour. Cette destinée à la fois risible et pitoyable est sans issue, sans espoir. La conception de l'homme de Kundera fait que ce sort de Narcisse est le nôtre. On ne peut désormais dédaigner Narcisse en riant gaiement ni le porter aux nues par des pleurs délicieusement sombres. Cet état stagnant serait analogue à celui de la mélancolie. Kundera montre sa vérité sur l'homme : aucun homme n'est celui pour qui il se prend. Narcisse serait ainsi l'archétype de l'homme. Il revêt un sort à la fois comique et misérable, risible et mélancolique.

Le rire et la mélancolie sont deux faces d'une même image humaine. En nous intéressant à l'objet du rire, nous pourrons aussi mettre en lumière la nature de la

[1] *L'Insoutenable légèreté de l'être*, p. 20.

mélancolie. Dans les chapitres qui suivent, nous allons essayer de profiler la mélancolie de Kundera en analysant le comique des personnages Narcisse.

Le but principal sera de montrer que cette conception ironique de l'homme comme Narcisse est un grand axe de la création romanesque chez Kundera. Elle apparaît dès le début et continue à se développer : pour le dire en quelques mots, elle revêt graduellement des aspects pessimistes qui incitent plus à la mélancolie qu'au rire. Nous classifions donc les dix romans de Kundera selon trois différents stades : « Narcisse comique », « Narcisse souffrant » et « Narcisse résigné ». Dans le premier, nous trouvons *Risibles amours*, *La Plaisanterie*, *La Vie est ailleurs* et *La Valse aux adieux* ; dans le deuxième, *Le Livre du rire et de l'oubli*, *L'Insoutenable légèreté de l'être* et *L'Immortalité* ; dans le troisième, *La Lenteur*, *L'Identité* et *L'Ignorance*[1]. Chaque section correspond comme on peut s'y attendre à des événements marquants dans la biographie du romancier. On pourrait donc aussi traduire la classification ainsi : les romans écrits dans sa langue maternelle, le tchèque, avant l'exil, ceux en tchèque après l'exil et ceux uniquement en français après l'exil[2]. Nous allons maintenant examiner chronologiquement les dix romans de Kundera pour voir le changement dans sa façon de présenter ces personnages narcissiques. Dans l'analyse successive des dix romans, nous verrons à chaque fois un nouveau sujet qui caractérise bien le narcissisme que décrit Kundera.

[1] Suivant l'année de publication, il est coutume de présenter *La Plaisanterie* comme le premier ouvrage romanesque de Kundera : *La Plaisanterie* a paru en Tchécoslovaquie en 1967 (1968 en France) et la sortie de la version intégrale de *Risibles amours* date de 1970 (pareillement en France). Mais les tout premiers écrits romanesques de Kundera sont des nouvelles datant d'environ 1959 qui ont été recueillies plus tard dans *Risibles amours.* Dans l'intention d'examiner l'évolution chronologique de la création romanesque, nous allons donner la priorité à l'ordre de la rédaction, et voir tout d'abord les nouvelles de *Risibles amours.*

[2] Ce n'est pas une coïncidence si la classification thématique correspond à celle se basant sur la biographie de l'auteur. Nous allons examiner plus tard dans la troisième partie ce rapport entre l'œuvre et la vie du romancier.

Chapitre 2

Narcisse comique

1. *Risibles amours* – La théâtralité de la griserie

Si les Narcisses kundériens sont ceux qui s'oublient, fascinés par leur autoportrait fantasmé, et qui se comportent en s'y identifiant, on pourrait relever dans leur comportement un aspect théâtral. Ils ne sont pas amoureux d'eux-mêmes tels qu'ils sont, mais ils s'enivrent en jouant leur rôle. Dans *Risibles amours*, le recueil de nouvelles que l'on pourrait considérer comme le premier ouvrage romanesque de Kundera, est décrite comiquement la théâtralité narcissique des personnages, notamment celle qui est présente chez les jeunes. Cet aspect sera le point de départ de la figure du Narcisse kundérien. Nous allons ainsi l'examiner en prenant pour exemple Fleischman dans « Le Colloque », le jeune journaliste dans « Le docteur Havel vingt ans plus tard », le jeune couple dans « Le jeu de l'auto-stop » et Édouard dans « Édouard et Dieu ».

L'exemple de Fleischman semble assez pertinent pour commencer notre analyse sur la théâtralité narcissique. Beau jeune homme, orgueilleux mais étourdi, Fleischman est un « Narcisse comique » par excellence. En outre, « Le Colloque » est une nouvelle composée de cinq actes à la manière d'une pièce de théâtre. Le titre tchèque « Symposium » montre « l'allusion parodique[1] » au *Symposion (Le Banquet)* de Platon. Il s'agit d'une petite soirée détendue à l'hôpital. Le docteur Havel et l'infirmière Élisabeth, le patron et la doctoresse s'y rassemblent, et causent d'amour et d'érotisme. Fleischman, étudiant en médecine alors en stage, est aussi invité. Ce dernier, qui se prend toujours pour un homme plein de charme ayant du succès auprès des femmes, compte profiter ce soir-là de la compagnie de la belle doctoresse qui lui plaît beaucoup. Espérant une nouvelle aventure, il apparaît sur la scène, gonflé par son narcissisme :

[1] *L'Art du roman*, p. 114.

> Il posa (lentement) la bouteille sur la table, chercha (longuement) le tire-bouchon, ensuite il planta (sans hâte) le tire-bouchon dans le bouchon et l'enfonça (pensivement) dans le bouchon, qu'il finit par extraire (rêveusement). Les précédentes parenthèses sont destinées à mettre en lumière la lenteur de Fleischman, cette lenteur qui attestait, plutôt que de la gaucherie, l'admiration nonchalante avec laquelle le jeune étudiant en médecine regardait attentivement au fond de son être, négligeant les détails insignifiants du monde extérieur[1].

Fleischman se délecte de ses propres allures et le narrateur l'observe d'un regard moqueur. Pour séduire la belle doctoresse, il lui lance des œillades, et a l'impression qu'elle lui répond par son désir identique. Lorsqu'elle dit que la pleine lune est belle dehors, il le comprend comme un signal destiné à lui. Sa poitrine se gonfle d'exaltation. Avec un peu d'étonnements, il se flatte de la puissance de son désir et de son pouvoir. Ainsi quitte-t-il la salle pour la guetter dans le jardin. Et suis une scène ironiquement romantique intitulée « le beau jeune homme aux bras croisés ».

Le décor est beau et idéal pour un rendez-vous amoureux : un soir d'été et une lune pleine éclairant un vaste jardin où flotte le parfum des végétaux. Fleischman s'adosse au tronc d'un grand platane, allume une cigarette et contemple le ciel. Il pose, en toute certitude de paraître comme il le souhaite.

> Il vaut sans doute la peine de noter, à cette occasion, qu'il arrivait souvent, sinon constamment, à Fleischman de *se voir*, de sorte qu'il était constamment accompagné d'un double et que sa solitude devenait tout à fait divertissante. Ce soir-là, par exemple, non seulement il était adossé à un platane et il fumait, mais il observait en même temps avec délectation cet homme (beau et juvénile) qui était adossé à un platane et fumait nonchalamment. Il se réjouit longuement de ce spectacle[2].

Tous ses comportements sont intentionnels. Il est seul dans le jardin et il se comporte comme un acteur sur scène. L'absence de spectateurs ne le gêne pas, puisque

---

[1] *Risibles amours*, traduit du tchèque par François Kérel, nouvelle édition par l'auteur, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2003, p. 126.

[2] *Ibid.*, p. 132.

son spectacle est destiné à lui-même. C'est une mise en scène du soi par soi et pour soi. Toutefois, strictement parlant, il n'est pas seul dans ce spectacle clos. On pourrait présumer de deux regards appartenant à autrui : ceux de spectateurs imaginaires et ceux de spectateurs réels. Quand Fleischman se regarde dans le miroir imaginaire et voit un homme adossé à un arbre en fumant, comment se fait-il que cette image soit si ensorcelante pour lui ? Il est persuadé de l'effet romantique de cette image. Mais qu'elle en est la preuve ? C'est simplement que cette image est assurée de sa généralité. C'est une image stéréotypée et préconçue, portant le sceau du romantisme. Cette belle et charmante image lui permet de se livrer librement à son autocontemplation. Cela explique l'assurance démesurée de Fleischman dans l'attente de l'aventure.

> La vague dans sa poitrine annonçait une aventure et cela lui suffisait. Il avait confiance dans sa chance, confiance dans son étoile d'amour, confiance dans la doctoresse. Bercé par son assurance (assurance toujours un peu étonnée) il s'abandonnait à une agréable passivité. Car il se voyait toujours sous les traits d'un homme séduisant, désiré et aimé, et il lui plaisait d'attendre les aventures les bras (élégamment) croisés. Il était persuadé que les bras croisés aiguillonnent et subjuguent les femmes et le destin[1].

Cette croyance naïve est le fruit de la pénétration inconsciente des idées et des images émises à maintes reprises au point de devenir des lieux communs. Derrière les préjugés existent une masse de croyants qui les soutiennent et les diffusent comme si ces préjugés étaient universels et authentiques. Si Fleischman compte sur l'efficacité d'une image d'un homme avec les bras croisés ou d'un homme adossé à un arbre, c'est qu'il recourt automatiquement au soutien des masses anonymes. Cette dépendance qui lui procure l'assurance dévoile paradoxalement son manque d'assurance. Dans cette mise en scène du moi, les spectateurs sont bien présents alors même qu'ils sont invisibles. Ironiquement, plus son image fantasmée est approuvée, plus son existence se réduit en singerie. D'où se produit un rire mélancolique face à l'absurdité de son spectacle. Il se croit exceptionnel et guidé par une étoile d'amour, alors qu'il se contente de s'identifier à une image totalement banale.

---

[1] *Idem.*

Ce qui rend ce spectacle plus comique, c'est la présence de vrais spectateurs, c'est-à-dire de ceux qui voient Fleischman tel qu'il est en réalité. Rappelons-nous Frédéric dans *L'Éducation sentimentale*, qui est fasciné par son reflet dans le miroir et s'aveugle sur son état : Fleischman est dans la même situation. Il ne se rend pas compte que « la douce lueur du comique » est projetée sur lui par le narrateur Kundera et les lecteurs. Placé dans la parodie d'un mélodrame stéréotypé, Fleischman est comme un comédien qui joue le rôle d'un homme prétentieux, docilement et comme il faut. Ceux qui le regardent rient des gestes affectés d'un homme qui se veut séduisant. Et dans la nouvelle, sa négligence vis-à-vis de l'extérieur prépare une fin brusque et ridicule à sa délicieuse attente.

Au milieu de sa rêverie, Fleischman entend des pas légers. Supposant évidemment que c'est la doctoresse qui l'approche, il continue à faire son cinéma.

> Il fit exprès de ne pas se retourner. Il tira encore sur la cigarette, souffla la fumée et garda les yeux au ciel. Quand les pas furent tout proches, il dit d'une voix tendre, insinuante : « Je savais que vous viendriez.[1] »

Contre toute espérance, ces pas ne sont pas ceux de la doctoresse, mais d'un vieux patron venu pour uriner dans la nature. Fleischman se vexe, se sentant objet de dérision pour le patron, mais il sait vite se remettre.

> Une seule chose le consolait : c'était que, brouillant de colère, il se *voyait* dans cette colère, il voyait l'expression de son propre visage, et il était satisfait de ce jeune homme furieux qui retournait dans la salle de garde et, à la surprise générale, allait soudain se montrer sous un jour tout à fait différent : sarcastique, mordant, démoniaque[2].

Comme un comédien sur les planches, dans le deuxième acte, il joue « le beau jeune homme sarcastique ». C'est aussi le titre de la première scène du deuxième acte. Imbu de l'image quelconque d'un homme sarcastique, il se montre très dur avec

---

[1] *Idem*.
[2] *Ibid.*, p. 134.

Élisabeth supposée amoureuse de lui. Celle-ci, par ivresse ou bien par désespoir, commence à mimer un strip-tease déplacé et par conséquent méprisé de son public. Épuisée et se sentant humiliée, elle sort de la salle. Peu après, Fleischman projette un nouveau rendez-vous en cachette avec la doctoresse. Il quitte la salle et découvre Élisabeth étendue sur le divan toute nue dans la petite salle de repos remplie de gaz. Que ce soit une tentative de suicide ou une conduite inattentive, cet acte reste mystérieux. Quoi qu'il en soit, Fleischman l'interprète à sa façon. Il est persuadé qu'Élisabeth a voulu se tuer, désespérée par un amour déçu. Maintenant, il regrette ses manières sarcastiques et pense qu'il est responsable et même coupable de l'amour d'Élisabeth. En pensant ainsi, il éprouve « un effroi délicieux » et il s'exalte.

> Des parfums flottaient dans l'air nocturne de l'été et les mots « coupable », « égoïsme », « aimé », « mort » tournoyaient dans la poitrine de Fleischman et la remplissaient d'un plaisir exaltant ; il avait l'impression qu'il lui poussait des ailes dans le dos. Dans cet afflux de bonheur mélancolique, il comprit qu'il était aimé comme jamais. [...] De grands mots flottaient dans l'air et Fleischman se disait que l'amour n'a qu'un seul critère : la mort[1].

Comment faudrait-il comprendre ce narcissisme naïf et opportuniste ? Risible, certes. Il s'enorgueillit illusoirement dans son monde clos, n'ayant aucune conscience de son statut incertain au sein du monde réel. Bien qu'il soit beau et jeune, il est peu probable que la belle doctoresse l'ait pris au sérieux. Quant à la tentative de suicide d'Élizabeth, le motif est obscur. La seule chose certaine est qu'à part Fleischman, personne ne croit à une tentative de suicide par désespoir amoureux. Seul Fleischman continue à jouer dans son spectacle en interprétant à son gré tout ce qui se passe autour de lui. D'autre part, il change facilement et radicalement son rôle : d'un « beau jeune homme aux bras croisés » à un « beau jeune homme sarcastique », puis à un beau jeune homme coupable d'être aimé mortellement. Il se transforme selon la situation et à chaque fois il s'enivre en croyant un être unique et cohérent, ce qui est bien évidemment faux en vérité. Sa naïveté prête à rire.

En même temps, il semble que ce narcissisme innocent possède aussi un côté qui

[1] *Ibid.*, p. 160.

nous empêche de rire complètement. Après le sauvetage d'Élisabeth, Fleischman s'étonne de la cruauté des propos de ses collègues. Ils ne se soucient d'elle et se fâchent contre elle puisqu'elle a gâché la soirée. En revanche, Fleischman se repentit d'avoir agi sévèrement envers elle, et se juge même grotesque. Le lendemain, il lui offre un bouquet de roses et lui adresse des paroles pleines de tendresse. Est-ce par gentillesse ou par inquiétude qu'il a agi ainsi ? On ne peut pas l'affirmer. En feignant inconsciemment de penser à elle, de s'inquiéter pour elle, Fleischman ne regarde que lui-même. Il se voit en beau jeune homme harcelé de remords. Même une tentative de suicide n'est qu'un événement qui anime son spectacle, puisqu'il se complaît en effet dans l'idée d'être la cause de sa tentative avortée. Dans la griserie théâtrale de Fleischman existe une froideur qu'il ignore. Cette froideur naïve nous paraît plus gênante et plus cruelle que celle des autres personnages qui en sont conscients et qui la révèlent.

Il voit la mort comme une chose belle et lointaine dans son contexte rêveur et ne comprend pas la gravité de la situation. Élisabeth était aux portes de la mort et ce n'est que par un heureux hasard qu'elle a été sauvée. Face à cet événement réel, il néglige sa vie et la regarde qu'en tant que personnage d'un scénario, en tant qu'instrument pour son jeu d'enivrement. Les autres n'existent pas réellement pour lui. Seul lui-même existe dans le monde et les autres ne sont que des ombres qui le mettent en lumière. Et vivant ainsi, il ne voit plus ce qu'il est et ce qu'il fait. Il se voit et il ferme les yeux. Pour sa signification à la fois risible et blâmable, on pourrait appeler cette cécité une « culpabilité innocente ». Dans cette ambivalence où il est impossible d'extraire un sens univoque survient une ambiance mélancolique.

Passons maintenant à l'analyse du jeune journaliste. Différent de Fleischman insouciant en apparence, il est peureux. Il craint qu'on le prenne pour un enfant ignorant. Il s'inquiète toujours de se trouver dans « un état de dépendance servile à l'égard des gens qu'il fréquentait[1] ». C'est dans le regard des autres qu'il cherche son image et sa propre valeur. La nouvelle « Le docteur Havel vingt ans plus tard » raconte un séjour du docteur Havel dans une station thermale. Le même Havel que dans « Le Colloque », mais vieilli de vingt ans, y est venu pour se faire soigner une affection de la vésicule biliaire. Le journaliste lui rend visite d'abord dans l'intention d'interviewer sa femme

[1] *Ibid.*, p. 215.

qui est une actrice célèbre. Mais en apprenant tout de suite que Havel est réputé en matière érotique, il décide de s'instruire auprès de lui. Un tel connaisseur est justement celui qu'il rêve de devenir. Il révère alors Havel comme son maître. En s'efforçant de plaire à ce maître de l'amour, le journaliste, tel un véritable disciple, lui propose de rencontrer son amie pour connaître son avis. Pour reprendre le mot du journaliste excité, il lui demande de la voir pour qu'il l'« homologue[1] ».

Incertain quant à ses propres valeurs, le journaliste ne peut que s'appuyer sur la voix de l'opinion générale ou sur un critère d'autorité comme celui de Havel, fameux connaisseur en aventures amoureuses. Cette incertitude qui ne se manifeste pas beaucoup chez Fleischman, est nettement présente dans le profil du journaliste. Si derrière l'orgueil de Fleischman se dissimule le souci pour cette incertitude, inversement, derrière le souci du journaliste se dissimule le même orgueil. Ces deux faces sont consubstantielles et ces deux personnages se ressemblent malgré les apparences. Ils aspirent à des images qui les rendent capables d'aimer, ne connaissant pas d'autre moyen que de recourir à la généralité des images stéréotypées. Ils veulent jouer leur rôle de « flatteur » en toute certitude avec l'approbation de leurs spectateurs. D'ailleurs, comme Fleischman, ce journaliste a l'esprit tout occupé de lui-même. Il se soucie plus de lui-même qu'il ne s'intéresse à ses amies. Ce qui explique le fait qu'il ne se rappelle pas comment son amie était habillée lors d'une sortie, mais se rappelle exactement comment lui l'était.

> Oui, c'est en effet remarquable : à l'occasion de ses brèves aventures, il se livrait, devant la glace, à de longues et minutieuses études de sa propre personne, alors qu'il n'avait qu'une perception globale et superficielle de ses vis-à-vis de sexe féminin ; il se souciait beaucoup plus de l'image qu'il donnait à sa partenaire que de l'image que celle-ci lui offrait. Cela ne veut pas dire que c'était pour lui sans importance si la jeune femme avec qui il sortait était belle, ou ne l'était pas. Bien au contraire. Car, outre qu'il était vu lui-même par les yeux de sa partenaire, tous deux étaient vus et jugés ensemble par les yeux des autres (par les yeux du monde), et il tenait beaucoup à ce que le monde fût satisfait de son amie, sachant qu'en la personne de son amie, son choix, son goût, son niveau seraient jugés, donc lui-même.

[1] *Ibid.*, p. 222.

> Mais précisément parce qu'il s'agissait du jugement des autres, il n'osait pas trop se fier à ses propres yeux ; jusque-là, au contraire, il s'était contenté de prêter l'oreille à la voix de l'opinion générale et de s'identifier à elle. Mais qu'était la voix de l'opinion générale comparée à la voix d'un maître et connaisseur[1] ?

Ainsi le journaliste présente son amie à Havel, mais le résultat de l'« homologation » est peu flatteur. La fille ne plaît pas à Havel. Après cette rencontre, le journaliste, le cœur serré, la laisse seule dans le café. Et de suite, conseillé par Havel, il séduit docilement Frantiska, une doctoresse d'un certain âge, avec laquelle il fait l'amour, sans comprendre son acte. Ce qui est comique et pitoyable chez ce journaliste, c'est que Havel, supposé une autorité, n'a pas été franc avec lui. Si Havel a négligé son amie, ce n'est pas qu'il l'a trouvée insignifiante, mais c'est simplement parce qu'elle ne s'intéressait pas à lui, ce qui l'a attristé. Et s'il a insisté exagérément sur le charme de Frantiska, c'était justement pour se moquer du journaliste parce qu'il était de bonne humeur, et accompagné de sa belle femme. Le journaliste qui s'est laissé entraîner par Havel est la victime de l'opinion générale. Mais d'un autre côté, son échec provient de son égoïsme propre, qui lui permet de quitter son amie pour garder son statut idéal. On peut y relever aussi le désir narcissique de se procurer une image enivrante au mépris de la vraie présence d'autrui. En raison de sa maladresse, on pourrait considérer ce journaliste comme un acteur qui ne sait pas bien jouer le rôle qu'il a désiré interpréter.

« Le jeu de l'auto-stop » amène un processus d'« identification théâtrale » des jeunes personnages. Nous allons voir comment ils sont imprégnés des figures stéréotypées. Un jeune couple part pour quinze jours de vacances. Le jeune homme apprécie son amie pudique et sérieuse et se montre tendre comme un frère aîné. La jeune fille a quant à elle des soupçons et éprouve de la jalousie. En route, ils s'amusent à jouer à l'auto-stoppeuse et au chauffeur. Le jeu leur plaît. Ils trouvent excitant de se comporter comme deux inconnus. Le jeune homme joue « l'homme dur qui, dans ses rapports avec les femmes, met l'accent sur les aspects plutôt brutaux de la virilité : la volonté, le cynisme, l'assurance[2]», ce qui n'est pas son genre.

---

[1] *Ibid.*, p. 229.
[2] *Ibid.*, p. 97.

> Néanmoins, s'il ne ressemblait pas à ce type d'homme il avait, autrefois, d'autant plus désiré y ressembler. C'est certainement un désir assez naïf, mais qu'y faire : les désirs puérils échappent à tous les pièges de l'esprit adulte et lui survivent parfois jusqu'à la lointaine vieillesse. Et ce désir puéril saisit l'occasion de s'incarner dans le rôle qu'on lui proposait[1].

La fille s'amuse à jouer une inconnue frivole. Elle se sent délivrée dans le rôle d'une fille tout à fait contraire à ce qu'elle est en vérité.

> Son rôle ? Lequel ? Un rôle tiré de la mauvaise littérature. Avait-elle arrêté la voiture, ce n'était pas pour aller ici ou là, mais pour séduire l'homme assis au volant ; l'auto-stoppeuse n'était qu'une vile séductrice qui savait admirablement user de ses charmes. La jeune fille se glissa dans la peau de ce ridicule personnage de roman avec une facilité qui la surprit elle-même et l'enchanta[2].

C'est du mauvais romantisme au sens où René Girard l'entend dans *Mensonge romantique et vérité romanesque*[3]. Les deux s'enivrent de leur rôle sans savoir qu'ils se piègent l'un l'autre. Peu à peu, ils ne maîtrisent plus leur rôle et sont sous l'emprise du jeu. Le jeune homme regarde sa compagne avec répugnance comme si elle devenait une véritable prostituée. Il n'est plus sûr d'elle et de ce qu'il aimait en elle. Il doute à tel point que ce qu'il croyait voir en elle n'était qu'« une illusion à laquelle succombait l'autre, celui qui regardait, c'est-à-dire lui[4] ».

> Il lui semblait que tel qu'il l'avait aimée, elle n'était qu'un produit de son désir, de sa pensée abstraite, de sa confiance, alors que telle qu'elle était réellement, elle se tenait là, devant lui, désespérément polymorphe. Il la détestait[5].

---

[1] *Idem*.
[2] *Ibid*., p. 98.
[3] René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*.
[4] *Risibles amours*, p. 111.
[5] *Idem*.

La jeune fille, dans la chambre d'un hôtel, toute nue, s'aperçoit soudain qu'elle ne peut plus continuer à jouer et elle jette son masque. Elle veut lui faire signe, mais il l'ignore. Il continue son jeu.

> Il ne souhaitait plus qu'une chose, la traiter comme une prostituée. Mais il n'avait jamais connu de prostituée et l'idée qu'il s'en faisait lui avait été transmise par la littérature et par ouï-dire. C'est donc cette image qu'il évoqua, et, la première chose qu'il vit, ce fut une femme nue en dessous noirs dansant sur le couvercle luisant d'un piano[1].

Le spectacle de ces deux jeunes personnes imprégnées de faux romantisme laisse un arrière-goût amer. « Le jeu de l'auto-stop » qui est un jeu provoqué par l'imaginaire vulgaire amène ce jeune couple à une fin contraire à leurs attentes. Ils ne pourront plus revenir au commencement de leurs vacances qui s'annonçaient bien.

On trouve aussi de tels jeux qui finissent mal dans « Édouard et Dieu ». Le jeune héros Édouard travaille en tant qu'instituteur dans une petite ville de Bohême. À sa nouvelle résidence, il fait connaissance d'une fille qui s'appelle Alice. Elle lui plaît beaucoup. Il sort avec elle plusieurs fois, mais malheureusement celle-ci se montre « réservée et vertueuse ». Elle croit en Dieu et se soumet fidèlement au septième commandement « tu ne forniqueras point ». Pour la séduire, Édouard commence à lire la Bible et à étudier les écrits théologiques et l'accompagne aussi à l'église, ce qui lui cause des ennuis. L'histoire se déroule une dizaine d'années après la révolution, à l'époque du socialisme, où la fréquentation de l'église est considérée comme nuisible. Vu par la directrice de son institut, Édouard est convoqué à son bureau. En présence de quatre juges, Édouard, au lieu de s'excuser, ce qui laisserait une impression de faux-fuyant, fait semblant d'être franc en avouant sa croyance contradictoire : « Je ne veux pas croire, et je crois[2] ». Cette attitude plaît à la directrice et ainsi il se tire de cette situation critique. Le récit de cet événement circule vite dans la ville et exerce une forte influence sur son amie Alice. Alice qui repoussait Édouard jusque-là change

---

[1] *Ibid.*, p. 113.
[2] *Ibid.*, p. 273.

brusquement d'attitude. Elle est prête à se donner à lui, en jouant son rôle d'héroïne qui ferait tout pour son amant martyr. Édouard, loin de se réjouir de ce dévouement, se sent plutôt gêné par son changement brusque. Comme le jeune homme dans « Le jeu de l'auto-stop », il ne perçoit plus la cohérence chez son amie. Il fait l'amour avec elle, mais n'éprouve aucun plaisir.

> Édouard se disait que les idées d'Alice n'étaient en réalité qu'une chose plaquée sur son destin, et que son destin n'était qu'une chose plaquée sur son corps, et il ne voyait plus en elle que l'assemblage fortuit d'un corps, d'idées et d'une biographie, assemblage inorganique, arbitraire et labile. [...] ce corps et ces idées ne créaient aucune unité ; il la voyait comme une ligne absorbée dans une feuille de papier buvard : sans contours, sans forme[1].

Il la quitte. Le spectacle d'« Alice dévouée » ne dure pas, car Édouard ne se prend pas pour un martyr. Il refuse que lui soit attribuée « la splendide image de sa propre crucifixion[2] » dans le spectacle d'Alice. Lui, il joue un autre rôle. Il participe à un autre spectacle dans lequel la directrice d'une laideur repoussante se charge d'être sa partenaire. Elle est « une grande femme osseuse aux cheveux noirs et gras, aux yeux noirs, avec un duvet noir sous le nez[3] » et a un faible pour les hommes jeunes. Après la convocation, il est arrangé que la directrice s'occupe personnellement d'Édouard.

> Il tenta de prendre un ton désinvolte et ne perdit pas une occasion de glisser dans la conversation une remarque familière ou un compliment délicat, ou de souligner avec une discrète équivoque le caractère singulier de sa situation : celle d'un homme à la merci d'une femme[4].

Alors qu'Édouard pense que la question de la croyance s'arrange à sa guise, le problème ne concerne plus la directrice. L'attitude insinuante d'Édouard a provoqué un

---

[1] *Ibid.*, p. 296.
[2] *Ibid.*, p. 284.
[3] *Ibid.*, p. 258.
[4] *Ibid.*, p. 276.

malentendu embarrassant. Elle est persuadée qu'il s'intéresse à elle, et l'invite dans son appartement.

> Il s'y rendit avec une joviale assurance, car il était absolument persuadé que le charme de sa personne transformerait définitivement toute l'affaire de l'église en petit nuage de fumée. Mais c'est toujours ce qui se passe dans la vie : on s'imagine jouer son rôle dans une certaine pièce, et l'on ne soupçonne pas qu'on vous a discrètement changé les décors, si bien que l'on doit, sans s'en douter, se produire dans un autre spectacle[1].

Dans la chambre de la directrice, le décor est parfaitement préparé pour un rendez-vous amoureux : deux fauteuils et une table basse où est posée une bouteille de cognac avec deux verres. L'intention est évidente, mais Édouard, infatué, ne s'en rend pas compte. Les acteurs ayant pris place, la directrice commence à jouer son rôle.

> Elle se mit à parler d'elle-même, longuement, et ces paroles devaient camper devant Édouard le personnage dont elle voulait avoir les traits : le personnage d'une femme raisonnable, d'âge mûr, pas très heureuse, mais digne et résignée à son sort, d'une femme qui ne regrettait rien et se félicitait même de ne pas être mariée, car, sans cela, elle ne pourrait sans doute pas goûter pleinement la saveur mûre de son indépendance et les satisfactions de sa vie privée dans son joli petit appartement où elle était heureuse et où elle espérait qu'Édouard ne se déplaisait pas[2].

Édouard d'une voix étranglée ne peut répondre que dans le sens souhaité par la directrice. Il se sent mal à l'aise, mais il s'est rendu compte trop tard du « *changement de programme*[3] ». Piégé dans cette mise en scène, il est obligé d'accomplir son rôle d'amant.

Cette nouvelle montre clairement comment les personnages se livrent à leur spectacle en y engageant l'entourage. Il est certain qu'ils sont conscients des autres et qu'ils les voient. Mais ils les voient derrière le voile du malentendu, qui provient d'un

---

[1] *Ibid.*, p. 287.
[2] *Ibid.*, p. 288.
[3] *Idem.*

désir excessif de s'aimer, de trouver dans le regard de l'autre l'image qu'ils veulent voir. Alice veut aimer Édouard martyrisé, Édouard en revanche l'apprécie comme « un être monolithique et cohérent[1] », ce qu'ils ne sont ni l'un ni l'autre. Si d'un côté l'amour échoue par malentendu, d'un autre côté l'amour surgit par malentendu. La directrice interprète l'attitude aimable d'Édouard comme une faveur personnelle. Tout cela parce qu'ils sont des Narcisses qui, emportés par leur lyrisme de se croire des héros – mais des héros qui n'existent qu'au travers des images stéréotypées –, vont par eux-mêmes vers leur propre défaite. Ignorants, ils ne sont jamais ceux qu'ils voudraient être.

La théâtralité narcissique est présentée comme une cocasserie dans la légèreté détendue de *Risibles amours.* Les jeunes personnages, qui ne savent pas ce qu'ils sont en vérité, singent les héros et ce faisant, s'illusionnent sur leur propre identité. Brusquement, comme s'ils étaient forcés de se réveiller, les masques tombent laissant place à une situation embarrassante. Ils se rendent compte avec dégoût qu'ils ne sont pas ceux pour qui ils se prenaient. Il semble que le comique réside dans le fait que les personnages confondent la fiction théâtrale et le réel. Pour souligner ce comique de la théâtralité, nous allons nous référer ici à un passage de *L'Immortalité*. Dans une analyse sur l'« *homo sentimentalis* », qui désigne une personne qui valorise des sentiments, Kundera remarque l'imitabilité des sentiments en mentionnant le théâtre.

> Le sentiment, par définition, surgit en nous à notre insu et souvent à notre corps défendant. Dès que nous *voulons* l'éprouver (dès que nous *décidons* de l'éprouver, comme Don Quichotte a décidé d'aimer Dulcinée), le sentiment n'est plus sentiment, mais imitation de sentiment, son exhibition. Ce qu'on appelle couramment hystérie. C'est pourquoi l'homo sentimentalis (autrement dit, celui qui a érigé le sentiment en valeur) est en réalité identique à l'*homo hystericus*. Ce qui ne veut pas dire que l'homme qui imite un sentiment ne l'éprouve pas. L'acteur qui joue le rôle du vieux roi Lear ressent sur scène, face aux spectateurs, l'authentique tristesse d'un homme abandonné et trahi, mais cette tristesse s'évapore au moment même où la représentation s'achève. C'est pourquoi l'homo sentimentalis, aussitôt après nous avoir éblouis par ses grands sentiments, nous déconcerte

[1] *Ibid*., p. 296.

par son inexplicable indifférence[1].

Ce qui est mentionné ci-dessus s'appliquerait aux jeunes personnages qui jouent les héros. Il est évident que dans le théâtre, aucun homme n'est celui pour qui il se prend. Il n'y a rien de ridicule de la part des acteurs qui s'identifient à leur rôle en oubliant leur vraie identité. Mais faire la même chose en réalité est risible et mélancolique. Car dans la vraie vie, on ne peut jamais compter sur l'attitude complice des autres acteurs, des spectateurs et même du décor. C'est la méprise de soi, d'autrui et sur la nature réelle des circonstances, qui incite les jeunes personnages à une représentation de spectacles et qui leur apporte une fin misérable. Dès l'origine, leur mise en scène est destinée à se terminer par un échec. De surcroît, leur jeu n'est pas pris au sérieux. La théâtralité n'est conçue que comme une singerie. Malgré leurs efforts pénibles, leur simulacre se révèle manifeste, à cause de cette volonté puérile de vouloir se fondre dans des stéréotypes. Mais pour les jeunes personnages, apeurés par leur identité informe, et en même temps fiers de leurs masques artificiels, la tentation du jeu de la théâtralité est irrésistible. Fleischman est « un adolescent projeté depuis peu dans le monde incertain des adultes » qui cherche une issue salvatrice à « l'atroce relativité du monde[2] », le jeune chauffeur se croit mature précisément « parce qu'il n'avait que vingt-huit ans[3] » et Édouard est caractérisé par « l'instabilité de son assurance juvénile (outrée un jour, sapée par le doute le lendemain)[4] ». La théâtralité est étroitement liée à la jeunesse, ce qui éveille « un sourire de pitié[5] » pour leur immaturité désarmante.

Or, cette théâtralité est un piège périlleux. Alors que sur la scène théâtrale, tout ce qui s'y déroule est fictif, dans la réalité tout acte devient réel. Et la vie réelle est une unique représentation sans répétition. Aucune erreur n'est réparable. C'est pourquoi il ne faudrait pas s'oublier soi-même dans la réalité. Derrière la cocasserie légère de la jeunesse se cache une lourde signification. Dans les romans postérieurs, cette théâtralité narcissique sera considérée comme un risque qui rend l'homme aveugle et qui le pousse

---

[1] *L'Immortalité*, pp. 290-291.
[2] *Risibles amours*, p. 161.
[3] *Ibid.*, p. 90.
[4] *Ibid.*, pp. 275-276.
[5] *Ibid.*, p. 283.

à commettre des actes irraisonnables et inhumains. Se croyant un héros, l'homme peut devenir un monstre. Dans *Risibles amours*, on se contente de pressentir cette angoisse, mais dans *La Plaisanterie* que nous allons aborder ensuite, nous verrons l'aspect pernicieux de la théâtralité narcissique à travers la notion kundérienne de « l'immaturité ».

2. *La Plaisanterie* – L'immaturité de se méconnaître

La notion de narcissisme dans l'œuvre de Kundera se caractérise par un mot-clef : l'immaturité. Ce terme implique la jeunesse en tant qu'âge donné, mais il s'agit surtout d'un état universel de l'homme : angoissé par l'incertitude de son existence, l'homme se rassure en s'identifiant à une figure enivrante, et ce faisant, il devient aveugle quant à sa situation réelle. Si on se réfère de nouveau au passage de « la douce lueur du comique » dans *Le Rideau*, l'immaturité correspond à l'état de naïveté dans lequel se trouve celui qui croit vraiment être le personnage qu'il s'imagine être. Tant qu'il reste dans cet état, il demeure un Narcisse comique dont l'ignorance de sa propre situation prête à rire.

> Depuis longtemps, la jeunesse est pour moi l'âge lyrique, c'est-à-dire l'âge où l'individu, concentré presque exclusivement sur lui-même, est incapable de voir, de comprendre, de juger lucidement le monde autour de lui. Si on part de cette hypothèse (nécessairement schématique, mais qui, en tant que schéma, me paraît juste), le passage de l'immaturité à la maturité est le dépassement de l'attitude lyrique[1].

Il est naturel que nous soyons tentés de retrouver dans ce schéma de l'immaturité et de la maturité, le reflet de Gombrowicz, un écrivain polonais dont Kundera reconnaît lui-même avoir subi l'influence. Car le terme de l'immaturité est aussi un mot-clef chez Gombrowicz, qui se réfère d'abord à l'âge de l'homme et qui englobe toute l'humanité : « Notre élément, c'est l'éternelle immaturité[2] ». Il conçoit l'homme comme un être immature de par sa tendance inhérente à ne pas pouvoir posséder, la « Forme[3] » , une

---

[1] *Le Rideau*, pp. 106-107.

[2] Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, traduit du polonais par par George Sédir, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1973, p. 95.

[3] Il faut noter toutefois qu'à la différence de Kundera, chez Gombrowicz l'immaturité n'est pas forcément une notion négative. L'immaturité étant la « non-forme », la maturité serait évidemment comprise comme la possession d'une forme. Or, tant que toute forme est subordonnée au monde extérieur, cette maturité ne peut être qu'une fiction qui ne correspond pas à sa réalité la plus profonde. Le mieux est de rejeter les formes que l'on porte et nier toutes les formes préexistantes. Ainsi, l'immaturité serait munie paradoxalement d'une valeur positive, servant d'arme à critiquer les idées toutes faites. « Alors que jadis l'immaturité n'était désignée

identité authentique. S'il est à peine possible de choisir une Forme quelconque pour se manifester, cette Forme n'est pas celle que l'on crée soi-même, mais celle toute faite qui se crée « entre » les hommes. La Forme n'est jamais authentiquement propre à l'individu.

> Tout cela s'accomplit à travers la Forme : en s'unissant entre eux, les hommes s'imposent mutuellement telle ou telle manière d'être, de parler, d'agir... Chacun déforme les autres tout en étant déformé par eux[1].

On pourrait dire que ce processus de formalisation correspond au spectacle stéréotypé des personnages immatures dans *Risibles amours*. En jouant chacun leur rôle désiré, ils interprètent les autres à leur gré, et ils finissent par prendre une image malgré eux. Nous avons montré précédemment que cette théâtralité provient de leur anxiété juvénile de ne pas pouvoir s'assurer d'une position dans un monde relativement instable. Toutefois, dans *Risibles amours*, bien que les personnages soient fort narcissiques par manque de maturité, la notion de l'immaturité n'y est pas encore clairement thématisée. C'est dans *La Plaisanterie* qu'elle se définit pour la première fois, comme un attribut négatif de la jeunesse. Nous allons donc examiner la notion kundérienne d'immaturité et le regard que porte Kundera sur cette tendance humaine. Nous verrons que la problématique réside non seulement dans l'incertitude qu'éprouvent les immatures quant à leur personnalité, mais aussi dans les conséquences ennuyeuses suscitées par leur immaturité qui se rattache au narcissisme enivrant.

Ce premier roman de Kundera se compose de sept parties sous forme de monologues attribués à chacun des personnages : Ludvik, Helena, Ludvik, Jaroslav, Ludvik, Kostka. La septième partie qui est la dernière, est partagée par Ludvik, Helena et Jaroslav. Par la fréquente occurrence de son nom, on devine que Ludvik doit être le

---

que par opposition à la forme, comme « non-forme », elle possède désormais une valeur positive : l'authenticité de l'homme. Dès lors, les deux pôles se trouvent inversés : la forme – en tant qu'inauthenticité – peut être définie comme le reflet négatif de l'immaturité » (Joanna Peiron, *Gombrowicz, écrivain et stratège, Un auteur « excentrique » face à la France*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 93).

[1] Witold Gombrowicz, *Le Mariage*, « Idée du drame », traduit du polonais par Koukou Chanska, George Sédir, Pairs, Christian Bourgois éditeur, 1982, 1994.

personnage principal, ou au moins qu'il possède une grande importance. C'est à travers ce personnage qu'apparaissent les réflexions sur l'immaturité, sur un ton vexant et haineux.

Ludvik est un homme dans la trentaine. Il a subi un échec dans sa jeunesse. Zemanek, un ami de jadis l'a trahi lorsqu'il avait eu le plus besoin de lui. Quinze ans après, il rencontre par hasard sa femme Helena et de ce fait, il entreprend de réaliser son projet de vengeance. Il la séduit pour rendre Zemanek cocu. Pour accomplir cette revanche, il choisit sa ville natale qui garde les souvenirs sombres de son passé. Il rencontre son ancien ami Kostka qui accepte volontiers de lui prêter son studio. Dans un salon conseillé par Kostka, il est surpris de voir une coiffeuse qui ressemble à Lucie, son amie d'autrefois, et celle-ci en effet est Lucie. En sortant, il reconnaît un vieil ami, Jaroslav, devant qui il éprouve toujours de la gêne. En attendant l'arrivée d'Helena, il se livre ainsi à un retour sur son passé.

L'histoire de son échec remonte à 1949. Juste après février 1948, l'esprit était d'un « sérieux rigide[1] » qui exigeait de tous ses contemporains le joyeux sourire et la manifestation d'une entière approbation pour la victoire de la classe ouvrière. À une époque où les facéties et l'ironie sont condamnables, Ludvik était un jeune étudiant communiste qui aimait plaisanter. Ne sachant pas ce qu'il était en vérité, il portait plusieurs visages comme s'il dissimulait derrière ses masques un manque d'assurance. Lors des réunions, il se montrait ferme. Entre camarades, il était un moqueur insouciant. Pour attirer l'attention de Marketa, une communiste naïvement sérieuse, il feignait le cynisme.

> Je faisais de mon mieux pour lui en imposer, de la même façon bête que les hommes de vingt ans de tous les temps : je m'affublais d'un masque ; je feignais d'être plus vieux (mentalement et par mes expériences) ; je feignais de garder mes distances par rapport à toutes choses, de considérer le monde de haut et de porter par-dessus ma peau un second épiderme, invisible et à l'épreuve des balles. Je me doutais (du reste à juste titre) que la plaisanterie exprime clairement la distance et, si j'ai toujours aimé plaisanter, avec Marketa je le faisais d'une façon

[1] *La Plaisanterie*, traduit du tchèque par Marcel Aymonin, entièrement révisée par Claude Courtot et l'auteur, version définitive, Paris Gallimard, coll. « Folio », 2003, p. 49.

particulièrement zélée, artificielle et affectée[1].

Pendant les vacances d'été, Ludvik comptait approfondir leur relation amoureuse qui ne dépassait pas encore quelques baisers. Mais contrairement à son attente, Marketa avait décidé de participer à un stage de formation du Parti. Au cours du stage, elle lui envoya une lettre qui exprimait le plaisir d'y participer, mais qui ne prêtait aucune attention à Ludvik, au grand mécontentement de celui-ci. Blessé par son indifférence, il lui écrivit sur une carte postale : « L'optimisme est l'opium du peuple ! L'esprit saint pue la connerie. Vive Trotski ! Ludvik[2] ».

Cette carte a alors été soumise à la censure. Interrogé par trois membres du comité des étudiants, Ludvik leur expliqua qu'il s'agissait d'une simple plaisanterie, mais ils ne le considéraient plus que comme trotskiste. Lues à haute voix, les phrases de la carte postale prenaient une résonance grave, loin d'une blague improvisée. Il s'effrayait lui-même de « sa puissance dévastatrice[3] ». Que ces phrases soient écrites pour plaisanter ou non, ce qu'il avait écrit exprimait fidèlement ce qu'il était. Tel était leur avis. En trouvant Ludvik dans l'embarras, Marketa fit un geste. Convaincue que Ludvik avait commis une grave et irréparable erreur, elle était pleine de tolérance et ne voulait pas l'abandonner. Elle s'imaginait être dans la même situation que l'héroïne dévouée d'un film soviétique : la femme d'un médecin chercheur condamné par un tribunal d'honneur, l'encourageant assidûment à réparer sa faute. Ludvik comprenait que si seulement il reconnaissait sa faute, la « passion salvatrice[4] » de Marketa serait satisfaite et qu'elle se donnerait à lui. Or, ne voulant pas la reconnaître, il n'est finalement pas entré dans son jeu, où elle jouait le rôle pathétique d'une miséricordieuse. Lors de la réunion plénière, Zemanek présente d'emblée un rapport sur Ludvik et sa faute. Zemanek, un « beau gosse qui se donnait volontiers en spectacle[5] » jouait alors un communiste dévoué et proposa son exclusion du Parti. Ludvik est exclu à l'unanimité et on lui interdit de poursuivre ses études.

---

[1] *Ibid.*, p. 52.
[2] *Ibid.*, p. 55.
[3] *Ibid.*, p. 60.
[4] *Ibid.*, p. 73.
[5] *Ibid.*, p. 65.

Il s'inscrit alors dans l'armée des soldats à l'écusson noir où se rassemblaient ceux qui étaient condamnés comme ennemi du socialisme. Dans sa vie à la caserne d'un faubourg d'Ostrava, il a rencontré Lucie, une jeune fille dont la simplicité et la lenteur mélancolique l'ont ému. Grâce à elle, Ludvik retrouva à nouveau la force de vivre. Il désirait son corps, mais Lucie se refusait à lui. Emporté par la colère, il l'éconduit finalement. Il rencontra aussi « le môme du commandant[1] », un jeune officier de vingt-cinq ans qui s'attirait le ressentiment des soldats par sa cruauté. Pareillement aux autres jeunes personnages, celui-ci affectait d'être adulte. En prenant subitement le poste de commandant, et n'en connaissant pas la nature, il a dû s'imaginer ce que devait être une conduite digne d'un commandant. À partir de ce qu'il savait par lecture ou par ouï-dire, il façonna un masque, mélange de stéréotypes.

> Un masque tout fait pour des situations analogues : le héros d'airain des bandes dessinées, jeune mâle aux nerfs d'acier dressant une bande de truands, pas de grands mots, rien que du calme froid, un humour dépouillé qui fait mouche, la confiance en soi et en la vigueur de ses muscles[2].

C'est à travers ce personnage que Ludvik développe ses idées sur la jeunesse. Le voir en souvenir dissimuler son immaturité, lui fait dire que ce « jeune acteur comme celui-là[3] » n'était pas le premier qu'il avait rencontré. Les trois interrogateurs qui l'ont jugé trotskiste étaient eux aussi des mômes déguisés en « révolutionnaire[s] ascétique[s] et inflexible[s][4] ». Marketa avait joué son rôle de miséricordieuse, tiré d'un « navet de la saison à l'écran[5] ». La trahison de Zemanek s'expliquerait par une attitude soudainement saisie d'un « pathos sentimental de la morale[6] ». Et finalement, il tourne son regard sur lui-même. Le jeune Ludvik aussi changeait de visages comme s'il voulait fuir le vide de sa vie.

Avec le temps, prenant de l'âge, Ludvik projette vers ces immatures, un regard

---

[1] *Ibid.*, p. 137.
[2] *Ibid.*, p. 139.
[3] *Idem.*
[4] *Idem.*
[5] *Idem.*
[6] *Idem.*

haineux, bien qu'atténué par la compassion. Il se souvient également d'Alexej, un exclu comme lui, dont le père est accusé lors d'un procès politique. En jouant son « grand rôle qui dépassait sa raison et son expérience[1] », il insistait sur sa loyauté envers le Parti. Par la similitude des situations, Ludvik le comprend et ressent pour lui de la pitié, pour sa souffrance issue de l'attachement à un rôle disproportionné. Si Alexej, le jeune commandant et les autres jeunes jouaient un rôle, ce n'était pas de leur faute. Inévitablement « inachevés », ils étaient obligés de se rendre « *hommes faits*[2] », ou au moins, de le feindre.

> La jeunesse est horrible : c'est une scène où, sur les hauts cothurnes et dans les costumes les plus variés, des enfants s'agitent et profèrent des formules apprises qu'ils comprennent à moitié, mais auxquelles ils tiennent fanatiquement. L'Histoire aussi est horrible, qui sert si souvent de terrain de jeu aux immatures ; terrain de jeu pour un Néron jeunot, pour un Bonaparte jeunot, pour les foules électrisées d'enfants dont les passions imitées et les rôles simplistes se transfigurent en une réalité catastrophiquement réelle. Quand je songe à ça, c'est toute l'échelle des valeurs qui dans ma pensée bascule et je ressens une haine profonde pour la jeunesse – et inversement une sorte de paradoxale indulgence envers les forbans de l'Histoire dans l'action de qui je ne vois soudain qu'une effroyable agitation d'immatures[3].

Ludvik connaît la bêtise de l'immaturité. Il a subi un échec qui provient de sa propre immaturité. Et pourtant, adulte autant qu'il peut l'être à son âge, il n'échappe pas à la même erreur qui est de vouloir se prendre pour ce qu'il n'est pas. Se trouvant à Brno quinze ans après son échec, il fait l'amour avec Helena, la femme de Zemanek. Il est content d'avoir achevé sa vengeance, mais ce contentement ne dure pas longtemps. Bientôt, il s'avère que la vie conjugale du couple Zemanek est détériorée. Ludvik n'a fait que complaire à Helena en offrant malgré lui l'illusion d'un vrai amour. Car celle-ci est convaincue qu'il est amoureux d'elle, et baigne donc dans la joie d'avoir trouvé l'homme de sa vie qui lui donnerait la force de quitter son mari.

---

[1] *Ibid.*, p. 140.
[2] *Ibid.*, p. 139.
[3] *Ibid.*, p. 138.

Un autre malentendu abbat Ludvik. En écoutant Kostka parler de sa rencontre avec Lucie, Ludvik découvre que Lucie ne partage pas les mêmes souvenirs du passé que lui. D'après Kostka, on l'a trouvée perdue et démunie dans une forêt. Accueillie et soignée par Kostka, elle s'est ouverte à lui et a confié son passé. Elle lui confessa qu'elle avait failli être violée par un soldat qu'elle n'aimait pas. On devine aisément grâce au contexte qu'il s'agit du jeune Ludvik. Dans la mémoire de Ludvik, ils s'aimaient tous les deux. Soudain, il comprend que pendant quinze ans, il s'est attaché à une image illusoire de Lucie et pas à la vraie Lucie. Il ne la connaissait pas.

> Une vague de colère contre moi-même m'inonda, colère contre mon âge d'alors, contre le stupide *âge lyrique* où l'on est à ses propres yeux trop grande énigme pour pouvoir s'intéresser aux énigmes qui sont en dehors de soi et où les autres (fussent-ils les plus chers) ne sont que miroirs mobiles dans lesquels on retrouve étonné l'image de son propre sentiment, son propre trouble, sa propre valeur. Oui, pendant ces quinze ans-là, j'ai pensé à Lucie seulement comme au miroir qui garde mon image d'autrefois[1] !

Toutefois, il met en doute le récit de Kostka. Rien ne prouve que Kostka n'avait pas lui-même embelli son histoire de la même manière que Ludvik a transformé poétiquement ses souvenirs de Lucie, en détournant les yeux de la vérité. Chacun dans ses illusions, ne poursuit que l'ombre de l'autre, sans pouvoir ou même sans vouloir le voir tel qu'il est en réalité. Chacun ne voit que soi.

Rempli de tristesse, Ludvik se dirige vers le village où se tient la fête folklorique « La Chevauchée des Rois ». Là, il voit Zemanek avec une jolie fille. Celui-là enseigne la philosophie à l'université et d'après ce que raconte la jeune amante, il est le professeur le plus populaire. En parlant avec la jeune fille qui semble jouir pleinement du moment présent, Ludvik commence à douter du sens de tirer vengeance du passé. Même s'il s'agit d'une affaire personnelle, sa vengeance prendrait inévitablement la forme d'une histoire pathétique d'une « époque noire et révolue[2] », correspondant au goût de la masse populaire. Ludvik s'effraye de la tournure ridicule qui pourrait résulter

[1] *Ibid.*, p. 366.
[2] *Ibid.*, p. 401.

de sa persistance dans la défaite, d'autant plus qu'aujourd'hui les autres personnages la conçoivent comme une des anecdotes rebattues de l'époque, un événement « lointain et trop littéraire (oui, sujet maintes fois décrit dans tant de mauvais romans)[1] ».

Peu après, Helena et son jeune technicien, Jindra se retrouvent. Comme s'il s'était réconcilié avec Ludvik, Zemanek le leur présente comme un ancien ami de la faculté. Dans une ambiance amicale, Ludvik éprouve au fond de lui du dépit à subir la « réconciliation humiliante[2] ». Vu l'affaiblissement de leur lien conjugal et la négligence de Zemanek pour sa « traîtrise », il réalise que sa vengeance était de toute façon une entreprise manquée. Pour mettre fin à son ridicule spectacle, il dit adieu à Helena sans avoir le courage de lui dévoiler ses intentions, et la laisse derrière dans le désarroi, Ludvik repense à son séjour. Il a l'impression que « ces trois jours n'étaient qu'un théâtre d'ombres[3] ». Il s'est comporté en croyant que les autres n'avaient pas du tout changé par rapport aux images qu'il gardait dans ses souvenirs.

> Ajournée, la vengeance se transforme en leurre, en religion personnelle, en mythe chaque jour davantage détaché de ses propres acteurs qui, dans le mythe de la vengeance, restent inchangés bien qu'en fait (le trottoir ne cesse de rouler) ils ne soient plus ce qu'ils étaient : un autre Jahn a devant lui un autre Zemanek et la gifle que je lui dois ne peut être ressuscitée, ni reconstituée, est perdue à jamais[4].

Quant à Helena, elle se sent terriblement blessée. Cependant elle se met à plonger à nouveau dans l'illusion. Elle trouve dans les affaires de Jindra des comprimés d'analgésiques et en avale deux. Sachant qu'une dose excessive d'Algéna serait toxique, elle entre peu à peu dans le spectacle d'une suicidaire qui cherche une raison de vivre. Elle prend encore un cachet et se dit qu'elle « tient sa mort dans sa main[5] ». L'idée de se rapprocher d'un gouffre sans fond la fascine. Finalement, elle s'extasie en s'imaginant mourir tragiquement, victime d'un amour pur. Mais la vraie fin est autrement plus

---

[1] *Ibid.*, p. 402.
[2] *Ibid.*, p. 408.
[3] *Ibid.*, p. 419.
[4] *Ibid.*, p. 420.
[5] *Ibid.*, p. 412.

terrible. Les analgésiques qu'elle a pris sont en fait des laxatifs. Jindra, de même qu'il dissimule son immaturité, les mettait dans une boite d'analgésiques pour cacher sa constipation. Inopportunément, Ludvik et Jindra accourent au moment où Helena souffre d'une diarrhée violente. Elle se donne en spectacle, honteuse devant Ludvik, au lieu de lui montrer la noblesse de son amour. En découvrant la dissimulation de Jindra, Ludvik retrouve chez lui une autre variation de l'immaturité.

> Sur son visage (petit, blafard, tacheté de rousseur, avec le nez court et retroussé) se lisait tout ce qui se passait en lui ; c'était un visage transparent parce qu'incorrigiblement enfantin (je dis incorrigiblement, à cause de ces traits anormalement fins qui, avec l'âge, ne deviennent pas plus virils et font même d'un visage de vieux un visage vieilli d'enfant). Pareil aspect enfantin ne peut guère réjouir un garçon de vingt ans, de sorte qu'il ne lui reste plus qu'à le masquer par tous les moyens possibles (comme le masquait jadis – ah ! l'éternel théâtre des ombres ! – le môme de commandant)[1].

La vie de Ludvik est régie par l'immaturité. La chute de sa vie commence par une plaisanterie, la lettre, qui provient d'une étourderie juvénile. Malgré son insignifiance, cette plaisanterie procure aux jeunes acteurs l'occasion de paraître sur la scène. Il est ensuite exclu du Parti. L'ombre de l'immaturité poursuit Ludvik et l'incite encore à jouer la vengeance. Et il voit la fin qui n'est rien d'autre qu'une plaisanterie. Face à l'absurdité de sa vie, il ne peut y trouver aucun soutien pour qu'elle ait un sens, pour qu'elle soit compréhensible ou jouable. Chose curieuse, il ne trouve de consolation que dans l'amitié de Jaroslav qu'il évitait depuis longtemps et dans la musique folklorique, qui le dégoûtait auparavant.

La Plaisanterie a plusieurs points en communs avec *Risibles amours*. Si l'on prend en compte la période de rédaction de ces deux ouvrages, on peut considérer ce premier roman comme un condensé des idées développées dans le recueil de nouvelles qui suivra. Les intrigues de *Risibles amours* nous ont grandement montré comment sont les personnages narcissiques. Elles sont reprises dans *La Plaisanterie* : Ludvik, tout comme l'assistant dans « Personne ne va rire », se perd par ses blagues et s'applique à

[1] *Ibid.*, p. 424.

réparer son échec au présent, comme dans « Que les vieux morts cèdent la place... ». Et comme si la privation de succès sexuel était la marque de la jeunesse, le jeune Ludvik est malchanceux en la matière. La dévotion superficielle d'Alice rejouée par Marketa est aussi remarquable.

À travers la similitude de l'intrigue, émerge le profil commun de Narcisse : enclin à se laisser entraîner par la vanité, il se met à jouer un rôle sur une scène splendide, négligeant les conséquences de ses actes. Ce qui diffère de *Risibles amours* est le regard projeté sur le Narcisse. Cela s'explique en grande partie par la différence de composition et de narration. Tandis que dans les récits de *Risibles Amours*, les personnages soliloquent – gardant une certaine distance observatrice par rapport au narcissisme d'autrui ou de soi —, les quatre personnages monologueurs de *La Plaisanterie* manquent d'objectivité vis-à-vis d'eux-mêmes, mis à part Ludvik qui a un regard particulièrement réflexif sur son passé. C'est dans les malentendus incorrigibles entre ces personnages égocentriques que se dessine le spectacle narcissique. Dans ce désaccord sur la subjectivité de chacun, la vie, l'amour et la mort sont traités avec légèreté comme si par là, leur sens relatif se dévoilait. Cela nous rappelle l'absence de l'amour dans le monde de *Risibles amours*.

Sans aller jusqu'à dire que Ludvik est le héros principal de ce roman, il est pour le moins un personnage focalisant. C'est à partir de ses réflexions sur l'immaturité que les conduites de tous les autres personnages sont rassemblées sous la lumière du risible, leur seul point en commun. Par le regard de Ludvik, on voit derrière ces visages, un archétype humain qui est Narcisse. Il s'agit évidemment toujours de l'aspect comique de Narcisse. Or ce comique n'est pas fait pour un rire divertissant, car ce que Ludvik ne supporte pas, c'est le visage comique, pitoyablement misérable d'autrui, et surtout le sien. Il a honte de ce qu'est l'immaturité, sans doute à cause du spectacle donné par la sienne propre.

3. *La Vie est ailleurs* – Le lyrisme d'un poète enivré

La connaissance de la honte liée à l'immaturité resterait imparfaite si nous n'attachions aucune importance au parcours littéraire de Kundera. Mis à part son profil de romancier exilé, il est d'abord un poète qui s'est converti au roman. Il insiste sur le terme « conversion » comme s'il s'agissait de rejeter une croyance pour adhérer à une autre, en mettant l'accent sur l'aspect radical et déterminé de sa décision. Cependant, toute la période du poète n'est curieusement pas mentionnée, d'où s'affiche l'intention de se présenter en tant que romancier, rompant tout lien avec la poésie, et plus précisément avec le lyrisme qui s'y trouve. Cela évoque paradoxalement la hantise de la poésie qui le poursuit encore. On pourrait y entrevoir la honte qu'éprouve Kundera pour la première phase de sa carrière littéraire.

Or, qu'entend Kundera par « lyrisme » ? À partir de ce qui a été dit jusque-là, l'attribution d'un sens particulièrement péjoratif à ce terme est évidente. Dans *La Plaisanterie*, Ludvik éprouve une colère contre sa propre jeunesse en l'appelant « le stupide *âge lyrique*[1] ». L'immature est un être lyrique qui s'imagine beau et exceptionnel. L'allusion à la poésie n'est pas perceptible, néanmoins cette attitude de s'imaginer soi-même dans le regard des autres correspond selon Kundera, exactement à celle d'un poète lyrique qui est « l'incarnation la plus exemplaire de l'homme ébloui par sa propre âme et par le désir de la faire entendre[2] ». La notion de poésie lyrique est présentée comme un processus de sublimation des sentiments, et Kundera met en avant cette tentation des poètes d'exhiber fièrement leurs passions. L'attitude du poète lyrique exprime son état psychologiquement immature, ainsi que sa propre sublimation narcissique.

Si Kundera a rejeté la poésie, cela le fut par une réaction d'allergie au lyrisme. D'une manière catégorique assez surprenante, il oppose ensemble le lyrisme et la poésie au roman. Du poète lyrique considéré comme représentant de Narcisse « incapable de voir, de comprendre, de juger lucidement le monde autour de lui[3] », le romancier est à l'antipode. Quand il se souvient de sa première entreprise d'écrire des nouvelles, il

[1] *La Plaisanterie*, p. 366.
[2] *Le Rideau*, p. 106.
[3] *Idem.*

souligne le propre du roman qui correspond à cette opposition : « j'avais trouvé mon ton, la distance ironique à l'égard du monde et de ma propre vie[1] ».

Le chemin du romancier est tracé sur « les ruines de son monde lyrique[2] ». Pour Kundera, la cause traumatique est sa propre expérience au cours de la période totalitaire en Tchécoslovaquie communiste. *La Vie est ailleurs*, considérée comme une œuvre autobiographique, a pour arrière-plan cette époque lyrique, l'époque où « le poète régnait avec le bourreau[3] », pour emprunter ses propres termes. Il s'agit dans ce roman de la courte vie de Jaromil, un jeune poète lyrique[4]. En posant notre regard sur le lyrisme qui sera révélateur, nous allons examiner la notion de narcissisme présente dans le roman.

Jaromil est né d'une mère romantique et comiquement narcissique. Dégoûtée de la vie paisible de ses parents, elle fut tentée par « une révolte romantique[5] ». Elle se donna naïvement à un jeune ingénieur en croyant rencontrer l'âme sœur, ce qui s'avéra être une erreur après qu'elle tomba enceinte. Celui-ci l'épousa finalement uniquement parce qu'il fut forcé par ses parents. Parmi les trois possibilités relatives à l'endroit de la conception de l'enfant, la mère n'acceptait que la plus romantique mais la moins probable : « pendant une matinée d'été ensoleillée à l'abri d'un grand rocher dans un vallon[6] ». Seul ce « paysage romantique[7] » lui semblait convenable comme « décor[8] » pour la conception. En regardant la statuette d'Apollon qu'elle chérissait, elle souhaitait que l'enfant ait son visage et non celui de son mari. Elle ne va pas pourtant jusqu'à

---

[1] Milan Kundera, « De la *Note de l'auteur* pour la première édition tchèque de *Risibles amours* après la libération du pays de l'occupation russe » in Květoslav Chvatík, *Le Monde romanesque de Milan Kundera*, traduit de l'allemand par Bernard Lortholary, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1995, p. 241.

[2] *Le Rideau*, p. 107.

[3] Milan Kundera, *La Vie est ailleurs*, traduit du tchèque par François Kérel, nouvelle édition revue par l'auteur, Paris, Gallimard, coll. « Folio », p. 401.

[4] Bertrand Vibert souligne la projection de Kundera sur le héros Jaromil : il est « en partie l'image projetée par l'auteur d'un moi révolu et haï dont il entend se défaire, et à qui il règle proprement son compte ». (Vibert, « Paradoxes de l'énonciation et de la reception chez Milan Kundera » in *Désaccords parfaits : La réception paradoxale de l'œuvre de Milan Kundera*, Marie-Odile Thirouin et Martine Boyer-Weinmann (dir.), Grenoble, Ellug, 2009, p. 182.)

[5] *La Vie est ailleurs*, p. 14.

[6] *Idem.*

[7] *Idem.*

[8] *Idem.*

nommer son enfant Apollon signifiant pour elle « *celui qui n'a pas de père humain*[1] », cependant elle pense à un prénom tchèque qui s'y apparente, Jaromil, « *celui qui aime le printemps ou celui qui est aimé du printemps*[2] ». Ainsi, un jour de printemps à la saison des lilas, Jaromil est mis au monde par sa mère qui l'attend avec toutes ses espérances. Déjà avant qu'il fût né, son existence la consolait et réparait sa perte d'un grand amour non partagé. Dès le commencement de sa vie, Jaromil est intégré comme élément incontournable au scénario romantique de sa mère.

Sous les yeux attentifs de sa mère, qui note soigneusement ses mots intelligents, Jaromil est un enfant conscient de ce qu'il dit et sensible aux réactions que cela entraîne. Il cherche à plaire aux adultes qui l'entourent. Une de ses phrases réussies est rimée : « *le grand-papa est vilain, il a volé mon petit pain*[3] ». Très probablement prononcée par hasard, son grand succès inattendu révèle en lui « le pouvoir magique de la poésie[4] ». Une autre parole poétique et lyrique cette fois sans rime suscite l'admiration de sa mère : « *maman, la vie est comme les mauvaises herbes* ». Bien que cette phrase ne soit qu'une « idée somme toute vaste que la vie est une chose triste et vaine », cela crée un profond contentement autant chez la mère que chez l'enfant narcissiques.

> Maman se tut, lui caressa les cheveux et le regarda dans les yeux d'un regard humide. Jaromil fut grisé par ce regard où se lisait un éloge ému, au point qu'il eut envie de le revoir[5].

Le regard ironique du narrateur nous fait entrevoir dans la parole enfantine l'immaturité essentielle à la poésie lyrique[6]. Malgré la profonde émotion évoquée,

---

[1] *Ibid.*, p. 18.
[2] *Idem.*
[3] *Ibid.*, p. 29.
[4] *Idem.*
[5] *Ibid.*, p. 31.
[6] Ce regard ironique persiste jusqu'à la mort de Jaromil ; comme le remarque Martin Rizek, le narrateur accompagne Jaromil comme « une ombre ricanante » pour démasquer son immaturité lyrique et critiquer son caractère « mortellement narcissique ». Il écrit aussi que c'est dans *La Vie est ailleurs*, ce roman autobiographique, que Kundera utilise le narrateur le plus caustique. (Martin Rizek, *Comment devient-on Kundera ? Images de l'écrivain, l'écrivain de l'image*, Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces Littéraires », 2001, pp. 350-351.)

Jaromil a prononcé la phrase dans la seule intention de se procurer l'admiration de sa mère, sans aucune réflexion sur la vie elle-même. Sans doute le petit Jaromil n'est pas encore un poète lyrique, mais le rapport avec sa mère est bel et bien celui d'un poète lyrique qui veut s'assurer de sa valeur auprès de ses approbateurs. On peut déjà y voir un indice de ce que le narrateur développera plus tard à propos de la poésie lyrique :

> Le génie du lyrisme est le génie de l'inexpérience. Le poète sait peu de choses du monde mais les mots qui jaillissent de lui forment de beaux assemblages qui sont définitifs comme le cristal ; le poète n'est pas un homme mûr et pourtant ses vers ont la maturité d'une prophétie devant laquelle il reste lui-même interdit[1].

La mère est flattée que son fils soit non seulement intelligent, mais exceptionnellement sensible. Le fils est pareillement flatté en apercevant dans le visage ravi de sa mère son image d'« enfant exceptionnel et singulier[2] ». Ils se regardent avec admiration en formant l'un pour l'autre un miroir parfait qui reflète à chacun leur image désirée.

La présence du peintre qu'ils rencontrent à une station climatique les flatte encore plus. En regardant les dessins de Jaromil représentant des hommes à tête de chien, il apprécie exagérément cette étrange association et répond de l' « univers intérieur si original[3] » de l'enfant. Quelques années plus tard, Jaromil, déçu d'avoir découvert sa propre banalité, se renseigne auprès du peintre. Malgré son désir de retrouver la fécondité imaginative perdue de son univers intérieur, il est déçu de ne pouvoir plus attirer l'attention du peintre. C'est, en revanche, la mère qui intéresse le peintre. Toute charmée, elle le fréquente en s'extasiant sur la grandeur et la beauté de cet amour. Mais dans cette relation, elle s'use les nerfs. Elle se donne de la peine pour cacher son ventre ridé devant lui et pour s'adapter à sa manière particulière de faire l'amour. Elle lui écrit enfin une lettre d'adieu et l'écrivant, se sent grisée par cet amour maternel qui la conduit à l'abandon d'un amour coupable.

---

[1] *Ibid.*, p. 320.
[2] *Ibid.*, p. 31.
[3] *Ibid.*, p. 52.

> Et à ce moment-là, elle ne se sentait pas seulement infiniment triste, elle se sentait noble, tragique et forte ; la tristesse qui, quelques jours plus tôt, la faisait seulement souffrir, maintenant qu'elle l'avait dépeinte avec de grands mots, lui procurait un bonheur apaisant ; c'était une belle tristesse et elle se voyait éclairée par sa lumière mélancolique et se trouvait tristement belle[1].

Quant à Jaromil, qui est comme un double de sa mère narcissique, il est aussi fasciné par la beauté de la tristesse, non pas la sienne, mais celle de Magda, la bonne, dont le fiancé est exécuté par la Gestapo. Les poèmes d'Éluard lui semblent dignes de cette beauté et il est fasciné par eux. Un soir, il l'observe prendre son bain par le trou de la serrure. Surpris par Magda, Jaromil s'affole et éprouve un dégoût pour sa lâcheté ridicule. Pour échapper à cet état d'âme insupportable, il ouvre un recueil de poèmes qu'il vénère, car « seule une fuite vers le *haut* permet d'échapper à *l'abaissement*[2] !». Et il se met à écrire lui-même des poèmes à la façon d'Éluard, Nezval, Biebk ou Desnos, ce qui lui offre « un magnifique refuge[3] », non seulement contre le dégoût provisoire de lui-même, mais aussi contre la douleur perpétuelle de ne pas pouvoir être exceptionnel.

> Il lut plusieurs fois ces vers à haute voix, d'une voix mélodieuse et pathétique, et il fut enthousiasmé. Au fond de ce poème, il y avait Magda dans la baignoire, et lui le visage pressé contre la porte ; il ne se trouvait donc pas *en dehors des limites* de son expérience ; mais il était bien *au-dessus* d'elle ; le dégoût qu'il avait éprouvé de lui-même était resté *en bas* ; en bas il avait senti ses mains devenir moites de terreur et son souffle s'accélérer ; mais ici, *en haut*, dans le poème, il était bien au-dessus de son dénuement ; l'épisode du trou de la serrure et de sa lâcheté n'était plus qu'un tremplin au-dessus duquel il prenait maintenant son essor ; il n'était plus assujetti à ce qu'il avait écrit[4].

Jaromil trouve sa voie dans la poésie. Pour que ses brèves lignes soient un véritable poème, il pense à le montrer à quelqu'un. Sa mère lui semble la plus appropriée comme

---

[1] *Ibid.*, p. 86.
[2] *Ibid.*, p. 91.
[3] *Ibid.*, p. 94.
[4] *Ibid.*, p. 93.

premier lecteur. Il ne cherche pas de critique. Il a besoin de « quelqu'un que ses vers enthousiasmeraient autant que lui-même[1] ». La mère ne saisit pas le sens du poème, mais fond en larmes. Jusqu'alors plongée dans ses propres afflictions d'avoir perdu l'amour du peintre et de se sentir humiliée par l'absence de son mari à la maison, elle trouve enfin une issue qui la libère. Elle est consolée par sa confiance filiale et grisée par l'inintelligibilité admirable du poème qui lui assure d'être « la mère d'un enfant prodige[2] ». Elle est tellement émue qu'elle n'arrive pas à s'exprimer, mais cette réaction semble pour Jaromil la plus grande preuve de son talent. Ils se regardent comme si deux Narcisses se trouvaient l'un en face de l'autre, à la surface de l'eau. La mère le couronne du titre de « poète » et prend ainsi la place vénérable de « la mère du poète ». Chacun a le désir de se faire exceptionnel, et cela en cherchant de l'approbation d'autrui. Comme les personnages dans *Risibles amours* et *La Plaisanterie*, ils ont besoin de jouer un rôle pour dissimuler leur insignifiance. Dans *La Vie est ailleurs*, ce désir humain est comparable à l'attitude d'un poète lyrique.

Toutefois, ce spectacle à deux en parfaite harmonie se brise à mesure que Jaromil grandit. Jaromil s'enferme dans sa chambre et passe son temps devant le miroir. Son visage délicat qui ressemble à celui de sa mère lui déplaît. L'aspect enfantin et les cheveux jaunes et fins que la mère chérit ne font que le tourmenter, car il souhaite désespérément la physionomie d'un homme mûr. Il s'intéresse aux femmes, mais soucieux de son apparence, il rougit et se sent humilié. Seuls ses vers le sauvent de son dépit en lui offrant un « miroir exaltant[3] ». Il trouve dans ce miroir imaginaire, la consolation et « la certitude d'être un *élu*[4] ». Il montre ses vers au peintre et jubile de le voir gagné à sa cause. Le peintre est pour lui « une autorité inébranlable[5] » qui connaît « un critère objectif permettant d'évaluer les valeurs artistiques[6] ». De l'enfant chéri par sa mère, il veut devenir comme Xavier, un personnage qu'il a inventé en incarnant tout son idéal.

La mère s'aperçoit que son fils s'éloigne d'elle. Sa froideur est déplaisante d'autant

---

[1] *Ibid.*, p. 95.
[2] *Ibid.*, p. 96.
[3] *Ibid.*, p. 151.
[4] *Ibid.*, p. 152.
[5] *Idem.*
[6] *Idem.*

plus que l'enfance de Jaromil lui rappelle tendres souvenirs. Elle lui reproche d'avoir gardé ses secrets d'un air honteux. Pour punir « son insolente pudeur[1] », elle s'emploie à le surveiller et le contraindre. Cela parce que les comportements de Jaromil ne conviennent plus pour le rôle prévu dans son spectacle.

> Elle se disait que l'expérience commune de l'enfance de Jaromil était pour eux un engagement et un pacte sacré. Mais elle se rendait compte, de plus en plus souvent, que son fils trahissait le pacte. [...] Elle en souffrait et elle en était agacée. Dans ce pacte qu'ils avaient rédigé ensemble quand il était enfant, n'était-il pas écrit qu'il serait toujours confiant et sans honte devant elle[2] ?

Elle choisit ses vêtements et annule ses rendez-vous avec ses amies. Quant à Jaromil, il n'admet pas que sa mère néglige sa tâche de veuve. Son père est décédé dans un camp de concentration. Jaromil le voit comme un homme héroïque, ne sachant pas qu'en vérité, il a perdu sa vie pour un rendez-vous avec une jeune juive.

> La fidélité de la femme au héros mort faisait partie des mythes sacrés de Jaromil ; elle lui donnait l'assurance que l'absolu de l'amour n'était pas seulement une invention de poète, mais qu'il existait et rendait la vie digne d'être vécue[3].

Une fois que leurs intérêts s'opposent, leur miroir mutuel se brise du même coup. Malgré leur interdépendance, le fils et la mère sont hostiles l'un envers l'autre car chacun privilégie son spectacle à celui de l'autre. Ce qui nous fait entrevoir la peine de vivre en tant que Narcisse et parmi les Narcisses dominés par le désir lyrique. En s'aimant, ils se haïssent. Plus tard, quand une belle cinéaste dont Jaromil tombe amoureux projette de tourner un court métrage biographique sur Jaromil, la mère travaille avec frénésie sur le scénario. Elle force son fils à jouer le rôle qu'elle lui a préparé.

---

[1] *Ibid.*, p. 174.
[2] *Idem.*
[3] *Ibid.*, p. 166.

> Ah, le beau spectacle qu'ils nous offrent, ces deux-là, ils sont face à face et se repoussent mutuellement : elle le pousse dans ses couches et il la pousse dans la tombe, ah, le beau spectacle qu'ils nous offrent, ces deux-là[1].

Après avoir passé son baccalauréat, Jaromil s'inscrit à l'école des hautes études politiques. En tant que militant de l'Union de la jeunesse, il fait un rapport sur les professeurs. Mais il reste toujours immature et soucieux de sa propre image. Il connaît rarement du succès auprès des filles. Seulement avec une fille rousse qui par ailleurs ne lui plaît pas, il remporte un certain succès sexuel. Elle le voit ayant de multiples aventures féminines, et ce regard l'enorgueillit. Au fur et à mesure qu'il s'absorbe dans les activités révolutionnaires et dans l'amour, sa poésie change de nature. Il la veut « absolument moderne[2] », ce qui signifie « compréhensible » pour la rousse, car elle qui représente le commun des mortels. Aux dépens de « la beauté de singularités qu'il était seul à comprendre[3] », il se met à exprimer « la beauté de généralité compréhensible de tous[4] ». Il abandonne les vers libres et s'efforce désormais de composer en vers rimés et rythmés qui éveilleraient chez l'homme l'exaltation. En décrivant les jours de Jaromil en amoureux et poète lyrique, le narrateur insère des réflexions sur le rapport entre la poésie lyrique et l'enthousiasme révolutionnaire.

> Par le poème, l'homme manifeste son accord avec l'être, et la rime et le rythme sont les moyens les plus brutaux de cet accord. Et la révolution qui vient de triompher n'a-t-elle pas besoin d'une affirmation brutale de l'ordre nouveau et partant, d'une poésie pleine de rimes ? [...] Le lyrisme est une ivresse et l'homme s'enivre pour se confondre plus facilement avec le monde. La révolution ne veut pas être étudiée et observée, elle veut que l'on fasse corps avec elle ; c'est en ce sens qu'elle est lyrique et que le lyrisme lui est nécessaire[5].

---

[1] *Ibid.*, p. 368.
[2] *Ibid.*, p. 292.
[3] *Ibid.*, p. 294.
[4] *Idem.*
[5] *Ibid.*, pp. 293-294.

Non seulement la foule est ivre, mais aussi le poète.

> Avec ses poèmes le poète peint son autoportrait ; mais comme aucun portrait n'est fidèle, nous pouvons dire aussi que, avec ses poèmes, il rectifie son visage. Rectifie ? Oui, il le rend plus expressif, car l'imprécision de ses propres traits le tourmente ; il se trouve lui-même brouillé, insignifiant, quelconque ; il cherche une forme de lui-même ; il veut que le révélateur photographique des poèmes affermisse le dessin de ses traits. Et il le rend plus dramatique, car sa vie est pauvre en événements. Le monde de ses sentiments et de ses rêves, matérialisé dans ses poèmes, a souvent une apparence tumultueuse et remplace les actes et les aventures qui lui sont refusés[1].

Dans ces observations, nous pouvons voir en filigrane la vie de Kundera durant la période suivant la révolution de 1948, notamment lors de l'exécution de Záviš Kalandra, écrivain et journaliste tchèque. Il a été abandonné par son ami poète Paul Éluard. Kundera en parle dans *Le Livre du rire et de l'oubli* et dans une interview de la même époque que sa publication.

> À ce moment-là, Éluard n'aurait sans doute pas agi ainsi par infidélité, par lâcheté ou bien par cruauté. En juin 1950, Kalandra a été pendu pour cause d'avoir trahi le peuple et son espérance. Malgré l'appel de Breton et bien qu'il n'ait pas cru au crime imputé à son ami, Éluard n'a pas tenté de le sauver. J'ai compris que le lendemain de son exécution, ce qui a poussé Éluard chanter dans la rue de Prague en tenant une jeune fille par les épaules, des vers comme « L'homme en proie à la paix a toujours un sourire » ou « L'amour est au travail, il est infatigable », est l'exaltation lyrique. L'exaltation lyrique effaçait miraculeusement la distance critique entre le moi et le monde, et le poète chantait agréablement en s'identifiant à l'exécution capitale[2].

Cet événement illustre au mieux l'attitude lyrique à l'époque du fanatisme totalitaire, ce qui a fait naître chez Kundera un fort dégoût. Dans *Les Testaments trahis*,

---

[1] *Ibid.*, p. 321.

[2] Entretien avec Yoshinari Nishinaga, «L'Ambivalence de l'histoire» [en japonais], in *La Mer*, janvier 1981, Tokyo, Chûôkôronsha. C'est nous qui traduisons.

il écrit ainsi :

> Lyrisme, lyrisation, discours lyrique, enthousiasme lyrique font partie intégrante de ce qu'on appelle le monde totalitaire ; ce monde, ce n'est pas le goulag, c'est le goulag dont les murs extérieurs sont tapissés de vers et devant lesquels on danse. Plus que la Terreur, la lyrisation de la Terreur fut pour moi un traumatisme. À jamais, j'ai été vacciné contre toutes les tentations lyriques. La seule chose que je désirais alors profondément, avidement, c'était un regard lucide et désabusé. Je l'ai trouvé enfin dans l'art du roman[1].

En s'associant à l'enthousiasme révolutionnaire, la poésie lyrique exerce une influence réelle. Les vers passionnés trompent la foule sur la situation réelle et les incitent à des actions irraisonnées dans l'étourdissement provoqué par le lyrisme. Ses conséquences sont imprévisibles et dans la plupart des cas, indésirables. Les beaux gestes et les magnifiques aventures versifiées font rêver les lecteurs et c'est dans cette griserie que l'on apprécie les poèmes lyriques à volonté. La poésie lyrique n'a pas été forcément utilisée avec abus comme moyen d'agiter l'enthousiasme de la foule. Mais elle a pu l'agiter, car cela correspondait à sa nature. Les poètes lyriques ont trouvé dans le fanatisme révolutionnaire sa place idéale, où elle peut déployer tout son dynamisme. Elle a dans ses racines la même immaturité humaine encline à s'enivrer en ignorant la réalité.

Voyant le dramatique et le grandiose de l'Histoire, les personnages ne peuvent s'empêcher de s'y lancer. Vu l'insignifiance de leur existence et de leur vie, ils sont affamés de liens qui les rattacheraient à la grande scène. Sans parler des jeunes personnages dans *La Plaisanterie* qui commettent des fautes réelles en rêvant de l'irréel, Jaromil et sa mère sont aussi imprégnés par le cours de l'Histoire.

Dans l'attachement de Jaromil à l'image héroïque de son père mort, on voit déjà son besoin de s'inscrire dans l'Histoire. Il accroche au mur de sa chambre sa photographie en uniforme d'officier. Quand il retrouve son ami d'enfance qui travaille dans la police, il éprouve l'envie de s'inscrire au Parti communiste. Pour s'élever à son niveau, il déclare qu'il est prêt à consacrer son énergie à la construction d'un monde

[1] *Les Testaments trahis*, p. 189.

meilleur.

Quant à la mère, elle profite du statut de son mari pour acquérir un rôle dans l'Histoire. La mobilisation du mari a donné du pathétique à sa vie pendant la période de la guerre. L'arrestation du mari et sa mort dans un camp de concentration rendent ainsi sa vie glorieuse[1].

De même que la poésie pour le poète, l'Histoire est pour les personnages un endroit où ils vivent dans l'illusion. Toutefois, dans cette grande scène se cache un grand piège : tout ce qui s'y produit est réel. L'épisode de la dénonciation de Jaromil illustre cette erreur. Lors d'un rendez-vous avec sa compagne rousse, Jaromil se fâche de son retard. Ébahie devant sa colère démesurée, elle recourt à une échappatoire qui lui semble pardonnable pour son retard, mais qui en fait l'entraînera à sa perte. Elle invente comme excuse qu'elle prolongeait ses adieux avec son frère qui allait s'exiler. Le lendemain, Jaromil se rend au siège de la Sûreté nationale pour le dénoncer. Il monte l'escalier comme s'il montait pour accéder à « l'étage supérieur de sa propre vie[2] ». Le bavardage avec son ancien ami policier est « la savoureuse ouverture[3] » qui prépare « le lever du rideau[4] » de son acte courageux. Après avoir accompli sa mission, Jaromil se rend à la faculté pour répandre sa métamorphose virilisante, bien qu'elle soit invisible. Une fois rentré chez lui, il veut être vu sous son nouveau portrait et court chez la rousse. En la voyant monter dans une voiture avec deux inconnus, il se renseigne auprès de son ami policier qui lui répond : « On va les cuisiner comme il faut[5] ». Ces mots excitent son imagination. En imaginant son amie dans une situation pénible, il pense que « son acte l'avait *fait entrer dans la tragédie*[6] ».

> Toutes ces idées et toutes ces images l'emplissaient d'une sorte de matière douce, parfumée, noble, et il avait l'impression de grandir, d'aller à travers les rues comme un

[1] Voir « *La Vie est ailleurs* – l'épopée du dépit » in Martin Rizek, *Comment devient-on Kundera?*, pp. 332-336.
[2] *La Vie est ailleurs*, p. 387.
[3] *Idem.*
[4] *Idem.*
[5] *Ibid.*, p. 392.
[6] *Idem.*

> monument itinérant de tristesse[1].

Le tragique de la situation est ce qui assure que sa vie a une destinée, qu'elle a une signification grave : « la gloire du devoir naît de la tête tranchée de l'amour[2] ». Le même jour, il reçoit une lettre signée d'une belle cinéaste qui l'invite à une soirée. Jaromil ne peut s'empêcher de trouver dans cette coïncidence un sens. Il se dit qu'il peut enfin se présenter devant elle « avec assurance, sans crainte et comme un homme[3] ». Plein d'inspiration, il s'installe à son bureau et se met à écrire des vers. Il est heureux et plus grisé que jamais.

> Il était certes terrible de sacrifier une femme concrète (rousse, gentille, menue, bavarde) pour le monde futur, mais c'était sans doute la seule tragédie de notre temps qui fût digne de beaux vers, digne d'un grand poème[4] !

Tandis qu'en présence de la rousse, Jaromil ne pouvait maîtriser sa jalousie immodérée, face à sa propre imagination, il n'en éprouve pas. Il vit à l'intérieur de son spectacle et dans ce spectacle, la rousse est devenue une héroïne dont le rôle est fixé par Jaromil, le metteur en scène.

> Pourquoi Jaromil serait-il jaloux ? La rousse est à lui maintenant, elle lui appartient plus que jamais : son destin est sa création ; c'est son œil qui l'observe pendant qu'elle urine dans le seau ; ce sont ses paumes qui la touchent dans les mains des gardiens ; elle est sa victime, elle est son œuvre, elle est à lui, à lui, à lui[5].

Cette interprétation arbitraire et l'acte qui suit sont semblables à la griserie de Fleischman quant à la tentative de suicide de l'infirmière (« le Colloque » dans *Risibles amours*) et à la frénésie des jeunes communistes qui accusent Ludvik (*La Plaisanterie*).

---

[1] *Ibid.*, p. 393.
[2] *Idem.*
[3] *Ibid.*, p. 394.
[4] *Idem.*
[5] *Ibid.*, p. 395.

Les Narcisses ivres de lyrisme négligent l'existence d'autrui.

Revenons à la suite de l'analyse. En se rendant chez la cinéaste, Jaromil pense à Xavier, son double qui vit son autre vie plus colorée. Se croyant brave et grandiose après la dénonciation, il espère voir chez la cinéaste son image idéale réalisée.

> Et voici venu le moment où la contradiction est abolie entre l'état de rêve et l'état de veille, entre la poésie et la vie, entre l'acte et la pensée. Du même coup, la contradiction entre Xavier et Jaromil a elle aussi disparu. Tous deux ont fini par se confondre et ne sont qu'une seule créature. L'homme de la rêverie est devenu l'homme de l'action, l'aventure du rêve est devenue l'aventure de la vie[1].

Dans la villa, les invités entament une compétition à celui qui occupera le centre de l'attention.

> Chacun se surpassait pour attirer l'attention. Les jeunes acteurs se conduisaient comme sur une scène, parlant d'une voix forte et sans naturel, chacun s'efforçait de mettre en valeur son esprit ou l'originalité de ses opinions[2].

> Quelqu'un s'était mis au piano, des couples dansaient, les groupes voisins riaient et parlaient fort ; on rivalisait de mots d'esprit, chacun voulait surpasser l'autre pour être le point de mire[3].

Jaromil met aussi du zèle à se faire remarquer. Mais malgré cela, il est outragé devant le public et se fait chasser dehors sur le balcon en plein hiver. Xavier n'est plus son double, mais un tout Autre. Jaromil ne peut que le regarder de l'extérieur avec envie et dépit. Il se dit que seule sa mort pourrait réparer et le venger de cette humiliation. Il se couche sur le sol glacé du béton. C'est un acte suicidaire. Longtemps il rêvait de l'image de sa mort, et celle-ci dans les flammes. Il avait écrit un poème qui s'intitule *Épitaphe* : « Ah ! s'il faut mourir, que ce soit avec toi, mon amour, et seulement dans les

---

[1] *Ibid.*, p. 436.
[2] *Ibid.*, p. 438.
[3] *Ibid.*, p. 440.

flammes, mué en clarté et en chaleur...[1] ». La mort est un message qui grave une image forte du défunt dans la mémoire des autres : « l'être frémissant de la flamme est l'image de la pensée[2] ». Et pourtant, Jaromil ne se suicidera pas : il mourra d'une banale pneumonie.

Sur son lit de mort, Jaromil contemple sa mère et ils s'assurent de leur amour réciproque. Le fils dit que sa mère est belle et la mère dit qu'il lui ressemble.

> Il ouvrit les yeux et vit, penché sur lui, un visage au menton tendrement rentré et aux fins cheveux jaunes. Ce visage est si proche qu'il croit être étendu au-dessus d'un puits qui lui renvoie sa propre image. Non, pas la moindre flamme. Il va se noyer dans l'eau. Il regardait son visage sur la surface de l'eau. Puis, sur ce visage, il vit soudain une grande frayeur. Et ce fut la dernière chose qu'il vit[3].

Jaromil est un Narcisse qui périt en se mirant dans l'eau sans jamais pouvoir acquérir l'image de son désir. Et l'eau est « l'élément exterminateur de ceux qui se sont égarés en eux-mêmes, dans leur amour, dans leurs sentiments, dans leur démence, dans leurs miroirs et dans leurs tourbillons[4] ». La mère poursuit son spectacle. Elle dresse un grand tombeau noir avec une inscription : « Ici repose le poète...[5] » ajouté à l'épitaphe qui exprime le désir de mourir dans les flammes. Venu au monde par sa mère, Jaromil lui fut soumis pendant toute sa vie et le reste même après la mort.

Ce qui distingue le narcissisme dans *La Vie est ailleurs* de celui dans *Risibles amours* et *La Plaisanterie*, c'est l'intention d'exiger chez autrui l'approbation de sa propre existence, par le biais de la poésie lyrique. Les personnages des deux œuvres précédentes sont des Narcisses qui s'enivrent en jouant un rôle comme au théâtre. Ils s'imaginent être admirés par des spectateurs incarnés par leur entourage, mais ils n'exercent pas une influence directe et puissante sur la vie des autres. Leur mise en scène est fictive et purement subjective. Au contraire, les Narcisses dans *La Vie est*

---

[1] *Ibid.*, p. 319.
[2] *Ibid.*, p. 434.
[3] *Ibid.*, p. 463.
[4] *Ibid.*, p. 435.
[5] *Ibid.*, p. 476.

ailleurs, assistent tous à leur propre spectacle, et ce à tel point qu'ils ressemblent à des combattants. Le monde est un champ de bataille où les Narcisses en proie à l'accomplissement de leur propre lyrisme se mettent à agresser, opprimer et dominer l'autre. Jaromil en s'évertuant à fuir la scène maternelle, détruit la vie réelle de sa petite amie au profit de son spectacle imaginaire. Et Kundera sanctionne la vie d'un tel Narcisse par la défaite de la bataille des Narcisses...

Kundera décrit cette vie de Jaromil en la superposant à la sienne comme s'il s'observait lui-même depuis sa naissance jusqu'à un certain moment de sa jeunesse. Il situe le point culminant dans les années qui suivent la révolution de 1948, ce qui est évident par la composition du roman. La première partie, qui occupe moins d'un cinquième du roman, raconte les quinze premières années de la vie de Jaromil tandis que les trois cinquièmes du livre sont consacrés aux cinq dernières années de sa vie, et le dernier cinquième est consacré à un certain personnage quadragénaire. Le narrateur dans la sixième partie l'explique lui-même :

> Dans ce livre, le temps s'écoule à un rythme inverse du rythme de la vie réelle ; il ralentit. La raison en est que nous regardons Jaromil à partir d'un observatoire que nous avons érigé là où, dans le courant du temps, se situe sa mort[1].

Le regard d'un observateur donne le ton d'une expérimentation, dont le but serait de voir comment un jeune poète qui souffrirait depuis l'enfance de sa banalité se comporterait quand l'Histoire l'inviterait à venir sur la scène. Quelles conséquences en découleraient ? Que gagnerait-il ? Que perdrait-il ? On peut aller plus loin et dire que c'est même une observation autobiographique ou une expérimentation sur soi, car le sujet est posé sous les mêmes conditions que ce qu'a vécu l'observateur. Il ne faudrait pas entendre par « autobiographique » la manifestation éloquente de son propre passé à la manière d'un poète lyrique. Au contraire, c'est en se dégageant de son passé qu'il accuse son passé. Si Kundera maintient ce regard observateur sur son propre passé, c'est parce qu'il a acquis le regard d'un romancier capable de voir avec lucidité sa propre existence. C'est d'ailleurs ce regard observateur qui se pose sur la période totalitaire. Le

[1] *Ibid.*, p. 399.

ton de la narration dans la sixième partie en témoigne. Un peu plus tard après la mort de Jaromil, la fille rousse se retrouve avec un certain quadragénaire, jadis son amant. S'écartant provisoirement de l'intrigue, c'est-à-dire de la vie de Jaromil, le narrateur offre son observation sur les années de la révolution communiste.

> Aujourd'hui ce sont pour tout le monde les années des procès politiques, des persécutions, des livres à l'index et des assassinats judiciaires. Mais nous qui nous souvenons, nous devons apporter notre témoignage : ce n'était pas seulement le temps de l'horreur, c'était aussi le temps du lyrisme ! Le poète régnait avec le bourreau[1].

En signalant le rôle qu'a joué le lyrisme à l'époque, Kundera réfute l'idée d'une image unilatérale d'un régime de terreur. À l'arrière-plan, il y avait l'initiative de la collectivité avide d'un spectacle enthousiasmant et le complot de la part des poètes, dont il faisait partie. Ses affirmations provocantes peuvent froisser le peuple tchèque qui a vécu l'enthousiasme de la révolution. Elles l'empêchent de se dire innocent, de se dérober à la responsabilité, et de se poser uniquement comme victime. Toutefois, Kundera n'est pas l'accusateur, mais l'accusé. En posant un regard lucide sur le passé de sa patrie, il sonde son propre passé. Derrière l'agressivité et l'ironie de ses remarques sur le héros se cache la sincérité de son autocritique. Dans *La Vie est ailleurs* résonne son rire irrité à propos de sa propre immaturité. En se moquant de Jaromil, Kundera se moque de lui-même. Il a honte d'avoir été un jeune poète lyrique comme Jaromil. La chute du rideau sur sa vie de poète à l'âge de vingt ans nous apparaît comme la défaite du Narcisse lyrique. On pourrait interpréter cette fin comme le geste d'enterrement de sa jeunesse poétique.

[1] *Ibid.*, p. 401.

4. *La Valse aux adieux* – La misanthropie par orgueil

La Valse aux adieux est un roman à l'ambiance détendue[1] qui dissipe la noirceur de *La Vie est ailleurs*. Par rapport à l'aspect réaliste et critique de l'ouvrage précédent, ce qui s'y déroule est une fiction par excellence avec ses intrigues invraisemblables et ses personnages fantaisistes. Mais en même temps, on pourrait dire que l'événement qui s'y produit est le plus grave parmi tous les romans de Kundera. Car, en dépit de l'ambiance ludique et plaisante de cet ouvrage, il s'agit d'un assassinat : une jeune infirmière enceinte est empoisonnée et personne ne regrette sa mort. Dans la généralité, cela fait partie des meurtres que l'on qualifierait d'« affreux » et de « graves ». Dans le roman, cette affaire est privée de sérieux, d'où l'on peut cerner la caractéristique essentielle de Narcisse. Narcisse est, à l'origine, celui qui est incapable d'aimer autrui. Autrement dit, c'est un misanthrope qui ne regarde pas ses semblables. Or, tuer un homme, ne serait-il pas dans un certain sens, l'acte ultime de la misanthropie ? Sans reprendre en détail les cas de Fleischman négligeant Élisabeth, de Zemanek trahissant Ludvik, de Jaromil dénonçant la rousse, ou bien d'Éluard laissant mourir Kalandra, ces Narcisses osent assassiner autrui pour se voir dans la fontaine et en jouir.

Bien qu'à première vue il semble arbitraire de lier l'acte d'assassinat à la misanthropie, et encore plus au narcissisme, il n'est pas trop difficile d'apporter des arguments pour prouver ce rapport. Car, à côté de cet acte, la question se pose sur ce fait : l'homme mérite-t-il de vivre sur la terre ? Cette question est soulevée par Jakub, un personnage qui hait l'humanité pour son incorrigible attitude lyrique. C'est lui qui tue Ruzena, l'infirmière. La misanthropie peut donc conduire l'homme à l'acte antihumain à l'extrême : l'assassinat. Avec ce roman d'une légèreté et d'une gravité sans précédent, nous pourrons démontrer que la misanthropie est à la fois la caractéristique fondamentale de Narcisse et de l'homme dans le monde kundérien.

L'histoire se déroule en cinq jours successifs qui sont traités chacun en une partie. La scène est principalement située dans une ville d'eaux où la plupart des curistes sont

[1] Dans *L'Art du roman*, Kundera emploie le mot de « vaudeville » pour exprimer la forme de ce roman. Il le veut ludique et divertissant, dispensé de la vraisemblance de l'intrigue, à la façon de Cervantès dans *Don Quichotte* où les lecteurs se trouvent ensorcelés par une « accumulation de coïncidences et de rencontres totalement improbables » (*L'Art du roman*, p. 115).

des femmes stériles. Le premier jour s'ouvre sur la déclaration de la grossesse de Ruzena. Elle est constamment lasse de sa vie, non seulement parce que sa vie est monotone et pauvre en événements, mais encore son paysage quotidien peuplé d'une multitude de femmes nues la dégoûte. Entourée de corps féminins qui se ressemblent, elle a l'impression que la valeur de l'individualité corporelle diminue. Elle ne peut pas se sentir fière de son corps malgré sa beauté. Seul l'enfant qu'elle a dans son ventre lui fait sentir qu'elle possède un privilège. Et cet enfant, elle le veut de Klima, un trompettiste connu, non pas de son ami Frantisek, un jeune homme banal. Ainsi, elle donne un coup de fil à Klima, pour annoncer la grossesse. Klima est un coureur de femmes qui craint toujours la jalousie pénible de sa femme Kamila. Il se rend tout de suite à la station thermale pour persuader Ruzena d'avorter.

Le deuxième jour, Klima arrive à la station thermale, demande conseil à Bertlef, un riche curiste américain. À la fois jouisseur et croyant, il sert de philanthrope à Jakub. Klima se rend aussi chez le docteur Skreta, spécialiste des traitements contre la stérilité et président de la commission responsable des cas d'avortements. Il soigne ses patientes mais leur injecte secrètement son sperme. Le soir, Klima donne rendez-vous à Ruzena. En feignant de l'aimer, il suggère leur avenir à deux y compris le divorce avec sa femme, et dit que la présence d'un enfant est gênante pour savourer la vie amoureuse. Ruzena semble prête à avorter.

Au troisième jour, Jakub rejoint ce spectacle. C'est un homme d'une quarantaine d'années. Il est sorti de prison cinq ans auparavant et depuis, il porte sur lui du poison pour pouvoir choisir lui-même le moment de sa mort. Ce poison qui a la forme d'un comprimé bleu pâle lui a été procuré par Skreta. Il compte le rendre car il va émigrer. Il est venu pour lui dire adieu et également à Olga, une orpheline dont le père avait été exécuté. Jakub se chargeait d'être le tuteur d'Olga, en lui cachant le fait que son père, que Jakub considérait comme un ami, l'a dénoncé.

S'engageant dans les affaires politiques, sans doute dans les années de la normalisation après l'invasion russe, il fut témoin de plusieurs trahisons dénonciatrices et notamment la sienne. Il considère ce type de trahison comme un acte narcissique, commis par ceux qui mettent plus de valeur dans leur propre gloire que dans la vie d'un autre. L'homme peut se laisser glisser et devenir l'ennemi de l'homme, tenté par le désir

d'incarner un héros sur les planches de l'Histoire. C'est une conception comparable au regard haineux de Ludvik envers les immatures ou à celui de Kundera envers les poètes lyriques. Jakub est un misanthrope qui éprouve de la haine contre le genre humain pour son comportement narcissique.

Pour répondre à Olga qui doute que son père ait pu agir exactement comme ceux qui l'ont exécuté, il lui dit ceci :

> — La plupart des gens évoluent dans un cercle idyllique entre leur foyer et leur travail, dit Jakub. Ils vivent dans un territoire paisible par-delà le bien et le mal. Ils sont sincèrement épouvantés à la vue d'un homme qui assassine. Mais en même temps, il suffit de les faire sortir de ce territoire tranquille et ils deviennent des assassins sans savoir comment. Il y a des épreuves et des tentations auxquelles l'humanité n'est soumise qu'à des intervalles éloignés de l'histoire. Et personne n'y résiste[1].

Ce que Jakub craint est le fait que l'homme puisse se permettre un jour d'assassiner, ou autrement dit, il craint le processus qui permette de justifier un meurtre. L'homme peut s'y atteler aisément s'il se sent seulement justifié, autorisé par une raison quelconque. Cette raison justificatrice pourrait être la volonté, l'idéologie, le commandement ou bien le règlement d'une collectivité. Jakub sait que l'homme, en s'appuyant sur un ordre prétendu authentique, affirme ses désirs et ses actes sans les mettre en doute. Sa réflexion sur la chasse aux chiens exprime bien cette idée. Dans un jardin public, il voit des vieux retraités, dont le père de Ruzena, qui poursuivent des chiens pour les jeter dans un camion.

> Les vieux messieurs armés de longues perches se confondaient pour lui avec les gardiens de prison, les juges d'instruction et les indicateurs qui épiaient pour voir si le voisin parlait politique en faisant ses courses. Qu'est-ce qui poussait ces gens-là à leur sinistre activité ? La méchanceté ? Certes, mais aussi le désir d'ordre. Parce que le désir d'ordre veut transformer le monde humain en un règne inorganique où tout marche, tout fonctionne, tout est assujetti à une impersonnelle volonté. Le désir d'ordre est en même temps désir de mort, parce que la vie est

[1] *La Valse aux adieux*, traduit du tchèque par François Kérel, nouvelle édition revue par l'auteur, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999, p. 111.

perpétuelle violation de l'ordre. Ou, inversement, le désir d'ordre est le prétexte vertueux par lequel la haine de l'homme pour l'homme justifie ses sévices[1].

Quand Jakub tente de conduire un boxer à l'hôtel, il se heurte au refus catégorique de Ruzena qui s'est brusquement solidarisée avec les retraités. Il éprouve « une haine douloureuse » et plus tard il le regrette avec amertume.

> Elle était jolie et elle était apparue sur la scène non pas comme persécuteur mais comme spectateur qui, fasciné par le spectacle, s'identifie aux persécuteurs. Jakub était toujours saisi d'horreur à l'idée que ceux qui regardent seront prêts à maintenir la victime pendant l'exécution[2].

Jakub ne s'étonne pas des regards haineux de ces vieux chasseurs. Cette haine n'est pas pour lui celle d'individus mais plutôt celle de violateurs anonymes. Toutefois, la haine de Ruzena est sans raison. C'est une haine grisante manifestée pour l'occasion avec comme prétexte de la chasse aux chiens. En s'assimilant à des retraités, elle profite de leur colère pour persécuter légitimement et pour satisfaire sa haine. Agressé par son regard haineux, il éprouve également de la haine et c'est pourquoi il le regrette.

Passons maintenant à la scène où Jakub marque son désaccord face à l'espèce humaine devant Bertlef et Skreta. Ayant énuméré la moitié de son décalogue qui souligne ses raisons pour ne pas être père, il présente la dernière, qui est l'équivalent des cinq autres.

> Avoir un enfant, c'est manifester un accord absolu avec l'homme. Si j'ai un enfant, c'est comme si je disais : je suis né, j'ai goûté à la vie et j'ai constaté qu'elle est si bonne qu'elle mérite d'être répétée. [...] Je ne sais qu'une chose, c'est que je ne pourrai jamais dire avec une totale conviction : l'homme est un être merveilleux et je veux le reproduire[3].

Skreta intervient en lui disant que c'est seulement parce qu'il n'a vécu sa vie que

---

[1] *Ibid.*, p. 136.
[2] *Ibid.*, pp. 136-137.
[3] *Ibid.*, pp. 146-147.

dans le domaine de la politique. Jakub lui répond que c'est précisément dans la politique que l'on voit l'essentiel de l'existence humaine.

> Si la science et l'art sont en fait la propre, véritable, arène de l'histoire, la politique est au contraire le laboratoire scientifique clos où l'on procède sur l'homme à des expériences inouïes. Des cobayes humains y sont précipités dans des trappes puis remontés sur la scène, séduits par les applaudissements et épouvantés par la potence, dénoncés et contraints à la délation. J'ai travaillé dans ce centre d'expériences comme laborantin, mais j'y ai aussi servi plusieurs fois de victime pour la vivisection. Je sais que je n'ai créé aucune valeur (pas plus que ceux qui y travaillaient avec moi), mais j'y ai sans doute compris mieux que d'autres ce qu'est l'homme[1].

Contrairement à Jakub qui parle sur un ton indigné et sérieux, Bertlef raconte avec délectation sa propre expérience d'avoir été dénoncé par une maîtresse jalouse. Il interprète son arrestation par la Gestapo comme le privilège d'un homme trop aimé. Jakub l'interprète différemment.

> Si quelque chose m'a toujours profondément écœuré chez l'homme, c'est bien de voir comment sa cruauté, sa bassesse et sa bêtise parviennent à revêtir le masque de lyrisme. Elle vous a envoyé à la mort et elle a vécu cela comme l'exploit sentimental d'un amour blessé. Et vous êtes monté à l'échafaud à cause d'une bonne femme bornée, avec le sentiment de jouer un rôle dans une tragédie que Shakespeare aurait écrite pour vous[2].

Il voit Bertlef comme une des pauvres victimes qu'il a connues dans sa vie. Dans ce contexte, ce n'est qu'un homme risible qui ne se rend pas encore compte qu'il a failli mourir en s'impliquant dans le spectacle d'une femme jalouse et narcissique. Il interprète cet épisode à sa manière alors que Bertlef, celui qui l'a vécu, ne se préoccupe pas du tout de la présence du lyrisme dans l'acte de sa dénonciatrice. Il se montre tolérant comme si seule sa propre imagination comptait. On dirait que Jakub se sert du

---

[1] *Ibid.*, p. 148.
[2] *Ibid.*, p. 149.

cas de Bertlef comme argument afin de renforcer son point de vue et sa haine. Ne serait-il pas enflammé par l'idée d'une vengeance contre l'homme comme l'est Ludvik ? Ne serait-il pas prisonnier de sa propre haine ? S'il en est ainsi, malgré son attitude critique et sévère envers le lyrisme, il resterait à l'âge lyrique comme les autres Narcisses qu'il hait.

Dans la suite, Jakub donne une interprétation personnelle du « Massacre des Innocents par le roi Hérode ». D'après lui, Hérode aurait ordonné le massacre, non par crainte d'être chassé de son trône par l'enfant destiné à devenir le roi des Juifs. Il voit ce personnage dans la même situation que la sienne, c'est-à-dire un homme conscient de l'indignité humaine pour avoir travaillé dans « le laboratoire de la politique ».

> Hérode était roi et savait qu'il ne devait pas décider pour lui seul mais aussi pour les autres, et il a décidé au nom de toute l'humanité que l'homme ne se reproduirait plus jamais. C'est ainsi qu'a commencé le massacre des nouveau-nés. Ses motifs n'étaient pas aussi vils que ceux que lui attribue la tradition. Hérode était mû par la volonté la plus généreuse de délivrer enfin le monde des griffes de l'homme[1].

Sans contredire Jakub, Bertlef prend la suite de l'histoire pour conclure que l'homme mérite de vivre la vie.

> Et cet enfant a grandi et il a dit aux hommes qu'il suffit d'une seule chose pour que la vie vaille la peine d'être vécue : s'aimer les uns les autres. Hérode était sans doute plus instruit et plus expérimenté. Jésus était certainement un blanc-bec et ne savait pas grand-chose de la vie. Tout son enseignement ne s'explique peut-être que par sa jeunesse et son inexpérience. Par sa naïveté, si vous voulez. Et pourtant, il détenait la vérité. [...] Jésus aimait tellement son Père qu'il ne pouvait admettre que son œuvre fût mauvaise. Il était conduit à cette conclusion par l'amour, nullement par la raison. C'est pourquoi la querelle entre lui et Hérode, seul notre cœur peut la trancher. Vaut-il la peine d'être homme, oui ou non ? Je n'en ai aucune preuve mais, avec Jésus, je crois que oui[2].

---

[1] *Ibid.*, pp. 150-151.
[2] *Ibid.*, p. 151.

Ce dialogue montre nettement la différence d'attitude concernant l'humain entre ces deux personnages. Tandis que Bertlef est prêt à aimer l'humanité tout en pardonnant ses défauts incorrigibles, Jakub, par excès de haine contre sa nature narcissique, ne peut s'empêcher de haïr l'homme. Sans le savoir, il néglige la vie des autres de la même manière que les Narcisses. Car, en interprétant le massacre du roi Hérode comme un acte digne d'un roi sage, il justifie l'assassinat commis par la sagesse et la royauté. Il défend l'assassinat en même temps qu'il le récuse. C'est que sa haine pour l'humanité comporte dès le début une contradiction. Avec ironie, il se projette sur Hérode et l'assassinat imaginaire se réalise.

Le quatrième jour, Jakub aperçoit Ruzena dans une brasserie. Après son départ, il trouve un tube de comprimés laissé sur la table. Ils paraissent presque semblables au comprimé bleu pâle de Jakub. Par caprice, il le met dans le tube. Ruzena revient chercher ce tube et le prend sans laisser à Jakub le temps de sortir son comprimé de poison. Il essaie de le récupérer, mais en la voyant toujours vivante après des heures, il se dit que Skreta aurait pu le tromper en lui donnant un comprimé non toxique. Ainsi, le cinquième jour, il va quitter la ville sans connaître sa mort qui s'est finalement effectivement produite.

En se dirigeant vers la frontière, il songe à son acte d'avoir laissé le comprimé dans le tube. Ayant dans l'idée qu'il ne s'agissait pas d'un toxique, il se dit que sa carrière d'assassin n'a duré que dix-huit heures et il sourit. Mais aussitôt, il rejette cette idée. Que le comprimé soit toxique ou non, s'il n'a pas averti l'infirmière tout en étant persuadé qu'elle avait avalé du poison, c'est qu'il est assassin. Il se met à comparer sa situation avec le meurtre de Raskolnikov qui a tué une vieille usurière pour savoir si l'homme a le droit de tuer un être inférieur. Ainsi, il voit mieux la particularité de cet acte, qui n'est en effet qu'un acte privé de toute particularité, un acte banal et facile.

> Jakub ne se demandait pas si l'homme a le droit de sacrifier la vie d'autrui. Au contraire, Jakub était depuis toujours convaincu que l'homme n'a pas ce droit. Jakub vivait dans un monde où des gens sacrifient la vie des autres à des idées abstraites. Jakub connaissait bien les visages de ces gens, visages tantôt insolemment innocents, tantôt tristement lâches, visages qui

exécutaient sur leur prochain, avec des excuses, mais soigneusement, un verdict dont ils savaient la cruauté. Jakub connaissait bien ces visages, et il les détestait[1].

Encore, à la différence de Raskolnikov qui éprouve de la peur et du remords d'avoir transgressé la loi divine, Jakub s'étonne plutôt de l'absence d'un sentiment de culpabilité.

Pour lui, les êtres humains n'étaient pas des créatures divines. Jakub aimait la délicatesse et la grandeur d'âme, mais il s'était persuadé que ce ne sont point là des qualités humaines. Jakub connaissait bien les hommes c'est pourquoi il ne les aimait pas. Jakub avait la grandeur d'âme, c'est pourquoi il leur donnait du poison[2].

Il est conscient de ses intentions meurtrières. C'est la haine pour ses semblables, qui provenait de l'idée qu'il s'imaginait exceptionnel. Plus tard, à quelques kilomètres de la frontière, il descend de la voiture et se promène. En regardant son pays qu'il va quitter, il éprouve de la tristesse. Et c'est ainsi qu'il se rend compte qu'il n'est pas un assassin à la grande âme comme il se voyait d'abord, mais un assassin banal, tout comme ses semblables.

Et l'idée lui vint tout à coup que c'était l'orgueil qui l'avait empêché d'aimer ce pays, l'orgueil de la noblesse, l'orgueil de la grandeur d'âme, l'orgueil de la délicatesse ; un orgueil insensé qui faisait qu'il n'aimait pas ses semblables et qu'il les détestait parce qu'il voyait en eux des assassins. Et de nouveau il se souvint qu'il avait glissé du poison dans le tube de médicaments d'une inconnue et qu'il était lui-même un assassin. Il était un assassin et son orgueil était réduit en poussière. Il était devenu l'un d'eux. Il était le frère de ces assassins navrants.[...] Et il songea encore que ce pour quoi il en voulait aux autres était quelque chose de donné, avec quoi ils venaient au monde et qu'ils portaient avec eux comme un lourd grillage. Et il songea qu'il n'avait lui-même aucun droit privilégié à la grandeur d'âme et que la suprême grandeur d'âme c'est d'aimer les hommes bien qu'ils soient des assassins[3].

---

[1] *Ibid.*, p. 303.
[2] *Ibid.*, p. 304.
[3] *Ibid.*, pp. 320-321.

Par orgueil de se croire différent des autres, autrement dit, par amour pour lui-même et par manque d'amour pour autrui, il a pu laisser mourir Ruzena. Son acte d'assassinat prouve qu'il n'est pas différent des autres, mais qu'il est tout à fait de la même nature que ceux qu'il hait. S'il souhaite se distinguer de ses semblables, il devra non pas les haïr mais les aimer. Puisque c'est précisément la haine pour ses pareils qui caractérise ceux qu'il hait. Cela nous rappelle naturellement Bertlef. Mais sa philanthropie pourrait ne pas être la voie à prendre. Elle est d'un ordre surhumain, d'une tolérance démesurée, impossible à imiter. Il vaudrait mieux interpréter cette prise de conscience de Jakub comme le retour vers une conduite moins illusoire quant au fait qu'aucun homme n'est celui pour qui il se prend. Prisonnier de sa propre haine, il s'est transformé en un « Narcisse misanthrope », exactement le type qu'il haïssait le plus. Il commet un assassinat sans même le savoir, entrainé par la misanthropie narcissique qu'il hait tant. Et en se contemplant, du coup, il se voit tel un Narcisse haïssable. Jakub est aussi un Narcisse comique.

Or, si Jakub finit par s'apercevoir qu'il est un Narcisse comique malgré ses observations lucides sur le narcissisme, on pourrait en dire autant quant à l'attitude sur le narcissisme présente dans les œuvres précédentes.

Dans *Risibles amours*, les personnages narcissiques sont ceux qui jouent une farce sans le savoir : en s'enivrant eux-mêmes, ils ignorent leur vraie apparence. Le narcissisme y est traité comme une attitude comique du quotidien qui se prête au rire divertissant. Dans *La Plaisanterie*, cet aspect comique des Narcisses se présente comme la manifestation d'une tendance honteuse de la jeunesse à la fois étourdie et vaniteuse, c'est-à-dire le caractère de l'immaturité. Dans *La Vie est ailleurs*, cette immaturité est liée au désir d'admiration des poètes lyriques, dont Kundera souligne leur narcissisme grotesque en même temps que celui qui fut le sien. Le regard posé sur le narcissisme reste toujours critique et humoristique depuis le début, toutefois, nous devons noter que ce regard devient de plus en plus accusateur, voire haineux.

Dans *La Valse aux adieux*, ce regard haineux s'incarne dans le personnage de Jakub. Chez Jakub, la haine ne se renforce pas, mais devient instable, en devenant l'objet du doute. C'est comme si on tournait la haine en parodie en suggérant qu'il est

vainement ridicule de s'indigner contre l'ignorance, l'immaturité et le lyrisme. En même temps que Jakub prend conscience de la nature narcissique de sa misanthropie, il ne peut plus s'assurer de la distance qui le séparait des autres, ni les considérer d'un œil supérieur. D'où l'on peut déduire qu'aucun homme ne dispose d'une supériorité divine qui lui permet de haïr les hommes ou d'en rire en pur spectateur. Jakub renaît à sa propre condition de Narcisse, comique et haïssable. Ainsi, de même que Jakub, nous nous trouvons face à la question du départ : comment concevoir l'homme en tant que Narcisse ? Comment vivre en tant que Narcisse et avec les Narcisses ? *La Valse aux adieux* est ainsi l'œuvre intermédiaire qui, en annonçant la fin de la série des Narcisses comiques, prépare le début de la série des Narcisse souffrants. À la différence des Narcisses comiques, les Narcisse souffrants sont conscients d'être Narcisses, souffrent de vivre en tant que Narcisse et avec les Narcisses.

Chapitre 3

Narcisse souffrant

1. *Le Livre du rire et de l'oubli* – La *litost* d'un amour propre blessé

Le Livre du rire et de l'oubli est un roman ambitieux, à la composition expérimentale et paradoxale. Il se compose de sept récits indépendants, qui sont pourtant reliés les uns aux autres par deux thèmes principaux : le rire et l'oubli. Ces récits empruntent leur style à une multitude de genres, tels que l'anecdote, la réflexion, le genre biographique ou bien onirique. Ne reposant pas sur une unité d'action qui relie le début à la fin, ce livre peut être lu comme un recueil de nouvelles. Toutefois, on ne peut manquer de déceler une correspondance thématique qui fait communiquer les récits entre eux. C'est une forme de composition stratégiquement choisie par Kundera pour mieux cerner ce que sont le rire et l'oubli. Il dit en effet que c'est un « roman en forme de variations[1] » : comme dans l'art musical, il s'agit d'un roman qui éclaire graduellement la totalité d'un thème dans ses formes diverses.

Tout en admettant que les dix romans de Kundera sont différents les uns des autres, l'originalité particulière de ce roman est nette et le changement par rapport aux ouvrages précédents est radical. Cela s'expliquerait en partie par le fait que ce fut le premier livre paru après l'émigration de Kundera en France. Quittant son pays natal qui lui fournissait le lieu de la création de ses romans et de ses publications, il ne pouvait plus envisager le public des lecteurs tchèques, à qui il s'adressait jusqu'alors en tant qu'écrivain tchèque. C'est dans une telle instabilité, pour reprendre ses propres mots, dans une situation où la racine de son « espace géographique de l'imagination[2] » était

[1] *L'Art du roman*, p. 101.

[2] Entretien avec Yoshinari Nishinaga, « L'Ambivalence de l'Histoire », p. 303. Kundera s'exprime ainsi : « Je vis aujourd'hui en France, mais la racine de mes expériences les plus intimes demeure en Bohême. Je me demande où est mon espace géographique de l'imagination ». C'est nous qui traduisons.

devenue incertaine, que ce livre a été écrit. L'exil lui aurait donné l'occasion de revoir l'art du roman et de se lancer dans une entreprise innovatrice[1].

Or, il est intéressant de voir que dans cet ouvrage, Kundera relève ses racines tchèques plus que jamais, ce qui témoignerait davantage de l'instabilité de son identité. C'est la distance avec sa patrie qui renforce la conscience de son attachement à elle. En ce qui concerne notre sujet, le narcissisme, il faudra absolument ici faire mention d'un mot tchèque : « *litost* ». D'après Kundera, c'est un mot intraduisible en d'autres langues bien que sa signification soit indispensable pour comprendre l'âme humaine. Avant d'entreprendre une analyse détaillée, nous nous permettons de citer en premier lieu la simple définition kundérienne :

> La *litost* est un état tourmentant né du spectacle de notre propre misère soudainement découverte[2].

Elle signifierait en quelque sorte le dépit et la souffrance d'avoir son amour-propre blessé. Comme le souligne Martin Rizek, le dépit est « un sentiment profondément narcissique d'être humilié, atteint dans [son] orgueil[3] ». Compte tenu du fait que la *litost* est « propre à l'âge de l'inexpérience » et qu'elle est « un des ornements de la

---

[1] L'étude de Martin Rizek repose sur ce changement stratégique du ton dans les romans de Kundera face à ses nouveaux lecteurs de l'Ouest. Il remarque surtout comment Kundera profite de l'ignorance des lecteurs occidentaux vis-à-vis de la vie dans les pays communistes pour créer son image du romancier exilé. Comme le souligne Martine Boyer-Weinmann, ce changement se reflète dans l'amplification de la présence du narrateur, derrière lequel Kundera tente de se faire « guide-interprète obligeant » des lecteurs (*Lire Milan Kundera*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 99). Nous reviendrons sur ce point dans la deuxième partie consacrée à la narration kundérienne.

[2] *Le Livre du rire et de l'oubli*, p. 200. Květoslav Chvatík note que la *litost* est « un sentiment bien connu » pour « ceux de la génération d'après-guerre en Bohême qui s'étaient engagés pour le Printemps de Prague et dont les objectifs et les idéaux s'étaient changés en leur contraire » (dans *Le Monde romanesque de Milan Kundera*, p. 141).

[3] Martin Rizek, *Comment devient-on Kundera ?*, p. 326. Rizek comprend les personnages kundériens comme des êtres envahis du dépit de ne pouvoir pas correspondre à leur image idéale. Étant donné que cette notion de dépit n'est explicite que pour la première fois dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, il note que l'idée était déjà présente dans les romans antérieurs tels que *Risibles amours* et *La Vie est ailleurs*. La *litost* étant une notion particulière tchèque, Rizek relève donc la tentative de Kundera de souligner « la spécificité de l'expérience tchèque ».

jeunesse[1] », on pourrait comprendre que c'est un sentiment qui surgit précisément chez les Narcisses désireux de s'identifier à leur image idéale pour fuir leur propre misère. Ce qui mérite d'être noté est qu'il s'agit ici non pas de l'aspect risible des Narcisses comiques, mais de la souffrance de leur amour-propre blessé. Au lieu de rire des Narcisses qui dissimulent leur misère, on compatit avec eux qui souffrent. Le regard que Kundera pose sur eux est mêlé d'ironie, d'humour, de mépris, d'amertume et de compassion. Et ce regard n'est sans doute pas étranger à la situation nostalgique de Kundera, qui venait juste d'immigrer en France. Pour cerner le côté mélancolique du narcissisme, nous allons fixer notre regard sur la notion de *litost*. En démontrant son rapport avec le narcissisme, nous allons examiner le regard mélancolique porté sur la souffrance des Narcisses.

Dans la cinquième partie du roman se déroule un récit à propos d'un jeune étudiant considéré comme « la *litost* incarnée[2] ». Entre temps, Kundera insère deux chapitres consacrés à la réflexion sur la *litost* : « Qu'est-ce que la *litost* ? » et « Nouvelles remarques pour une théorie de la *litost* ». Comme il est coutumier chez Kundera qu'un jeune homme ne sorte jamais indemne d'une aventure, cet étudiant va subir des échecs et éprouvent la *litost* bien des fois. En observant ce personnage, nous verrons que la *litost* provient de ses comportements narcissiques qui ressemblent à ceux d'autres personnages narcissiques traités auparavant.

Il étudie la littérature à Prague et pendant ses vacances en province, il tombe amoureux d'une bouchère qui s'appelle Christine. Timide et peu éloquent, il ne sait la séduire que par des citations empruntées à des poètes et des philosophes. Et pourtant, cette attitude discrète et intellectuelle attire Christine qui est habituée à une vie monotone avec son mari, qu'elle trompe de temps en temps avec un garagiste. Elle fantasme à propos de l'aventure romantique avec cet étudiant délicat et cultivé. Comme Kundera l'explique sur un ton nostalgique, le principe de mentionner des poètes est utile pour la séduction : « Dans mon doux et singulier pays, le charme des poètes n'a pas encore cessé d'agir sur le cœur des femmes[3] ».

Après les vacances, il reçoit sa visite. En allant la chercher au restaurant avec la

---

[1] *Le Livre du rire et de l'oubli*, p. 201.
[2] *Ibid.*, p. 202.
[3] *Ibid.*, p. 207.

joie au cœur, il est subitement découragé. La toilette de Christine est vulgaire et ridicule, à tel point que l'étudiant éprouve de la honte et même de la peur.

> L'étudiant sentait que ses joues le brûlaient – point d'émotion mais de déconvenue. [...] Avec ses perles ridicules et sa dent en or discrète (en haut au coin de la bouche), elle lui apparut comme la négation personnifiée de cette beauté féminine, juvénile et vêtue de jeans, qui le repoussait cruellement depuis plusieurs mois. Il s'avançait vers Christine d'un pas mal assuré et sa *litost* l'accompagnait[1].

Se sentant honteux d'être accompagné par cette femme provinciale, il a envie de l'emmener tout de suite dans sa mansarde pour la soustraire au monde. Ce souci typique de son image nous rappelle celui du jeune journaliste dans « Le docteur Havel vingt ans plus tard », qui se préoccupait de bien paraître lors des sorties avec sa compagne. Christine quant à elle se sent déçue dans son attente par l'accueil maladroit de l'étudiant. Elle est mécontente, mais n'éprouve pas de la *litost*. Car à la différence de l'étudiant, elle ne se sent « ni misérable ni humiliée[2] ». Elle trouve tout simplement fâcheux le comportement de l'étudiant. L'étudiant lui, recourt au pouvoir ensorcelant des poètes pour regagner la faveur de sa maîtresse. Il lui raconte qu'il a sacrifié pour elle une grande soirée où devaient se réunir les meilleurs poètes du pays. Un assistant de la faculté, qui porte le surnom de Voltaire, lui a proposé d'y participer. Avec émerveillement, Christine l'encourage à y aller et lui demande de lui ramener un livre dédicacé par un poète célèbre.

Tard le soir, dans la mansarde, les deux êtres sont heureux. La dédicace par le grand poète est couverte d'éloges passionnés. L'étudiant n'éprouve plus la *litost* à propos de Christine : « sur ses vêtements ridicules, la poésie a jeté un manteau tissé des mots les plus sublimes. Elle en a fait une reine[3] » On peut voir ici encore une similitude entre l'étudiant et le jeune journaliste. De même que ce dernier comptait sur « l'homologation » du docteur Havel, l'étudiant est facilement influencé par l'avis du grand poète. Sauf que dans son cas, l'avis est favorable. Bien évidemment, Christine en

---

[1] *Ibid.*, pp. 204-205.
[2] *Ibid.*, pp. 205.
[3] *Ibid.*, pp. 229.

est émue. La longue dédicace lui semble incarner l'aventure romantique de son dernier été. Ainsi, ils s'étreignent. Mais alors que l'étudiant tente de lui faire l'amour, Christine lui résiste obstinément. L'étudiant veut lui en demander la raison, mais dans sa crainte de refroidir l'acte de l'amour, il n'ose pas. En écoutant Christine dire maintes fois qu'elle en mourrait, l'étudiant éprouve « un désespoir teinté de béatitude [1] ». L'inaccessibilité de ce corps féminin le dépite, mais en revanche cela témoigne d'un grand amour tant désiré qui le valorise, ce qui nous rappelle le beau Fleischman touché par l'amour d'Élisabeth. De même qu'Élisabeth est pour Fleischman une « étreinte consolante[2] », Christine est pour l'étudiant, un « grand morceau de sparadrap, prête à panser ses plaies[3] ». La nuit passe sans qu'il voie arriver la chance de faire l'amour avec la femme qui, pourtant, lui déclare son amour infini. Le lendemain matin, Christine lui déclare la raison de son refus de la veille comme si de rien n'était : après son premier accouchement, le docteur lui avait signalé que le deuxième mettrait sa vie en danger. L'émotion de la veille poétique fait place aux révélations prosaïques. L'étudiant est dépité d'avoir été considéré comme « un blanc-bec sans expérience[4] ». Après avoir accompagné Christine à la gare, il est tourmenté par une *litost* épouvantable.

> L'étudiant, lui, fut désespéré. Il aurait suffi cette nuit d'une seule phrase sensée ! Il aurait suffi d'appeler les choses par leur vrai nom et il pouvait l'avoir ! Elle avait peur qu'il lui fasse un enfant, et lui, il croyait qu'elle redoutait l'infini de l'amour qu'elle lui portait ! Il plongea les yeux dans la profondeur insondable de sa bêtise et il eut envie de hurler de rire, d'un rire larmoyant et hystérique. Il retournait de la gare vers son désert sans nuits d'amour, et la *litost* l'accompagnait[5].

Au regard de cette intrigue sommaire, la notion de *litost* reste encore vague. Relevons simplement ici que l'étudiant, « la *litost* incarnée », est narcissique et que ce sentiment est ressenti par tous ceux qui se préoccupent de leur apparence et qui sont

---

[1] *Ibid.*, pp. 240-241.
[2] *Risibles amours*, p. 161.
[3] *Le Livre du rire et de l'oubli.*, p. 202.
[4] *Ibid.*, p. 243.
[5] *Ibid.*, p. 244.

incapables de supporter leur échec même si c'est de leur propre faute. La situation de l'étudiant dans la *litost* montre bien l'intensité de l'amour-propre des Narcisses, leur stupidité bornée et leur souffrance misérable. Passons maintenant à la partie théorique de la *litost*.

Dans les deux chapitres consacrés à l'analyse de la *litost*, Kundera mentionne à titre d'exemple deux épisodes du passé de l'étudiant. Dans le premier cas, il s'agit d'une baignade dans une rivière avec son amie étudiante. Alors qu'elle, sportive, nage vite, l'étudiant lui nage très mal et lentement. Il s'efforce en vain de nager plus vite et finit par avaler de l'eau. En se sentant « diminué, mis à nu dans son infériorité physique[1] », il éprouve de la *litost*. Il se rappelle sa pauvre enfance maladive sous la protection excessive de sa mère et désespère de lui-même et de sa vie. Sa propre misère jusqu'alors oubliée dans le fantasme narcissique et dissimulée par la représentation théâtrale de lui-même se dévoile si soudainement qu'il est impossible de la refouler. C'est l'une des situations où se révèle tout à coup la conscience claire et indubitable que l'on n'est pas celui pour qui on se prend. Blessé et humilié, il décharge sa colère inexprimable sur l'étudiante en invoquant des prétextes. Il affirme qu'il lui avait défendu de nager vers l'autre rive, car il y avait du courant. Ainsi, il lui reproche sa négligence et la frappe au visage. L'étudiante en larmes lui inspire alors de la pitié et il la prend dans ses bras. Par cette conduite insensée, il se sauve de sa *litost*. Plus tard, il sera abandonné par l'étudiante.

Kundera divise la *litost* en deux stades : premièrement le tourment, et deuxièmement le désir de vengeance qui y succède. Le tourment ressenti après l'exposition de sa propre misère au regard d'autrui ne se dissipe pas sans une vengeance dirigée contre ce même autre pour qu'il subisse un état de misère identique. Il existe deux sortes de vengeances selon la puissance de l'autre. L'exemple cité ci-dessus s'applique au cas où l'autre serait plus faible que lui. L'étudiant a trouvé le prétexte d'user de violence contre l'étudiante pour qu'elle devienne misérable. Et au cas où son vis-à-vis serait plus fort que lui, on peut quand même s'en venger en se sacrifiant soi-même. C'est ce que démontre le deuxième épisode.

Dans son enfance, l'étudiant prenait des leçons de violon. Lorsque le professeur lui

[1] *Ibid.*, p. 199.

reprocha froidement ses fautes, il se sentit tellement humilié qu'au lieu d'essayer de jouer correctement, il se mit à se tromper exprès. Plus le professeur s'énervait en lui reprochant toujours les mêmes fautes, plus l'étudiant plongeait dans la profondeur de la *litost*. Ce qui demeure derrière le sombre désespoir de l'enfant était le désir sadomasochiste d'énerver le professeur à tel point qu'il devienne fou pour le jeter par la fenêtre et finisse par être accusé d'assassinat.

À partir de ce désir atroce de la vengeance, Kundera interprète l'héroïsme glorifié dans les événements historiques. Il compare l'enfant buté aux Spartiates qui, en répugnant à la capitulation, n'aggravaient que les désastres de la guerre avec la Perse.

> Et de même que l'enfant refuse de jouer juste, ils sont aveuglés, eux aussi, par des larmes de rage, ils refusent toute action raisonnable, ils ne sont capables ni de se battre mieux, ni de se rendre, ni de chercher le salut dans la fuite, et c'est par *litost* qu'ils se font tuer jusqu'au dernier[1].

Il se réfère dans la suite au mouvement radical de la résistance en Tchécoslovaquie après l'invasion par les troupes du Pacte de Varsovie en août 1968.

> Vous comprenez, à ce moment-là, il n'y avait le choix qu'entre plusieurs variantes de défaites, rien de plus, mais cette ville refusait le compromis et voulait la victoire ! C'était la *litost* qui parlait ! L'homme possédé par elle se venge par son propre anéantissement. L'enfant s'est écrasé sur le trottoir mais son âme immortelle va se réjouir éternellement parce que le professeur s'est pendu à l'espagnolette[2].

Comme on peut le voir ci-dessus, Kundera présente souvent un argument à la fois choquant et convaincant qui tente de lier la vie privée à l'Histoire. Il essaie d'éclaircir le moteur de l'Histoire dans le contexte de la vie quotidienne comme si derrière la gravité des erreurs historiques n'y avait qu'un motif minime et ordinaire, celui d'un individu. La fougue de combattre jusqu'au bout pour la gloire est aussi absurde que l'obstination

---

[1] *Ibid*., p. 246.
[2] *Idem*.

enfantine. Les deux comportements s'expliquent par la *litost*, le dépit narcissique assoiffé d'héroïsme. Ce rapport étroit entre sa conception de l'Histoire et celle de l'homme apparaît dans les œuvres précédentes, comme « le terrain de jeu aux immatures[1] », « le temps du lyrisme » où « le poète régnait avec le bourreau[2] », et le « laboratoire scientifique clos où l'on procède sur l'homme à des expériences inouïes[3] ». Il est certain que la *litost*, au même titre que l'immaturité et le lyrisme, se présente comme une cocasserie qui cache une profonde angoisse et indignation.

Mais la *litost* se distingue aussi par la douleur insupportable qui surgit chez l'intéressé et par la compassion qu'elle provoque chez un tiers. Il nous semble que cette compassion a un rapport avec le ton nostalgique de la narration. Comme nous l'avons mentionné au début, *Le Livre du rire et de l'oubli*, rédigé entre 1975 et 1978, est étroitement lié à la situation du Kundera d'alors. Cet état incertain du déracinement et de son identité de romancier se reflète directement dans cette cinquième partie. Concrètement, le narrateur est Kundera lui-même qui, peu après son émigration en France, lance un regard vers son pays natal. Il raconte le fiasco d'un étudiant comme s'il se souvenait de son passé en Tchécoslovaquie et il développe sa théorie de la *litost*. Ce style de narrateur est le plus manifeste dans les chapitres où la soirée des poètes est décrite. Kundera pose un regard critique teinté de sentimentalisme, sur les bavardages animés des poètes et en même temps, il précise sa position d'observateur.

> Je les regarde d'une grande distance de deux mille kilomètres. Nous sommes à l'automne 1977, mon pays sommeille depuis neuf ans déjà dans la douce et vigoureuse étreinte de l'empire russe, Voltaire a été exclu de l'université et mes livres, ramassés dans toutes les bibliothèques publiques, ont été enfermés dans quelque cave de l'État. J'ai alors attendu encore quelques années, puis je suis monté dans une voiture et j'ai roulé le plus loin possible vers l'ouest jusqu'à la ville bretonne de Rennes où j'ai trouvé dès le premier jour un appartement à l'étage le plus élevé de la plus haute tour. Le lendemain matin, quand le soleil m'a réveillé, j'ai compris que ces grandes fenêtres donnaient à l'est, du côté de Prague. Donc je regarde à présent du haut de mon belvédère, mais c'est trop loin.

[1] *La Plaisanterie*, p. 140.
[2] *La Vie est ailleurs*, p. 401.
[3] *La Valse aux adieux*, p. 148.

> Heureusement j'ai dans l'œil une larme qui, semblable à la lentille d'un télescope, me rend plus proche leurs visages[1].

De même que l'assistant surnommé Voltaire et le grand poète Goethe, tous les invités portent les noms de grands écrivains : Lermontov, Pétrarque, Verlaine, Iessénine et Bocacce[2]. Tous ces écrivains sont censés être de vieilles connaissances de Kundera et pour conserver leur anonymat, il leur attribue des pseudonymes glorieux comme « un ornement et un hommage[3] ». Dans cette soirée, ce n'est pas l'étudiant, mais Lermontov qui se trouve dans une situation humiliante et qui éprouve de la *litost*. Jaloux et dégoûté de l'histoire galante que raconte Pétrarque, Lermontov répond par des sarcasmes, mais cela ne fait que dévoiler son complexe d'infériorité quant au domaine de l'amour. Il s'expose à la risée des autres poètes. Le ressentiment de la *litost* chez Lermontov n'est pas nettement mentionné, mais dans le regard de l'étudiant, on perçoit que Lermontov est aussi une *litost* incarnée. Car l'étudiant qui incarne la *litost* voit en ce poète une parenté attendrissante et compatit avec lui.

> C'est Lermontov l'offensé qui lui inspirait la plus vive sympathie, surtout depuis la dernière remarque de Goethe, qui lui donna à penser qu'un grand poète (et Lermontov est vraiment un grand poète) pouvait éprouver les mêmes difficultés qu'un quelconque étudiant comme lui[4].

On pourrait aussi citer la scène où l'étudiant souffre de la *litost*, en rentrant de la gare après avoir accompagné Christine. Cette fois, la *litost* paraît sans issue. Elle ne fait que s'accroître. Christine est partie et il ne peut plus se venger afin qu'elle devienne aussi misérable que lui, ni la gêner en se sacrifiant. Il trouve dans sa poche, une feuille d'un cahier sur laquelle est écrite de la main de Christine : « Je t'attends. Je t'aime. Christine. Minuit ». Désormais, la vérité cruellement prosaïque est dévoilée, ces mots

---

[1] *Le Livre du rire et de l'oubli*, p. 210.

[2] Rizek fait une remarque sur ces noms cités : alors que Kundera avait une préférence pour citer les poètes tchèques et allemands méconnus, dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, il cite ouvertement les poètes célèbres en visant les lecteurs français. Voir Rizek, *Comment devient-on Kundera ?*, p.425.

[3] *Le Livre du rire et de l'oubli*, p. 211.

[4] *Ibid.*, p. 224.

poétiques ne font que prouver davantage le comique et la misère du malentendu. Le fait est si évident qu'il est impossible que l'étudiant rêve du grand amour. Il est dans l'état que Kundera l'appelle le « blocage de la *litost* ».

> C'est ce qui peut arriver de pire. La litost de l'étudiant était et il ne savait que faire avec elle. Comme il n'y avait personne sur qui il aurait pu se venger, il aspirait au moins à une consolation. C'est pourquoi il se souvient de Lermontov. Il se souvient de Lermontov que Goethe avait offensé, que Voltaire avait humilié et qui leur avait tenu tête à tous en criant son orgueil, comme si tous les poètes assis autour de la table n'étaient que des professeurs de violon et qu'il voulût les provoquer pour qu'ils le flanquent par la fenêtre. L'étudiant désira Lermontov comme on désire un frère[1].

On pourrait dire que Lermontov, le frère de la *litost* incarnée, est un poète de la *litost*. Désirant la compagnie des autres, l'étudiant se dirige vers le Club des gens de lettres. Mais malheureusement, il ne se fait pas remarquer par Lermontov, qui est en train de converser avec Pétrarque et d'autres, et se sent abandonné. Loin de trouver une consolation, il éprouve de nouveau une tristesse amère. En quittant le club, il laisse exprès sur la table le message de Christine, pour qu'on sache qu'il était infiniment aimé d'une femme. Vers la sortie, il est stoppé par Pétrarque qui, en remarquant le message, se met à lire à haute voix. Il le lit plusieurs fois d'une voix « sonore et mélodieuse comme si c'étaient des vers ». À la lecture du mot de Christine transformé soudainement en poésie, l'étudiant se sent consolé.

> Ce qui me donne à penser que lorsqu'on ne peut ni flanquer une gifle à une fille qui nage trop vite ni se faire tuer par les Perses, lorsqu'il n'y a plus moyen d'échapper à la litost, alors la grâce de la poésie vole à notre secours. Qu'est-il resté de cette histoire bel et bien ratée ? Rien que la poésie. Inscrits dans le livre de Goethe, des mots que Christine emporte avec elle, et sur une feuille de papier ligné, des mots qui ont paré l'étudiant d'une gloire inopinée[2].

---

[1] *Ibid.*, p. 247.
[2] *Idem.*

Il est intéressant de voir ici le rapport entre la poésie et la *litost*, plus précisément le lyrisme en tant que remède suprême contre la *litost*. Si l'on évoque Jaromil dans *La Vie est ailleurs*, qui guérit de sa propre misère grâce au pouvoir grisant de la poésie lyrique, on peut trouver un fil conducteur sur le sujet du Narcisse. L'étudiant et Lermontov seraient deux variations de Jaromil. Sans reprendre en détail le profil de Jaromil, il est évident que la vie et la personnalité de l'étudiant coïncident avec celles de ce dernier. Ils sont tous deux excessivement choyés par leur mère, craignent le jugement des autres, sont peu chanceux auprès des jeunes filles, et sont pourtant orgueilleux, voire irrespectueux, envers elles. Quant à Lermontov qui tente vainement de se réhabiliter auprès des poètes, il nous rappelle Jaromil dans la soirée chez la belle cinéaste où il s'efforce de se faire remarquer parmi les invités qui rivalisent de talent. Ils ne font qu'accroître leur insignifiance et leur souffrance. Jaromil, l'étudiant et Lermontov sont tous les trois narcissiques, immatures, lyriques et en conséquence, des *litost* incarnées. Mais le regard que Kundera pose sur l'étudiant et Lermontov est différent de celui orienté vers Jaromil. Tandis que l'observation de Jaromil est teintée d'une noirceur autodérisoire qui condamne le narcissisme, celle de l'étudiant et de Lermontov est empreinte d'une tolérance mélancolique qui provient probablement de l'éloignement de l'auteur de son pays et de son passé.

À la fin de la cinquième partie du roman, l'étudiant, rétabli de la *litost*, n'a plus besoin de Lermontov. Par le pouvoir ensorcelant de la poésie, il s'est paré de l'auréole d'un personnage apprécié, à la différence de Lermontov, toujours dans le mécontentement d'être privé d'amour et qui plonge de plus en plus dans la *litost*, dans une « épouvantable *litost* de ne pas baiser[1] ». À ce pauvre Lermontov, Kundera pose un regard nostalgique et compatit sur son incurable *litost*.

> Moi, en France, je les regarde de loin, du haut de ma tour. Pétrarque et l'étudiant se lèvent. Ils prennent froidement congé de Lermontov. Et Lermontov reste seul. Mon cher Lermontov, le génie de cette douleur qu'on appelle dans ma triste Bohême *litost*[2].

---

[1] *Ibid.*, p. 252.
[2] *Idem.*

Notre analyse s'est limitée à la cinquième partie seulement, mais la question du narcissisme est aussi présente dans d'autres parties du livre et la *litost* s'applique à d'autres personnages. Par exemple, Mirek dans la première partie, est prisonnier d'un désir narcissique de modifier son passé comme s'il souhaitait recréer sa vie en une belle histoire. Il est à tel point amoureux de sa vie que « même la marche à la ruine lui semble noble et belle[1] ». Dans la quatrième partie, on voit plusieurs personnages pris de « graphomanie[2] » qui désirent s'exprimer en écrivant un livre sur eux et sur leur vie, tout en s'imaginant que leur « expérience *intérieure* vaut la peine d'être écrite et pourrait intéresser tout le monde[3] ». Bien évidemment, la plupart d'entre eux n'aboutissent à rien et ils se vexent de ne pas être reconnus. Comme nous avons mentionné le cas de Jaromil, la *litost* s'applique aussi à des personnages en situation difficile dans d'autres romans. On pourrait citer entre autres celle du jeune homme dans « Le jeu de l'auto-stop », de Ludvik, d'Alexej et de Jindra dans *La Plaisanterie*. On peut en dire autant des personnages dans les romans postérieurs. Par exemple, les personnages dans *La Lenteur*, sont ceux qui en s'efforçant de réparer un affront atroce, n'aboutissent qu'à une impasse[4]. Bien que le mot « litost » ne se trouve que dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, les situations où apparaît la *litost* sont omniprésentes dans les romans de Kundera. Et soulignons-le, de plus, les personnages qui baignent dans ces situations mêlées de comiques et de misère ne sont pas délaissés comme des objets ridicules, mais portés en quelque sorte par un regard chargé d'une tendresse compatissante.

Si les personnages luttent désespérément contre un affront, c'est parce qu'ils ont besoin d'être aimés, valorisés, justifiés pour pouvoir vivre. Mais tant qu'ils restent des Narcisses amoureux et soucieux de leur reflet, ils auront pour toujours leur amour-propre blessé et ne pourront pas s'évader du cercle vicieux de la *litost*. Le

---

[1] *Ibid.*, p. 25.
[2] *Ibid.*, p. 155.
[3] *Ibid.*, p. 152.
[4] Guy Scarpetta, *L'Âge d'or du roman*, Paris, Grasset, coll. « Figures », 1996, p.269. Selon son analyse, les personnages kundériens présentent l'histoire de « résister ». Ils sont poussés à se venger de leur humiliation imposée. Il existe une logique destructrice : en s'efforçant de réparer précipitamment leur image dépréciée, ils se retrouvent ironiquement dans l'embarras.

narcissisme est une entrave à la vie. Dans ce roman paru juste après l'émigration de l'auteur, la *litost* est caractérisée par sa compassion pour la souffrance due à la conduite autodestructrice des personnages. À travers les réflexions sur la *litost* dans la double problématique de l'attachement et de l'éloignement de la Tchécoslovaquie, le motif du narcissisme montre clairement son appartenance au thème de la souffrance.

2. *L'Insoutenable légèreté de l'être* – Le kitsch comme miroir d'embellissement

Nous avons présenté précédemment la litost comme un sentiment de dépit propre aux Narcisses. À mi-chemin de la connaissance d'eux-mêmes, ils tremblent entre l'orgueil de se sentir exceptionnel et l'anxiété de se voir insignifiant. Ainsi, en face d'une misère inéluctable, ils ressentent la douleur insupportable de ne plus pouvoir feindre d'être ce qu'ils souhaitent paraître. Contrairement à ceux qui possèdent « une profonde expérience de la commune imperfection de l'homme[1] », ils ne parviennent pas à se dire que leur propre misère est une « chose banale et sans intérêt[2] ». C'est le refus de leur propre misère qui les entraîne dans la souffrance. Autrement dit, ils sont prisonniers de leur image idéale qu'ils croient devoir réaliser. De même que Narcisse penché sur l'eau, ils ne désirent que leur reflet qu'ils chérissent aveuglément. On pourrait dire que la source de leur souffrance est leur obsession, c'est-à-dire l'amour obsédant pour leur propre reflet imaginaire.

Pourquoi les personnages narcissiques sont-ils aussi obsédés par le fantasme d'eux-mêmes ? D'où vient donc cette obsession ? Bien entendu, comme nous l'avons démontré depuis l'analyse de *Risibles amours*, ces images obsédantes sont des stéréotypes simples et populaires. Les mauvais romans, les films vulgaires et les rumeurs quotidiennes en sont à l'origine. Ceci dit, le narcissisme des personnages était un problème limité à l'individu et pas un problème social. Ici, dans L'Insoutenable légèreté de l'être, la société figure le foyer du désir narcissique. Nous y trouvons des réflexions sur les bases de la société où vivent ces Narcisses en collectivité, imprégnés d'images stéréotypées. Kundera, décrivant toujours la souffrance de vivre, vise cette fois-ci à éclaircir la nature de la société qui engendre cette souffrance : le « kitsch ».

À l'origine, ce mot s'employait pour désigner le mauvais goût, l'anachronisme et l'inauthenticité d'un objet artistique reproduit en faveur d'une meilleure popularité, c'est-à-dire pour son accès à la classe moyenne. Il va de soi, comme le souligne Éva Legrand, que le concept se fait « dénominateur commun[3] » de la civilisation

---

[1] *Le Livre du rire et de l'oubli*, p. 201.
[2] *Idem*.
[3] Éva Legrand, *Séductions du kitsch*. *Roman, art et culture*, Montréal, XYZ, 1996.

d'aujourd'hui, qui se fonde sur l'industrie de consommation. Le kitsch pourrait être un moyen pour manipuler la masse. Hermann Broch avait eu l'intuition de concevoir le kitsch comme socle de la modernité avec sa conception de Kitschmensch (l'homme du kitsch), un homme sans jugement personnel qui se fait complètement manipuler par les objets kitsch et par le créateur du kitsch. Broch conçoit avant tout le kitsch comme « une attitude de vie déterminée[1] » :

> L'art pris dans son sens le plus large, est toujours le reflet de l'homme d'une certaine époque et lorsque le kitsch est mensonge – attribut dont on le qualifie souvent et à bon droit –, le reproche en retombe sur l'homme qui a besoin de ce miroir embellisseur mensonger pour se reconnaître en lui et, en une certaine mesure avec une satisfaction sincère, se ranger du côté de ses mensonges[2].

En se faisant l'apôtre de cette idée, Kundera développe le terme « kitsch » pour signifier une complaisance envers le goût populaire, voire le narcissisme humain[3].

> Le mot kitsch désigne l'attitude de celui qui veut plaire à tout prix et au plus grand nombre. Pour plaire, il faut confirmer ce que tout le monde veut entendre, être au service des idées reçues dans le langage de la beauté et de l'émotion. Il nous arrache des larmes d'attendrissement sur nous-mêmes, sur les banalités que nous pensons et sentons[4].

Cette attitude correspond exactement à celle des personnages narcissiques qui tentent de renforcer leur identité en s'appuyant sur des généralités. Dans L'Insoutenable légèreté de l'être, il s'agit surtout d'un monde kitsch. Kitsch est par exemple le recours aux agences publicitaires qui veulent toucher le plus grand nombre de consommateurs

---

[1] Broch, Hermann, *Quelques remarques à propos du kitsch*, Paris, Éditions Allia, 2001, p. 7.

[2] *Ibid.*, p. 8.

[3] Dans « soixante-treize mots », le glossaire de ses termes inclus dans *L'Art du roman*, Kundera mentionne au sujet du mot « kitsch » la référence à Hermann Broch et souligne le contresens de ce mot dans la traduction française. Loin de désigner simplement un mauvais goût artistique comme un « art de pacotille », le kitsch se rapporte au « romantisme sentimental du 19ème siècle » à partir duquel Kundera élargit le sens pour représenter une caractéristique du comportement quotidien chez l'homme.

[4] *L'Art du roman*, p. 196.

ou bien la stratégie des mass-médias qui suit l'opinion publique. Ainsi se forme un monde embelli au profit de l'éloge mensonger de la vie humaine.

Et c'est par l'accoutumance à ce monde kitsch que les personnages narcissiques développent leurs préférences pour certaines figures. Le monde kitsch est donc la source qui reflète à la perfection le profil des Narcisses assoiffés d'identité. C'est un « miroir du mensonge embellissant[1] » dans lequel ils peuvent se reconnaître avec « une satisfaction émue[2] », en un mot : savourer le lyrisme.

Cependant, cela pourrait être la source d'une entrave codificatrice pour toute activité humaine, telle que les jugements de valeur, la morale, l'esthétique et les comportements. Ce gigantesque miroir captivant fait rêver les hommes avec des images idéalisées. Mais en même temps, il empoisonne leur esprit en leur insinuant une manière de penser homogène, et en nourrissant chez eux l'obsession d'un modèle, un « devoir-être ». Dans L'Insoutenable légèreté de l'être se présentent quatre personnages principaux : Tomas, Tereza, Sabina et Franz. Ils ne sont pas strictement narcissiques, mais pas non plus à l'abri des images kitsch. Tantôt ensorcelés, tantôt dégoûtés, ils ressentent un malaise de vivre dans un monde kitsch. Il s'agira dans ce chapitre de montrer comment la structure d'une société domine et tourmente la vie des personnages. L'histoire commence par la scène où Tomas, un chirurgien praguois, plonge dans ses réflexions. Il pense à sa relation amoureuse avec Tereza, une serveuse d'une brasserie qu'il a rencontrée par hasard dans une petite ville de Bohême. Tomas est un séducteur qui se réjouit des aventures polygames fondées sur « l'amitié érotique[3] », une relation libre de toute contrainte sentimentale et sociale. Mais cette fois, il est étrangement attiré par Tereza. Allant contre son principe habituel de ne pas permettre à ses maîtresses de dormir chez lui, il se demande s'il ne devrait pas lui proposer de s'y installer.

Lors de sa première visite à Prague, Tereza est tombée malade et est restée chez lui pendant une semaine. C'est à cette occasion que Tomas a éprouvé un « inexplicable amour […] presque inconnu[4] ». Malgré son cynisme pour les affaires sentimentales, la malade affaiblie lui a inspiré l'image émouvante d'une créature chétive dont il est censé

---

[1] *Ibid.*, p. 160.
[2] *Idem.*
[3] *Ibid.*, p. 24.
[4] *L'Insoutenable légèreté de l'être*, p. 17.

sauver la vie : « un enfant qu'on avait déposé dans une corbeille enduite de poix et lâche sur les eaux d'un fleuve pour qu'il le recueille sur la berge de son lit[1] ». En l'imaginant mourante, il pensa même qu'il ne survivrait pas à sa mort bien qu'il ne la voyait que pour la deuxième fois. C'est une vision que l'on pourrait appeler kitsch pour son pathétique ordinaire.

> Il faut évidemment que les sentiments suscités par le kitsch puissent être partagés par le plus grand nombre. Aussi le kitsch n'a-t-il que faire de l'insolite ; il fait l'appel à des images clés profondément ancrées dans la mémoire des hommes : la fille ingrate, le père abandonné, des gosses courant sur une pelouse, la patrie trahie, le souvenir du premier amour[2].

« L'enfant abandonné » et « la mort de la bien-aimée » compteraient parmi ces « images clés ». En se rappelant ces images, Tomas se demande s'il devrait comprendre sa propre réaction comme un brusque éveil de l'amour. Ce sentiment lui semble beau, mais aussi trompeur.

> Mais était-ce l'amour ? Il s'était persuadé qu'il voulait mourir à côté d'elle, et ce sentiment était manifestement excessif : il la voyait alors pour la deuxième fois de sa vie ! N'était-ce pas plutôt la réaction hystérique d'un homme qui, comprenant en son for intérieur son inaptitude à l'amour, commençait à se jouer à lui-même la comédie de l'amour ? [...] Et dans cette situation où un homme vrai aurait pu immédiatement agir, il se reprochait d'hésiter et de priver ainsi le plus bel instant de sa vie (il est à genoux au chevet de la jeune femme, persuadé de ne pouvoir survivre sa mort) de toute signification[3].

Indifférent jusqu'alors au monde kitsch où l'amour et le mariage sont étroitement et innocemment liés au bonheur humain, Tomas est trop sceptique pour être la proie de l'embellissement kitsch. Il se méfie, mais il se dégoûte aussi lui-même. Sabina, une de ses maîtresses exprime très justement le caractère de Tomas. C'est une peintre cynique et elle se montre la plus compréhensive envers Tomas. Elle lui dit :

---

[1] *Idem.*.
[2] *Ibid.*, p. 361.
[3] *Ibid.*, p. 19.

> Je t'aime bien, parce que tu es tout le contraire du kitsch. Au royaume du kitsch, tu serais un monstre. Il n'existe aucun scénario de film américain ou de film russe où tu pourrais être autre chose qu'un répugnant[1].

L'inaptitude de Tomas à approuver les valeurs mondaines l'empêche de se livrer aux illusions que fournit le monde kitsch. Finalement, sa décision est prise soudainement. À la deuxième visite de Tereza, Tomas, sans aucune hésitation, l'accueille avec sa valise chez lui et c'est ainsi que leur concubinage commence. Sa décision était davantage entrainée par la force des choses que par sa propre volonté. Néanmoins, après avoir accepté Tereza dans sa vie, il essaie de donner une signification à cette acceptation, comme s'il voulait se persuader de la nécessité de son choix.

> Peut-on laisser dériver sur les eaux furieuses d'un fleuve la corbeille qui abrite un enfant ! Si la fille de Pharaon n'avait pas retiré des eaux la corbeille du petit Moïse, il n'y aurait pas eu l'Ancien Testament et toute notre civilisation ! Au début de tant de mythes anciens, il y a quelqu'un qui sauve un enfant abandonné. Si Polybe n'avait recueilli le petit Œdipe, Sophocle n'aurait pas écrit sa plus belle tragédie ! Tomas ne savait pas, alors, que les métaphores sont une chose dangereuse. On ne badine pas avec les métaphores. L'amour peut naître d'une seule métaphore[2].

La métaphore a pour fonction de substituer des faits par des images. L'image d'un enfant abandonné procure à Tomas la bonne raison, voire le « Es muss sein » (Il le faut), d'adopter Tereza. Il trouve cette image belle et s'en sert comme fondement et embellissement de son choix. Et pourtant, ce n'est qu'une image. En réalité, Tereza n'est pas un enfant abandonné. Tomas, un monstre au royaume du kitsch dépend aussi du pouvoir du kitsch et est fasciné par cela. Dans ce sens, Tomas ne se soustrait pas au narcissisme. Le désir désespérant de donner un poids à la vie pour ne pas faire face à la légèreté de son existence est propre au Narcisse incurable qu'est l'homme.

---

[1] *Ibid.*, p. 26.
[2] *Ibid.*, p. 23.

> Nous croyons tous qu'il est impensable que l'amour de notre vie puisse être quelque chose de léger, quelque chose qui ne pèse rien ; nous nous figurons que notre amour est ce qu'il devrait être ; que sans lui notre vie ne serait pas notre vie[1].

C'est pour combler ce désir d'embellissement qu'existe le mécanisme du kitsch. Il forme un monde fictif qui procure aux hommes un poids sécurisant. Dans le contexte de Tomas, ce poids se présente comme « Es muss sein », la voix du Destin dans la musique de Beethoven chez qui « n'est grave que ce qui est nécessaire, n'a de valeur que ce qui pèse[2] ». Mais c'est cet « Es muss sein » qui le tourmente. Après avoir pris une grande décision vis-à-vis de l'amour assuré par l'« Es muss sein », sa conviction s'ébranle. Quand Tereza lui parle d'un ami de qui elle aurait pu tomber amoureuse, Tomas éprouve « une étrange mélancolie[3] » du fait que leur rencontre n'est rien qu'un accident. Il regrette de devoir retourner dans son pays pour Tereza, aux dépens de son poste avantageux en Suisse, où ils s'étaient exilés ensemble. Après avoir franchi la frontière, le doute s'éveille : « le fallait-il vraiment[4] ? ». Entraîné par sa croyance en un amour pour Tereza, il va même jusqu'à abandonner la chirurgie, avant de s'en vouloir.

> Ils rentraient, et Tomas, tout en conduisant, se répétait que leur retour de Zurich à Prague avait été une erreur catastrophique. Il gardait les yeux convulsivement fixés sur la route pour ne pas voir Tereza. Il lui en voulait. Sa présence à ses côtés lui apparaissait dans son insoutenable contingence. Pourquoi était-elle à côté de lui ? Qui l'avait déposée dans une corbeille et l'avait lâchée au fil de l'eau ? Et pourquoi avait-il fallu qu'elle accostât sur la berge du lit de Tomas ? Et pourquoi elle et pas une autre[5] ?

Comme l'indique l'idée première du titre « Planète d'inexpérience[6] », le thème principal est l'ignorance absolue quant à l'avenir. L'homme est destiné à vivre une seule

---

[1] *Ibid.*, p. 57.
[2] *Ibid.*, p. 55.
[3] *Ibid.*, p. 57.
[4] *Ibid.*, p. 56.
[5] *Ibid.*, p. 327.
[6] *L'Art du roman*, p. 158.

vie, sans pouvoir vérifier la justesse de chaque décision. Les atermoiements de Tomas et la dérive de sa vie offrent le spectacle désolant d'une légèreté dérisoire. L'histoire de Tomas dans le roman commence par son recours à une métaphore kitsch et se termine par la souffrance qui en est la conséquence. Tout au long de sa vie, Tomas va traîner le poids qu'il s'est attaché à lui-même pour combler la légèreté de la vie. L'ombre du poids plus précisément, puisque ce poids n'a jamais existé. Lui seul croyait en son existence. Tomas est ainsi la victime de sa propre obsession à vouloir jouer le rôle d'un tuteur amoureux d'un enfant délaissé. Il est aussi un Narcisse à un certain degré. Comme Sabina le remarque, la présence de Tereza donne à ce « monstre au royaume du kitsch » le visage d'un amoureux de son amour. Chez Tomas se mêlent deux mondes : le libertin qui trahit le monde kitsch et Tristan qui poursuit l'amour romantique. Souffrant lui-même de ces deux mondes, le personnage de Tomas n'évoque pas le comique, mais la mélancolie.

Tereza est plus ardente que son partenaire pour trouver un sens à leur rencontre amoureuse. Saturée de vivre avec sa mère impudique et de servir toujours des ivrognes à la brasserie, elle aspirait à « s'élever[1] ». Ainsi, Tomas lui paraît comme personnage auréolé, de par son statut d'inconnu. Le livre posé sur la table apparaissait à Tereza comme le signe d'une « chance d'évasion imaginaire[2] ». Un morceau de Beethoven qui passait à la radio lui semblait représenter l'image du monde de son aspiration. Persuadée de la nécessité que le hasard a induite, Tereza quitte sa maison pour vivre avec Tomas.

> Ce sont peut-être ces quelques hasards (d'ailleurs bien modestes et banals, vraiment dignes de cette ville insignifiante) qui ont mis en mouvement son amour et sont devenus la source d'énergie où elle s'abreuvera jusqu'à la fin[3].

Malheureusement, la réalité ne correspond pas à ses rêves. Tomas la trompe constamment et elle souffre de ne pas pouvoir être la seule femme de sa vie. De même que dans le cas de Tomas, Kundera ne se moque pas de l'écart ironique entre l'attente et les conséquences. Son fantasme comme source d'amour ne prête pas au rire, mais se

---

[1] *Ibid.*, p. 76.
[2] *Ibid.*, p. 75.
[3] *Ibid.*, p. 80.

présente comme une souffrance pitoyable et sans issue. Agir sous l'impulsion de la beauté du hasard n'a rien de stupide dans ce roman. Or ce qui est intéressant chez Tereza par rapport au kitsch, c'est le souci qu'elle entretient pour son corps. Le corps pour Tereza est une entrave qui empêche tout ce que son âme souhaite. À travers ses réflexions sur le désaccord entre l'âme et le corps, nous voyons la raison d'être dans le monde kitsch et la limite de ce monde mensonger.

Le kitsch a pour but l'idéalisation de la vie humaine, et sa tâche primordiale réside dans l'élimination de tous les inconvénients qui suggéreraient aux hommes l'absurdité de leur existence. Pour citer les termes du roman, fondamentalement, le kitsch se définit comme « la négation absolue de la merde[1] », dont la finalité réside dans l'établissement d'un « accord catégorique avec l'être[2] », c'est-à-dire la croyance sans réserve à la positivité du monde réel.

> Le désaccord avec la merde est métaphysique. L'instant de la défécation est la preuve quotidienne du caractère inacceptable de la Création. De deux choses l'une : ou bien la merde est acceptable (alors ne vous enfermez pas à clé dans les waters !), ou bien la manière dont on nous a créés est inadmissible[3].

La « négation de la merde » semble être la forme la plus radicale d'une attitude kitsch, cependant, cette attitude est présente dans les faits les plus quotidiens. Dans un passage de la quatrième partie « l'âme et le corps » où Tereza se donne à un ingénieur, on trouve une remarque sur la fonction de la cuvette des cabinets toute propre et pratique. Elle montre bien comment la société moderne est dès sa base fondée sur le kitsch.

> Les cuvettes des waters modernes se dressent au-dessus du sol comme la fleur blanche du nénuphar. L'architecte fait l'impossible pour que le corps oublie sa misère et que l'homme ignore ce que deviennent les déjections de ses entrailles quand l'eau tirée du réservoir les

---

[1] *Ibid.*, p. 357.
[2] *Ibid.*, p. 356.
[3] *Ibid.*, p. 356.

chasse en gargouillant[1].

Quand Tereza va aux vieux cabinets, simples et moins « hypocrites[2] » que ceux conçus pour l'agréable, elle se rend compte en particulier de la misère d'excréter. Assise toute nue sur la cuvette hors de portée du pouvoir kitsch, le fait d'être un corps humain lui devient manifeste et elle éprouve « une tristesse et une solitude infinie[3] ». Tereza pressent le mensonge collectif du kitsch, mais cela ne la fait pas rire. Pareillement à la visée du kitsch, elle aspire à vivre dans un monde plus élevé en oubliant la bassesse corporelle, bien qu'elle n'arrive pas à plonger aveuglément dans ce monde illusoire.

Un de ses cauchemars raconte sa posture envers le monde kitsch. Dans son rêve, elle est obligée de défiler autour d'une piscine avec des femmes nues en chantant joyeusement, alors que dans le bassin flottaient des cadavres. À part le chant, on lui interdit de prononcer des mots et de poser des questions. Elle s'effraye au beau milieu des femmes qui font l'éloge de la vie en fermant les yeux sur la mort, sur la déchéance inévitable du corps humain.

> Le rêve de Tereza dénonce la vraie fonction du kitsch : le kitsch est un paravent qui dissimule la mort[4].

Le royaume du kitsch est un monde totalitaire qui exige que les hommes s'engagent dans l'enivrement collectif vers la vie idéale. Tereza, incapable de négliger la présence du corps, ne peut pas se livrer librement à ce rêve. Elle est exclue du royaume du kitsch, tout comme Tomas l'est par son cynisme. Mais le personnage qui s'oppose le plus vigoureusement au kitsch et qui est le plus conscient de son inaptitude au kitsch est Sabina. Cela s'explique aisément du fait qu'elle consent à la vision de l'amour chez Thomas. L'appréciant pour son indifférence envers le monde kitsch, Sabina peut exprimer ouvertement son dégoût pour le kitsch devant lui.

Après avoir quitté son pays pour émigrer, elle se trouve étouffée par le regard que

---

[1] *Ibid.*, p. 227.
[2] *Idem.*
[3] *Ibid.*, p. 228.
[4] *Ibid.*, p. 367.

les autres lui portent, la voyant comme une martyre. Non seulement on lui impose l'image stéréotypée d'une peintre exilée, mais on la force à se conformer fidèlement à cette image. En France, le jour anniversaire de l'invasion russe, Sabina participe à une manifestation de protestation, mais elle n'arrive pas à s'accorder au zèle de la foule. Son attitude n'est pas comprise par ses amis français. Ils croient naturel et même nécessaire que Sabina lutte ardemment contre l'occupation de sa patrie.

> Elle voulait leur dire que le communisme, le fascisme, toutes les occupations et toutes les invasions dissimulent un mal plus fondamental et plus universel ; l'image de ce mal, c'était le cortège de gens qui défilent en levant le bras et en criant les mêmes syllabes à l'unisson[1].

Elle n'ose pas expliquer une chose pareille à ses amis et elle se sent gênée. Elle est exclue du monde sous l'influence kitsch. Cet état d'isolement ne lui est pas étranger. Quand elle était étudiante en Tchécoslovaquie, elle se cachait pour fuir l'obligation de participer à la marche du 1er mai. Son refus ne se fondait pas sur son inclination idéologique mais sur sa répulsion à l'égard du kitsch qui déployait son pouvoir sous le régime du communisme. Les cortèges du 1er mai à l'époque étaient pour elle un spectacle répugnant d'enivrement lyrique collectif.

> Quand le cortège approchait de la tribune, même les visages les plus moroses s'éclairaient d'un sourire, comme s'ils avaient voulu prouver qu'ils se réjouissaient comme il se doit, ou, plus exactement, qu'ils étaient d'accord comme il se doit. Et il ne s'agissait pas d'un simple accord politique avec le communisme, mais d'un accord avec l'être en tant que tel. La fête du 1er mai s'abreuvait à la source profonde de l'accord catégorique avec l'être. Le mot d'ordre tacite et non écrit du cortège n'était pas « Vive le communisme ! » mais « Vive la vie ! »[2].

Que ce soit dans le monde communiste avant l'exil ou dans le monde capitaliste après l'exil, les comportements marqués par le kitsch dégoûtent Sabina. Aux États-Unis, elle entend un sénateur américain dire que des enfants courant sur une pelouse est pour

---

[1] *Ibid.*, p. 148.
[2] *Ibid.*, p. 358.

lui ce qu'il appelle le bonheur. Sabina lit dans cette affirmation une grande complaisance kitsch envers ce qu'il ressent et envers ce qu'il est. Convaincu naïvement de l'universalité de sa conception du bonheur, il est comblé de posséder la sensibilité d'être ému et de partager cette émotion avec toute l'humanité. Ce sénateur se montre compatissant à l'égard de Sabina venant d'un pays qu'il s'imagine malheureux de ne pas pouvoir assurer le bonheur à ses citoyens, de ne pas pouvoir voir leurs enfants courir sur une pelouse. Mais pourtant, aux yeux de Sabina, il ressemble aux communistes les plus dévoués.

> Sur son visage, il avait exactement le même sourire que les hommes d'Etat communistes adressaient du haut de leur tribune aux citoyens pareillement souriants qui défilaient en cortège à leurs pieds[1].

En Allemagne, quand un mouvement politique organise une exposition de ses toiles, Sabina s'indigne de sa présentation kitsch dans le catalogue. Sa biographie a été transformée en une hagiographie digne d'une martyre. Sabina était présentée malgré elle comme une peintre contrainte à quitter son pays pour la liberté d'expression. Elle proteste contre les organisateurs qui la préjugent sans réfléchir, sans même essayer de la comprendre.

> Elle répondit avec rage : « Mon ennemi, ce n'est pas le communisme, c'est le kitsch ! » Depuis, elle entourait sa biographie de mystification et, plus tard, quand elle se retrouva en Amérique, elle réussit même à cacher qu'elle était tchèque. C'était un effort désespéré pour échapper au kitsch que les gens voulaient fabriquer avec sa vie[2].

Ces épisodes de Sabina ne sont pas sans rapport avec l'expérience d'exil de Kundera et avec ce qu'il a éprouvé à cette occasion. On pourrait présumer, d'après sa contestation persistante de l'image d'un écrivain dissident et d'une interprétation politique de ses romans, une irritation comme celle de Sabina. Si Kundera laisse Sabina

---

[1] *Ibid.*, p. 360.
[2] *Ibid.*, p. 369.

assimiler les pays de l'Est à ceux de l'Ouest pour leur dépendance au kitsch totalitaire, c'est que lors de son l'exil, il n'a pu constater aucun dépaysement sur ce point. Le joyeux cortège glorifiant la vie existe partout, en exclut toujours les éléments séditieux. La Tchécoslovaquie communiste qui ne comprenait aucune plaisanterie n'est pas un cas particulier de l'Histoire, mais un des modèles exemplaires de société que forment les hommes narcissiques par nature.

Il se peut que cette déception crée une ambiance mélancolique dans le roman. Tandis que dans ses premiers écrits, Kundera ridiculise ses personnages narcissiques en prenant de la distance, dans les romans postérieurs, il montre une compréhension plus compatissante envers eux, et réfrène son rire. Bien qu'il considère l'attrait pour le kitsch comme une bêtise, il l'admet aussi comme faiblesse humaine.

> Car nul d'entre nous n'est un surhomme et ne peut échapper entièrement au kitsch. Quel que soit le mépris qu'il nous inspire, le kitsch fait partie de la condition humaine[1].

Sabina, en qui nous pouvons percevoir la pensée kundérienne incarnée, en est aussi charmée. Dans sa solitude de ne pouvoir partager avec ses semblables l'émotion de vivre, tout de même, elle garde son propre rêve kitsch : « la vision d'un foyer paisible, doux, harmonieux, où règnent une mère aimante et un père plein de sagesse[2] ». Sachant que ce n'est qu'un mensonge, elle ne le prend pas au sérieux, mais elle ne peut quand même pas s'empêcher d'en être touchée.

> Sabina reprendra le chemin des trahisons et, de temps à autre, au plus profond d'elle-même, tintera dans l'insoutenable légèreté de l'être une ridicule chanson sentimentale qui parlera de deux fenêtres éclairées derrière lesquelles vit une famille heureuse[3] .

Regardons en dernier lieu, Franz, l'amant de Sabina. Il est professeur à Genève et mène une vie aisée avec sa femme et sa fille. Malgré sa réussite, Franz trouve sa vie flétrie, privée de réalité et aspire aux drames qui lui apporteraient la grandeur du destin

---

[1] *Ibid.*, p. 372.
[2] *Ibid.*, p. 370.
[3] *Ibid.*, p. 371.

humain. L'esprit révolutionnaire et la clameur des cortèges le fascinent sans raison. Ainsi Sabina est pour lui plus qu'une maîtresse charmante. Elle représente son rêve de pouvoir prendre part à la vraie vie marquée par des évènements grandioses, tragiques et par conséquent émouvants. Franz trouve Sabina belle d'autant plus qu'elle provient d'un pays qui a subi un drame douloureux. Ironie du sort, c'est justement ce qui répugne à Sabina qui va fasciner Franz, c'est-à-dire la noirceur romantique de sa vie ballottée par la politique. Toutefois, Kundera ne présente pas ce romantique comme le comique qu'il aurait pu être. Un amoureux inconscient de sa compréhension partiale et erronée envers sa partenaire peut être décrit comme un rêveur narcissique. Mais dans le cas de Franz, sa tendance rêveuse est du genre attendrissant et non pas ridicule. En affirmant d'un côté avec Sabina un dégoût contre l'aspect kitsch de la Grande Marche, d'un autre côté, Kundera se montre compréhensif envers Franz qui en est fasciné justement pour son aspect kitsch.

> Je ne veux pas dire par là que Franz est l'homme du kitsch. L'idée de la Grande Marche joue dans sa vie à peu près le même rôle que dans la vie de Sabina la chanson sentimentale qui parle de deux fenêtres éclairées. Pour quel parti politique Franz vote-t-il ? J'ai bien peur qu'il ne vote pas du tout et que le jour des élections il ne préfère partir en excursion à la montagne. Ça ne veut pas dire que la Grande Marche a cessé de l'émouvoir. C'est beau de rêver qu'on fait partie d'une foule en marche qui s'avance à travers les siècles, et Franz n'a jamais oublié ce beau rêve[1].

Franz aspire à posséder Sabina comme le symbole de son rêve, même après qu'elle l'a quitté. Un jour, un ami lui propose de participer à une marche au Cambodge pour que l'occupant vietnamien autorise l'intervention des médecins. Franz a l'impression que c'est une occasion rêvée pour qu'il fasse la preuve de son amour pour Sabina. Le Cambodge occupé par le Viêt Nam lui semble « une variante de la patrie de Sabina[2] ». Ainsi Franz prend le vol pour Bangkok. La Grande Marche se dirige vers la frontière en traversant la Thaïlande. À la frontière marquée par une rivière, la troupe affirme sa

[1] *Ibid.*, p. 375.
[2] *Ibid.*, p. 376.

revendication, mais vainement, sans réaction de la rive opposée. Toute l'assistance est déconcertée par un silence absolu qui témoigne manifestement de l'absurdité d'une protestation qui ne se fait entendre nulle part.

> Franz comprit soudain combien ils étaient ridicules, lui et les autres, pourtant cette prise de conscience ne l'éloignait pas d'eux, elle ne lui inspirait aucune ironie, au contraire, il éprouvait pour eux un infini amour, comme celui qu'on éprouve pour les condamnés[1].

Franz a perdu ses illusions. Sans être dégoûté, il compatit avec les autres participants. Mais à un moment, cette indifférence humiliante lui devient insupportable. La Grande Marche dont il attendait un spectacle glorieux est sur le point de se réduire à une « vanité comique[2] ». Face à une telle situation embarrassante impossible à arranger raisonnablement, Franz est pris par une impulsion autodestructrice de se faire tirer dessus par des rafales de balles. Franz, réaliste et bien mature pour prendre au sérieux un tel désir du genre de la litost, reprend le chemin avec les autres participants. Dans ce passage, le narrateur n'oublie pas d'ironiser sur le narcissisme qui réside derrière l'enthousiasme du défilé. La vanité des participants qui entendaient étaler leur gloire devant les yeux du monde entier finit par laisser fuir de tous bords sa vacuité, sa superficialité ridicule. C'est une variante de l'échec du Narcisse comique qui se rend compte qu'il n'est pas celui pour lequel il se prenait. Pourtant comme dans le cas des trois autres personnages, la scène ne prête pas au rire. Le regard du narrateur se fixe plutôt sur l'état mélancolique de Franz envahi par la lassitude et la déception.

Nous avons observé le comportement des quatre personnages qui n'arrivent pas à vivre dans le monde du kitsch comme ils le souhaiteraient, chacun à sa manière. Le kitsch les harcèle et les ensorcèle. S'ils étaient moins sensibles au mécanisme fictif du monde kitsch, ils auraient pu se livrer à un rêve beau et doux. Le kitsch est la recette pour être heureux, écrit Abraham A. Moles dans Psychologie du kitsch. L'art du bonheur[3]. Le kitsch étant un système qui déguise le monde en faveur de l'homme, l'homme y serait heureux si seulement il consentait à ce rêve mensonger. C'est la prise

---

[1] *Ibid.*, p. 391.
[2] *Ibid.*, p. 393.
[3] Abraham A. Moles, *Psychologie du kitsch. L'Art du bonheur*, Paris, Denoël /Gonthier, 1977.

de conscience sur le mensonge du kitsch qui empêche les personnages de s'intégrer aveuglément face au royaume du kitsch. Comme l'explique le narrateur, une fois reconnu comme mensonge, le kitsch se situe dans « le contexte du non-kitsch[1] » en ayant perdu son « pouvoir autoritaire[2] ». À la différence du Narcisse comique, les personnages sont capables de garder une certaine distance par rapport à eux-mêmes, ce qui leur permet de ne pas paraître comiques en s'oubliant. Pourtant, il n'y a rien de victorieux dans ce gain. C'est plutôt un gain dans la défaite. Car la distanciation envers le kitsch se fonde sur leur exclusion d'un monde kitsch censé être leur endroit de vie. Du monde kitsch formé par la croyance totale, les quatre personnages qui en doutent en sont nécessairement éliminés.

> Tout ce qui porte atteinte au kitsch est banni de la vie[3].

> Il en découle que le véritable adversaire du kitsch totalitaire, c'est l'homme qui interroge[4].

Ils vivent dans un monde où ils se privent eux-mêmes de la jouissance offerte par le kitsch. Autrement dit, ces quatre personnages sont des Narcisses souffrants qui ne peuvent pas combler leur désir narcissique à cause de leur propre inaptitude à se baigner totalement dans la source des rêves. Dans le dernier chapitre du roman, on trouve une mention faite au Narcisse souffrant. Il s'agit d'une scène où Tereza pense que Karénine, sa chienne, est heureuse de ne pas reconnaître son image devant le miroir. Elle compare Karénine à Adam, l'homme au Paradis qui n'était pas encore l'homme terrestre et à partir de cette observation, développe la réflexion mélancolique du narrateur sur le sort souffrant de l'homme en tant que Narcisse.

> La comparaison entre Karénine et Adam m'amène à l'idée qu'au Paradis l'homme n'était pas encore l'homme. Plus exactement : l'homme n'était pas encore lancé sur la trajectoire de l'homme. Nous autres, nous y sommes lancés depuis longtemps et nous volons dans le vide

---

[1] *Ibid.*, p. 370.
[2] *Idem.*
[3] *Ibid.*, p. 363.
[4] *Ibid.*, p. 368.

> du temps qui s'accomplit en ligne droite. Mais il existe encore en nous un mince cordon qui nous rattache au lointain. Paradis brumeux où Adam se penchait sur la source et, à la différence de Narcisse, ne se doutait pas que cette pâle tache jaune qu'il y voyait paraître, c'était bien lui. La nostalgie du Paradis, c'est le désir de l'homme de ne pas être homme[1].

Ici, Adam et Karénine, insouciants de leur apparence sont présentés comme deux êtres non humains. Seul l'homme est conscient de son reflet comme Narcisse, amoureux de sa propre image sur la surface de l'eau. Il s'agit de montrer que reconnaître son reflet pousse l'homme à s'aimer, à se soucier de lui-même, et à procurer une signification à son existence. Si cette impulsion le fait souffrir, vivre en tant que Narcisse est comme une peine infligée à l'homme expulsé du Paradis.

[1] *Ibid.*, p. 431.

3. *L'Immortalité* – Port du visage obligatoire

Le kitsch comble le désir de l'homme voulant se rassurer dans un monde bien ordonné où toute chose est installée à une place adéquate. L'effet mystificateur du kitsch annule la relativité des choses en leur attribuant des images concrètes et embellies. Ces images se répandent et deviennent finalement une définition, une vérité. Et l'homme, comme les choses, est réduit à une image simpliste. Dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Sabina ne pouvait pas s'affranchir de son étiquette d'artiste exilée luttant contre le communisme. Le pire dans la vie, c'est de devoir se reconnaître l'un l'autre par une forme visible et d'exister en tant que tel. Parmi plusieurs formes visibles possibles, la plus essentielle serait le visage. Nous avons déjà vu précédemment Tereza exprimer la douleur de l'être humain, qui est de connaître son visage. *L'Immortalité* donne suite à cette réflexion, avec comme héroïne, Agnès qui maudit le fait d'avoir un visage. Elle est dégoûtée de vivre, devant porter un visage qui s'affiche comme le blason de son être. Cette répugnance est si extrême qu'elle enfle en une haine contre le genre humain. Dans ce chapitre, nous allons observer le personnage d'Agnès en le comparant avec deux autres personnages : son mari, Paul et sa sœur, Laura. Nous allons analyser le rapport entre le dégoût du visage et la misanthropie, d'où nous déduirons de nouveau la souffrance de Narcisse.

Dès le début, Agnès semble lasse de vivre. En apparence, elle s'adapte bien à la vie sociale et familiale. Elle expédie ses affaires au bureau et s'occupe de la maison en tant que femme et mère. Mais elle est misanthrope. Elle prend en dégoût le monde où elle vit et songe à vivre seule en Suisse, dont elle garde des souvenirs de son père. Elle s'y rend de temps en temps pour passer quelques jours toute seule comme si elle souhaitait savourer provisoirement ses rêves insensés et irréalisables pour fuir sa famille. À côté de cette aspiration, elle pense à une autre fuite chimérique, celle de vivre sur une autre planète où le visage n'existe pas. Ces deux fuites non avouées ont pour même racine cette misanthropie, qui est de ne pas vouloir vivre en tant qu'homme.

Le visage est pour Agnès une malédiction fondamentale : il représente le plus éminemment ce que nous sommes, bien qu'il nous soit attribué accidentellement. Agnès s'irrite que Paul soit incompréhensif envers ce tourment d'être chargé d'un visage que l'on n'a pas choisi soi-même.

> Imagine que tu aies vécu dans un monde où n'existent pas de miroirs. Tu aurais rêvé de ton visage, tu l'aurais imaginé comme une sorte de reflet extérieur de ce qui se trouvait en toi. Et puis, suppose qu'à quarante ans, on t'ait tendu une glace. Imagine ton effroi. Tu aurais vu un visage totalement étranger. Et tu aurais nettement compris ce que tu refuses d'admettre : ton visage, ce n'est pas toi. […] Mais plus tard, un moment vient où l'on se tient devant la glace et l'on se dit : est-ce que cela c'est vraiment moi ? et pourquoi ? pourquoi devrais-je me solidariser avec *ça* ? que m'importe ce visage[1] ?

Et bien qu'il assume le grand rôle de repère, pour se distinguer les uns des autres, la différence de chaque visage ne consiste qu'en une combinaison accidentelle et minime des parties.

> Quand tu places côte à côte les photos de deux visages différents, tu es frappé par tout ce qui les distingue. Mais quand tu as devant toi deux cent vingt-trois visages, tu comprends d'un coup que tu ne vois que les nombreuses variantes d'un seul visage et qu'aucun individu n'a jamais existé[2].

Elle se plaint avec insistance, mais Paul ne la comprend pas. C'est un homme vaniteux qui consacre son énergie à paraître élégant et à établir sa popularité. Au lieu de se révolter contre l'absurdité du visage, il préfèrerait réfléchir sur l'impression que donne son visage. Il essaie de l'apaiser en lui disant que l'amour pourrait rendre son visage tout à fait différent des autres, mais Agnès ne se console pas. Elle se sent encore plus solitaire. Elle ne peut reconnaître la différence des visages, pas plus qu'un numéro de série de voitures qui les distinguent les unes des autres.

> Sur un exemplaire humain, le numéro est le visage, cet assemblage de traits accidentel et unique. Ni le caractère, ni l'âme, ni ce qu'on appelle le *moi* ne se décèlent dans cet assemblage. Le visage ne fait que numéroter un exemplaire[3].

---

[1] *L'Immortalité*, pp. 58-59.
[2] *Ibid.*, p. 57.
[3] *Ibid.*, p. 26.

Toutefois, ce n'est pas seulement le fait d'avoir un visage qui est insoutenable pour elle. Agnès se déplaît dans le monde des hommes, qui sont précisément tels parce qu'ils possèdent un visage.

> Une fois expédiés dans le monde tels que nous sommes, nous avons dû d'abord nous identifier à ce coup de dés, à cet accident organisé par l'ordinateur divin : cesser de nous étonner que précisément *cela* (cette chose qui nous fait face dans le miroir) soit notre moi. Faute d'être convaincus que notre visage exprime notre moi, faute de cette illusion première et fondamentale, nous n'aurions pas pu continuer à vivre, ou du moins à prendre la vie au sérieux. Et ce n'était pas encore assez de nous identifier à nous-mêmes, il fallait une identification passionnée, à la vie et à la mort. Car c'est à cette seule condition que nous n'apparaissons pas à nos propres yeux comme une simple variante du prototype humain, mais comme des êtres dotés d'une essence propre et interchangeable[1].

Au début du roman, Agnès se rappelle avoir fait une remarque ironique sur le comportement d'une femme qu'elle a rencontrée au sauna. Cette inconnue affirmait clairement sa passion de transpirer au sauna, son adoration pour les hommes orgueilleux et son mépris des modestes, sa préférence pour les douches froides et son dégoût pour les douches chaudes. Ainsi, à partir de ces cinq points, elle tire son autoportrait simple et clair et le présente « à la manière d'une militante[2] ». L'important pour elle est de graver dans l'esprit des autres ce qu'elle est sans équivoque. Ce geste est indispensable à la vie humaine et c'est pourquoi cela vaut « la peine de se battre ou même de donner sa vie[3] ». Ironiquement, cette attitude manifestant son existence unique et irremplaçable la réduit à une figure banale. En ville, Agnès remarque la même attitude sur une jeune fille en moto qui fait un bruit atroce à cause d'un pot d'échappement dépourvu de silencieux. Elle se dit que c'est le « moi » de la fille et non pas l'engin qui fait du bruit : « cette fille, pour se faire entendre, pour occuper la pensée d'autrui, avait ajouté à

---

[1] *Idem.*
[2] *Idem.*
[3] *Ibid.*, p. 27.

son âme un bruyant pot d'échappement[1] ». Agacée par « cette âme tapageuse[2] », Agnès éprouve une haine intense et désire sa mort. Elle ne supporte pas cet exhibitionnisme narcissique et égoïste.

De nouveau, il s'agit ici de la manifestation du désir passionné. Comme nous l'avons observé depuis *Risibles amours*, les personnages sont fondamentalement des Narcisses comiques qui feignent d'être quelqu'un de concret et convenable. L'âme saisie familièrement comme preuve et affirmation de l'unicité d'un être, n'en finit pas pour autant d'être insaisissable. Et plus, cette âme vaporeuse est emballée dans un corps accidentel qui se distingue à peine de son voisin. Le moi ne se révèle pas en lui même, par lui-même. Réduit à cette condition tragique et misérable, la mise en scène du moi semble indispensable à la poursuite de la vie. Pour être sûr de son unicité, de sa particularité, et pour faire connaître aux autres qu'il ne ressemble à personne d'autre, l'homme a besoin de se définir nettement. Le recours à des images kitsch, qui consiste à embellir sa vie sans fard en lui offrant une histoire idéale, mais stéréotypée, est un des moyens efficaces. Nous avons souligné dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*, la souffrance des quatre personnages qui ressentent un malaise de vivre, ébranlés entre la désillusion et l'aspiration au monde du kitsch. Ce sont des Narcisses incomplets, qui en dessinant leur image idéale, renoncent toutefois à sa réalisation véritable. Agnès qui se lamente contre cette tâche inévitable de se définir pourrait en faire partie, mais sa situation est plus pénible. Car, dès avant le dégoût de présenter son autoportrait, elle honnit de se voir et d'être vue. Elle refuse d'avoir une apparence. Son dégoût d'avoir un visage se mue en une répulsion pour l'existence humaine, au milieu des êtres humains. Elle aspire à la fuite et ce désir s'accroît au fur et à mesure qu'elle s'isole de son entourage, creusant notamment la distance avec sa sœur Laura et son mari Paul. À la différence d'Agnès, ces Narcisses tentent de se débrouiller avec leur sort, malgré la souffrance qu'ils payent comme tribut.

Laura est aux antipodes d'Agnès. Depuis son enfance, elle prenait Agnès pour modèle et s'efforçait de lui ressembler. Alors qu'Agnès est peu fière de son talent, peu ambitieuse dans sa carrière et peu satisfaite de son mariage pourtant heureux, Laura

---

[1] *Ibid.*, p. 40.
[2] *Idem.*

échoue dans tous ses projets de se rendre heureuse. Elle n'a pas connu de succès dans la voie musicale, elle a fait une fausse couche et ensuite a divorcé. Elle envie la chance d'Agnès, surtout celle d'avoir Paul, par qui elle est attirée secrètement. Vue de l'extérieur, Laura est plus malheureuse qu'Agnès. Mais elle se sert de son malheur comme d'un signe de beauté et se montre imposante et écrasante envers Agnès. Par où se confirme son exhibitionnisme et sa passion de « laisser quelque chose derrière [elle][1] », chose qui paraît incompréhensible à Agnès, qui souhaite effacer toute son existence. Face à l'originalité incertaine de leur moi, les deux sœurs ont chacune leur méthode, exactement à l'opposée :

> La méthode *additive* et la méthode *soustractive.* Agnès soustrait de son moi tout ce qui est extérieur et emprunté, pour se rapprocher ainsi de sa pure essence (en courant le risque d'aboutir à zéro, par ces soustractions successives). La méthode de Laura est exactement inverse : pour rendre son moi plus visible, plus facile à saisir, pour lui donner plus d'épaisseur, elle lui ajoute sans cesse de nouveaux attributs, auxquels elle tâche de s'identifier (en courant le risque de perdre l'essence de moi, sous ces attributs additionnés[2]).

La « méthode additive » correspond à l'attitude exhibitionniste de la femme au sauna et de la fille sur la moto. Laura fait partie de ceux qui présentent passionnément leur autoportrait limité à quelques attributs essentiels. Ainsi, Agnès ne parvient pas à effacer son irritation et sa haine contre une telle attitude, même s'il s'agit de sa sœur. De même que la motocycliste se sert du moteur bruyant comme expression de son moi, Laura chérit une grande siamoise comme un de ses attributs. Celle-ci est « le moi symbolique et mystique[3] » de Laura. En appréciant « la belle indépendance, la fierté, la liberté d'allure et la permanence d'un charme[4] » de la chatte, Laura se loue elle-même. Aussi, pour attirer l'attention des autres, elle montre ostensiblement ses sentiments. Par exemple, si elle porte des lunettes noires, c'est pour dire qu'elle a le cœur en deuil et

---

[1] *Ibid.*, p. 145.
[2] *Ibid.*, p. 151.
[3] *Ibid.*, p. 199.
[4] *Ibid.*, p. 152.

qu'elle a des yeux rouges. Les lunettes noires sont « un succédané des larmes[1] ». Amoureuse de sa passion, elle fait des allusions au suicide. Agnès a aussi des rêves suicidaires, mais tandis qu'elle souhaite ne plus être de ce monde, Laura considère le suicide comme la façon la plus radicale de manifester sa présence. Agnès exprime son avis sur Laura à Paul :

> Elle ne veut pas *s'en aller*. Elle pense au suicide parce que c'est pour elle une façon de *rester*. De rester avec lui. De rester avec nous. De s'inscrire pour toujours dans notre mémoire. De s'abattre de tout son long dans notre vie. De nous écraser[2].

En l'écoutant, Paul lui signale qu'elle est injuste. Agnès l'admet, mais elle n'y peut rien. Tous les comportements affectés de Laura lui déplaisent. Ne pouvant pas prendre place à leur côté elle se fait du mal elle-même. Malgré la situation critique de Laura qui se trouve sur le point de se suicider, c'est Agnès qui se consume en lui donnant un avis sec. Car il s'agit ici d'une lutte de manifestation de soi, et dans cette lutte, Agnès est faible et Laura est puissante. Quoi qu'il arrive, Laura continuera assidûment à lutter pour imposer son portrait aux autres, et à le mettre toujours davantage en valeur. Elle a une volonté ardente de « vivre », au risque même de sa vie.

Quant à Paul, il est bel et bien encouragé par sa vanité à vivre comme Narcisse, ce qui lui apporte la souffrance. Il travaille comme avocat, mais au lieu de se limiter au monde des juristes, il préfère animer un séminaire à l'université et parler à la radio, ce qui lui permet d'entrer en contact avec des gens qui forment plus ou moins la voix du peuple. Ayant comme devise, « être absolument moderne », empruntée aux vers de Rimbaud, il s'emploie à plaire à l'opinion publique, et surtout aux jeunes. Si dans sa jeunesse, il s'est passionné pour Rimbaud — non pas par choix esthétique, mais plutôt par « fierté d'être de ceux qui aiment les vers de Rimbaud[3] » —, il n'y pense plus maintenant qu'il a une fille appartenant à la nouvelle génération et qui ne prête aucune attention à Rimbaud[4].

---

[1] *Ibid.*, p. 142.
[2] *Ibid.*, pp. 265-266.
[3] *Ibid.*, p. 212.
[4] Le narrateur mentionne Jaromil, le personnage de *La Vie est ailleurs*, pour le comparer à Paul. Ces

> Que signifie être absolument moderne quand on n'est plus jeune et qu'on a une fille tout à fait différente de ce qu'on était à son âge ? Paul a trouvé sans peine la réponse : être absolument moderne signifie, en pareil cas, s'identifier absolument à sa fille[1].

C'est la modernité qui est le critère essentiel de son propre personnage. Ainsi, il tient à sa chronique « Le Droit et la loi » diffusée à la radio comme si c'était la preuve de sa modernité et de sa popularité. C'est pourquoi lorsqu'il est renvoyé de ce service parce que le programme était considéré comme ennuyeux pour le grand public, il se sent profondément blessé. Jusque-là, il se prenait avec fierté pour un avocat sociable, doué pour amuser les gens, puis enfin il se rend compte que ces gens, le voyaient tout autrement. Ainsi, Paul se résigne, avec mélancolie, à l'idée qu'il existe en tant qu'homme qu'il n'a pas choisi d'être et qu'il ne peut consentir à être.

> L'homme n'est rien d'autre que son image. Les philosophes peuvent bien nous expliquer que l'opinion du monde importe peu et que seul compte ce que nous sommes. Mais les philosophes ne comprennent rien. Tant que nous vivrons parmi les humains, nous serons ce pour quoi les humains nous tiennent[2].

Fondamentalement, cette idée est analogue à ce qu'Agnès pense à propos du visage. De même qu'on porte partout son visage accidentel comme symbole de son moi, on se fait attribuer une image malgré soi. Toutefois, Paul est par nature un homme qui aime se mettre en lumière et qui attache plus d'importance à l'apparence qu'à la réalité. On voit bien la différence entre Agnès et Paul au travers de la conversation qu'ils ont sur la suppression de sa chronique. Agnès, pour consoler Paul, se moque de ceux qui ont

---

deux personnages sont tous deux de fervents croyants en la modernité. À Paris en 1968, Paul adorait Rimbaud comme l'un des éléments constituant un « unique amalgame révolutionnaire » avec Trotsky, Breton, Mao et Castro, et à Prague en 1948, Jaromil a renié son amour de Rimbaud pour se conformer à la tendance de la révolution socialiste qui condamnait l'art moderne. Il existe chez ces deux-là, le contentement narcissique d'être absolument moderne quel que soit le contenu, mais tandis que Jaromil change radicalement, poussé par une passion outrée, il y a chez Paul, un sentiment d'ironie pour la superficialité de son changement.

[1] *Ibid.*, p. 211.

[2] *Ibid.*, p. 193.

supprimé son émission et lui apprend leur intention de la rendre « plus drôle et plus juvénile ». Mais cela tombe mal pour Paul qui souhaite justement paraître drôle et juvénile. Peu vaniteuse, méprisante et détachée de tout acte exhibitionniste, Agnès ne le comprend pas. La vanité de Paul lui est étrangère. Par « un vaniteux désir d'élégance[1] », il arrive même à supporter pendant des années la douleur d'une maladie pour dissimuler une imperfection honteuse. Agnès en arrive presque à envier cette vanité et elle a raison, car c'est justement la présence de la vanité qui distingue nettement dans ce couple, l'un et l'autre. Alors qu'Agnès ne voit que peine inutile dans les efforts vaniteux, Paul souffre volontiers pour paraître comme il le souhaite. Pour lui, la popularité en vaut le prix. C'est grâce à cette vanité que Paul pourra continuer à faire le brave, même après son échec qui le déçoit gravement. Ce qui compte pour lui est l'apparence, et non pas les faits. Même s'il est trompé, et sous réserve que cela reste secret, il n'en sera pas indigné : « les cornes qu'il portera resteront invisibles. Par beau temps elles seront d'azur, elles seront grises les jours de pluie[2] ». Conscient des jeux d'images, il continue quand même à y participer et il y est efficace.

Ce qui émerge dans le rapport d'Agnès avec ses deux proches, c'est son incapacité et son refus à vivre en tant que Narcisse, soigneux de son apparence. Laura persiste et impose son existence aux autres, Paul lui, feint le naturel, qui n'est qu'apparence. Mais Agnès, elle, n'a pas la volonté de lutter, ni l'envie de vivre en se trompant elle-même. La vie elle-même n'a pas de valeur pour elle. Seul « l'amour concret à un homme concret[3] » semble lui procurer l'attachement à la vie. Paul n'est pas celui qui la relie à la vie. Les plaintes pathétiques de Laura tourmentent Agnès. Et quand ces deux êtres se donnent la main, Agnès se sent isolée et encore davantage exhortée à la fuite.

> Et Agnès sait que Paul, sans le lui dire, la désapprouve. Il a de la peine pour Laura. La course approche de la fin. Agnès sent le souffle de sa sœur juste derrière elle et se sait battue. Sa fatigue est de plus en plus grande. Elle n'a plus la moindre envie de courir. Elle n'est pas une athlète. Elle n'a jamais cherché la compétition. Elle n'a jamais choisi sa sœur. Elle ne voulait pas être ni son modèle, ni sa rivale. Dans la vie d'Agnès, cette sœur est aussi fortuite que la

[1] *Ibid.*, p. 148.
[2] *Ibid.*, p. 504.
[3] *Ibid.*, p. 68.

> forme de ses Oreilles. Agnès n'a pas plus choisi sa sœur que la forme de ses Oreilles et doit trainer derrière elle, toute sa vie, un non-sens du hasard[1].

Ainsi, quand son employeur lui propose un déplacement à Berne, elle l'accepte sans hésitation à la surprise de tous ses collègues tout comme d'elle-même. Elle réalise que son désir n'était pas du genre utopique et romantique, mais réel et sérieux. Pour réfléchir à un moyen d'expliquer sa décision à sa famille, elle part en voiture en Suisse. Au retour, elle est gravement blessée dans un accident de la route et meurt à l'hôpital. Elle s'imagine enfin partir dans le monde où le visage n'existe pas.

> Elle était fatiguée, elle ne voulait aucun regard. Elle ne voulait pas du regard de Paul. Elle ne voulait pas qu'il la vît mourir. Elle devait se hâter. […] La fatigue se fit encore plus profonde, et Agnès eut l'impression de s'éloigner à toute allure, comme si l'on avait tiré le lit en arrière. Elle ouvrit les yeux et vit une infirmière en blouse blanche. À quoi ressemblait son visage ? Agnès ne le distinguait plus. Et ces mots qui lui revinrent en mémoire : « Là-bas, il n'y a pas de visages[2]. »

Le rêve de vivre seule en Suisse s'éteint juste avant sa réalisation, et celui de s'en aller pour partir vers le monde sans visage s'accomplit brusquement par un accident. Pour Agnès qui souhaitait partir ailleurs pour être seule, il ne restait que cette alternative. Car paradoxalement, le plausible ne réside pas dans le premier, mais dans le second choix. Lors d'une promenade d'un après-midi pendant son séjour en Suisse, Agnès médite sur son rêve. Malgré l'occasion fournie par son employeur de son déplacement, cela est, strictement irréalisable, puisqu'elle souhaitait fuir non seulement ses proches, mais toute vie sociale où la compagnie de ses semblables est inévitable. Son désir de fuite se fonde sur sa souffrance de devoir vivre dans un monde avec lequel elle n'est pas en accord. Et s'il en est ainsi, il ne lui reste aucune place dans ce monde. Elle en est consciente. En se rappelant *La Chartreuse de Parme* de Stendhal, elle se dit qu'elle ne pourrait jamais trouver « un lieu détourné du monde et des hommes[3] » comme était la

---

[1] *Ibid.*, pp. 343-344.
[2] *Ibid.*, pp. 395-396.
[3] *Ibid.*, p. 380.

chartreuse pour Fabrice del Dongo.

> Entraient au couvent, autrefois, les personnes qui étaient en désaccord avec le monde et qui ne faisaient leurs ni ses tourments ni ses joies. Mais comme notre siècle refuse de reconnaître aux gens le droit d'être en désaccord avec le monde, c'en est fait des couvents où pouvait se réfugier un Fabrice. Il n'existe plus de lieux détournés du monde et des hommes. Seul en demeure le souvenir : l'idéal du couvent, le rêve du couvent. La chartreuse. Il se retira à la chartreuse de Parme. Mirage du couvent. C'était pour ce mirage que, depuis sept ans déjà, Agnès se rendit en Suisse. Pour sa chartreuse, la chartreuse des chemins détournés du monde[1].

Son projet de vivre seule en Suisse, prêt à se réaliser, n'est qu'en fait l'ombre de son vrai rêve. Cela étant, la mort semble être la seule voie pour obtenir justement ce qu'elle souhaite avoir : se détacher du monde et partir dans un autre monde sans visage. Avec cette mort, ces deux rêves se rejoignent pour se réaliser en tant que rêve qui est de se sauver de la souffrance misanthropique, de se délivrer de son sort de Narcisse.

Dès sa première apparition dans le roman comme une femme lasse à la fin de sa vie, son parcours semble témoigner de la fatale destinée humaine en tant que Narcisse. Elle ne supporte pas ce sort, est prête à le rejeter et elle meurt. On dirait que Kundera tente de créer un personnage qui incarne la souffrance même de vivre en tant que Narcisse. Il en fait une négation de la vie, l'accule dans une situation douloureuse, et lui prépare la mort comme s'il voulait démontrer que tant qu'il refuserait d'accepter ce sort, la vie lui serait impossible. Agnès qui est pareille à ce personnage, ne peut absolument pas survivre. Elle est présentée comme l'impuissance totale personnifiée, le faible absolu. En sortant dans la ville pour aller manger, elle se sent frappée par « la vague de laideur visuelle, olfactive, gustative[2] » des clients dans la restauration des fast-foods. En marchant sur le trottoir, personne ne lui cède le pas : « dans cette épreuve de force quotidienne banale, c'était toujours elle la perdante[3] ». Abattue par la musique et le bruit de la chaussée, elle se bouche les oreilles et se fait passer pour une folle. Un regard

---

[1] *Idem.*
[2] *Ibid.*, p. 38.
[3] *Ibid.*, p. 41.

haineux et méprisant la transperce. En s'arrêtant au milieu de la foule, elle reçoit une bourrade. C'est comme si Agnès était punie de ne pas accepter le monde tel qu'il est. Obligée d'être en accord avec le monde pour lequel elle n'éprouve que du désaccord, elle n'y trouve aucune place. Impuissante, elle est exclue du monde avant même de le quitter, elle est blessée par l'hostilité des autres avant de leur avoir montré la sienne. Sa misanthropie est du genre maladive et inoffensive comme une défaite, mais radicale, car elle se fonde sur l'indifférence totale aux êtres humains.

> Je ne peux pas les haïr, parce que rien ne m'unit à eux ; nous n'avons rien en commun[1].

> Alors de nouveau, elle éprouva cette étrange et forte sensation qui l'envahissait de plus en plus souvent : elle n'a rien de commun avec ces créatures sur deux jambes, la tête au-dessus du cou, la bouche sur le visage. Autrefois, leur politique, leur science, leurs inventions l'avaient captivée, et elle avait pensé jouer un petit rôle dans leur grande aventure, jusqu'au jour où avait pris naissance en elle cette sensation de n'être pas des leurs. Cette sensation était bizarre, elle s'en défendait, la sachant absurde et immorale, mais elle finit par se dire qu'on ne peut commander ses sentiments : elle ne pouvait ni se tourmenter pour leurs guerres, ni se réjouir de leurs fêtes, parce qu'elle était imprégnée de la certitude que tout cela n'était pas son affaire[2].

Nous avons déjà parlé de la misanthropie dans l'analyse de *La Valse aux adieux*. Jakub haït ses semblables par vanité, persuadé de sa supériorité et de sa noblesse. Bien évidemment, cela n'a rien à voir avec la misanthropie qu'éprouve Agnès. La misanthropie d'Agnès se fonde sur l'indifférence totale envers le monde. Comme l'exprime le narrateur, c'est la « non-solidarité avec le genre humain[3] » qui caractérise sa misanthropie. Et dans ce genre humain avec qui elle refuse de se solidariser, est aussi comptée *elle-même*, une femme marquée « Agnès » par son visage et par d'autres attributs. Elle reproche à Paul de ne la connaître qu'en tant que visage. Contrairement à Laura, elle souhaite soustraire de son moi tous les attributs qui lui sont greffés de

[1] *Ibid.*, p. 45.
[2] *Ibid.*, p. 67.
[3] *Ibid.*, p. 68.

manière par trop arbitraire. Cette attitude brutale pourrait s'interpréter comme un rejet de la vie, de sa vie. En se voulant détachée de ses semblables, elle se veut aussi indépendante de sa propre existence. Comme nous l'avons présenté jusqu'ici, vivre en tant que quelqu'un qu'elle n'a pas choisi lui est insupportable.

> La honte n'a pas pour fondement une faute que nous aurions commise, mais l'humiliation que nous éprouvons à être ce que nous sommes sans l'avoir choisi, et la sensation insupportable que cette humiliation est visible partout[1].

Tant que nous vivons, nous ne serons pas dispensés de visage. Il ne nous reste plus qu'à nous y reconnaître tous. Néanmoins, cette nécessité dans la vie est douloureuse pour Agnès.

> Ce qui est insoutenable dans la vie, ce n'est pas d'*être*, mais d'*être son moi*. [...] Vivre, il n'y a là aucun bonheur. Vivre : porter de par le monde son moi douloureux. Mais être, être est Bonheur. Être : se transformer en fontaine, vasque de pierre dans laquelle l'univers descend comme une pluie tiède[2].

Ce songe d'Agnès nous rappelle une profonde affinité avec ce que Tereza dans *L'Insoutenable légèreté de l'être* envie à sa chienne Karénine. Karénine est comme Adam, pense Tereza. La chienne ne reconnaît pas son reflet dans la glace, tout comme Adam n'imagine pas qu'il se voit dans l'eau. L'homme au Paradis ne connaissait pas encore l'étonnement de voir comment il paraît être et l'humiliation de se voir exister dans le monde. Seul l'homme chassé du Paradis connaît son visage. Il se soucie donc de son apparence aux yeux des autres et s'emploie à cacher ses traits humiliants jusqu'à les oublier. Il devient un Narcisse comique et souffrant qui se tourmente à cause de son image. D'où le fait qu'il est sujet à la *litost*, un sentiment douloureux de dépit. C'est bien ce sort de Narcisse qu'Agnès aspire à fuir. Elle ne veut pas vivre, mais seulement être, comme Adam *est* au Paradis, sans penser à ce qu'il serait, *vu de l'extérieur*. « La

---

[1] *Ibid.*, p. 364.
[2] *Ibid.*, p. 381.

nostalgie du Paradis, c'est le désir de l'homme de ne pas être homme[1] » écrit Kundera. Ce désir nostalgique de l'impossible retour rejoint la misanthropie d'Agnès. Car Agnès, en refusant le visage, refuse de vivre en tant qu'être humain. On pourrait interpréter ce refus du visage comme une conséquence de la souffrance prédestinée de Narcisse.

[1] *Ibid.*, p. 431.

Chapitre 4

Narcisse résigné

1. *La Lenteur* – La discrétion des vaniteux

Dans *L'Immortalité,* le dernier roman que nous avons classé dans le cycle des Narcisses souffrants, Agnès désespère de la vie et n'y trouve aucune valeur. La vie est pleine de souffrance, car il faut continuer à manifester son moi pour se distinguer des autres. Le mieux est de se retirer du monde, se dit-elle, sachant que ce n'est qu'un désir utopique dans le temps moderne. Pourtant, par un accident de la route, elle finit par fuir le monde sans le vouloir et à jamais. La présence de cette héroïne dont l'attitude radicalement négative par rapport à la vie couvre ce roman de pessimisme, bien que le roman ne consacre pas toutes les parties à sa vie désespérée. En revanche, *La Lenteur* qui débute le cycle des Narcisses résignés présente une attitude relativement optimiste face à la vie. Tout en assumant préalablement que la vie est difficile par la faute de notre condition humaine, le Narcisse, la question est posée par rapport à la quête du plaisir dans la vie. L'hédonisme est le thème principal de *La Lenteur*[1]. Au début du roman, Kundera corrige l'idée courante de l'hédonisme comme « un penchant amoral pour la vie jouisseuse[2] » et note le scepticisme et le pessimisme dans la conception épicurienne de la vie heureuse.

> Éprouve du plaisir celui qui ne souffre pas. C'est donc la souffrance qui est la notion fondamentale de l'hédonisme : on est heureux dans la mesure où on sait écarter la souffrance ; et comme les plaisirs apportent souvent plus de Malheur que de Bonheur,

[1] Bien que l'hédonisme et l'épicurisme soient deux écoles distinctes, l'une étant la recherche des plaisirs, et l'autre étant la recherche d'un bonheur plus spirituel, la conception de la recherche du bonheur chez Kundera se situerait dans la zone un peu floue, où les deux doctrines se superposent.

[2] Milan Kundera, *La Lenteur*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1998, p. 16.

> Épicure ne recommence que des plaisirs prudents et modestes[1].

Il ne s'agit pas ici de l'avidité du grand bonheur, mais de la sagesse de s'exposer le moins possible à la souffrance. La souffrance, dans la vision kundérienne, provient toujours de la vanité narcissique. Par son narcissisme, l'homme privilégie l'apparence sur la réalité, tout comme Paul ne craignait pas l'infidélité de sa femme à moins que cela ne soit révélé. Le fait de paraître heureux compte plus que le fait d'être heureux, et la vantardise de ses plaisirs qui s'accompagne, est plus enivrante que les moments véritablement vécus dans ses plaisirs. L'hédonisme serait ainsi une obsession impérative qui mène paradoxalement l'homme loin du plaisir. Dans ce roman, pareillement aux précédents, se présentent plusieurs personnages narcissiques : les Narcisses comiques qui, en s'imaginant paraître beaux, finissent par exposer leur misère, et les Narcisses souffrants qui, impliqués à regret dans la lutte pour l'exhibition du moi, se lamentent sur leur sort. C'est leur vanité qui les tourmente et qui les empêche d'être heureux.

> La sagesse épicurienne a un arrière-fond mélancolique : jeté dans la misère du monde, l'homme constate que la seule valeur évidente et sûre est le plaisir, si menu soit-il, qu'il peut lui-même ressentir : une gorgée d'eau fraîche, un regard vers le ciel (vers les fenêtres du bon Dieu), une caresse. Modestes ou pas, les plaisirs n'appartiennent qu'à celui qui les éprouve, et un philosophe, à juste titre, pourrait reprocher à l'hédonisme son fondement égoïste. Pourtant, selon moi, ce n'est pas l'égoïsme qui est le talon d'Achille de l'hédonisme mais son caractère (oh, pourvu que je me trompe !) désespérément utopique : je doute que l'idéal hédoniste puisse se réaliser ; je crains que la vie qu'il nous recommande ne soit pas compatible avec la nature humaine[2].

Si seulement, cette vanité était maîtrisable. Comme réponse, ou bien comme compromis, Kundera propose dans *La Lenteur,* la discrétion. C'est l'attitude du troisième type de Narcisse, qui poursuit le bonheur en freinant son désir vaniteux. Pénétrant dans la connaissance profonde de son désir autodestructeur, il est parvenu à la

---

[1] *Idem.*
[2] *Ibid.*, pp. 16-17.

sagesse faite de renoncement et se contente de plaisirs modérés. *La Lenteur* se compose d'imaginations, de rêves et de pensées qui viennent les unes après les autres à l'esprit du narrateur prétendu Kundera. Dans le monde où la réalité et la fiction s'entremêlent, deux personnages représentent l'attitude de Narcisse résigné : Vivant Denon, un personnage historique du 18ème siècle en France, et Pontevin, un personnage fictif de Kundera. Ces deux personnages partagent les traits de Narcisse résigné pour leur modestie de ne pas désirer la gloire malgré l'excellence de leur éloquence et de leur esprit. Ils gardent tous les deux leurs idées intéressantes pour un plaisir dans le privé, sans se laisser tenter par l'ambition de les présenter au grand public. Ce sont des hédonistes discrets qui ont sagement renoncé à leur désir narcissique. À travers le contraste de ces deux personnages et de deux mondes qui les entourent, Kundera souligne l'importance de la discrétion comme clef pour la voie du bonheur.

Vivant Denon, en apportant sa contribution à la politique d'État durant la fin de l'Ancien Régime et de l'Empire, s'est montré actif dans des domaines variés en tant que muséologue, collectionneur, graveur, écrivain et voyageur. Entre autres, il est connu aujourd'hui comme l'auteur de la nouvelle, *Point de lendemain*. Publiée à plusieurs reprises sous anonymat, la nouvelle est considérée comme l'une des œuvres littéraires qui représentent le mieux l'esprit du 18ème siècle. L'épicurisme qui s'y présente enchante Kundera. S'agissant d'une aventure galante et confidentielle chez les aristocrates, ce conte est plein d'équivoques. Le portrait et la description des personnages sont limités au minimum, et leur intention reste voilée jusqu'à la fin. Un gentilhomme de vingt ans, que Kundera imagine chevalier, se fait inopinément inviter par Madame de T. à son château. Après le dîner à trois avec son mari, le chevalier accompagne Madame de T. se promener dans le parc, où ce dernier fait preuve de l'habileté de sa conversation. Dans le dessein de séduire le jeune homme, Madame de T. prend son temps pour jouir de ce jeu prétentieux et coquet. Lentement, ils font l'amour dans le pavillon et puis dans le cabinet secret du château. Au point du jour, après avoir quitté le cabinet, le chevalier rencontre le Marquis, l'amant de Madame de T. Celui-ci lui apprend la vérité de la soirée passée. Le chevalier a été invité pour servir de faux amant, ce qui dissiperait les soupçons du mari sur le Marquis. On lui a fait jouer un rôle ridicule à son insu. De plus, le Marquis dévoile secrètement la frigidité physique de

Madame de T.. Avec ces informations fragmentaires, le chevalier ne sait plus comment comprendre ce qu'il a vécu la veille. Le Marquis est satisfait de la réussite du projet et se moque de la naïveté du jeune homme. Pourtant, contrairement à ce qu'il prétend, Madame de T. paraissait jouir pleinement de l'amour aux yeux du chevalier. À la fin, le chevalier quitte le château en entendant derrière la porte le rire du Marquis et un rire féminin. Le narrateur laisse la situation mystérieuse en suspens, comme s'il voulait exprimer par là, l'essence et la fugacité du plaisir. Le plaisir, qui est une sensation perceptible subjectivement, ne se juge pas objectivement. Que ce soit celui du chevalier, de Madame de T. ou bien du Marquis, le plaisir demeure dans leur expérience, à moins que ceux-ci ne tentent de vérifier sa présence dans les regards des autres. Ce que Kundera apprécie chez Denon est cette manière de concevoir l'hédonisme comme discrétion de garder les aventures jouissantes en secret pour ne pas exposer le plaisir au déplaisir. Car, d'après ce que Kundera explique en citant *Les Liaisons dangereuses*, une fois que nous nous mettons à viser la conquête du plaisir et non pas le plaisir même, le plaisir devient pour nous un sujet consommable des vantardises ou bien un outil indispensable pour la concurrence, et en conséquence, la souffrance.

> Ses personnages ne s'occupent de rien d'autre que de la conquête du plaisir. Toutefois, peu à peu le lecteur comprend que c'est moins le plaisir que la conquête qui les tente. Que ce n'est pas le désir de plaisir, mais le désir de victoire qui mène la danse. Que ce qui apparaît d'abord comme un jeu joyeusement obscène se transforme imperceptiblement et inévitablement en une lutte à la vie et à la mort. Mais la lutte, qu'a-t-elle de commun avec l'hédonisme ? Epicure a écrit : « L'homme sage ne cherche aucune activité liée à la lutte[1]. »

Kundera n'oublie pas de citer une autre épigramme d'Épicure : « Tu vivras caché[2] ! ». Sans aller jusqu'à souhaiter comme Agnès, une vie de retraite dans une chartreuse, on pourrait savourer le plaisir de la vie, en se retirant de la lutte et sans s'exhiber l'un à l'autre le plaisir vécu. Kundera considère que l'esprit épicurien de ce conte se reflète dans la manière que l'auteur a choisie pour le présenter.

---

[1] *Ibid.*, p. 18.
[2] *Ibid.*, p. 20.

> Durant la vie de Vivant Denon, ce n'était probablement qu'un petit cercle d'initiés qui le savait l'auteur de *Point de lendemain* ; et le mystère ne fut levé, pour tout le monde et (probablement) définitivement, que très longtemps après sa mort. Le destin de la nouvelle ressemble donc étrangement à l'histoire qu'elle raconte : il fut voilé par la pénombre du secret, de la discrétion, de la mystification, de l'anonymat[1].

Kundera suppose que même le fait de raconter son histoire dans un salon à l'ambiance égayée et amicale serait un plaisir discret d'épicurien. En même temps, il signale que la gloire qu'un écrivain du 18ème siècle pouvait avoir auprès des lecteurs est incomparable à celle d'un écrivain d'aujourd'hui. Vu la couche de lecteur étroitement limitée, le renom restait assez modeste pour que la vanité n'entrave pas le plaisir. Or, aujourd'hui, celui qui désire la gloire serait dépourvu de cette liberté.

Passons à l'autre personnage, Pontevin. C'est celui qui se méfie des gênes que cause le désir vaniteux de la gloire. Il est historien, Docteur ès lettres, et s'ennuie de sa vie monotone d'études : il trouve de l'agrément dans la conversation avec ses amis où il fait preuve d'un esprit observateur. En soumettant à un examen les célébrités qui s'exposent dans les médias, il a développé une idée personnelle qui révèle le mécanisme humain de vouloir se couvrir de gloire. C'est « la théorie du danseur ». Selon sa théorie, on appelle un danseur celui qui souhaite occuper la scène à lui seul pour être la cible de tous les regards d'envies et d'admirations. Dans le but de « faire rayonner son moi[2] », il faut chasser les autres hors de la scène. Alors éclate le combat des danseurs, le « judo moral[3] » dans les termes de Pontevin. Chaque danseur se met à manifester des comportements plus moralisants que les autres pour gagner le plus grand appui du public. Qu'il s'agisse du courage, de l'honnêteté, de la sincérité, du dévouement, ou bien de la véridicité, l'important est de faire une meilleure impression que les autres. Parmi les danseurs, Berck, un fameux intellectuel, se fait remarquer par son titre qui est « le roi martyr des danseurs[4] ».

---

[1] *Ibid.*, p. 52.
[2] *Ibid.*, p. 29.
[3] *Idem.*
[4] *Ibid.*, p. 28.

Dans le cadre d'une campagne de soutien pour les malades du sida, Berck assiste à un déjeuner dans un restaurant où l'on a invité un groupe de sidéens. Le but est de corriger les préjugés concernant le mode de contamination, de montrer qu'il n'y a pas de danger à les fréquenter. Il est alors demandé à Berck de faire preuve de tolérance à l'égard des malades. Pourtant, il se fait devancer par un autre assistant, le député Duberque. À peine aperçoit-il les caméras, qu'il s'approche d'un malade et l'embrasse sur les lèvres. Berck est tenté de rivaliser avec Duberque, mais y renonce tout de suite, en se disant qu'après une telle manifestation, aucune action ne serait aussi impressionnante et pire, il ne paraîtrait que comme un pasticheur ridicule. Il se venge une autre fois. Il vole en Afrique et se fait photographier avec une petite fille mourante de faim. La photo se répand vite dans le monde entier, ce qui incite Duberque à une autre manifestation provocante. En évoquant des problèmes que subissent les enfants français, il invite Berck pour une grande marche à Paris en témoignage de soutien. Pour éviter de suivre cette proposition sans autant risquer d'être blâmé pour sa négligence, Berck tente de se lancer dans un acte plus audacieux : aller dans un pays asiatique où le peuple se révolte contre l'oppression. Par une erreur malheureuse, il débarque dans un autre pays paisible et se fait ramener en France en tombant malade. L'obsession de son portrait idéal provoque Berck à des comportements forcés et l'emmène vers des conséquences misérables. Cette suite de processus s'applique bien aux Narcisses comiques. Comme d'autres réflexions auparavant, le concept de danseur relève le narcissisme chez l'homme.

> [...] la danse est un art ! C'est dans cette obsession de voir en sa propre vie la matière d'une œuvre d'art que se trouve la vraie essence du danseur ; il ne prêche pas la morale, il la danse ! Il veut émouvoir et éblouir le monde par la beauté de sa vie ! Il est amoureux de sa vie comme un sculpteur peut être amoureux de la statue qu'il est en train de modeler[1].

De même que les personnages comiquement narcissiques, Berck s'attache au désir de « transformer sa vie en œuvre d'art[2] », bien que cela ne lui fasse que du mal. Il est

[1] *Ibid.*, p. 33.
[2] *Ibid.*, p. 58.

victime de sa propre vanité et c'est pourquoi Pontevin le voit comme un martyr de la danse.

Ce qui est intéressant dans le personnage de Pontevin n'est pas tant sa théorie elle-même, que son attitude face à la vie et sa conception de l'homme que l'on voit apparaître à travers sa théorie. Même si, selon le narrateur, sa théorie des danseurs mérite d'être proclamée largement dans le public, il ne le fait pas. Il se contente d'un plaisir discret en la présentant dans un petit cercle d'amis. D'un air joyeux, il se moque du combat des danseurs exhibitionnistes et en le faisant, il égaye ses auditeurs par ses analyses piquantes et son humour vivace.

> Il s'en fiche de faire connaître des théories ? C'est peu dire : il a cela en horreur. Celui qui rend ses idées publiques risque en effet de persuader les autres de sa vérité, de les influencer, et ainsi de se trouver dans le rôle de ceux qui aspirent à changer le monde. Changer le monde ! Pour Pontevin, quelle intention monstrueuse ! Non pas que le monde tel qu'il est soit si admirable mais parce que tout changement conduit inéluctablement vers le pire. Et parce que, d'un point de vue plus égoïste, toute idée rendue publique se retournera tôt ou tard contre son auteur et lui confisquera le plaisir qu'il a eu de l'avoir pensée. Car Pontevin est un des grands disciples d'Epicure : il invente et développe ses idées seulement parce que cela lui fait plaisir. Il ne méprise pas l'humanité, qui est pour lui une source inépuisable de réflexions joyeusement malicieuses, mais il n'éprouve pas la moindre envie d'entrer en contact trop étroit avec elle. Il est entouré d'une bande de copains qui se rencontrent au Café gascon, et ce petit échantillon de l'humanité lui suffit[1].

Pontevin ne s'enivre pas de son éloquence. Il ne baigne pas dans la fierté en s'imaginant supérieur aux autres. En se faisant l'apôtre de l'épicurisme, il se méfie de son désir vaniteux qui causerait du déplaisir. Il est un Narcisse résigné. Muni d'une lucidité qui lui permet de voir en l'homme son narcissisme incorrigible, il sait bien qu'un homme ordinaire comme lui risque de tomber dans la lutte acharnée des danseurs et de se rendre malheureux en devenant l'un de ces danseurs comiques et souffrants. C'est qu'il sait se tenir à distance de lui-même. Or, il n'est pas non plus un ascète qui se

[1] *Ibid.*, pp. 33-34.

défend de tout plaisir vaniteux. Il s'en autorise seulement avec modération. Par exemple, lors d'une discussion dans un café, Pontevin s'est mis à accentuer son esprit pour plaire à une belle inconnue. Vincent, un jeune admirateur jaloux de Pontevin, l'attaque pour ce comportement d'un m'as-tu-vu. Il l'agresse en signalant que Pontevin n'est pas seulement « le grand théoricien des danseurs[1] », mais « un grand danseur[2] » lui-même.

> Vincent : « Tu t'es comporté devant cette femme, hier, comme Berck devant une caméra. Tu as voulu attirer toute son attention sur toi. Tu as voulu être le meilleur, le plus spirituel. Et, contre moi, tu as utilisé le plus vulgaire judo des exhibitionnistes. »
>
> […]
>
> Pontevin continue : « Au sens très large du mot (et, en effet, là tu as raison) le danseur est certainement en chacun de nous et je te concède que moi, quand je vois arriver une femme, je suis encore dix-fois plus danseur que les autres. Que puis-je faire contre cela ? C'est plus fort que moi[3]. »

La distance qu'il garde par rapport à lui-même et la maîtrise de son propre désir expriment la maturité de Pontevin. Ce qui marque sa maturité est la tolérance. Face au narcissisme incorrigible des hommes y compris le sien, il ne rejette pas cette nature pernicieuse, mais il l'accepte. En se méfiant bien sûr de ne pas en être prisonnier, il se permet de baigner dans la gloire discrète qui comble son désir vaniteux. Cette générosité se reflète dans sa conception humaine. Tout en ironisant sur leur conduite comique et même absurde, il ne hait pas l'humanité. Au contraire, il se montre compatissant envers ses semblables.

> Tu te trompes si tu penses que je voulais attaquer les danseurs. Je les défends. Celui qui éprouve de l'aversion pour les danseurs et veut les dénigrer se heurtera toujours à un obstacle infranchissable : leur honnêteté ; car en s'exposant constamment au public, le danseur se condamne à être irréprochable[4].

---

[1] *Ibid.*, p. 38.
[2] *Idem.*
[3] *Ibid.*, pp. 39-40.
[4] *Ibid.*, p. 32.

De plus, il reconnaît en lui ce tempérament de danseur. S'il pénètre dans la nature humaine, c'est parce qu'il se connaît.

> D'ailleurs si je suis, comme tu viens de reconnaître, le grand théoricien des danseurs, c'est qu'il doit y avoir entre eux et moi un petit quelque chose en commun sans lequel je ne pourrais pas les comprendre[1].

La vision de Pontevin se distingue clairement de celle d'Agnès, désespérée et souffrante. Tandis qu'Agnès méprise ses semblables, souhaite s'éloigner de la vie sociale et répugne même à exister en tant qu'être humain, Pontevin est prêt à jouir de la vie humaine. Il est certain que Pontevin, comme Agnès, ne se solidarise pas avec l'humanité. Pontevin reste vigilant pour ne pas trop entrer dans le jeu mondain. Mais à la différence de la non-solidarité radicale d'Agnès, Pontevin se montre plus concessif et sagement souple. Ce regard compatissant et résigné de Pontevin se superpose à celui du narrateur, conçu comme Kundera, ce qui se lit dans la description du personnage Vincent. Vincent est présenté comme « le plus innocent et le plus touchant[2] » parmi les amis de Pontevin. Un immature, en un mot, Vincent n'est pas seulement un objet de ricanement. Il attire toute la sympathie du narrateur. Là, nous pouvons voir une tolérance teintée de résignation de Kundera par rapport à la condition humaine.

Ainsi, dans la première moitié du roman, Kundera présente Vivant Denon et Pontevin comme son double. À travers la nouvelle de Vivant Denon, il montre avec nostalgie son aspiration pour l'esprit épicurien qui s'y reflète. Et en décrivant l'attitude mature de Pontevin, il y incarne son regard résigné envers le narcissisme humain. Dans la seconde moitié du roman, Kundera raconte l'aventure de Vincent et de Julie, une dactylo que Vincent a rencontrée dans un colloque d'entomologistes. On peut dire que c'est une autre fiction incorporée dans une fiction, car il s'agit d'une histoire racontée par le narrateur, Kundera, qui est aussi un des personnages dans le roman[3]. Il passe une

---

[1] *Ibid.*, p. 40-41.

[2] *Ibid.*, p. 34.

[3] Nous allons voir en détail dans notre deuxième partie ce qui concerne l'ambiguïté entre le statut de narrateur et d'auteur chez Kundera.

nuit dans une chambre d'un vieux château avec sa femme. Pendant qu'elle dort, il s'abandonne à son imagination et la présente dans le roman, comme si cette histoire imaginaire se déroulait aussitôt qu'elle est imaginée. À cette aventure, se mêle graduellement l'aventure du chevalier de Vivant Denon. Déjà sur le chemin du château, Kundera pensait à ce chevalier. Il met ces deux aventures en comparaison. Nous allons d'abord voir brièvement comment se passe la soirée de Vincent.

Ces deux jeunes personnages sont négligés au colloque. Personne ne leur prête attention. Vincent, comme toujours, n'arrive pas à faire écouter son discours. Julie, n'ayant aucun rapport avec l'entomologie, se sent étrangère dans cette réunion. Les deux négligés s'approchent et se consolent. Les critiques que fait Vincent envers les entomologistes plaisent à Julie, car en les écoutant elle se sent accomplir sa vengeance. Et l'attachement que montre Julie répare Vincent de son amour-propre blessé.

> [...] il lui semble que la présence de Julie l'éloigne de sa défaite, car la vraie victoire, la seule qui vaille, c'est la conquête d'une femme draguée à toute vitesse dans le milieu sinistrement anérotique des entomologistes[1].

L'évident est que Vincent conçoit cette aventure comme un moyen de se venger, de combler sa vanité. Cela ne signifie pas qu'il n'espère pas de plaisir dans l'aventure. Il compte en avoir, mais dans le but de s'aimer lui-même en se flattant d'être beau. Vincent et Julie se promènent dans le parc comme le faisaient le chevalier et Madame de T.. Ainsi, le monde épicurien de la nouvelle commence à projeter son ombre sur le couple du temps moderne.

> De loin leur parvient le murmure de la rivière. Ils sont transportés, ne sachant par quoi ; moi, je le sais : ils entendent la rivière de madame de T., la rivière de ses nuits d'amour ; du puits du temps, le siècle des plaisirs envoie à Vincent un salut discret[2].

Comme si Vincent s'apercevait de ce salut, il pense au Marquis de Sade et suggère

---

[1] *Ibid.*, p. 106.
[2] *Ibid.*, pp. 106-107.

à Julie une proposition d'orgie. Mais cette allusion n'est pas pour exciter Julie, mais pour gommer le dégoût de l'apparition d'idées saugrenues. Plus tard, ils se dirigent vers la piscine et se dénudent. Plus ils se rappellent leur vexation subie par les assistants, plus ils deviennent passionnément la proie de l'extravagance de leurs idées et de leur comportement. Ils s'imaginent au centre d'un spectacle.

> Maintenant, elle les regarde, souveraine, invulnérable. Ils ne l'impressionnent plus. Elle a devant elle une nuit d'amour et elle l'a grâce à sa propre volonté, grâce à son propre courage ; elle se sent riche, chanceuse, et plus forte que tous ces gens-là[1].

> Il pourrait s'en aller maintenant avec la belle porteuse de trou du cul directement dans sa chambre mais, comme s'il obéissait à un ordre prononcé au loin, il se croit obligé d'abord de semer le bordel ici. Il est pris dans un tourbillon d'ivresse où se mêlent l'image du trou cul, l'imminence du coït, la voix moqueuse de l'élégant et la silhouette de Pontevin qui, tel un Trotski depuis son bunker parisien, dirige un grand chambardement, une grande mutinerie bordélique[2].

Vincent qui d'habitude reste timide sans pouvoir exprimer ce qu'il souhaite change brusquement. En s'imaginant qu'il est vu dans un amphithéâtre, il se sent plus audacieux que jamais. Il crie des mots obscènes et se met à faire l'amour à Julie sur le bord de la piscine.

> L'amphithéâtre, il est vrai, est vide, mais même s'il est vide, le public, imaginé et imaginaire, potentiel et virtuel, est là, est avec eux. On peut se demander qui compose ce public ; je ne crois pas que Vincent évoque les gens qu'il a vus au colloque ; le public qui l'entoure à présent est nombreux, insistant, exigeant, agité, curieux mais en même temps tout à fait non identifiable, avec des visages aux traits estompés ; cela veut-il dire que le public qu'il imagine est celui dont rêvent les danseurs ? le public des invisibles ? celui sur lequel Pontevin est en train de construire ses théories ? le monde entier ? un infini sans visages ? une abstraction ? pas tout à fait : car derrière ce tumulte anonyme transparaissent des visages

[1] *Ibid.*, p. 122.
[2] *Ibid.*, pp. 122-123.

> concrets : Pontevin et d'autres copains ; ils observent Vincent, Julie et même le public d'inconnus qui les entoure. C'est pour eux que Vincent crie ses mots, c'est leur admiration, leur approbation qu'il veut conquérir[1].

Exalté par ses cris et ses actes, Vincent saute sur Julie, mais irrésistiblement, il vont vers un fiasco. Ils simulent un certain temps le coït, mais petit à petit, les gens se rassemblent autour d'eux et Julie, qui est tout à coup revenue à elle, s'enfuit en ramassant ses vêtements. Vincent ne la voit plus.

Le jour se lève. Le narrateur Kundera pense au chevalier de Vivant Denon. Au petit matin dans la nouvelle, le chevalier est averti par le Marquis de la raison de son invitation. Denon clôt le monde romanesque en laissant sa situation ambiguë. Kundera en fait mention. Il cite ces dernières phrases : « Je montai dans la voiture qui m'attendait. Je cherchai bien la morale de toute cette aventure, et… je n'en trouvai point[2] ». Les circonstances finalement dévoilées, il est difficile de constater que le chevalier a passé une agréable soirée. Selon le Marquis, on a profité de sa naïveté. Madame de T. de son côté, le remercie gentiment pour la soirée et lui demande de la garder en secret. Par vengeance, il se peut que le chevalier se laisse tenter par le désir de raconter l'histoire. Or, il est aussi vrai qu'au cours de cette soirée, il a éprouvé du plaisir, et ce, non pour se vanter parmi les autres mais pour se faire plaisir à lui-même. Comment le héros concevra finalement son expérience ? Comment se sentira-t-il lui-même ? De telles questions pourraient s'exprimer autrement :

> Peut-on vivre dans le plaisir et pour le plaisir et être heureux ? L'idéal de l'hédonisme est-il réalisable ? Cet espoir existe-t-il ? Existe-t-il au moins une frêle lueur de cet espoir[3] ?

Par la suite, Kundera croise les deux aventures en développant son interprétation personnelle de la fin de la nouvelle. À la sortie du château, dans la cour, Vincent et le chevalier se rencontrent et présentent un contraste complet d'attitude envers la vie. Ils se différencient par leur manière de concevoir l'aventure galante. Ils en attendent différents

---

[1] *Ibid.*, pp. 140-141.
[2] *Ibid.*, p. 167.
[3] *Ibid.*, p. 169.

fruits, se comportent et l'interprètent différemment. Ainsi, Kundera examine la capacité d'éprouver le plaisir chez l'homme.

La première chose à quoi pense Vincent le matin, est comment raconter la soirée à Pontevin et à sa compagnie. S'il la raconte telle qu'elle s'est passée, il pourrait sans doute amuser ses auditeurs mais à cette condition il serait lui-même le principal objet de la risée. Il essaie alors « de corriger un peu son histoire, de la remodeler, d'y rajouter quelques touches[1] ». Rassuré d'avoir forgé une histoire qui lui plaît, il sort de sa chambre et rencontre le chevalier dans la cour. Le chevalier quant à lui est pensif, coincé entre son désir de vengeance et sa raison courtoise. Il ne semble pas avoir assez de force pour supporter « un chapeau de pire sur la tête[2] », mais il ne peut non plus se permettre de « devenir un mufle[3] ». L'un et l'autre sont ébahis de se retrouver en face d'un étranger anachronique. Vincent lui dit qu'il a passé une nuit merveilleuse. En l'écoutant, le chevalier repense à sa nuit.

> Il imagine madame de T. et se sent soudain envahi d'une vague de gratitude. Mon Dieu, comment a-t-il pu prêter une telle attention au rire du Marquis ? Comme si la chose la plus importante n'était pas la beauté de la nuit qu'il vient de vivre, la beauté qui le tient toujours dans un tel enivrement qu'il voit des fantômes, confond les rêves avec la réalité, se trouve lancer hors du temps[4].

Le désir de raconter surgit chez lui. Mais en apercevant chez Vincent « l'opiniâtre envie de parler[5] » qui le dérange, il perd aussitôt l'envie de lui faire partager son plaisir. Il comprend que son interlocuteur ne veut que lui imposer d'écouter son histoire et n'a aucun intérêt à écouter l'histoire d'un autre. Le chevalier décide de garder le souvenir en lui seul.

> Il éprouve une nouvelle vague de fatigue. Il se caresse le visage de la main et sent l'odeur d'amour que madame de T. a laissée sur ses doigts. Cette odeur provoque en lui de la

[1] *Ibid.*, pp. 170-171.
[2] *Ibid.*, pp. 174-175.
[3] *Ibid.*, p. 175.
[4] *Ibid.*, p. 178.
[5] *Ibid.*, p. 179.

> nostalgie et il désire être seul dans la chaise pour lentement, rêveusement, se faire porter vers Paris[1].

Vincent, sans pouvoir faire écouter son histoire jusqu'au bout est blasé de nouveau.

> Brusquement, il se sent faible. Il sait qu'il ne saura raconter à personne l'histoire de la partouse. Il n'aura pas la force de mentir. Il n'a qu'une seule envie : oublier vite cette nuit, toute cette nuit gâchée, la gommer, l'effacer, l'anéantir – et à ce moment il éprouve une inassouvissable soif de vitesse. D'un pas déterminé, il se hâte vers sa moto, il désire sa moto, il est plein d'amour pour sa moto, pour sa moto sur laquelle il oubliera tout, sur laquelle il s'oubliera lui-même[2].

Au travers du contraste établi entre ces deux jeunes hommes, nous avons la réponse de Kundera sur la question du bonheur. C'est plutôt une prévision optimiste qu'une réponse, car cela dépend de la persévérance de la discrétion du chevalier dans laquelle Kundera met ses espérances. En quittant le château, Kundera souhaite le bonheur du chevalier et qu'il ne se fasse pas de souci sur tout ce qu'il a vécu la veille. Il le voit se diriger lentement vers le carrosse et dans la lenteur de ces pas, il croit reconnaître « une marque de bonheur[3] ».

> Point de lendemain. Point d'auditeurs. Je t'en prie, ami, sois heureux. J'ai la vague impression que de ta capacité à être heureux dépend notre seul espoir[4].

Le bonheur réside au-delà de la discrétion qui maîtrise la vanité. Tant que l'on est un danseur assoiffé de gloire, la recherche du bonheur n'est qu'une obsession impulsive de combler sa vanité. Vincent laisse échapper le plaisir en tâchant pourtant de devenir celui qui éprouve du plaisir. Ayant pour but, dès le commencement, de se vanter d'une nuit merveilleuse, il finit par échouer sur la déception de n'avoir rien vécu. Cette quête

---

[1] *Ibid.*, p.180.
[2] *Ibid.*, pp. 181-182.
[3] *Ibid.*, p. 183.
[4] *Idem.*

de bonheur à transmettre aux autres, pour se faire reconnaître des autres, pour se faire juger comme heureux par les autres est une lutte souffrante. C'est la lutte des Narcisses qui privilégient l'apparence à la réalité. Pour eux, l'objectivité confirmant qu'il paraît heureux compte plus que la subjectivité qui permet de percevoir le bonheur. Or, le bonheur est accessible seulement quand on est en soi-même et non pas dans son reflet, quand on s'est assuré la discrétion de freiner son désir de s'enivrer de sa propre image dans les yeux des autres.

Dans *La Lenteur*, il y a une ambiance de résignation pour le narcissisme humain. Dans le cycle des romans des Narcisses comiques, Kundera riait des personnages immatures en les observant de l'extérieur. Ensuite, il présentait le narcissisme chez l'homme comme une malédiction qui traîne l'homme à la souffrance. L'homme vient au monde pour vivre, mais en tant que Narcisse. La mélancolie survient par le fait que l'on est destiné à vivre négativement sa vie. Or, même dans *La Lenteur* où les personnages sont fort positifs par rapport à la vie, la mélancolie persiste. Elle est même encore plus forte qu'auparavant. Si l'on admet que le narcissisme humain est incorrigible, il y a alors une grande différence entre rejeter la vie et accepter la vie. On éprouve de la mélancolie parce qu'on reste dans l'espoir tout en désespérant. La mélancolie surgit de la friction entre le pessimisme né de la vanité et l'optimisme né de la discrétion.

2. *L'Identité* – Le besoin du regard

Dans un monde où tout homme porte nécessairement un visage, il est sans doute normal que chacun souhaite en avoir un qui lui plaît. Puisqu'il faut vivre, autant vivre en tant que personnage idéal. Cependant, la préoccupation de l'apparence exige une peine perpétuelle et devient une source de souffrance. Par excès de zèle, la plupart des personnages narcissiques s'efforcent de se montrer heureux, au détriment de leur bonheur personnel qui n'est perceptible que subjectivement. Pour ne pas être la proie de cette obsession, les Narcisses résignés se contentent d'un plaisir discret et sincère. C'est ce que montre *La Lenteur* avec une interprétation mélancolique de l'hédonisme qui consiste en la maîtrise du désir vaniteux. Cette attitude de résignation dans la vie est aussi présente dans *L'Identité*.

L'héroïne qui se nomme Chantal sait manier deux visages : « le visage qui se moque[1] » quand elle est avec son ami Jean-Marc, et « le visage sérieux[2] » quand elle travaille au bureau du personnel d'une agence publicitaire. Avec Jean-Marc, elle rit d'un ton cynique de la relation harmonieuse entre le public et l'agence publicitaire, qui se fonde sur des images standardisées. Toutefois, elle s'assimile à la direction de son agence en dissimulant ce mépris, seulement pour ne pas perdre son emploi qui assure la stabilité de sa vie privée.

Parmi les dossiers d'emploi dont elle est censée faire le tri, ceux qu'elle déteste le plus sont les gens qui « s'expriment en un langage si parfaitement moderne, avec tous les clichés, avec le jargon, avec tout l'optimisme obligatoire[3] ». Elle éprouve de la sympathie pour ceux qui, « en d'autres temps, se seraient consacrés à la philosophie, à l'histoire de l'art, à l'enseignement du français, mais aujourd'hui, faute de mieux, presque par désespoir, [ils] cherchent du travail[4] ». Cynique et lassée par rapport à la vie sociale, elle se range du côté de ceux-ci. Mais en tant que responsable du personnel, elle sait que ce sont ceux du premier type qui travailleront avec ardeur. Pour être sérieuse dans son travail, malgré son mépris pour eux, elle recommande alternativement l'un qui

---

[1] Milan Kundera, *L'Identité*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000, p. 40.
[2] *Idem*.
[3] *Idem*.
[4] *L'Identité*., p. 41.

lui plaît personnellement et l'autre qui a les qualités souhaitables pour le poste.

> J'agis à moitié comme traître à mon entreprise, à moitié comme traître à moi-même. Je suis un double traître. Et cet état de double trahison, je le considère non pas comme un échec mais comme un exploit[1].

Désillusionnée envers le monde, elle est méprisante, mais en même temps à cause de sa faiblesse, elle s'accommode aux normes de la société. Délaissant intérieurement la société et limitant le plaisir du rire dans cette vie mentalement marginale, elle n'est ni Narcisse comique, ni Narcisse souffrante. Elle n'est pas assez vaniteuse pour se rendre risible de sa fatuité et n'est non plus assez naïve pour se soucier de l'insoutenable absurdité de l'être. Chantal est comme Pontevin dans *La Lenteur*, un Narcisse résigné qui rit discrètement sans se mêler des affaires du monde extérieur. Son jeu entre deux visages montre clairement une attitude de compromis face au monde et à soi-même, en laquelle consiste précisément le principe de Narcisse résigné.

Toutefois, bien que cette « double trahison[2] » soit la clef du bonheur, est-ce vraiment réalisable ? Peut-t-on vivre la vie en y renonçant ? Chez Chantal, la situation est en fait plus radicale qu'en apparence, car elle cesse de prendre au sérieux non seulement le monde, mais aussi sa propre identité. Elle existe sans prendre au sérieux son existence dans le monde. Si elle change judicieusement ses visages selon les circonstances, cela équivaut à se modeler simplement sur les images demandées et par conséquent, à ne pas affirmer son existence. Pourtant, il s'avère dans le roman que malgré l'insouciance de Chantal vis-à-vis de sa seule et unique identité, c'est-à-dire de sa place précise dans le monde, elle s'effraye de l'idée de disparaître du monde. Elle se veut détachée du monde, mais en même temps elle a besoin du regard d'autrui qui confirme son existence. Tout comme Narcisse qui ne peut se connaître et s'aimer qu'au travers de son visage reflété dans l'eau, Chantal se sent incertaine si le regard d'autrui ne reflète pas son visage. Dans l'incertitude du soi-même, la vie de compromis volontaire n'est plus assurée. Avec le personnage de Chantal, nous allons voir dans ce

---

[1] *Ibid*., p. 41.
[2] *L'Identité*, p. 41.

chapitre la suite des réflexions kundériennes face à la vie dans le monde des visages.

Depuis que Chantal a perdu son enfant, elle garde de la distance avec ses proches. Lors des vacances après la mort de son fils, elle a réalisé le désaccord avec la famille de son mari. Sa belle-sœur lui a proposé d'avoir un autre enfant pour qu'elle ne soit pas triste, son mari lui a conseillé de l'oublier et même ses petits neveux ont insisté sur son enfant prochain. La tribu lui interdisait de penser à l'enfant défunt et lançait « la campagne familiale pour une nouvelle grossesse[1] », comme si c'était le seul choix raisonnable à faire. Pour pouvoir vivre seule, elle a choisi un travail bien rémunéré dans une agence publicitaire en abandonnant son poste d'enseignement au lycée qui lui plaisait. Pour pouvoir vivre une vie nouvelle, elle a cherché un homme et a rencontré Jean-Marc, un homme plus jeune, mais désillusionné comme elle. Il a renoncé à ses études en médecine à mi-chemin, et est devenu « un homme sans ambitions[2] » qui s'est installé en « marge du monde » comme un mendiant dans la rue. Une fois que son milieu fut arrangé comme elle le souhaitait, Chantal a demandé le divorce à son mari et a commencé sa vie « marginale » avec Jean-Marc.

Ce changement de vie est symbolique, car il s'agit après tout d'une évasion hors d'un monde où l'on fait l'éloge de la prolifération d'une manière stéréotypée. La collectivité familiale est une version miniature du monde kitsch. Si Chantal a coupé le lien avec la famille de son mari, c'est qu'en même temps elle a voulu cesser de prendre au sérieux le monde social en entier, qui en fait n'est qu'un prolongement de cette troupe familiale. Elle n'attend plus rien du monde. Cette résignation que l'on peut appeler une défaite totale face à la vie est cependant son seul moyen pour vivre dans ce monde.

Comme nous l'avons vu dans *La Lenteur*, c'est après avoir accepté le narcissisme incorrigible du soi et du genre humain que les personnages arrivent enfin à saisir leur propre bonheur. Si chez les Narcisses résignés la vie n'est supportable qu'en admettant qu'elle soit une défaite, il est naturel que leur mélancolie soit plus profonde que celle

---

[1] *L'Identité*, p. 45. Nous retrouvons ici l'attitude kitsch d'affirmer un accord catégorique avec l'être. Dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*, le kitsch correspond à la croyance « que le monde a été créé comme il fallait qu'il le fût, que l'être est bon et que c'est donc une bonne chose de procréer », p. 356.

[2] *Ibid.*, pp. 109-110.

des Narcisses souffrants. En même temps, on peut constater que la souffrance persiste chez les Narcisses tant qu'ils ne parviennent pas à admettre que leur vie est une défaite. Agnès dans l'*Immortalité*, par exemple, reste souffrante, car elle n'accepte pas de vivre en tant que visage : « *être son moi* » lui est insoutenable. Se fondre dans la nature est un bonheur[1]. Ce bonheur est dans un certain sens la vie que Chantal a pu acquérir. À la différence d'Agnès qui préfère rejeter sa vie plutôt que lutter pour manifester son moi à travers le visage, Chantal s'y conforme plutôt. Ainsi, elle acquiert le bonheur de ne plus prendre le monde et son identité au sérieux, même si c'est une défaite mélancolique. Le point qui différencie nettement la vie de ces deux héroïnes est donc le lien avec le monde. Compte tenu du concept kundérien du personnage comme « ego expérimental[2] » qui sert à déchiffrer des problèmes existentiels, il est tentant de voir Chantal comme une autre possibilité d'Agnès. Agnès, prisonnière de son visage, ne peut se délivrer du visage qu'en quittant ce monde. Elle contraste donc avec Chantal qui se libère du visage en acceptant les règles du monde du visage avec toute leur superficialité. C'est comme si les deux histoires forgées autour de ces héroïnes formaient un échantillon polaire des vies possibles dans le monde du visage. Tandis que chez Agnès, l'attachement envers sa propre famille l'empêche de se retirer du monde, Chantal qui a perdu son fils, ne ressent aucune contrainte morale envers le monde.

> Il est impossible d'avoir un enfant et de mépriser le monde tel qu'il est, parce que c'est dans ce monde que nous l'avons envoyé. C'est à cause de l'enfant que nous nous attachons au monde, pensons à son avenir, participons volontiers à ses bruits, à ses agitations, prenons au sérieux son incurable bêtise. Par ta mort, tu m'as privée du plaisir d'être avec toi, mais en même temps tu m'as rendue libre. Libre dans mon face-à-face avec le monde que je n'aime pas. Et si je peux me permettre de ne pas l'aimer, c'est parce que tu n'es plus là. Mes pensées sombres ne peuvent plus t'apporter aucune malédiction. Je veux te dire maintenant, tant d'années après que tu m'as quittée, que j'ai compris ta mort comme un cadeau et que j'ai fini par l'accepter, ce terrible cadeau[3].

---

[1] *Ibid.*, p. 381.
[2] *L'Art du roman*, p. 47.
[3] *Ibid.*, p. 78.

Quant au lien avec le monde, on peut se demander si l'amour de Jean-Marc ne suffirait pas à Chantal pour prendre le monde au sérieux. Or, la relation amoureuse avec Jean-Marc ne se fonde pas sur le monde, mais dans les marges de ce monde. Premièrement, parce que cette relation est le fruit de la mort de son fils qui l'a débarrassée de toute obligation. Un jour au bord de la mer, elle éprouve une « vague de bonheur[1] » d'être à côté de Jean-Marc grâce à l'absence de son fils. Elle s'effraye de se trouver « heureuse que son fils fût mort[2] ».

Deuxièmement, son amour est marginal, car désappointée et retirée de la vie, elle ne rêve plus de vivre un amour romantique. Avec Jean-Marc, elle a enfoui à jamais la métaphore de l'aventure qu'elle chérissait dans sa jeunesse.

> […] elle voulait être un parfum de rose, un parfum expansif et conquérant, elle voulait traverser ainsi tous les hommes et, par les hommes, embrasser la terre entière. Parfum expansif de rose : métaphore de l'aventure[3].

Ainsi, l'amour avec Jean-Marc ne procure pas à Chantal le rôle de l'héroïne d'une aventure qui fait vivre la vie au sein du monde. Il se trouve dans la marge du monde, au-delà de toutes les aventures abandonnées.

> Elle savourait l'absence totale d'aventure. Aventure : façon d'embrasser le monde. Elle ne voulait plus embrasser le monde. Elle ne voulait plus le monde. Elle savourait le bonheur d'être sans aventures et sans désir d'aventures. [...] Le même soir, juste avant de s'endormir (Jean-Marc dormait déjà), encore une fois elle se souvint de son enfant mort et ce souvenir fut de nouveau accompagné de cette scandaleuse vague de bonheur. Elle se dit alors que son amour pour Jean-Marc était une hérésie, une transgression des lois non écrites de la communauté humaine dont elle s'éloignait ; elle se dit qu'elle devait tenir secrète la démesure de son amour pour ne pas éveiller l'indignation haineuse des autres[4].

---

[1] *L'Identité*, p. 55.
[2] *Ibid.*, p. 56.
[3] *Ibid.*, p. 54.
[4] *L'Identité*, pp. 56-57.

Il ne s'agit pas d'une relation amoureuse narcissique pour réaliser une mise en scène parfaite de soi-même. Chantal ne cherche pas avec cet amour à jouer un rôle selon son autoportrait idéal et à assurer cette place dans le monde. Même si porter plusieurs visages ressemble à la mise en scène du moi des personnages narcissiques, Chantal ne joue que le rôle qu'elle est censée jouer et n'accorde d'importance à aucun de ces visages, ce qui équivaut à ne pas porter de visage et à ne pas avoir d'identité. Elle a renoncé à avoir sa propre identité unique et authentique dans le monde. Elle ne met plus en question ce qu'elle est en vérité.

La perplexité dans laquelle se trouve Jean-Marc vis-à-vis de la personnalité de Chantal le témoigne bien. Il est le seul complice du visage moqueur de Chantal, et pourtant, il est déconcerté face à l'incohérence de sa personne. Il arrive souvent qu'il confonde son apparence physique avec une autre. Dans un cauchemar il voit Chantal avec le visage d'une inconnue. Quand il la voit avec ses collègues, il la trouve étrange.

> Un jour, il ne la reconnaîtrait pas ; un jour, il s'apercevrait que Chantal n'était pas la Chantal avec laquelle il a vécu mais cette femme sur la plage qu'il a tenue pour elle ; un jour, la certitude que Chantal représentait pour lui s'avérerait illusoire et elle lui deviendrait aussi indifférente que tous les autres[1].

Il est sûr de son amour pour Chantal et néanmoins il est angoissé face à son identité perdue. Bien que Chantal considère son visage sérieux à l'égard du monde comme un masque, faux, de consentement et son visage moqueur comme son vrai moi, ce vrai moi n'est pas suffisamment stable pour constituer une identité. C'est un moi incertain qui n'existe que dans la marge du monde. Comme le dit François Ricard dans la Postface de *L'Identité*, Chantal a quitté « le territoire de l'identité, c'est-à-dire le monde où chacun est obligé de revêtir le visage d'un moi unique et distinct et de défendre ce visage jusqu'à la mort, au prix de toutes les tricheries[2] ».

C'est dans un tel esprit de retraite que Chantal peut se réjouir de sa liberté totale,

---

[1] *L'Identité*, p.112.

[2] *Ibid.*, pp.217-218. Ricard considère la rupture de Chantal avec la famille de son mari comme le prétexte d'un « exil volontaire », qui la débarrasse de la « comédie du monde et de la vie» ou bien de la « fondamentale et interminable plaisanterie de l'existence ».

comme si elle réalisait le rêve utopique d'Agnès d'exister simplement sur la terre sans être personne, sans identité. Elle mène sa vie soigneusement en se déguisant en quelqu'un de concret pour vivre en réalité nonchalamment sans être personne. Ce n'est pas pour cacher sa présence, mais pour dissimuler son absence du monde qu'elle porte ses visages. Mais cette manière de se présenter discrètement au monde, ou même dans la vie reste bien entendu utopique, comme le désespérait déjà Agnès dans l'*Immortalité*, et est peu réalisable comme se lamente le narrateur dans *La Lenteur,* d'où la mélancolie.

Chantal fait mine de ne pas prendre le monde au sérieux, mais reste tout de même dépendante de ce monde, et plus précisément reste dépendante des regards des autres dans lequel se reflète son autoportrait idéal. C'est avec les marques du vieillissement que se dévoile cette dépendance. À l'âge critique, Chantal est tourmentée par la chaleur qui envahit brusquement son corps, la rend toute rouge et baignée de sueur. Elle ne maîtrise plus son corps et n'y est plus à son aise. Pendant qu'elle se sentait en accord avec son corps, elle restait insouciante de ce qu'elle était, mais avec ses changements contrariants, elle ne peut s'empêcher de penser à son identité. Tout comme d'autres personnages narcissiques qui se préoccupent de leur apparence, Chantal a du mal à admettre son corps qui ne ressemble plus à son âme.

> Adolescente, en effet, elle rougissait beaucoup ; elle était au début du parcours physiologique de la femme et son corps devenait quelque chose d'encombrant dont elle avait honte. Adulte, elle a oublié de rougir. Puis, les bouffées de chaleur lui annoncèrent la fin du parcours, et son corps, de nouveau, lui fit honte. Sa pudeur réveille, elle réapprit à rougir[1].

Son corps vieilli est le « visage » qu'elle est obligée de porter à regret comme son emblème, et qui plus est, c'est un corps inintéressant qui ne se remarque même pas aux yeux des autres. Avec le vieillissement, elle est de plus en plus consciente de son propre corps rebelle. En revanche, aux yeux des autres, ce corps devient de plus en plus inaperçu et négligé. Plus elle ressent la présence de son corps vieillissant, plus elle craint l'absence de ce corps dans le monde. On peut se rappeler ici l'ennui qu'éprouve le Docteur Havel vieilli en réalisant qu'il se confond avec « le cortège maladif des pâles

[1] *Ibid.*, p. 91.

buveurs d'eau minérale[1] ». Même s'il a en réalité une femme jeune et belle, il ne supporte pas de rester dans « une humiliante invisibilité[2] ». Il désire l'attention des autres, qu'il utilise pour se voir sous des traits idéaux. Il en va de même pour Chantal. Elle s'inquiète non pas parce qu'elle ne peut pas être celle qu'elle souhaiterait être, mais pour la raison qu'elle doit être ce qu'elle ne souhaite pas être : un corps vieilli sans importance. Choisissant volontairement de vivre dans les marges du monde, elle s'effraye pourtant d'être effacée quand le jour arrive où elle réalise son invisibilité grandissante. C'est ainsi que surgit chez Chantal le désir de modeler elle-même son identité, ne serait-ce que sous une forme stéréotypée.

Un jour, elle se fait piéger par la rougeur de son visage au moment où elle pense faire part à Jean-Marc d'une remarque plaisamment ironique sur son vieillissement : « Les hommes ne retournent plus sur moi[3] ». Contre son intention de le dire légèrement, la rougeur transforme ses paroles en un aveu honteux et mélancolique. Au début, Jean-Marc trouve étrange autant qu'injuste qu'elle se plaint de ne plus pouvoir intéresser les hommes alors qu'il lui apporte toujours un soin attentif. Mais en se disant que « toute femme mesure le degré de son vieillissement à l'intérêt ou au désintérêt que les hommes manifestent pour son corps[4] », il s'imagine que Chantal a aussi besoin de « l'inondation des regards inconnus » qui « maintiennent [les individus] dans la société des humains[5] ». Il décide alors de lui écrire des lettres anonymes de louanges pour lui offrir le regard passionné d'un inconnu. Et c'est ainsi que l'on découvre à nouveau avec Chantal, l'incorrigibilité du désir narcissique de se voir beau dans le regard d'autrui.

Bien qu'au début Chantal soit vigilante, les lettres exercent quand même une forte influence sur elle. Elle devient curieuse de l'expéditeur et s'adapte graduellement à l'image que lui donne cet inconnu. Comme si elle était vraiment assoiffée des regards inconnus, elle tient beaucoup à ce regard élogieux à tel point que Jean-Marc devient jaloux en constatant le changement de sa tenue et de son humeur, plus gaies. Sous ce regard anonyme, Chantal recommence à se voir. Flattée par le fantasme de l'inconnu qui

---

[1] *Risibles amours*, p. 212.
[2] *Ibid.*, p. 240.
[3] *L'Identité*, p. 33.
[4] *Ibid.*, p. 51,
[5] *Ibid.*, p. 53.

l'imagine nue en manteau carmin de cardinal, elle achète une chemise de nuit rouge. En se regardant longuement dans la glace, elle a l'impression de « n'avoir jamais été si longiligne, de n'avoir jamais eu la peau si blanche[1] ». Elle joue la séductrice coquette devant Jean-Marc et ils sont tous les deux charmés de ce jeu.

> D'emblée, la situation immémoriale d'une femme pourchassée par un homme est là et le fascine. Elle court autour de la grande table ronde, elle-même enivrée par l'image d'une femme qui court devant un homme qui la désire, […]. Devant ses yeux à demi fermés, cette tache rouge se transforme en une plate-bande de roses et elle sent le parfum frêle presque oublié, le parfum de la rose désirant embrasser tous les hommes[2].

Les lettres ressuscitent chez Chantal le désir d'aventures. Elle n'en parle pas à Jean-Marc dont la présence signifie pour elle « l'absence totale d'aventures[3] ». Comme le présume Jean-Marc lui-même, il est pour elle, « la réduction (même si c'était une réduction heureuse) de sa vie à une seule possibilité[4] ». Chantal baigne dans l'ivresse éphémère des aventures en oubliant le bonheur paisible en marge du monde où les aventures sont laissées à l'abandon.

Cependant, face à cette Chantal « transsubstantiée (ou dé-substantiée)[5] », Jean-Marc n'arrive plus à voir Chantal comme une femme cohérente. Elle lui semble comme un « simulacre de femme aimée[6] ». En découvrant qu'elle cache ses lettres sous les linges dans l'armoire comme le feraient d'autres femmes, il a l'impression que Chantal perd son unicité inimitable et devient une femme ordinaire qui se range dans « le cortège infini de ses congénères[7] ». Chantal se comporte comme une femme qu'il ne connaît pas, mais en même temps une femme qui ressemble à toutes les femmes en général. Cette situation ne nous est pas inconnue si on se rappelle *Risibles amours*. Le jeune homme dans « Le jeu de l'auto-stop » trouve son amie « désespérément *autre*,

---

[1] *L'Identité*, p. 93.
[2] *Ibid.*, pp. 93-94.
[3] *Ibid.*, p. 56.
[4] *Ibid.*, p. 134.
[5] *Ibid.*, p. 132.
[6] *Ibid.*, p. 131.
[7] *Ibid.*, p. 132.

désespérément *étrangère*, désespérément *polymorphe*[1] » et Édouard voit Alice comme « assemblage inorganique, arbitraire et labile[2] ». Quand Jean-Marc fait connaissance de l'ex-belle-sœur de Chantal, il découvre encore une autre personnalité de Chantal en famille, qui ne ressemble pas non plus à celle qu'il aime. La sympathie que montre cette belle-sœur pour Chantal fait preuve de l'adaptabilité ingénieuse de cette dernière, qu'elle aurait tout à fait pu appliquer avec Jean-Marc.

> La facilité avec laquelle elle sait s'adapter à ce qu'elle déteste est-elle vraiment si admirable ? Avoir deux visages, est-ce vraiment un triomphe ? Il s'était réjoui à l'idée qu'elle est, parmi les gens de la publicité, comme un intrus, un espion, un ennemi masqué, un terroriste, elle est plutôt, s'il doit recourir à cette terminologie politique, un collabo. Un collabo qui sert un pouvoir détestable sans s'identifier à lui, qui travaille pour lui tout en étant séparé de lui et qui, un jour, devant ses juges, alléguera pour sa défense qu'il avait deux visages[3].

Chantal est aussi consciente de la banalité de ses comportements. Elle sait que n'importe quelle femme peut un jour recevoir un tel message et qu'elle serait tentée de le garder précieusement dans son armoire, et a honte de se conduire d'une manière vulgaire, voire stéréotypée.

> Elle ouvrit l'armoire à linge et la mit sous ses soutiens-gorge. Ce faisant, elle réentendit le rire moqueur du Noir et se dit qu'elle ressemblait à toutes les femmes ; ses soutiens-gorge, du coup, lui apparurent vulgaires et bêtement féminins[4].

Ironiquement, même si ce cliché de la féminité lui répugne, c'est le même genre de clichés des images féminines et des situations romantiques un peu vulgaires qui l'ensorcellent : elle s'enivre en jouant une femme qui séduit l'homme qui court après elle, s'excite en imaginant un voyeur mystérieux qui regarde ses scènes d'amour, ose donner fièrement une grosse somme d'argent au mendiant en le prenant pour son

---

[1] *Risibles amours*, p. 111.
[2] *Ibid.*, p. 297.
[3] *Ibid.*, p. 144.
[4] *Ibid.*, p. 60.

admirateur secret. Elle est grisée par son imagination, mais en même temps garde une certaine lucidité qui lui permet de comprendre objectivement ses actes. Après avoir fait une aumône exagérée, elle se rend compte de sa situation grotesque. Elle s'énerve contre elle-même de consacrer une attention démesurée à ces lettres. Elle ne se voit plus comme une femme désirée, mais comme « une femme banalement assoiffée d'hommes, pire, pour une femme romantique et bête qui garde comme un objet sacré chaque document d'amour dont elle rêvasse[1] ». Cela dissipe son euphorie et elle découvre le vrai auteur qu'est Jean-Marc. Déjà honteuse d'avoir été emportée par des images provoquées par les lettres, elle s'indigne excessivement du fait qu'elle a fidèlement joué la farce comme l'a prévu l'auteur, et de surcroît bien en face de celui-ci.

> Soudain, elle se souvient de la phrase sur l'habit carmin de cardinal qui lui a fait tourner la tête, et elle a honte : comme elle a été réceptive aux images que quelqu'un lui semait dans la tête ! Comme elle a dû lui paraître ridicule ! Il l'a mise dans une cage comme un lapin. Méchant et amusé, il observe ses réactions[2].

Chantal et Jean-Marc se brouillent. Contre les paroles sévères de Chantal qui le considère comme un espion, Jean-Marc ne peut s'empêcher de lui reprocher son conformisme :

> — Je t'ai dit plusieurs fois que ma place est à côté de ce mendiant et non pas à côté de toi. Je suis en marge de ce monde. Toi, tu t'es placée au centre.
>
> — Tu t'es installé dans une marginalité bien luxueuse et qui ne te coûte rien.
>
> — Je suis toujours prêt à quitter ma marginalité luxueuse. Mais toi, tu ne renonceras jamais à cette citadelle de conformisme où tu t'es établie avec tes multiples visages[3].

Le lendemain, Chantal part à Londres en laissant Jean-Marc à la maison. À la gare, elle se joint par hasard à un groupe de collègues à elle dont fait partie Leroy, le directeur. En se rappelant les reproches de Jean-Marc, elle commence à justifier son attitude

---

[1] *L'Identité*, p. 116.
[2] *Ibid.*, p. 125.
[3] *Ibid.*, p. 152.

conformiste :

> Se conformer n'est-ce pas se rapprocher des autres ? Le conformisme, n'est-ce pas ce grand lieu de rencontres où tous convergent, où la vie est la plus dense, la plus ardente ? [...] que ce soit chance ou malchance d'être née sur la terre, la meilleure façon d'y passer la vie est de se laisser porter, comme moi en ce moment, par une foule gaie et bruyante qui avance[1].

Quand Chantal avait confié à Jean-Marc qu'elle avait deux visages, elle se souciait de perdre un jour « le visage qui se moque ». On peut constater qu'en se dirigeant vers Londres, Chantal abandonne peu à peu son visage moqueur et familier de Jean-Marc, et porte son « visage sérieux » qui s'adapte aux gens de la société. Jean-Marc qui est venu pour la rattraper, la trouve, lorsqu'il la voit, gaie et vive comme une femme qu'il ne connaissait pas, et cela lui donne l'impression qu'« elle n'existait plus pour lui[2] ». Ce n'est pas une impression arbitraire, car Chantal n'apprécie plus le bonheur paisible d'avoir Jean-Marc à ses côtés dans la marge du monde. Dans le train pour Londres, Chantal est charmée par le discours de Leroy. Plus elle sympathise avec ses idées, plus elle se sent indifférente envers Jean-Marc. À la place de l'amour comme « fuite dans un monastère[3] », elle désire maintenant des aventures dans le monde.

> Elle pense à la métaphore de la rose qui traverse tous les hommes et se dit qu'elle a vécu dans la réclusion d'amour et qu'elle est prête maintenant à obéir au mythe de la rose et à se confondre avec son parfum grisant[4].

À Londres, elle quitte ses collègues et participe à une orgie sexuelle. La partie de débauche était un de ses fantasmes. Elle aurait voulu y être avec Jean-Marc à une condition, qui semble expliquer de manière allégorique toute leur relation : « au moment de la jouissance chacun des participants se transformera en animal, qui en brebis, qui en vache, qui en chèvre, si bien que l'orgie de Dionysos deviendra une

---

[1] *Ibid.*, p. 166.
[2] *Ibid.*, p. 170.
[3] *Ibid.*, p. 176.
[4] *Idem.*.

pastorale où nous resterons seuls au milieu des bêtes, comme un berger et une bergère[1] ». Cela semble représenter la composition de leur point de vue méprisant et leur marginalité envers le monde. Toutefois, elle y est seule et éprouve du dégoût pour de nombreux corps qui ressemblent à des vers et des serpents. Elle fuit de l'orgie et se perd dans le bâtiment. Elle ne sait plus d'où venait l'idée de la transformation des participants en animal à la fin de la « partouze », ni non plus où elle est. Face à un septuagénaire qui semble en être l'organisateur, Chantal se sent en péril. Pour se calmer et réfléchir à ce qu'elle doit faire, elle a besoin de se souvenir du visage de l'homme qui l'aime, mais elle n'y arrive pas. Toute nue, son corps est pris d'une bouffée de chaleur. Le regard du septuagénaire la gêne et elle se décourage. Étrangement, il l'appelle Anne. Elle le contredit mais pourtant ne sait plus son nom et finit d'être complètement perdue.

> Elle est nue, mais ils continuent à la déshabiller. La déshabiller de son moi ! La déshabiller de son destin ! Après lui avoir donné un autre nom, ils l'abandonneront parmi des inconnus auxquels elle ne pourra jamais expliquer qui elle est[2].

Elle fait de nouveau recours au souvenir de Jean-Marc, mais cette fois aussi, l'image de l'homme qui l'aime reste floue. Au comble de la confusion, elle est même saisie de l'idée que ce qui arrive est la mort. Cette scène où l'on ne distingue pas si elle a lieu dans la réalité ou le rêve, se termine par l'apparition de Jean-Marc qui appelle le nom de Chantal. Grâce à la présence de Jean-Marc qui l'appelle, la regarde et la reconnaît comme telle, Chantal retrouve son identité. Elle lui dit en le regardant :

> « Je ne te lâcherai plus du regard. Je te regarderai sans interruption ». Et après une pause : « J'ai peur quand mon œil clignote. Peur que pendant cette seconde où mon regard s'éteint ne se glisse à ta place un serpent, un rat, un autre homme[3] »

Sans la présence de Jean-Marc, Chantal ne sait plus qui elle est. Pour être sûre de ce qu'elle est, elle a besoin d'être sûre qu'il la regarde. Or, si Chantal prend conscience

---

[1] *Ibid.*, pp. 190-191.
[2] *Ibid.*, p. 202.
[3] *Ibid.*, p. 207.

de son identité par le fait qu'elle est vue et reconnue par Jean-Marc, celui-ci ne peut, de sa part, s'assurer de son identité à lui qu'en la saisissant. C'est en se basant sur la stabilité de l'existence d'autrui qu'ils peuvent être sûrs de leur existence personnelle. Il est intéressant de voir chez ces deux personnages, une relation interdépendante qu'ont aussi les autres personnages narcissiques, notamment les Narcisses comiques. Ils cherchent leur reflet idéal dans le regard des autres, comme s'ils se servaient d'eux comme des « miroirs mobiles[1] ». Bien évidemment, si Chantal et Jean-Marc ont besoin d'être vus et de se regarder, ce n'est pas pour avoir l'approbation de l'autre. Ils en ont besoin, car sans que le regard ne saisisse fixement le visage, ils ne peuvent pas exister même dans la marge du monde. Dans cette impasse, leur interdépendance ne prête plus au rire comme c'était le cas chez les Narcisses comiques dans les ouvrages de la première période.

À travers cette situation radicalement expérimentale, on aperçoit de nouveau la conscience de Kundera vis-à-vis de l'incertitude qu'éprouve l'homme en rapport avec le monde. Incertain de ce qu'il est, l'homme désire fixer son être reflété dans les yeux d'autrui. Dans *La Vie est ailleurs*, on trouve le germe de ce souci. Jaromil dans son enfance s'interroge si la rivière qui s'écoule devant lui existe réellement aussi quand il ferme ses yeux. Mais la similitude qu'il faut relever en premier lieu serait avec la nouvelle « Le jeu de l'auto-stop ». Quand la jeune fille de l'histoire se retrouve toute nue, en face de son ami jouant un chauffeur inconnu, elle ne sait plus comment agir. N'ayant plus de support pour s'indentifier à aucun rôle, elle répète désespérément : « je suis moi, je suis moi, je suis moi...[2]». Le fait qu'elle se sentait à l'aise dans le rôle stéréotypé d'une autostoppeuse lui a révélé que la fille prude qu'elle était avant n'était aussi peut-être qu'un autre rôle. Quittant ce dernier pour un autre à l'occasion de ce jeu, elle ne sait plus qui elle est vraiment. Ironiquement et paradoxalement, la tentative d'acquérir rapidement une image concrète de soi incite les personnages à choisir parmi des rôles préexistants, ce qui ne fait que les distancer encore plus que leur véritable fond subjectif.

Pour le cas de Chantal, c'est en effet le visage qu'elle porte à la marge du monde

---

[1] *La Plaisanterie*, p. 366.
[2] *Risibles amours*, p. 116.

sans désir d'être quelqu'un de concret qui lui permet de rester une personne cohérente dont elle peut être sûre. De même que quand elle joue un certain rôle dans le monde, elle a aussi besoin du regard qui cerne son personnage dans la marginalité. Toutefois, ce regard n'est pas celui d'un spectateur devant une mise en scène du moi. Chantal ne se sert pas de regard de Jean-Marc pour être vue telle qu'elle s'est soi-même dessinée. Ce n'est pas au centre qu'elle trouve son aise, mais au bord du monde. Bien que Jean-Marc tienne ce confort pour un fruit d'une « collaboration », ce style de vie que Chantal mène avec ses multiples visages n'est pas destiné à établir « une citadelle du conformisme ». La citadelle qu'elle a établie et qu'elle garde soigneusement serait plutôt un monastère dans lequel elle vit sa vie marginale avec Jean-Marc.

Ainsi, dans ce roman dont le thème est évident dès le titre, l'identité, la résignation porte sur le sort essentiel de Narcisse qui ne peut se voir que comme un reflet dans l'eau. Pour s'assurer qu'il existe, l'homme a besoin de voir son propre visage reflété dans les yeux des autres. Sans un regard porté sur le visage, l'homme est invisible. La réponse à la question de vivre dans le monde du visage semble être donnée dans le retour résigné au point de départ : Chantal, finalement, est saisie d'effroi de ne plus être personne, ce qui lui semble équivalent à la mort. Le désir narcissique de vouloir être quelqu'un de concret est le désir de vivre dans le monde. Mais si les Narcisses dans les romans de la troisième période sont plus matures et moins risibles que ceux d'avant, c'est parce qu'ils sont à la lisière du monde. Si toute intention de se donner une identité confirmée dans le monde signifie en fin de compte perdre sa propre identité personnelle, il serait plus sage de s'installer dans la marginalité et vivre dans la discrétion sans éprouver le désir de se manifester. C'est la réponse réaliste, drapée de mélancolie, donnée par Kundera à cette question idéaliste et couronnée du seul désespoir.

3. *L'Ignorance* – La nostalgie de l'autoportrait

Dans *L'Ignorance*, le dixième livre avec lequel nous allons clore l'analyse chronologique de l'œuvre de Kundera, le thème est le retour. L'histoire commence par la scène où Irena, une exilée tchèque, se laisse convaincre par une amie française de retourner à son pays natal qui vient juste de traverser la chute du régime communiste. Émue par le mot « Grand Retour », Irena imagine un retour débordant d'imagerie sentimentale, ce qui s'avèrera plus tard tout à fait différent de la réalité. Josef est aussi un exilé de retour en Bohême. Or, plus que ce retour géographique de deux personnages dans leur pays d'origine, la description et la réflexion de Kundera portent plutôt sur le regard que jettent ces personnages sur leur passé vécu dans leur patrie. L'arrivée d'Irena et de Josef incite un autre personnage, Milada, à regarder en arrière dans le temps. Le retour sur le passé de ces trois personnages à l'âge de la maturité dévoile à chacun son ignorance : l'incorrigible incapacité de l'homme de se voir, de se maîtriser et de se comprendre. Ils ont tous commis des fautes juvéniles à « l'âge de l'ignorance[1] » et en sont conscients. Pourtant, ils restent ignorants de la totalité de leur vécu et aussi de leur vie présente. L'âge de l'ignorance persiste. Outre les retours au passé des personnages, il y a dans ce livre une rétrospective sur le thème de l'ignorance et de ses motifs qui se trouvent dans les romans précédents. Bien que la reprise des motifs soit une forme habituelle chez Kundera, cette technique est particulièrement manifeste dans *L'Ignorance*. En faisant écho aux scènes et aux méditations des ouvrages précédents, notamment dans ses premiers écrits, Kundera aborde à nouveau ce thème de l'ignorance. Sa conception de l'homme comme Narcisse, ignorant de son propre état, demeure le même et reste sans issue. Nous allons donc voir les dernières étapes de la réflexion kundérienne sur le thème de l'ignorance. C'est une qualité prêtée à Narcisse aveuglé, et une condition essentielle de l'homme.

Le retour en arrière est l'action de revoir ce que l'on a vécu et par là même, de vérifier ce que l'on est, et il est inutile de rappeler l'évidence que la mémoire du temps passé est la matière essentielle pour former une idée de la réalité du temps présent. Dans le champ lexical du Narcisse, le passé serait la source, où l'on trouve le reflet de son

[1] Milan Kundera, *L'Ignorance*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2003, p. 152.

existence, et la mémoire du passé serait la figure de soi-même que l'on se forme. Il est évident cependant que ce reflet n'a rien de crédible, puisque, comme Kundera le remarque à maintes reprises, l'homme ne voit jamais ce qu'il est en train de vivre et de plus, il oublie ce qu'il a vécu.

À l'occasion d'une soirée pour retrouver ses anciennes amies, Irena a acheté une caisse de bons vieux vins de Bordeaux. Elle espère que l'on la réintègre dans ce cercle d'amitié grâce à son expérience des vingt dernières années passées à l'étranger. Si elle compte raconter son « odyssée » à ces femmes tchèques, c'est parce qu'elle souhaite bénéficier de l'approbation pour son autoportrait d'exilée souffrante.

> Elle est partie d'ici, jeune femme naïve, et elle revient mûre, avec une vie derrière elle, une vie difficile dont elle est fière. Elle veut tout faire pour qu'elles l'acceptent avec son expérience des vingt dernières années, avec ses convictions, avec ses idées[1].

Malheureusement pour elle, les femmes préfèrent la bière tchèque au vin français et ne s'intéressent pas à sa vie en France. Ce sont les souvenirs communs datant d'avant son départ qu'elles se plaisent à se remémorer. Leur indifférence envers la vie d'Irena qu'elles ne connaissent pas, et leur grand intérêt envers ce qu'elles connaissent déjà déconcerte Irena.

> D'abord, par leur désintérêt total envers ce qu'elle a vécu à l'étranger, elles l'ont amputée d'une vingtaine d'années de vie. Maintenant, par cet interrogatoire, elles essaient de recoudre son passé ancien et sa vie présente[2].

Ses amies négligent la vie en exil d'Irena comme si cela comptait comme un simple intermède entre les deux vies en Bohême. Or, pour Irena, la vie en exil n'a jamais été une chose pensée comme provisoire. Dès le début de l'histoire, lorsque son amie française insiste sur le retour d'Irena, Irena constate que sa vie est à Paris et non ailleurs. Ainsi, quand on ampute son passé de ses vingt ans en exil, cela signifie que l'on

---

[1] *Ibid.*, p. 40.
[2] *Ibid.*, p. 45.

supprime une partie des contours de sa figure, et que l'on refuse son autoportrait.

Avant de rencontrer ce refus de la part de ses anciennes amies, Irena a déjà connu la consternation de se trouver comme une autre personne, plus précisément de se retrouver dans le même état qu'elle avait été autrefois, avant ses expériences en exil. Quelques jours après son retour, elle a acheté une robe à Prague ; une robe semblable à celles qu'elle portait à l'époque du communisme. Quand elle se voyait dans le miroir en cette robe, elle ne se reconnaissait plus. La femme dans le miroir était son reflet, elle n'ayant jamais quitté son pays natal. Cette femme dans la glace la touchait avec nostalgie, mais l'angoissait aussi. Avec sa nouvelle robe, elle avait l'illusion d'avoir vécu une vie tout à fait autre que la sienne, une vie qu'elle n'avait jamais voulue. Son angoisse s'expliquerait par la peur de perdre ses vingt ans de vie en France, avec lesquels elle croit former son individualité.

Toutefois, les souvenirs de la période précédant son départ sont aussi des éléments composants de son autoportrait, notamment les souvenirs sentimentaux avec Josef. Depuis qu'elle l'a retrouvé à Paris, elle songe sans cesse à leur première rencontre dans ce passé maintenant lointain qu'elle n'avait jamais oublié. C'était lors d'une soirée avec un groupe d'amis dans un bar. Josef, un ami de ses amis, fixait ses regards sur Irena pendant toute la soirée. À la fin, il fit en sorte qu'ils restent seuls. Il lui a donné secrètement un petit cendrier de bar et l'a invitée chez lui. Mais, déjà fiancée, elle n'a pas osé répondre à sa séduction. Un regret l'a transpercée brusquement et est resté en elle comme « une plaie jamais guérie[1] ». Elle a toujours gardé le petit cendrier de bar comme un porte-bonheur. Ainsi, en le retrouvant pendant le voyage du retour, elle ne peut s'empêcher d'y tirer un bon augure, et de vouloir réparer cette « histoire d'amour [qui] s'était interrompue avant d'avoir pu commencer[2] ».

> Et elle se rappelle une autre phrase de lui : « C'est tout à fait par hasard que je passe par Paris » ; hasard, c'est une autre façon de dire : destin ; il a fallu qu'il passe Paris pour que leur histoire continue là où elle s'était interrompue[3].

---

[1] *Ibid.*, p. 49.
[2] *Idem.*
[3] *Ibid.*, p. 95.

On remarque ici le désir de lire une nécessité dans les contingences de la vie quotidienne. C'est un désir qui exprime le besoin narcissique des personnages souhaitant donner une signification à leur vie et auréoler l'image de leur propre existence. On trouve par exemple chez Tereza dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*, le même geste d'interpréter le hasard de la rencontre avec Tomas comme un destin. Tomas ne considère sa rencontre que comme le résultat de quelques purs hasards, mais pour Tereza, ces quelques hasards deviennent le moteur de sa vie qui suit.

> Ce sont peut-être ces quelques hasards (d'ailleurs bien modestes et banals, vraiment dignes de cette ville insignifiante) qui ont mis en mouvement son amour et sont devenus la source d'énergie où elle s'abreuvera jusqu'à la fin[1].

Encouragée par le hasard de la rencontre, Irena prend un rendez-vous avec Josef et y attache un sens démesuré : elle compte profiter de cette occasion pour marquer un tournant dans sa vie et avoir « son propre destin[2] ». Que ce soit son premier mari, Martin, soit le deuxième, Gustaf, elle n'a jamais été libre de choisir elle-même l'homme dans sa vie amoureuse. Maintenant elle est prête à agir audacieusement, à tromper Gustaf et à partir avec Josef. En dégageant ce profil d'infortunée de son passé, elle agit passionnément dans le présent et imagine un scénario à réaliser dans un futur proche, cela dans un état rêveur supporté par un engouement narcissique.

> Elle marche et se dit qu'aujourd'hui elle réalise enfin sa promenade des adieux que, jadis, elle a manqués ; elle fait enfin ses Grands Adieux à la ville qu'elle aime entre toutes et qu'elle est prête à perdre encore une fois, sans regret, pour mériter sa propre vie[3].

On peut se rappeler Helena dans *La Plaisanterie*, qui jubile à la pensée d'avoir une nouvelle vie avec Ludvik en se méprenant, et encore Chantal dans *L'Identité*, qui se réjouit candidement de recevoir une lettre d'amour anonyme. La fin de leur illusion est brutale et il en est de même pour Irena. Lors de leur rendez-vous à Prague, Irena et Josef

---

[1] *L'Insoutenable légèreté de l'être*, p. 80.
[2] *L'Ignorance*, p. 128.
[3] *Ibid.*, p. 130.

passent un temps agréable en parlant de leur vie en exil et font l'amour, excités tous deux par des mots obscènes prononcés en leur langue natale commune. Pour retenir Josef qui se prépare pour partir, Irena montre le cendrier, mais Josef reste muet et prend un air embarrassé. Il ne l'avait pas reconnu. Il existe entre eux « une inégalité injuste et révoltante[1] » de la mémoire : tandis qu'Irena conservait en détail les souvenirs de leur première rencontre, Josef ne se rappelle rien. Il se trouve que même dans le passé, leur première rencontre ne représentait pour lui qu'un jeu amoureux passager, tout au contraire d'Irena qui se la remémorait comme une aventure romantique. Captivée par sa mémoire partielle et erronée du passé, Irena s'illusionne sur la réalité du temps présent. Elle n'échappe pas à l'ignorance. Ainsi, le miroir prévu pour refléter sa belle image tant désirée se brise. Irena pense à la « solitude qui l'attend[2] » et s'endort en pleurant.

Quant à Josef, exilé au Danemark, les lacunes de sa mémoire ne se limitent pas aux souvenirs de sa rencontre avec Irena. Ce que ressent Josef pendant son court séjour de retour est une étrange anesthésie vis-à-vis de son passé. À l'arrivée dans sa ville natale, Josef s'aperçoit que les paysages ne lui sont plus reconnaissables, que le tchèque sonne à ses oreilles comme une langue inconnue et que les souvenirs que se rappellent ses proches n'évoquent rien en lui. Avant le départ, il imaginait son retour comme un « face-à-face avec les lieux connus, avec sa vie passée[3] ». Or, c'est exactement l'inverse qui se produit : une rencontre avec l'inconnu. La nostalgie ne le saisit guère puisqu'il se rappelle à peine son passé. En observant le peu de valeur qu'accorde Josef à sa jeunesse, le narrateur constate chez lui, « la déformation masochiste de sa mémoire[4] ». Bien qu'il ait connu une enfance relativement aisée, se soit montré brave dans les bagarres et ait été admiré par ses anciennes connaissances, sa mémoire ne lui tendait que de mauvais souvenirs qui ne méritent que d'être oubliés. Au contraire d'Irena qui mémorise même des faits minimes en les embellissant, Josef ne peut que sous-estimer son passé. Autrement dit, cette sous-estimation du passé est pour lui le seul moyen pour se libérer du passé qu'il n'a pas aimé. C'est pourquoi Josef a pu quitter lestement sa patrie, et vivre sans regret à l'étranger où il a trouvé sa femme qu'il aime, ce qui a renforcé

[1] *Ibid.*, p. 119.
[2] *Ibid.*, p. 174.
[3] *Ibid.*, p. 53.
[4] *Ibid.*, p. 73.

d'autant plus son oubli de sa vie passée.

> Et surtout, à l'étranger, Josef est tombé amoureux et l'amour, c'est l'exaltation du temps présent. Son attachement au présent a chassé les souvenirs, l'a protégé contre leurs interventions ; sa mémoire n'est pas devenue moins malveillante mais, négligée, tenue à l'écart, elle a perdu son pouvoir sur lui[1]

Mais même après la mort de sa femme, Josef s'interdit de se retourner sur leur passé partagé. D'une part, sa capacité de mémoire et son imagination ne suffisent pas à faire revivre l'image de sa femme, et d'autre part, cet effort vain lui semble être une traîtrise : enterrer sa femme à jamais dans le passé et la priver d'accompagner sa vie présente.

Mais bien qu'il croie vivre le temps présent en débarrassant de sa vie le passé, le passé ne le laisse pas tranquille. Son journal intime de lycéen lui fait redécouvrir le passé qu'il avait complètement oublié, ce qui lui donne à nouveau envie de l'enfouir. C'est alors que l'on remarque aussi chez Josef le désir narcissique de voir se refléter son autoportrait dans un passé arbitrairement déformé.

D'après ce que la lecture dévoile, Josef, « puceau » à l'époque, avait une petite amie et était frustré par la pauvreté de sa relation sexuelle, ce qui est une caractérisque exemplaire d'un jeune homme dans les romans kundériens ; en ne citant que quelques noms : Édouard dans la nouvelle « Édouard et Dieu », le jeune Ludvik dans *La Plaisanterie*, Jaromil dans *La Vie est ailleurs*, l'étudiant tourmenté par la *litost* dans *Le Livre du rire et de l'oubli*. C'est à ces Narcisses comiques qu'appartenait Josef dans sa jeunesse.

> Extase ; vie commune ; fidélité ; vraie passion. Josef s'arrête sur ces mots. Que pouvaient-ils signifier pour un immature ? Ils étaient aussi énormes que vagues et leur force résidait justement dans leur nébulosité. Il était en quête de sensations qu'il ne connaissait pas, qu'il ne comprenait pas ; il les cherchait chez sa partenaire (guettant chaque petite émotion qui se reflétait sur son visage), il les cherchait en lui-même (pendant d'interminables heures

[1] *Ibid.*, p. 75.

d'introspection), mais était toujours frustré[1].

Il voit l'ignorance de cet « immature » mais il a du mal à croire que cet « immature » est lui-même. D'autre part, le jeune auteur exprime un désir destructeur de voir souffrir sa partenaire d'alors pour éprouver de la compassion : une attitude semblable à celle de l'étudiant saisi par la *litost*. Ayant son amour-propre blessé, l'étudiant ne peut que se réhabiliter en faisant souffrir son amie à tel point qu'elle évoque en lui la compassion. Pour oublier sa misère, il a besoin que l'autre se trouve dans une misère pareille. Josef, en lisant ce journal, reconnaît chez l'auteur un « sentimentalisme mêlé de sadisme[2] » qui ne correspond pas à sa nature.

Cependant, quand il est tombé sur le passage de son déménagement à Prague, il se souvient soudainement d'avoir menti juste pour voir pleurer son amie. Le souvenir lui revient « désagréablement présent et vivant[3] » et Josef s'indigne contre ce « détestable morveux[4] ». Par la suite, il apprend que son amie devait partir à un voyage scolaire de ski. Le « morveux » a protesté en la menaçant qu'il allait la quitter. La situation et ses comportements nous rappellent Ludvik, mécontent que Marketa soit partie en stage, et le jaloux Jaromil, qui dénonce le frère de son amie. Une telle fureur infantile écœure Josef d'autant plus que lui aussi en avait été la proie.

> Il se met à déchirer les pages du journal en petits morceaux. Geste sans doute exagéré, inutile ; mais il éprouve le besoin de laisser libre cours à son aversion ; le besoin d'anéantir le morveux afin qu'un jour (ne serait-ce que dans un mauvais rêve) il ne soit pas confondu avec lui, hué à sa place, tenu pour responsable de ses paroles et de ses actes[5] !

Ce geste de Josef voulant détruire son moi passé témoigne de son désir de constituer lui-même son autoportrait. On y retrouve l'écho des personnages « rectificateurs » de la mémoire : Mirek dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, s'efforce de

---

[1] *Ibid.*, p. 80.
[2] *Idem.*
[3] *Ibid.*, p. 82.
[4] *Ibid.*, p. 83.
[5] *Ibid.*, p. 84.

reprendre des lettres d'amour adressées à Zdena ; Berck dans *La Lenteur* s'effraye du projet d'Immaculata de tourner un film sur sa vie. Ce sont des Narcisses qui forment leur propre image en rectifiant l'histoire de leur vie. Et Josef est un de ces Narcisses. Il feint l'indifférence vis-à-vis du passé mais cela n'est qu'en fait sa propre mise en scène pour se créer l'image d'un homme sans regret, et d'un air détaché, voire « un homme absolument libre[1] » comme il s'est défini face à Irena.

> — Tu n'as pas d'obligations en Bohême ?
>
> — Je suis un homme absolument libre.»
>
> Il avait dit cela posément et avec une certaine mélancolie qu'elle remarqua[2].

Or, son indifférence ne peut persister que tant que le passé reste ordonné à son gré. Ce n'est qu'en éliminant les souvenirs inconvenants que Josef peut s'assurer de son image d'un homme indifférent par rapport au passé. Revoyant des fragments oubliés de son vécu, il s'insurge contre la possibilité que l'on lui attribue une image qu'il ignore, une image invisible à lui seul. À cet égard, il ressemble à Irena, qui se trouve dans le malaise de ne pouvoir pas préserver son miroir déformé du passé. Dans son pays natal, où il ne reconnaît plus ce qu'il était dans le passé, il songe avec nostalgie à la maison au Danemark où il a vécu avec sa femme.

Ce que Josef ignore, c'est que Milada, la lycéenne mentionnée dans le journal, se rappelle leur histoire d'amour. Milada est une ancienne collègue de Martin, le mari décédé d'Irena. Quand Irena s'était senti gênée à sa soirée de retrouvailles, c'est la seule personne qui avait bien voulu l'écouter en toute sérénité. Avec un air résigné quant à la bêtise humaine, elle résume le regret que traînait Irena après le mariage avec Martin.

> Une faute irréparable commise à l'âge de l'ignorance. [...] C'est à cet âge-là qu'on se marie, qu'on a son premier enfant, qu'on choisit sa profession. Et puis un jour on sait et on comprend beaucoup de choses, mais il est trop tard, car toute la vie aura été décidée à une époque où on ne savait rien[3].

---

[1] *Ibid.*, p. 49

[2] *Idem.*

[3] *Ibid.*, p. 152.

On pourrait dire que Milada est le personnage le plus résigné dans ce roman. Par rapport à Irena et Josef, elle a plus de lucidité et de justesse pour se rappeler des expériences passées, notamment celles de l'âge de l'immaturité. Elle se remémore sa faute et se méfie de son ignorance, d'où son attitude passive et sceptique envers la vie. Au lycée, elle sortait avec Josef. Quand elle dut partir pour le voyage de ski, elle s'est heurtée au refus catégorique de Josef. Le voyage étant obligatoire, elle a dû se laisser abandonner par Josef. Son amour-propre ne pouvait pas supporter l'écart entre la grandeur qu'elle attachait à son amour et la petitesse de ne pouvoir désobéir à un proviseur. Pour réparer ce dépit, elle décida de se suicider pendant le séjour. Seul un acte extrême, sous l'impulsion d'une passion, lui aurait servi comme d'une issue pour prouver son amour et la beauté de son existence. Dans la montagne couverte de neige, Milada prit des somnifères et a attendu le sommeil en se regardant dans le miroir.

> En la voyant, elle est doublement émue : émue de sa beauté et émue de ses lèvres qui frémissent ; émue de sa beauté et émue de l'émotion qui ébranle cette beauté et la déforme ; émue de sa beauté que son corps pleure. Une immense pitié l'envahit pour sa beauté qui bientôt ne sera pas, pitié pour le monde qui ne sera pas non plus, qui, déjà, n'existe plus, qui, déjà, est inaccessible, car le sommeil est là, l'emporte, s'envole avec elle, haut, très haut, vers cette immense clarté aveuglante, vers le ciel bleu, lumineusement bleu[1].

Comme Helena dans *La Plaisanterie*, enivrée de la scène pathétique de sa mort, Milada s'est laissée éblouir par sa tentative d'envoyer secrètement à Josef un signe d'amour. Elles s'oublient en contemplant leur image, et comme de coutume dans les romans de Kundera, il s'ensuit une chute imprévue. Pareillement à Helena qui subit une diarrhée causée par prise trop importante de laxatif, Milada finit par être amputée de son oreille gauche gelée. Depuis, elle ne peut plus manger de la viande, ce qui lui fait penser à des morceaux de sa propre chair. Elle vit seule et discrètement, porte toujours la même coiffure qui permet de cacher sa cicatrice.

[1] *Ibid.*, p. 102.

> Les deux ciels avaient divisé sa vie en deux parties : le ciel bleu, le ciel noir. C'est sous cet autre ciel qu'elle allait marcher vers sa mort, vers sa vraie mort, la mort lointaine et triviale de la vieillesse. Et lui ? Il vivait sous un ciel qui n'existait pas pour elle. Il ne la recherchait plus, elle ne le recherchait plus. Son souvenir n'éveillait en elle ni amour ni haine. Pensant à lui, elle était comme anesthésiée, sans idées, sans émotions[1].

Milada qui se remémore ces souvenirs avec de l'amertume, ne forme aucun autoportrait de son passé. Elle se souvient de tout son rôle joué dans le passé, mais elle n'éprouve aucun attachement à ces souvenirs. Elle a conscience de ce qu'elle est, quel que soit le passé.

> Elle se tait et dans sa tête des images passent : une jeune fille de famille pauvre amoureuse d'un garçon de famille riche ; une jeune femme qui veut trouver dans le communisme le sens de sa vie ; après 1968, une femme mûre qui épouse la dissidence et du coup connaît un monde beaucoup plus large qu'avant : non seulement des communistes révoltés contre le parti, mais aussi des prêtres, d'anciens prisonniers politiques, de grands bourgeois declassés. Et puis, après 1989, comme sortie d'un rêve, elle redevient ce qu'elle était : une jeune fille vieillie de famille pauvre[2].

Toutefois, elle a aussi son autoportrait discret, qui comble son désir narcissique. C'est de se contempler dans le miroir comme elle le faisait quand elle était jeune fille.

> Alors qu'elle passe devant une vitrine, son regard tombe sur son propre reflet. Elle s'arrête. Se regarder, c'est son vice, le seul peut-être. Feignant d'observer l'étalage, elle s'observe elle-même : les cheveux bruns, les yeux bleus, la forme ronde du visage. Elle se sait belle, elle le sait depuis toujours et c'est son bonheur[3].

À la différence de l'enivrement d'autrefois, sa contemplation est un état éphémère, qui ne passe pas à l'action. Car ce qu'elle voit de beau dans le miroir est son propre

---

[1] *Ibid.*, p. 113.
[2] *Ibid.*, p. 154.
[3] *Ibid.*, p. 163.

reflet toujours avec la même coupe de cheveux. C'est sa coupe qui la rend belle en cachant la cicatrice, mais qui lui rappelle constamment la présence de la laideur dissimulée. Quand elle se voit dans la vitrine d'une boucherie, elle ne peut continuer à se regarder. Son ivresse est passagère. Milada revient face à la réalité, où la viande lui rappelle les morceaux de son corps amputé. Désillusionnée et presque immunisée contre tout risque d'étourdissement, elle n'est cependant pas exempte des effets de l'ignorance. En contemplant son visage dans le miroir, Milada croit qu'elle est toujours belle mais elle ignore son visage qui se ride à chaque mimique. À elle seule, échappe son vrai visage mobile et vieilli.

> Irena se dit que Milada ne s'en rend certainement pas compte : personne ne se parle à soi-même devant un miroir ; elle ne connaît donc son visage qu'immobile, avec la peau presque lisse ; tous les miroirs du monde lui font croire qu'elle est toujours belle[1].

Milada est ignorante de la vieillesse de son visage, qui est évidente pour Irena. Irena s'illusionne sur les souvenirs de Josef sans douter de l'oubli de Josef. Et Josef croit vivre détaché de ses souvenirs juvéniles en négligeant la trace de ses bêtises qu'il a laissée à Milada. Ces trois personnages sont tous des Narcisses ignorants : ils sont ignorants parce qu'ils ne sont pas ceux pour qui ils se prennent. Malgré la tragi-comédie du monde romanesque, cette ignorance ne fait plus l'objet du rire, elle représente la misère qui amplifie la mélancolie vis-à-vis de la vie.

Et pourtant, il s'agit de la même ignorance qui est présentée déjà dans ses premiers ouvrages. Par exemple, dans la nouvelle « Personne ne va rire », le protagoniste prend conscience de l'ignorance à travers sa mésaventure.

> Nous traversons le présent les yeux bandés. Tout au plus pouvons-nous pressentir et deviner ce que nous sommes en train de vivre. Plus tard seulement, quand est dénoué le bandeau et que nous examinons le passé, nous nous rendons compte de ce que nous avons vécu et nous en comprenons le sens[2].

---

[1] *Ibid.*, p. 42.

[2] « Personne ne va rire » dans *Risibles amours*, p. 13.

En regrettant l'attitude cynique et audacieuse qui lui a coûté sa position sociale, son travail et son amie, le protagoniste entrevoit aussi l'aspect comique de sa propre ignorance d'avoir agi comme un étourdi, en se méprenant sur sa situation. Il y a ici un rire consolant qui montre au contraire le côté ludique et léger de la vie. C'est un rire optimiste qui n'occupe que très peu de place dans les romans des deuxième et troisième parties, et qui est presque absent dans *L'Ignorance*.

Dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*, on remarque un certain pessimisme vis-à-vis de l'insignifiance de l'existence qui provient de l'ignorance. L'incipit ouvre une réflexion sur la légèreté de l'existence, qui ne se produit qu'une seule fois, en partant de l'idée nietzschéenne de l'éternel retour. Comparée au monde de l'éternel retour, où chaque action porte « le poids d'une insoutenable responsabilité[1] », la vie de l'homme serait relativement et agréablement légère. Et pourtant, cette légèreté de la vie humaine est insoutenable : on ne peut « ni la comparer à des vies antérieures ni la rectifier dans des vies ultérieures[2] », et par conséquent, on ne peut ni savoir ce qu'il faut vouloir, ni vérifier quelle décision est la bonne. C'est le problème central de ce roman. Le titre que Kundera envisageait d'abord, « La planète de l'inexpérience », l'exprime clairement.

> L'inexpérience comme une qualité de la condition humaine. On est né une fois pour toutes, on ne pourra jamais recommencer une autre vie avec les expériences de la vie précédente. On sort de l'enfance sans savoir ce qu'est la jeunesse, on se marie sans savoir ce que d'être marié, et même quand on entre dans la vieillesse, on ne sait pas où l'on va : les vieux sont des enfants innocents de leur vieillesse. En ce sens, la terre de l'homme est la planète de l'inexpérience[3].

Dans *Les Testaments trahis*, on trouve une partie consacrée à la réflexion sur l'incapacité de saisir le moment présent. L'exemple cité correspond à la situation de Josef devant son journal de lycée.

---

[1] *L'Insoutenable légèreté de l'être*, p. 15.
[2] *Idem*.
[3] *L'Art du roman*, p. 158.

> Nous pouvons tenir assidûment un journal et noter tous les évènements. Un jour, en relisant les notes, nous comprendrons qu'elles ne sont pas en mesure d'évoquer une seule image concrète. Et encore pis : que l'imagination n'est pas capable de venir en aide à notre mémoire et de reconstruire l'oublié. Car le présent, le concret du présent, en tant que phénomène à examiner, en tant que *structure*, est pour nous une planète inconnue ; nous ne savons donc ni le retenir dans notre mémoire ni le reconstruire par l'imagination. On meurt sans savoir ce qu'on a vécu[1].

Nous ne connaissons la réalité qu'à partir du souvenir que l'on en a, or, la réalité reconstruite d'après le souvenir ne ressemble pas à la réalité au moment présent. Aucun homme ne peut se procurer un reflet fixe dans le passé. C'est ce que Kundera nous rappelle de nouveau dans *L'Ignorance*. Et il nous souligne une évidence essentielle, mais que nous sommes enclins à négliger : dans la vie, il y a « des limites étroites du temps[2] ». La vie humaine a une longueur de quatre-vingts ans en moyenne. Selon Kundera, ce nombre d'années fait partie de la définition de l'homme. La valeur que l'on donne à notre vie, l'attachement que l'on témoigne pour une histoire d'amour, ou bien l'infime parcelle que l'on garde de la totalité de la vie vécue, s'expliquent tous par la brièveté de notre vie. L'homme est Narcisse à cause d'une vie courte et y demeure toujours ignorant.

Les personnages de *L'Ignorance* sont ceux qui atteignent la vieillesse, ce qui reflète peut-être la vieillesse de Kundera lui-même. Au dernier stade de la vie, sa brièveté devient à leurs yeux plus réelle. Et pourtant, ils aboutissent encore à l'ignorance, à l'inévitable sort de Narcisse. Devant l'imminence de la fin de la vie, il est compréhensible que la présence constante de l'ignorance ne soit plus risible, mais simplement décourageante et infiniment mélancolique. D'une part, l'ignorance persiste à l'âge de la maturité et jusqu'à la mort : même si l'on voit la bêtise d'autrui et celle de son propre passé, on ne voit jamais sa propre ignorance. D'autre part, on ne peut plus retrouver son reflet dans le passé. Vers la fin de la vie, on s'aperçoit que son vécu est

---

[1] *Les Testaments trahis*, p. 154.
[2] *Ibid.*, p. 115.

autre que l'on croyait. Le sens que l'on donnait à sa propre vie, voire sa raison d'être, se réduisent à rien.

On appelle « nostalgie », le sentiment d'un regret du pays natal ou du passé. Si les occurrences de ce mot sont fréquentes dans cet ouvrage, ce n'est pas seulement parce qu'il s'agit d'une histoire d'un retour. Au-delà du sens général de la nostalgie comme « tristesse causée par l'impossibilité du retour au pays[1] », Kundera l'interprète ici comme « la souffrance de l'ignorance[2] ».

> Tu es loin, et je ne sais pas ce que tu deviens. Mon pays est loin, et je ne sais pas ce qui s'y passe[3].

Nous sommes ignorants de ce qui nous sépare par une distance infranchissable, de ce qui demeure hors de vue, et de ce qui est à l'abri de l'oubli. Cette notion de la nostalgie ne désignerait-elle pas la mélancolie de Narcisse qui contemple pathétiquement son reflet sans pouvoir jamais le posséder ? Irena et Josef rencontrent l'inconnu dans leur retour vers le connu. Ils ignorent les traces de leur pas. Le passé tel qu'ils le concevaient s'est avéré déformé et lacunaire. Ils perdent les contours de leur propre existence. La découverte de l'ignorance crée des vagues dans l'eau et brouille leur image. Ils perdent le miroir du passé dans lequel ils se voyaient. Ni ce que nous avons cru aimer, ni ce que nous avons cru connaître n'existent. La souffrance de l'ignorance ne consiste-t-elle pas en ce sort de Narcisse ne pouvant que rêver de son image et avoir sa vie qui s'évapore comme de la brume ? Milada, une Narcisse résignée, se contente de rêver un instant, en se regardant dans le miroir et se rappelant son passé sans émotion.

> A l'université, les rêves de voyages vers d'autres étoiles la séduisaient. Quel bonheur de

---

[1] *L'Ignorance*, p. 11.

[2] *Ibid.*, p.12. Sans parler de l'étymologie grecque, il se réfère à l'islandais qui a une autre manière de dire « nostalgie », différente du sens de « mal du pays », au tchèque qui possède des termes pour désigner un sentiment nostalgique envers une personne, et enfin à l'espagnol où s'emploie un verbe signifiant « avoir de la nostalgie » qui provient du mot latin *ignorare*, « ignorer ». Ainsi, Kundera rattache la notion de l'ignorance à la signification de la nostalgie.

[3] *Idem.*

> s'évader loin dans l'univers, quelque part où la vie se manifeste autrement qu'ici et n'a pas besoin de corps! Mais malgré toutes ses fusées stupéfiantes, l'homme n'avancera jamais loin dans l'univers. La brièveté de sa vie fait du ciel un couvercle noir contre lequel il se fracassera toujours la tête puis retombera sur la terre où tout ce qui vit mangé et peut être mangé[1].

Sans pouvoir jamais atteindre son reflet sous le ciel bleu, Milada se dirige vers la mort sous un ciel noir. Dans la profonde résignation et la misérable vanité de Narcisse, les échos du rire se sont tus. On ne trouve plus le comique dans le sort de Narcisse, ni l'agréable légèreté de l'être.

[1] *Ibid.*, pp. 179-180.

Chapitre 5

Le héros découronné

1. Le non-héroïsme

Nous avons déjà examiné le changement dans la description des personnages : des Narcisses comiques aux Narcisses souffrants et enfin aux Narcisses résignés. Ce faisant, nous avons aussi dessiné le changement d'attitude du rieur vis-à-vis de ces personnages Narcisse : nous rions d'abord de leur comique, nous leur éprouvons ensuite de la compassion à leur encontre, et enfin nous nous résignons avec eux devant la vie. Nous remarquons que tout au long de l'œuvre romanesque de Kundera, les personnages restent objets du rire et de la compassion, et n'en sont pas les sujets. Ils sont des pantins, qui par leurs aventures ou plutôt par leurs mésaventures, décrivent la conception de l'homme que porte l'auteur. En outre, ce créateur leur attribue sans manquer la marque de l'ignorance, en se basant sur sa constatation que la terre de l'homme est la planète de l'inexpérience[1]. Ainsi, dans cette conception du monde, toutes les réflexions des personnages, tous leurs choix qui naissent de celles-ci, et toutes leurs actions qui en découlent échouent dans l'erreur. Rien ne marche à leur gré. Le monde est sous la domination du défaitisme.

Si nous avons l'impression que pour la plupart, les personnages kundériens n'ont pas l'allure de « héros de roman », c'est probablement d'abord dû à ce manque ou plutôt à cette privation d'initiative. François Ricard constate aussi qu'il n'y a pas de « héros » véritable parmi les personnages kundériens. Il interprète ce fait comme le résultat de la forme thématique et musicale de la narration. Le narrateur ne suit pas la vie ou l'aventure de tel personnage pour la raconter. S'il suit des personnages, c'est parce

[1] *L'Art du roman*, p. 158.

qu'ils révèlent des vérités sur le thème qu'il médite. Ainsi, il est normal que le narrateur change son objet d'observation l'un après l'autre, et ne se concentre jamais à suivre un unique personnage :

> D'où, chez Kundera, dans les derniers romans surtout, l'absence ou du moins la marginalisation de cette créature obligée du roman « moderne » : le « personnage central[1] ».

Mais il nous semble que l'absence de héros n'est pas simplement une résultante de la narration polyphonique de Kundera, et qu'elle a un sens en elle-même. Si Kundera ne décrit pas un personnage central et qu'il ne suit pas l'histoire linéaire d'un seul personnage, ne serait-il pas tout simplement parce qu'aucun n'en est digne ? Pour conclure cette partie, nous allons choisir comme sujet d'analyse l'absence de héros, ou le non-héroïsme, dans les romans de Kundera.

Tout d'abord, qui est le héros ou l'héroïne dans chaque roman de Kundera ? Lors de nos analyses chronologiques des dix romans, nous nous sommes intéressés aux personnages qui nous paraissaient importants. Dans les romans kundériens, l'importance des personnages est indifférente à la fréquence de leur apparition dans le roman, ainsi qu'aux détails de la description. Il y a des personnages sans noms. Il y a ceux qui apparaissent vers la fin du roman, comme s'ils voulaient illuminer l'histoire dans l'ensemble. Il y a parfois même des personnages historiques. Ils sont tous importants, et pourtant ne sont pas centraux. On comprend qu'il est difficile de discerner le héros dans ses romans. Admettons que le héros de *La Vie est ailleurs* est Jaromil, qui alors serait le héros dans *La Lenteur* par exemple ? Kundera décrit également ses personnages : ils sont tous également l'objet du rire et de la mélancolie. Ils sont plus ou moins présentés comme narcissiques, et leur histoire montre les diverses possibilités de vie issue d'un prototype nommé Narcisse.

D'autre part, nous pouvons aussi dire que les personnages kundériens sont peu héroïques, car ils se ressemblent les uns aux autres. Ils ne présentent que peu de particularités marquantes par rapport aux autres personnages. Comme nous l'avons vu dans les chapitres qui précèdent, les héros kundériens n'ont pas de vertu, ni de vice non

[1] François Ricard, « Mortalité d'Agnès », postface de *L'Immortalité*, p. 511.

plus. À la différence des personnages balzaciens qui sont socialement médiocres, mais marqués d'un tempérament extravagant, ils sont indéniablement banals. Et cette banalité est un point commun pour tous dans le monde de Kundera. Aucun n'a de particularité ni de point remarquable qui ferait de lui un personnage central dans la fiction. Sur ce point, même Ulrich de Musil, l'homme sans qualité, ou bien Gregor Samsa, serait bien plus particulier que les héros de Kundera. Dans notre travail, nous employons de temps en temps le terme « héros » ou « héroïne » par commodité, mais strictement parlant, il serait juste de dire qu'il n'y a pas de héros dans les romans de Kundera.

Qu'est-ce qu'un héros de roman ? Michel Zéraffa a bien montré dans son article sur les personnages de roman que le héros de roman se définit par sa variabilité[1]. Par rapport à un héros épique (un demi-dieu, voir presque un surhomme) qui suit un destin de son début jusqu'à sa fin, un héros romanesque subit un changement qui fait qu'à la fin de son aventure, il n'est plus le même. Le dessein du départ ne correspond pas au résultat final :

> Il [un héros de roman] n'a pas un destin, mais une destinée qui est la résultante de deux forces : celle de son désir, celle des obstacles (mais parfois des appuis) que la société dispose devant lui[2].

Suivant cette définition, l'expérience kundérienne — de se rendre compte que l'on n'est pas celui pour qui on se prend — représenterait bien la destinée d'un héros de roman. Dans le sens qu'entend Kundera, leur destinée dessine un courant qui passe de l'illusion de l'idéal vers la désillusion du réel. Les personnages ne peuvent pas être la personne qu'ils désirent être. La situation ne permet pas aux personnages de jouer le rôle qu'ils se sont choisi. C'est la destinée qu'ont suivie Don Quichotte et Emma Bovary. Mais l'évolution de la destinée d'un héros de roman pourrait aussi emprunter le sens inverse : de la contrainte de la réalité extérieure à la libération et à la possibilité de se créer soi-même. Les personnages deviennent ce qu'ils sont en s'arrachant du statut qu'on leur imposait. La différence entre ces deux cas est très ambiguë. Dans les deux

---

[1] Michel Zéraffa, « Roman – Le personnage de roman », in *Encyclopaedia Universalis version 16*, [DVD-ROM], Paris, Encyclopaedia Universalis, 2011.

[2] *Idem*.

cas, les personnages parviennent à leur véritable état. Dans quel cas faudrait-on mettre Julien Sorel ? Il tombe à cause de son ambition excessive qui ne correspond pas à sa classe sociale, et pourtant il trouve sa paix dans ses derniers jours de vie en prison. Si on s'intéresse à son idéalisme de départ, on le mettrait dans le premier cas. Il y a une différence entre le mécanisme de dévoilement forcé de la réalité et celui de l'affranchissement voulu de la réalité.

Si on se réfère à la théorie du roman de Girard, c'est plutôt le premier cas qui serait la destinée d'un héros de roman, c'est-à-dire le parcours de la désillusion. Le roman est romanesque s'il dit la vérité de l'homme, romantique s'il ment sur la vérité de l'homme[1]. Ainsi, si un héros romantique se croit authentique et maître de son désir et de son aventure, un héros romanesque affronte sa propre inauthenticité, et reconnaît son illusion. Les personnages kundériens se rangeraient sans problème dans la catégorie des héros romanesques. Chacun se rend compte qu'il n'est pas ce pour qui il se prenait. Ils ne deviennent pas eux-mêmes, mais ils se retrouvent nus et nuls. Sur ce point, Kundera est sans merci.

Les personnages kundériens sont désireux d'être des héros. Ils se comportent comme les héros et se croient même héros. Nous avons constaté cette tendance chez de nombreux personnages. Pour les rappeler, le jeune commandant se veut un « héros d'airain des bandes dessinées [2] » ; Jaromil rêve d'être Xavier, son héros imaginaire ; Vincent se croit libertin en prononçant sans détour son envie sexuelle ; Chantal s'excite en pensant à sa situation de femme espionnée.

En fait, si les personnages s'appliquent avec ardeur à se procurer une image idéale, c'est parce qu'ils sont dépourvus de particularité exceptionnelle et n'interviennent dans aucun évènement remarquable. Ils souffrent de « la bassesse de leur [sa] vie trop ordinaire[3] ». Les personnages se sentent écrasés par leur banalité et par la monotonie de leur quotidien. Malgré leur attente, ils sont étrangers à la grandeur de l'homme qui porte le destin, et vivent dans un monde de hasard où il n'existe pas d'« es muss sein ». Kundera n'attribue à ses personnages aucune marque digne d'un héros de roman, ne

[1] Cf. René Girard, premier chapitre « Le désir "triangulaire" », dans *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Fayard, coll. « Pluriel », 2011, pp. 15-67.
[2] *La Plaisanterie*, p. 139.
[3] *La Lenteur*, p. 63.

leur octroie aucune action qui les auréole. L'histoire d'ascension sociale ou de victoire quelconque n'intéresse pas Kundera. Il présente uniquement des échecs. Ordinaires et privés d'aventures, ils sont incapables d'être des héros.

On pourrait dire que cette impossibilité (ou incapacité) d'être un héros romantique est la condition d'un héros romanesque. Si médiocres que soient le personnage et sa vie, son conflit entre le réel et l'idéal fait la matière de l'histoire du roman. Mais cette définition se limiterait à des romans dans lesquels celui ou celle qui souffre de l'écart entre l'idéal et le réel est le seul parmi d'autres personnages. L'unique personnage s'élèverait au-dessus des autres même si ce n'est que par sa désillusion, par sa défaite. Or, quand il s'agit d'un roman où la plupart des personnages s'illusionnent sur eux-mêmes et subissent les échecs, tout le monde est un héros romanesque, ou bien plutôt, cela revient à une totale absence de héros[1]. Et c'est le cas des romans de Kundera. Les personnages ne se distinguent pas des autres, ni par leur désir narcissique, ni par leur échec risible. Ils ne sont ni des héros romantiques, ni des héros romanesques.

Les romans de Kundera présentent l'impossibilité d'être un héros. Les personnages sont médiocres et ne sont chargés d'aucun fardeau qui procurerait un sens unique à leur vie. Il ne s'agit pas non plus d'un éloge du quotidien car les personnages souffrent des choses banales. Ils sont destinés à la banalité, et leur aventure consiste à assumer cette banalité. En croyant avoir vécu une aventure, à la fin, ils éprouvent tous la « tristesse d'avoir discerné que les aventures [qu'ils] ven[aient] de vivre n'étaient en rien exceptionnelles[2] ».

Kundera présente dans ses romans un monde où le héros n'existe pas. Chaque personnage est également banal, d'où l'on constate clairement sa conception diabolique et défaitiste de l'homme. Le personnage n'est pas singulier, et plus il est convaincu de cette évidence, plus il ressent le désir de se singulariser. Ce mécanisme du désir n'est pas étranger au contexte sociologique du monde des personnages. Ils vivent dans un monde moderne où il n'existe plus de contrainte hiérarchique. L'individu est *a priori*

---

[1] À ce propos, on peut remarquer que Flaubert avec *Madame Bovary* est bien plus sévère que Stendhal dans *Le Rouge et le noir*. Emma est décrite froidement comme un être aussi banal que son mari Charles. Julien est aussi poussé par la vanité tout comme les autres personnages, et pourtant il se distingue des autres par l'intensité de sa passion.

[2] *La Plaisanterie*, p. 100.

(ou par principe) libre dans ses choix. N'est-ce pas dans une telle situation privée de contraintes que la peur de la banalité et le désir d'élévation se gonflent ?

Selon Girard, la concurrence entre les hommes s'intensifierait dans une société d'égalité où il n'existe plus de contrainte de classe sociale. Sa théorie du triangle du désir mimétique consiste à dévoiler que le désir ne se crée jamais seul entre le sujet et l'objet, mais par rapport au désir de l'autre pour tel objet considéré[1]. On désire un objet quand on pense que l'autre le désire. En croyant désirer quelque chose, on désire en réalité ce que l'on croit que l'autre désir, ce que l'on croit que l'autre considère comme bien, bon ou vrai. Ce désir se fait encore plus intense quand l'autre s'approche du sujet désirant. Car le sujet considère qu'il a ses droits à la possession de l'objet. Mais qu'il ait le droit d'y accéder est autre chose que de pouvoir le posséder individuellement. C'est dans ce genre de dilemme que se trouvent les personnages kundériens, et ils désirent chacun d'être singulier par rapport aux autres.

Dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, Kundera explique son interprétation de la « graphomanie ». C'est le désir de tout le monde d'écrire un livre sur sa vie et de le publier. Un graphomane est conscient que vu de l'extérieur, sa vie est banale. C'est pourquoi il s'accroche à sa conviction que son expérience intérieure vaut la peine d'être écrite et pourrait intéresser les autres. Et c'est aussi dans la société contemporaine que s'épanouit le mieux ce désir :

> La graphomanie (manie d'écrire des livres) prend fatalement les proportions d'une épidémie lorsque le développement de la société réalise trois conditions fondamentales : 1) un niveau élevé de bien-être général, qui permet aux gens de se consacrer à une activité inutile ; 2) un haut degré d'atomisation de la vie sociale et, par conséquent, d'isolement général des individus ; 3) le manque radical de grands changements sociaux dans la vie interne de la nation (de ce point de vue, il me paraît symptomatique qu'en France où il ne se passe pratiquement rien le pourcentage d'écrivains soit vingt et une fois plus élevé qu'en Israël. Bibi s'est d'ailleurs fort bien exprimée en disant que, *vu de l'extérieur*, elle n'a rien vécu. Le moteur qui la pousse à écrire, c'est justement cette absence de contenu vital, ce vide[2]).

---

[1] René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*.
[2] *Le Livre du rire et de l'oubli*, pp. 155-156.

À une époque où l'idée de faire un livre ne viendrait pas à l'esprit de n'importe qui, il n'y aurait pas non plus un tel exhibitionnisme passionné. Aujourd'hui, ce désir de graphomanie semble tout à fait banal. Sans attendre l'époque de la communication sur les réseaux sociaux et les blogs, Gilles Lipovetsky s'était déjà intéressé en 1983 au phénomène de la « démocratisation sans précédent de la parole » :

> Chacun est incité à téléphoner au standard, chacun veut dire quelque chose à partir de son expérience intime, chacun peut devenir un speaker et être entendu. Mais il en va ici comme pour les graffiti sur les murs de l'école ou dans les innombrables groupes artistiques : plus ça s'exprime, plus il n'y a rien à dire, plus la subjectivité est sollicitée, plus l'effet est anonyme et vide. Paradoxe renforcé encore du fait que personne au fond n'est intéressé par cette profusion d'expression[1].

On pourrait dire que Kundera décrit aussi le désir et la souffrance des Narcisses qui vivent dans une société d'égalité.

D'où vient l'attachement de Kundera à la présentation d'un monde égalitaire où chacun est condamné à être banal ? Est-ce le reflet du monde totalitaire tchèque dans lequel il a passé sa jeunesse ? Ou bien pourrait-on encore y voir un rapport avec la tradition plébéienne de la culture tchèque, qui se montre sceptique vis-à-vis de ce qui est héroïque[2].

La banalité des héros (l'égalitarisme) dans les romans kundériens pourrait s'interpréter aussi comme une tentative romanesque. Kundera écrit dans *L'Art du roman* qu'il n'est plus possible de saisir le moi d'un personnage par ses actions, ni par l'investigation de son intérieur. En se basant sur cette conviction, il aurait décrit des personnages sans dissemblance, tous au même degré pour montrer l'absence d'un héros dans le monde égalitaire.

Mais au-delà de toutes ces explications, ce qui est frappant, c'est que ce monde égalitaire sans héros semble représenter notre monde quotidien réel. L'impossibilité de

---

[1] Gilles Lipovetsky, *L'Ère du vide. Essais sur l'individualisme* contemporain, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1993, pp. 22-23.

[2] Nous allons examiner ce contexte tchèque de Kundera dans la troisième partie.

l'héroïsme souligne d'une manière très réaliste et claire la caractéristique du monde où l'on vit : démocratique, libre et personnalisé, mais pourtant dépressif. Dans une « société des droits sans devoirs[1] », en empruntent les termes à Georges Minois, l'incapacité d'être un héros s'impose sur la personne même, d'autant plus qu'il n'est même pas interdit de l'être.

Tout individu a tout le droit d'être un héros, mais aucun n'en est capable. Le héros découronné, c'est chacun de nous. Le comique et la misère des Narcisses kundériens correspondent aussi à tous ceux qui lisent les romans. En riant d'eux, on rit de soi-même. Les lecteurs sont à la fois les sujets et les objets de leur rire. Les romans de Kundera sont parfois blessants, car ils nous font aussi faire face à la vérité que nous ne voulons pas voir. En même temps, en lisant les histoires où il n'y a que des personnages banals et désireux d'être héros, nous éprouvons aussi une sorte de consolation. Une consolation toujours blessante, car elle provient du fait que nous ne sommes jamais les seuls à souffrir du désir d'être un héros et de l'incapacité à l'être.

D'où nous constatons chez nous une peur latente de la banalité. En même temps, nous nous apercevons que cette peur demeure aussi chez l'auteur Kundera. Plus il insiste dans ses romans sur le thème de la banalité, plus surgissent de manière plus explicite la peur de la banalité, le désir lyrique de vouloir s'élever, et la volonté de se détacher de la peur et de surmonter le désir. S'il ne se voyait pas lui-même dans ces conflits, il n'aurait sans doute pas décrit des personnages Narcisses qui souffrent de l'écart entre ce qu'ils sont et ce qu'ils veulent être. Dans le prochain et dernier sous-chapitre de cette partie, nous allons réfléchir sur comment Kundera aborde cette question de banalité.

[1] Georges Minois, *Histoire du mal de vivre*, p. 427.

2. La peur de la banalité

Quand on s'intéresse à la question de la banalité dans les romans de Kundera, on s'aperçoit tout de suite qu'il y a deux manières contradictoires de la présenter. D'une part, Kundera critique la banalisation de la culture qui pénètre jusqu'à l'intimité de notre vie quotidienne. La banalité est considérée comme un mal. D'autre part, Kundera se plaît à jouer le diable qui rit de l'inévitable banalité et égalité de chaque homme. Dans ce cas-là, Kundera fait l'éloge de la banalité, et critique ceux qui tentent de s'en éloigner. Mais cela ne veut pas dire qu'il y a deux types différents de « banalité ». Quand Kundera présente des attitudes paradoxales vis-à-vis d'un thème, c'est qu'il a choisi ce thème comme objet de ses réflexions. Si les personnages de Kundera sont des « égos expérimentaux[1] » et que le roman est un « territoire du jeu et des hypothèses[2] », la banalité est un des thèmes d'expérimentation, dont Kundera essaie d'examiner les diverses possibilités. Cette mise en question de la banalité chez l'homme, dévoile son intérêt personnel, voire son souci vis-à-vis de sa propre banalité en tant qu'homme parmi d'autres.

Or, Kundera explique clairement ce qui est la seule issue pour s'évader de la souffrance d'être banal, et se sentir héros. C'est l'amour. Dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, Kundera écrit que l'amour est un des « remèdes habituels contre notre propre misère » :

> Car celui qui est absolument aimé ne peut être misérable. Toutes ces défaillances sont rachetées par le regard magique de l'amour sous lequel même une nage maladroite, la tête dressée au-dessus de la surface, peut devenir charmante[3].

Et dans *La Lenteur*, on trouve un passage où Kundera précise bien la peur et le désir qui surgissent autour de la question de la banalité, et la réponse est :

> Chacun de nous souffre (plus ou moins) de la bassesse de sa vie trop ordinaire et désire y

---

[1] *L'Art du roman*, p. 47.
[2] *L'Art du roman*, p. 97.
[3] *Le Livre du rire et de l'oubli*, p. 200.

échapper et s'élever. Chacun de nous a connu l'illusion (plus ou moins forte) d'être digne de cette élévation, d'être prédestiné et choisi pour elle. Le sentiment d'être élu est présent, par exemple, dans toute relation amoureuse. Car l'amour, par définition, est un cadeau non mérité ; être aimé sans mérite, c'est même la preuve d'un vrai amour[1].

Il reste à se demander s'il s'agit vraiment de l'amour, mais pour certains personnages, surtout les jeunes, le fait de posséder le regard d'une femme (ou d'un homme pour les personnages féminins) les sauve de leur misère de la banalité. Nous pouvons nous rappeler Jaromil qui reprend sa confiance en soi en gagnant l'amour de la fille rousse, ou Vincent qui se sent guéri de la défaite grâce à la présence de Julie. Leur état plein d'assurance n'est que provisoire et illusoire. Jaromil dénonce à la police le frère de la fille rousse, poussé par la jalousie et le désir de gloire, et Vincent oublie la présence de Julie en se livrant à ses idées d'orgie. Ils rejettent tous les deux le seul regard qui est posé sur eux au profit de regards imaginaires et anonymes. Même Chantal qui avec le regard d'amour de Jean-Marc semble avoir réussi à « protéger son intimité de la banalité de vie[2] », a failli perdre ce havre de paix à cause de son désir d'être regardée par un inconnu.

Malgré son apparence accessible, l'amour, comme moyen de s'élever du vulgaire, se dresse devant les personnages kundériens comme une impossibilité. De la même manière que Narcisse est puni de s'aimer lui-même à cause de son incapacité à aimer autrui, les personnages finissent par s'aimer eux-mêmes en croyant être amoureux d'autrui. Ils ne peuvent aimer qu'eux-mêmes au travers du regard de l'autre.

En effet, Kundera décrit toujours des histoires d'amour dans ses romans, mais l'amour n'est jamais présent entre les personnages. L'amour n'existe pas entre les enfants et leurs parents, ni entre les frères et sœurs, ni entre les amis. Il en va de même pour les couples mariés. Le mariage est considéré comme une contrainte malheureuse. Le patron dans la nouvelle « Le Colloque » dit qu'un mariage heureux est le grand

---

[1] *La Lenteur*, pp. 63-64.

[2] Yannick Rolandeau, « Variations sur le thème de l'Identité », l'article publié sur internet (http://yrol.free.fr/LITTERA/KUNDERA/identite.htm , (consulté le 11 janvier 2013). L'article est paru dans une version abrégée dans *L'Atelier du roman*, no. 40, sous le titre « Surveillance amoureuse », Paris, Flammarion, 9 février 2005.

malheur de l'homme puisqu'il n'y a aucun espoir de divorce[1]. Tomas dans *L'Insoutenable légèreté de l'être* a vécu son divorce « dans une atmosphère de liesse » et a compris qu'il ne peut « être vraiment lui-même que célibataire[2] ».

Pour Agnès, l'amour pour son mari ou pour sa fille repose seulement sur la volonté d' « avoir un ménage heureux[3] ».

Avoir un enfant est aussi présenté comme une contrainte qui lie l'homme à la société. Pour Jakub, le misanthrope, c'est « manifester un accord absolu avec l'homme[4] », une idée à laquelle il ne pourra jamais consentir :

> Si j'ai un enfant, c'est comme si je disais : je sui né, j'ai goûté à la vie et j'ai constaté qu'elle est si bonne qu'elle mérite d'être répétée. […] Je ne sais qu'une chose, c'est que je ne pourrais jamais dire avec une totale conviction : l'homme est un être merveilleux et je veux le reproduire[5].

Dans *L'Identité*, Chantal, quelques années après la mort de son enfant, savoure avec une certaine mauvaise conscience la liberté de ne pas aimer le monde :

> Il est impossible d'avoir un enfant et de mépriser le monde tel qu'il est, parce que c'est dans ce monde que nous l'avons envoyé. C'est à cause de l'enfant que nous nous attachons au monde, pensons à son avenir, participons volontiers à ses bruits, à ses agitations, prenons au sérieux son incurable bêtise[6].

On trouve ainsi chez Kundera une conception très désillusionnée vis-à-vis du lien conjugal ou familial. Avec un regard si méfiant à l'égard de l'amour, l'histoire d'amour ne peut être racontée qu'avec de l'amertume. De plus, il y a aussi le problème du narcissisme que le romancier considère comme une des caractéristiques de l'homme.

Si les personnages forment un couple, ce n'est pas parce qu'ils s'aiment

---

[1] *Risibles amours*, p. 119.
[2] *L'Insoutenable légèreté de l'être*, p. 22.
[3] *L'Immortalité*, p. 68.
[4] *La Valse aux adieux*, p. 146.
[5] *La Valse aux adieux*, pp. 146-147.
[6] *L'Identité*, p. 78.

mutuellement. Les personnages aiment autrui, pour s'aimer eux-mêmes. D'un côté, ils cherchent leur reflet idéal dans le regard de leur partenaire. Ils se servent des autres comme des « miroirs mobiles[1] ». D'un autre côté, ils déterminent ce qu'ils sont par rapport à l'image qu'ils attachent au partenaire. Avec l'« incroyable capacité humaine à remodeler le réel à l'image de son idéal[2] », les personnages se trompent volontairement sur la personnalité du partenaire, pour former une relation qui leur plaît. Leur amour se fonde sur un narcissisme lyrique de vouloir s'aimer, se justifier et de se valoriser. Si dans la plupart des cas, leur amour finit par échouer, c'est tout simplement parce qu'il s'agit d'une entreprise conçue pour aimer leur propre représentation. La personne aimée est pour eux un objet nécessaire pour être « eux-mêmes », et c'est pourquoi ils sont obstinément possessifs et exigeants avec elle.

C'est cette exigence sans limites vis-à-vis du partenaire qui transforme la relation amoureuse chez l'homme en une souffrance. Dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*, on lit une étrange comparaison de l'amour de l'homme et de la femme, et de celui entre l'homme et le chien. C'est une « pensée blasphématoire[3] » qui survient à Tereza. Pour elle, l'amour qui la lie à sa chienne Karénine semble meilleur que l'amour qu'elle a pour Tomas. Quatre raisons sont présentées :

Premièrement, son amour pour Karénine est désintéressé. Tereza ne lui revendique pas d'amour, et se contente de sa simple présence, ce qu'elle n'arrive pas à faire avec Tomas : elle tourmente Tomas avec sa jalousie et ses doutes, et se tourmente aussi elle-même. Deuxièmement, Tereza accepte Karénine tel qu'elle est et ne cherche pas à la changer à son image, comme le feraient les hommes vis-à-vis de leur partenaire. Troisièmement, Tereza aime Karénine par sa pure volonté, et non pas par une contrainte conventionnelle. L'« impératif millénaire[4] » d'aimer les parents, le mari ou d'autres personnes n'a fait que rendre plus difficile de les aimer. Et quatrièmement :

> Mais surtout : aucun être humain ne peut faire à un autre l'offrande de l'idylle. Seul l'animal le peut parce qu'il n'a pas été chassé du Paradis. L'amour entre l'homme et le chien est

[1] *La Plaisanterie*, p. 366.
[2] *La Plaisanterie*, p. 272.
[3] *L'Insoutenable légèreté de l'être*, p. 432.
[4] *Ibid*. p. 433.

> idyllique. C'est un amour sans conflits, sans scènes déchirantes, sans évolution. Autour de Tereza, Karénine traçait le cercle de sa vie fondée sur la répétition et il attendait d'eux la même chose[1].

Seul l'amour possède la force de distinguer une personne de la multitude et de la rendre spéciale. Or, pour des Narcisses, hommes expulsés du Paradis, cela n'est pas possible. Derrière leur amour, il y a cet excès de conscience de soi, un désir narcissique de vouloir se reconnaître à travers l'autre. Kundera fait exprimer à l'un de ses personnages ceci :

> Toute la valeur de l'être humain tient à cette faculté de se surpasser, d'être en dehors de soi, d'être en autrui et pour autrui[2].

Si aimer autrui est inaccessible aux personnages narcissiques, c'est bien parce qu'ils sont enfermés dans leur conscience, et existent pour eux-mêmes seulement. En écrivant que l'amour est le remède au mal d'être banal, Kundera ne raconte jamais une histoire d'amour qui démontrerait cet effet d'amour. Ses personnages croient qu'ils s'aiment mais ils ne s'aiment pas. Il n'y a là aucun héroïsme. Ils restent des héros découronnés.

Cependant, nous sommes peut-être trop pris par le schéma qui fait qu'aimer est un acte héroïque, et son échec une marque du non héroïque. Notre but n'est pas de montrer que les personnages restent banals parce qu'ils sont incapables d'aimer quelqu'un. Ce n'est pas non plus de dire que c'est parce qu'ils restent banals qu'ils ne peuvent pas être héros. Car il nous semble que Kundera ne voit pas d'héroïsme dans l'amour en tant qu'évasion de la souffrance d'être banal. Ainsi, consoler la souffrance d'être banal par l'amour n'est pas un vrai remède, et l'amour pour consoler la banalité n'est pas un vrai amour.

Si Kundera ne décrit pas la « réussite » du remède de la banalité par l'amour, c'est parce qu'il ne croit pas à ce remède. C'est un mauvais remède qui consiste à flatter

---

[1] *Ibid.*, pp. 433-434.
[2] *Risibles amours*, p. 195.

l'amour propre blessé. Doublement mauvais parce qu'il s'agit d'un mensonge, dans lequel nous nous consolons en nous disant que nous ne sommes pas banals alors que nous le sommes. C'est un remède toxique également : il nous fait oublier que nous sommes banals et nous empêche de faire face à notre propre banalité. Un tel remède serait donc une fausse sortie de la banalité, qui nous fait croire être devenu un héros en nous enfermant encore dans la banalité.

On pourrait appeler ce phénomène une fuite de la banalité par un faux amour. Il nous semble que c'est pour cela que Kundera ne choisit pas la solution de facilité qui est de résoudre le mal d'être banal par la force mensongère de l'amour. L'amour chez Kundera est loin d'être un remède. Kundera ne raconte jamais une histoire d'amour de laquelle émane une douceur consolante. Nous lisons le plus souvent chez lui des histoires d'amour impitoyables. Derrière ces histoires, nous percevons la pensée de Kundera qui fait que la banalité n'est pas à consoler, ni à apaiser, mais doit toujours être combattue.

L'homme est banal. On pourrait considérer cette constatation comme l'explication de départ que propose Kundera par rapport à l'amour propre blessé. Accepter sa propre banalité, tel serait en vérité le conseil de Kundera pour ceux qui souffrent de leur banalité. Nous avons vu dans cette première partie les échecs des personnages narcissiques : ils procèdent à une mise en scène de leur moi pour cacher leur banalité mais finalement subissent des échecs qui dévoilant leur banalité fondamentale. Kundera ne leur donne pas d'occasions de racheter leurs échecs. Cette logique qui reste la même les histoires se répétant montre bien une certaine orientation morale de la part de Kundera. Subir un échec permet de reconnaître sa propre banalité. Même les personnages âgés, devenus matures après des échecs, sont toujours exposés au danger de se méprendre sur eux-mêmes et de se livrer au fantasme. Dans ces cas-là, Kundera leur impose de nouveau de subir des échecs impitoyables pour qu'ils redeviennent banals. Si se tromper sur lui-même comme Narcisse est la situation originelle de l'homme, reconnaître sa propre banalité serait le repère pour retrouver la lucidité et commencer à se créer.

Quand on s'intéresse aux personnages donjuanesques kundériens, nous remarquons tout de suite qu'il y a chez eux un désir commun : déceler le moi dissimulé par

l'apparence, en empruntant les termes à Kundera, le « diamant celé[1] ». L'apparence peut désigner les comportements vestimentaires, les gestes, et les personnalités mises en scènes. Même s'ils sont divers et voire singuliers de l'extérieur, ils sont en réalité banals. C'est pourquoi les donjuans kundériens cherchent à saisir le moi qui se cache derrière l'apparence banale, la vraie singularité qui n'est pas accessible à tout le monde. Les romans de Kundera ressemblent à cette tentative des donjuans de retrouver la singularité celée par la banalité. Paradoxalement, plus les personnages désirent être singuliers et fuir la banalité, plus ils deviennent banals, car ils oublient de forger leur vraie singularité. En revanche, quand ils acceptent leur banalité, ils peuvent approfondir leur singularité. D'où nous pouvons tirer la leçon suivante : il faut construire sa singularité avec la banalité pour apparence.

L'exhibitionnisme et le narcissisme sont sévèrement critiqués dans les romans de Kundera. Le moi ou la singularité ne doit pas être exprimé par l'extériorisation intense des sentiments ou des personnalités. Nous pouvons nous rappeler ici certaines scènes. Dans *La Valse aux adieux* Bertlef critique d'un ton acerbe un jeune cameraman qui s'habille mal exprès pour se singulariser. De la même manière qu'un Socrate critiquant un philosophe cynique vêtu d'un manteau troué, il lui dit que sa saleté est une vanité[2]. Et dans *L'Immortalité* Agnès est énervée contre une inconnue qui proclame « sa haine des douches chaudes[3] ».

Plus on exprime ses sentiments ou sa singularité plus on devient véritablement banal. Moins l'on s'étale vers l'extérieur, plus on peut développer une vraie singularité. Il faut de la patience pour ressentir et pour atteindre la profondeur, la maturité. La peur de la banalité sera résolue lorsque nous accepterons la banalité et nous renoncerons au désir de se singulariser.

Nous comprenons mieux maintenant pourquoi la discrétion est proposée comme sagesse kundérienne. Revoyons ici le changement de la figure des personnages Narcisse : Narcisse comique, Narcisse souffrant, et Narcisse résigné. Les vaniteux apprennent à être discrets en passant par la souffrance. Les discrets n'essaient plus de se singulariser. Ils se livrent à leurs loisirs et à leurs plaisirs.

---

[1] *Le Livre du rire et de l'oubli*, p. 130.
[2] *La Valse aux adieux*, p. 227.
[3] *L'Immortalité*, p. 26.

Et c'est sans doute là où l'on constate le côté vraiment radical de ces personnages et même de Kundera : leur discrétion va jusqu'à ce qu'ils se retirent de la société. Certes, ils ne deviennent pas des ermites, mais tout en vivant dans la société ils ne se sentent plus liés aux hommes et évitent d'entrer dans des relations profondes avec eux. Il s'agit du non-accord avec le monde où on vit, la « non-solidarité avec le genre humain[1] ».

Ce non-accord n'est pas de nature agressive, qui essaierait de changer la société, mais plutôt de nature défensive qui vise à protéger le domaine privé de la vie. Nous trouvons quelques personnages « sages » qui sont non-sérieux dans la société, et sérieux dans leur vie privée. C'est dans un sens suivre partiellement le précepte d'Épicure : « Tu vivras caché[2] ! ». Certains personnages se comportent discrètement dans leurs relations : ils évitent de lier des relations sérieuses avec les autres.

Si cette discrétion est présentée dans les romans de Kundera comme de la sagesse, et comme une leçon à tirer des échecs vaniteux, c'est parce qu'il y a une valorisation de la discrétion de la part de Kundera.

Et il est vrai que dans le monde kundérien, l'héroïsme ou l'allure héroïque ne serait pas autre chose que ce non-accord avec le genre humain. Comme nous l'avons souligné plus haut, dans les romans kundériens, les relations humaines ne sont jamais en paix, que ce soit dans la famille, entre les amis, ou dans les couples. Kundera décrit plutôt la rupture. Ne serait-ce pas parce que Kundera voit de l'héroïsme chez les personnages qui affrontent la rupture ?

Effectivement, ces personnages ne souffrent plus de leur banalité. Ils ne se soucient plus de leur banalité. Pour un être exceptionnel qui ne peut être en accord avec le monde, la banalité ne pose plus de problème. Certes, cet être exceptionnel est différent d'un solitaire orgueilleux comme Jakub dans *La Valse aux adieux.* Il n'y a pas de sens victorieux dans ce mot « exceptionnel ». Ils sont exceptionnels non pas parce qu'ils dépassent les autres, mais parce qu'ils sont solitaires et coupés des autres. C'est un individu qui ne se dissout pas dans une collectivité, un moi qui est différent des autres, un moi qui n'est en accord avec personne. Il nous semble que c'est ce genre de situation solitaire qui est visée comme idéal.

---

[1] *L'Immortalité*, p. 68.
[2] *La Lenteur*, p. 20.

Cette situation plus ou moins radicale de l'homme seul contre la société s'apaise dans le troisième cycle, c'est-à-dire à partir de *La Lenteur*. Mais la distance entre les personnages et la société demeure. On pourrait justement lire derrière cette attitude radicale l'excès de conscience vis-à-vis de la peur de banalité.

Quoi qu'il en soit, les personnages surmontent la peur de banalité quand ils se retrouvent dans la solitude, ne pouvant pas être en accord avec le monde. À ce moment-là, ils ne sont plus Narcisse. Si c'est cette figure solitaire qui est le héros kundérien, nous sommes amenés à dire que ce qui représente le plus cet héroïsme est le caractère du narrateur. Le héros par excellence est le narrateur. Si l'on considère le narrateur comme l'un des personnages, il est celui qui est complètement coupé du monde romanesque. Le narrateur se présente comme un ermite qui se détache du monde et observe les hommes. Il représente la figure d'un invidivu qui ne se dissout pas dans la collectivité.

Si les romans de Kundera se lisent néanmoins comme des romans malgré les personnages banals à la vie banale, c'est dû au statut du narrateur observateur. Sans ses commentaires et ses réflexions humoristiques, les histoires banales par excellence ne tiendraient pas. C'est le narrateur qui donne du sens et de la valeur à la banalité. Dans les romans de Kundera, le narrateur est supposé être celui qui regarde. Cependant, il y a des moments où il s'écarte de cette fonction et succombe au désir narcissique de se voir lui-même. C'est parce qu'il y a les personnages, que le narrateur se remarque et devient exceptionnel ; c'est parce qu'il y a le narrateur que la banalité des personnages prend de la valeur. Nous allons examiner dans la deuxième partie ce rapport entre le narrateur qui raconte et les personnages qui sont racontés.

Deuxième Partie

L’Omniscience du narrateur

Chapitre 1

La visibilité du narrateur

1. Les pouvoirs du narrateur

Si, en lisant Kundera, on entend résonner un rire teinté de mélancolie, c'est parce que ses romans méditent l'irréductible narcissisme de l'homme. Les romans de Kundera décrivent le comique des personnages qui, par vanité ou par amour-propre, se trompent sur l'interprétation de leur situation actuelle, c'est-à-dire sur leur image d'eux-mêmes. « L'homme n'est jamais ce qu'il pense être ». Telle est la situation fondamentale de l'homme que présente constamment le romancier. Risibles sont par exemple Jaromil, un jeune poète qui se croit grand en dénonçant son amie, ou un étudiant qui se croit viril en séduisant une bouchère de la campagne, ou encore Chantal, une femme qui se croit belle en recevant une lettre de louange anonyme. Comme Narcisse penché aveuglément sur son reflet dans l'eau, ils fixent leur image, sans se voir eux-mêmes absorbés dans la contemplation.

Le rire kundérien accuse l'excès de la conscience de soi et s'en fait le bourreau : tous les personnages conscients d'eux-mêmes subissent systématiquement des échecs. Or, le narcissisme n'est-il pas naturel à l'homme, plutôt qu'une déraison ? Freud déclarait que le narcissisme est « l'état général et primitif[1] » de l'homme, d'après lequel se développe l'amour objectal. Le narcissisme est considéré comme un germe nécessaire et permanent de tout développement de la relation humaine. L'œuvre

[1] Sigmund Freud, « La Théorie de la libido et le narcissisme » in *Introduction à la psychanalyse*, traduit de l'allemand par Samuel Jankélévitch, Paris, Payot, 1923, p. 445. Freud souligne que l'apparition de l'amour objectal n'annule pas le narcissisme. Cette vision du narcissisme comme condition de l'homme est déjà présente dans « Pour introduire le narcissisme » (1914) : « le narcissisme […] ne serait pas une perversion, mais le complément libidinal à l'égoïsme de la pulsion d'autoconservation dont une portion est, à juste titre, attribuée à tout être vivant ». Voir l'article traduit de l'allemand par Jean Laplanche dans *Œuvres complètes*, XII (1913-1914), Paris, PUF, 2005, p. 218.

kundérienne partage plus ou moins cette vision et met en question ce germe du narcissisme, enraciné et se développant chez l'homme. Les personnages âgés prêtent moins à rire que les jeunes personnages immatures, parce qu'ils ont subi des échecs et qu'ils ont appris à rendre silencieux leur désir vaniteux. Néanmoins, cela n'empêche pas ces personnages de rester « ignorants » de ce qu'ils sont. Le narcissisme persiste. Comme le remarque aussi Martin Rizek, dans l'ensemble de l'œuvre kundérienne il existe une vision narcissique de l'homme, et ce narcissisme de l'homme est incurable[1] . D'où un rire enrobé d'une certaine amertume, et qui s'éteint dans la mélancolie. On a peine à rire de Narcisse, quand on aperçoit aussi son propre portrait à la surface de l'eau. Comment pourrait-on conserver une attitude critique, celle du rieur, alors que l'on ne peut faire beaucoup mieux que Narcisse ? Ne sommes-nous pas tous aveugles vis-à-vis de nous-mêmes ? C'est ce défaitisme qui donne un aspect mélancolique au rire kundérien. Autrement dit, si défaitiste qu'il l'est, il ne peut s'empêcher de voir ce défaut universel comme comique, comme quelque chose de frivole. Les romans de Kundera deviennent dans ce cas un dispositif pour méditer l'incorrigible et risible légèreté de l'être.

Celui qui joue un rôle déterminant dans ses romans à la fois rieurs et pensifs, c'est le narrateur dont le statut se confond parfois avec celui de l'auteur[2]. Ni le rire ni la mélancolie ne se produiraient sans sa présence. Si les personnages sont comiques et deviennent l'objet du rire des lecteurs, c'est parce que le narrateur les présente de telle sorte qu'ils deviennent risibles. Il n'y a pas de personnage qui rit des autres, excepté le cas particulier où les personnages sont la risée de leur entourage, ou d'un public anonyme. Et même dans ces cas-là, c'est le narrateur qui met les personnages dans ces

---

[1] Martin Rizek, *Comment devient-on Kundera ?*. Cf. « Anti-destin, anti-Histoire », pp. 306-315 et « Universel Narcisse », pp. 317-347.

[2] À part *La Plaisanterie* et quelques nouvelles dans *Risibles amours*, le narrateur kundérien est « par défaut » hétérodiégétique et omniscient. Parfois, il se montre suspicieux vis-à-vis de sa narration, de sa connaissance, de son jugement envers les situations des personnages, mais cela fait partie d'une autocritique. Dans des romans comme *L'Immortalité* et *La Lenteur*, le narrateur se nomme Kundera et « joue » avec les personnages… Il est provisoirement autodiégétique. Si on conçoit les romans de Kundera comme l'histoire d'un narrateur qui raconte des histoires, le narrateur devient homodiégétique. Dans tous les cas, il est difficile d'appliquer la narratologie genettienne à l'analyse de la narration kundérienne. Cf. Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972.

situations embarrassantes. Comme un comploteur rusé (ou comme un complice de l'auteur qui crée l'histoire), le narrateur guette le moment où les personnages subissent des échecs, et décèle avec beaucoup de sagacité leur comique pour en rire avec les lecteurs. Quant à la mélancolie, elle émane dans les romans, comme un arrière-goût amer du rire du narrateur qui présente une nature humaine à la fois comique et misérable. Nul personnage ne se fait le porte-parole de cette conception.

C'est le narrateur qui observe les personnages, examine leur situation et en tire les conclusions. Les personnages ne font que l'exemplifier par leurs propres mésaventures. Tandis que les personnages kundériens sont *a priori* de bons exemples d'ignorance humaine, le narrateur se dresse devant eux comme le Créateur omniscient, en assimilant presque l'auteur qui engendre le livre. La dimension autobiographique du narrateur fait croire aux lecteurs que ce n'est rien d'autre que Kundera qui parle dans ses romans. Mais argumenterait-on avec abondance sur la ressemblance auteur-narrateur, il n'en resterait pas moins une pléthore d'arguments pour démontrer leur irréductibilité réciproque. Suivant le « pacte romanesque » de Lejeune, Kundera assumerait ce qu'il écrit, mais non pas ce dont parle le narrateur[1]. Et c'est au travers du jeu entre le narrateur et les personnages que naît le rire amer dans les romans kundériens.

En tâchant de mieux éclaircir ce rire mélancolique – le concept-clé de l'œuvre romanesque de Kundera –, ce premier chapitre s'intéressera principalement à examiner les pouvoirs omniscients du narrateur dans les romans de Kundera, ainsi que la stratégie de l'auteur qui se cache derrière. Si le pouvoir de la narration omnisciente permet au narrateur de régner sur les personnages comme un analyste, cela fait partie de la stratégie de l'auteur Kundera qui veut exprimer son rire diabolique (ou bien sa vision du monde relativiste qui se caractérise par ce rire diabolique). Ou bien encore, cette autorité du narrateur ne révèle-t-elle pas quelque part, une autre stratégie plus intime, par conséquent plus humaine ? Une stratégie qui structure un désir, puisqu'il pourrait s'agir ici d'une expression narcissique de Kundera lui-même.

---

[1] Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, publié premièrement en 1975 dans la collection « Poétique », nouvelle édition augmentée, Paris, Édition du Seuil, 1996, p. 27. D'après Lejeune, il y a deux aspects du pacte romanesque : « *pratique patente de la non-identité* (l'auteur et le personnage ne portent pas le même nom), *attestation de fictivité* (c'est en général le sous-titre *roman* qui remplit aujourd'hui cette fonction sur la couverture) ».

Dire qu'il y a un narrateur dans les romans de Kundera et qu'il est omniscient, est déjà une constatation à examiner. Nous allons donc d'abord à mettre en question la nature et l'appartenance des pouvoirs omniscients.

Le narrateur qui est une des fonctions dans les récits littéraires, nous l'entendons tout simplement comme la personne qui raconte la totalité de l'histoire. Concernant l'instance narrative dans les romans de Kundera, nous considérons qu'il serait plus sage de ne pas y appliquer les théories narratologiques, car elle échappe à toute sorte de catégorisations. Certains le considèrent hétérodiégétique (Rizek et Akatsuka suivant la classification typologique de Genette), mais il nous semble autant homodiégétique, voire même autodiégétique. Le narrateur de *L'Immortalité* n'intervient pas directement dans les querelles des deux sœurs, Agnès et Laura. Il ne fait que les décrire en tant que tierce personne qui n'appartient pas au même monde. Pourtant, ce narrateur s'introduit dans ce monde fictif en prenant des rendez-vous avec le Professeur Avenarius, un personnage fictif qui se mêle des affaires de Laura et son mari, Paul. Mais encore, l'histoire commence avant tout par une rêverie de ce narrateur qui, en voyant une dame d'une soixantaine d'années, la nomme Agnès. On peut considérer que *L'Immortalité* est à la base l'histoire d'un narrateur rêveur. D'où nous constatons qu'il ne s'agit pas de la métalepse genettienne qui est, selon sa définition, une transgression provisoire de la frontière entre deux niveaux narratifs. Il n'y a pas de changement alterné de niveaux narratif. Le narrateur observe et raconte l'histoire de l'extérieur tout en gardant le lien avec les personnages de l'intérieur. De même pour le temps de la narration : la position du narrateur est à la fois antérieure et simultanée par rapport à l'histoire racontée. Le narrateur raconte l'histoire en jetant un regard sur le passé comme s'il était au courant de tout. Pourtant, il arrive souvent qu'il interprète de nouveau certaines affaires au temps présent. Par exemple, dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, on trouve un passage où le narrateur corrige son avis sur les comportements de Mirek.

> Il [Mirek] voulut bien vite appuyer sur l'accélérateur pour échapper à ce souvenir. Mais cette fois, je ne vais pas me laisser duper, et j'appelle ce souvenir pour le retenir un instant. Donc, je répète : à la fenêtre, entre les bégonias, il y a le visage de Zdena avec un nez gigantesque et

Mirek éprouve un immense amour[1].

Quant à la focalisation, que ce soit tantôt interne, tantôt externe ou zéro, ce choix alternatif est indépendant du développement de l'histoire. Kundera ne vise pas à donner à ses romans un effet de suspense. Dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*, le narrateur n'a aucune hésitation à dévoiler la mort des personnages principaux au milieu du livre. S'il change de personnage focalisateur, ce n'est pas pour créer un effet de suspens en restreignant volontairement le champ, mais pour aborder un par un les problèmes existentiels attribués à chaque personnage. Il s'agirait ici d'une « pure » focalisation sur les personnages, dont le but est tout à fait différent de celui qu'a envisagé Genette[2]. De plus, si on revient au fait que l'histoire se nourrit principalement de l'imagination du narrateur, la focalisation demeure zéro quel que soit l'apparence d'une restriction du champ[3]. Paradoxalement, le narrateur qui se comporte comme le créateur de l'histoire ébranle l'instance narrative. Plus le narrateur s'approche de l'auteur, moins est nécessaire la présence d'une couche intermédiaire de narration fictive. La narratologie n'est guère plus utile pour examiner ce genre de narrateur ambigu.

C'est en effet sur l'emploi du mot « omniscient » qu'il faut être prudent dans le cas du narrateur kundérien. Car, dans les romans de Kundera, plus le narrateur exerce son pouvoir omniscient, plus il assimile sa propre identité de narrateur à celle de l'auteur.

La grande question qui s'élève dans les études narratologiques kundériennes prend racine dans cette proximité (ou contiguïté) du narrateur et de l'auteur. L'emploi fréquent – et sans doute comme pis-aller – du terme « narrateur-auteur » montre d'emblée et clairement l'ambiguïté du statut du narrateur kundérien. On ne sait si on doit considérer l'omniscience comme une particularité du narrateur ou bien comme la nature de l'auteur. Dire qu'un « narrateur-auteur » est omniscient nous semble presque

---

[1] *Le Livre du rire et de l'oubli*, p.42.

[2] Genette écrit : « Le narrateur en "sait" presque toujours plus que le héros, même si le héros c'est lui, et donc la focalisation sur le héros est pour le narrateur une restriction de champ tout aussi artificielle ». (*Figure III*, p.210).

[3] Genette a mis en garde de ne pas confondre le mode avec la voix (la question de *qui voit ?* et *qui parle ?*) en introduisant le terme de « focalisation ». Pourtant, chez Kundera les deux coïncident. Comme Genette l'admet lui-même, la focalisation change à tout instant. Même la focalisation zéro n'est jamais stable.

tautologique, vu la conformité totale d'un narrateur-auteur avec le créateur de l'histoire. Tel serait le point faible que nous pouvons observer dans les analyses narratologiques des romans kundériens. Par exemple, Sylvia Kadiu remarque l'omniscience et l'omniprésence du narrateur, mais elle n'oublie pas de souligner que ces particularités narratologiques proviennent de la relation confuse entre le narrateur et l'auteur[1]. Le narrateur est omniscient, car il « se manifeste directement comme auteur[2] » en fournissant aux lecteurs des jugements généraux sur le monde. Pourtant, comme l'écrit Martine Boyer-Weinmann, il est aussi vrai que le narrateur omniscient tend à « s'effacer[3] », quand la présence de l'auteur devient de plus en plus imposante. Bertrand Vibert va plus loin en se référant à la théorie de Käte Hamburger : Kundera refuse l'instance narratrice fictive sans que son roman soit pour autant rangé dans le genre de la non-fiction. Plutôt qu'un narrateur fictif, le narrateur kundérien est proche d'« un auteur bien réel qui produit la fiction[4] ».

Le grand paradoxe est – si on emploie le mot préféré de Kundera – que les éléments justifiant l'affinité entre le narrateur et l'auteur, et ceux justifiant l'omniscience du narrateur sont les mêmes. Le narrateur nous semble omniprésent et omniscient dans les romans de Kundera[5] : il nous raconte l'histoire, nous explique

---

[1] Sylvia Kadiu, *George Orwell – Milan Kundera, Individu, littérature et révolution*, Paris, L'Harmattan, 2007. Le corpus de son travail comparatiste est constitué des deux romans de Kundera, *La Vie est ailleurs* et *L'Insoutenable légèreté de l'être* et *1984* de George Orwell. Parmi les six fonctions narratives citées par l'auteur (narrative, régie, explicative, communication, testimoniale, idéologique), le narrateur orwellien ne remplit que les trois premiers, ce qui rend douteuse l'apparente omniscience. En revanche, dans les deux romans de Kundera, le narrateur remplit la totalité de ces fonctions et est prêt à fournir au lecteur une meilleure compréhension de l'histoire ainsi qu'une meilleure interprétation, sans la moindre hésitation d'être confondu avec l'auteur. Voir p. 159.

[2] *Ibid.*, p. 160.

[3] Martine Boyer-Weinmann, *Lire Milan Kundera*, p. 99.

[4] Bertrand Vibert, « En finir avec le narrateur ? Sur la pratique romanesque de Milan Kundera » in *La Voix Narrative*, Actes du Colloque international de Nice, édité par Jean-Louis Brau, volume n° 2, Presses Universitaires de Nice, 2001. Selon Käte Hamburger, le caractère fictif du roman n'existe pas *indépendamment* de sa narration. *La Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, « Poétique », 1977, p. 126.

[5] Dans un autre article, Vibert écrit : « Il n'est peut-être pas, dans le roman contemporain, de narrateur qui paraisse aussi omniscient et omnipotent que celui de Milan Kundera. Celui-ci l'est en effet doublement : d'abord par le savoir qu'il détient sur ses personnages, leurs pensées, leurs sentiments, leur passé ; ensuite par sa posture didactique et ses jugements d'existence souvent péremptoires qui peuvent sembler vouloir en imposer au lecteur ». Cf. « Paradoxes de

comment la comprendre et nous parle directement pour solliciter notre accord à ses réflexions. Son regard domine le monde du récit et pénètre à l'intérieur des personnages. Mais tous ces éléments servent tout autant pour dire que c'est l'auteur qui parle à la place du narrateur. Afin de rendre les choses plus claires et plus précises, nous allons voir trois caractéristiques de la narration kundérienne[1].

Tout d'abord, première caractéristique, le narrateur kundérien est un narrateur-observateur qui examine les choses en surplomb et qui partage cette visibilité avec les lecteurs. Plus concrètement, il fournit aux lecteurs un point de vue éclairé. Selon l'expression de Martine Boyer-Weinmann, le narrateur se charge d'être le « guide-interprète obligeant[2] » pour les lecteurs. L'exemple le plus représentatif serait le passage dans *La Vie est ailleurs* où le narrateur montre sa position d'observation. En érigeant un « observatoire[3] » au moment de la mort du héros, le narrateur incite les lecteurs à partager son interprétation des années de la révolution communiste : « Le poète régnait avec le bourreau[4] ». Cette attitude de manifester sa prise de position ne se borne pas aux faits historiques. Comme le remarque Vibert dans sa catégorisation plus large, l'« énonciation théorique » comprend aussi les interprétations des textes littéraires[5]. Dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, Kundera introduit sans réserve son avis sur *Le Rhinocéros* d'Ionesco comme si c'était une généralité. Ces énonciations sont secondaires par rapport à l'histoire racontée, mais elles nous font sentir avec force la présence du narrateur.

Cependant, le narrateur se manifeste plus éminemment quand il exhibe ouvertement son emprise démiurgique dans les romans. Deuxième caractéristique, le narrateur est conscient de sa création et ne le cache pas. Il interrompt son récit et se met

---

l'énonciation et de la réception chez Milan Kundera » in *Désaccords parfaits : La réception paradoxale de l'œuvre de Milan Kundera*, *op. cit.*, p. 173.

[1] Ces caractéristiques sont présentes notamment dans les romans kundériens si l'on excepte ses deux premiers ouvrages : *La Plaisanterie* et quelques nouvelles dans *Risibles amours.*

[2] Martine Boyer-Weinmann relève trois caractéristiques : guide-interprète, démiurge, lector in fabula. Cf. *Lire Milan* Kundera, op. *cit.*, pp. 99-101.

[3] Milan Kundera, *La Vie est ailleurs*, p. 399.

[4] *Ibid.*, p. 401.

[5] Selon Vibert dans son article « En finir avec le narrateur ? Sur la pratique romanesque de Milan Kundera », les trois catégories sont : énonciation historique-autobiographique, théorique-philosophique et pragmatique-créateur.

à parler de sa création devant les lecteurs. Comme nous avons vu plus haut, le narrateur de *L'Immortalité* montre comment il a imaginé le personnage d'Agnès d'après un geste d'une femme âgée qu'il a vu par hasard. Dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*, le narrateur présente son principe de création des personnages : les personnages sont des « égo[s] expériment[aux][1]», nés de « quelques phrases évocatrices » ou d'« une situation clé[2] ». Et dans *La Lenteur*, nous voyons que l'histoire des personnages se passe dans les rêveries du narrateur. En réveillant Véra, sa femme, prise dans des cauchemars, le narrateur lui explique que ceux-ci proviennent des histoires qu'il est en train de raconter :

> — Pardonne-moi, lui dis-je, tu es victime de mes élucubrations.
>
> — Comment ça ?
>
> — Comme si tes rêves étaient une poubelle où je jette des pages trop sottes.
>
> — Qu'est-ce que tu as dans la tête ? Un roman[3] ?

Il est évident que la présence considérable du narrateur est liée directement à cette contiguïté presque confuse avec l'auteur. De plus, Véra emploie l'appellation « Milanku » pour désigner le narrateur. Il est à noter qu'en tchèque, ce « Milanku » est le diminutif en vocatif du prénom « Milan », donc celui de Kundera[4]. « Véra » est en effet le prénom de la femme de Milan Kundera. D'où la troisième caractéristique que nous allons relever : le narrateur kundérien est un narrateur marqué par des éléments autobiographiques de l'auteur Kundera. Nous trouvons dans ses romans des passages où nous pouvons presque déterminer les dates précises de certains événements biographiques de Kundera. Dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, on trouve un Kundera comme narrateur – ou l'inverse – qui parle de son appartement à Rennes[5]. Dans *L'Immortalité*, il y a le narrateur qui se présente comme auteur de *La Vie est ailleurs* et de *L'Insoutenable légèreté de l'être*, et donc comme Kundera. Et le temps de *La Lenteur*

---

[1] Milan Kundera, *L'Art du roman*, p.47.

[2] Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, p. 63.

[3] Milan Kundera, *La Lenteur*, p. 110.

[4] Il est aussi probable de voir dans cette appellation « Milanku » l'allusion à « Milačku » qui est l'équivalent de « chéri » en français.

[5] Kundera précise son lieu d'observation dans *Le Livre du rire et de l'oubli* (p. 210).

s'écoule en parallèle à celui du voyage de Kundera avec sa femme Véra. Le narrateur kundérien qui parle à la première personne du singulier « je » dirige le monde fictif et en même temps le viole en introduisant la réalité de l'auteur dans la fiction de l'instance narratrice.

Et il est tentant de considérer ce « je » comme celui qui écrivait le livre et de le lire comme si c'était l'auteur qui parlait directement. Il s'agirait ainsi de la « mort du narrateur[1] » et non pas celle de l'auteur. Il est à noter que cette manifestation de l'auteur dans les récits fictifs n'est pas forcément une singularité des romans kundériens. Cela serait plutôt l'une des particularités que partagent les romans contemporains, notamment dans le domaine que l'on appelle la métafiction. Nous reviendrons sur ce sujet dans notre quatrième chapitre.

Quant à la problématique de l'omniscience, elle perd sa pertinence quand la frontière entre le narrateur et l'auteur devient confuse. Si c'est l'auteur qui se charge du rôle de la narration, le « narrateur » devient forcément omniscient et omnipotent (puisqu'en réalité c'est l'auteur qui « parle »), mais en même temps, ce narrateur ne serait que purement formel et apparent (le narrateur tel quel n'existe pas, contrairement à l'auteur Kundera). La logique d'un narrateur omniscient ne peut pas exister tant que l'on assume l'ambiguïté d'un « narrateur-auteur ». Peut-on considérer ce narrateur comme auteur et comprendre toutes ses paroles comme celles de l'écrivain ? Ou bien, faut-il nous blâmer de notre manque de délicatesse de ne pas respecter le jeu d'ambiguïté de Kundera qui se balance à la frontière de la réalité et de la fiction ? Quoi qu'il en soit, brouiller nos idées semble bien correspondre à l'intention de Kundera qui écrit ceci d'un air joyeux :

> Un jour, je me suis dit : c'est moi qui raconte mes romans, et non pas un « narrateur », ce fantôme anonyme de la théorie littéraire : c'est moi avec mes caprices, mes humeurs, mes blagues, et même (exceptionnellement) mes souvenirs[2].

---

[1] Bertrand Vibert, « En finir avec le narrateur ? Sur la pratique romanesque de Milan Kundera », p.483.

[2] Questions et réponses échangées par écrit entre André-Alain Morello et Milan Kundera, *Dix-Neuf/Vingt*, n°1, Paris, Eurédit, 1996, p.148.

Cela dit, nous insistons sur notre approche qui est celle de constater le rôle et la présence du narrateur dans les romans de Kundera. Bien évidemment, si nous employons le terme « narrateur », il va sans dire que nous considérons le narrateur comme une personne distincte de l'auteur. D'un côté, ce narrateur profite de « l'autorité » dans le roman en s'assimilant presque à l'auteur-créateur, et d'un autre côté, l'auteur se sert du statut du narrateur et de son monde fictif (qui est pour lui un monde du relativisme) pour mettre en question ses idées et les transmettre aux lecteurs. Mais tout de même, c'est le narrateur qui dirige le monde romanesque et non pas l'auteur. Même si la présence de l'auteur est manifeste dans les romans, ce n'est pas l'auteur en tant que tel qui parle. C'est le narrateur en tant que reflet de l'auteur qui parle. Nous pourrions dire plus : le narrateur est l'image-miroir de l'auteur. Cette affirmation serait proche de la définition de Wolfgang Kayser à propos du narrateur :

> Dans l'art du récit, le narrateur n'est jamais l'auteur […], mais un rôle inventé et adopté par l'auteur. Pour lui, Werther, Don Quichotte, ou Madame Bovary existe bien ; il est accordé à l'univers poétique. [...] le narrateur est un personnage de fiction en qui l'auteur s'est métamorphosé[1].

Le narrateur est différent de l'auteur, puisqu'il est fictif, mais il n'est pas non plus un simple personnage parmi d'autres, puisque c'est un rôle joué par l'auteur. Avoir recours à cette définition est très éclairant pour notre travail qui veut examiner la création romanesque de Kundera selon trois points de vue : les personnages, le narrateur et le romancier. En examinant maintenant la stratégie de Kundera aux niveaux thématique, formel et personnel du roman, nous allons voir comment fonctionne le rôle du narrateur comme personnage « auctorial » dans les romans.

[1] Wolfgang Kayser, « Qui raconte le roman ? », étude parue en allemand en 1958, traduite dans *Poétique*, n° 4, 1970, et recueillie dans *Poétique du récit*, G. Genette et T. Todorov, Paris, Édition du Seuil, « Points », 1977, pp. 59-83.

2. La stratégie de l'auteur

Concevoir le narrateur comme un rôle joué par l'auteur Kundera nous permet d'éclaircir plusieurs choses. Le narrateur reflète la présence de l'auteur. C'est par l'intermédiaire d'un narrateur omniscient que Kundera concrétise sa conception relativiste du monde dans le roman, y établit une composition polyphonique et examine ses pensées. Nous pourrions dire que le statut du narrateur est l'un des plus grands axes qui forment la création romanesque de Kundera. Nous allons voir comment Kundera profite stratégiquement du pouvoir omniscient du narrateur, ce qui revient à montrer la raison d'être du narrateur dans ses romans.

Le but primordial de la stratégie serait d'établir une disposition qui représente le rapport de force entre le narrateur omniscient et les personnages ignorants. Tandis que les personnages commettent des erreurs en aveugles qu'ils sont, le narrateur se situe à une hauteur d'où il peut observer aisément leur bouffonnerie. Bénéficiant d'une meilleure visibilité, le narrateur se présente dans le roman comme un personnage supérieur aux autres. Seul le narrateur en sait plus que les autres personnages. Il saisit la situation, devine les intentions des personnages et perçoit les malentendus. C'est pourquoi le narrateur peut rire des personnages ou compatir avec eux. Il a un regard extérieur tout en faisant partie des personnages fictifs. Comme le remarque Akatsuka, la présence du narrateur qui est clairement distinct des autres personnages crée une distance ironique entre le narrateur et le monde de l'histoire dans le roman[1].

Le narrateur présente une réalité extérieure sans s'identifier complètement à l'auteur. Car le but n'est pas de présenter une autorité absolue dans le monde de la fiction, mais d'y introduire un regard neutre qui relativise ironiquement les affirmations des personnages. Entre l'auteur Kundera qui écrit le roman et le monde qu'il écrit, il y a clairement une autre couche fictive qui est celle du narrateur. Ce narrateur est là pour montrer qu'aucun des personnages n'a raison et que personne n'est possesseur de la vérité. On pourrait se rappeler ici le fameux proverbe juif que Kundera cite dans son discours de Jérusalem[2] : « l'homme pense, Dieu rit ». Dieu rit en regardant l'homme qui pense, parce que plus les hommes pensent, plus leurs pensées divergent l'une de l'autre

[1] Wakagui Akatsuka, *Milan Kundera et le roman* (en japonais), Tokyo, Suiseisha, 2000, p. 353.
[2] Intitulé « Le Roman et l'Europe » dans *L'Art du roman*, pp.189-198.

et la vérité du monde s'enfuit de plus en plus loin. Et dans cet effort vain de saisir la vérité, l'homme ignore sa misère fondamentale ou son comique, qui font de lui quelqu'un qui n'est jamais ce qu'il pense être. D'en haut, Dieu rit de l'homme en quête de la vérité du monde sans s'apercevoir que la vérité de son propre moi se dérobe à lui. Ce que Kundera raconte dans ses romans est un monde qui incarne cette maxime. L'intention de Kundera est de présenter dans le monde du roman « Dieu qui rit » (Dieu non pas créateur, mais comme un des éléments constitutifs de ce monde). Il ne s'agit pas de montrer une composition autoréférentielle où Dieu rit des défauts ou de l'infériorité de l'homme qu'il a créé (intentionnellement). Le narrateur est en quelque sorte Dieu qui est chargé d'une fonction assurant au roman la déroute de l'absolu en faveur du relativisme. Si nous considérons le narrateur kundérien comme un regard divinement synthétique, nous pourrons trouver des affinités avec Flaubert dont l'idéal de l'écriture romanesque était de présenter les faits du « point de vue d'une blague supérieure, c'est-à-dire comme le Bon Dieu les voit d'en haut[1] ». Il est à noter que pour Flaubert, l'excellent modèle du roman était *Don Quichotte*, un roman « si comique et si poétique » à la fois. Il en est de même pour Kundera qui le considère comme l'origine du roman moderne et de l'humour. Comme s'il se faisait l'apôtre de ses prédécesseurs, Kundera place un regard typiquement romanesque dans ses romans. Celui qui rit des personnages est le narrateur destiné à les observer dans la neutralité.

Le rôle de l'observateur neutre attribué au narrateur est aussi indispensable à la composition polyphonique. Métaphoriquement employée dans les romans, la polyphonie, un terme musical, désigne tout d'abord une composition où se développent avec une égale importance plusieurs voix distinctes l'une de l'autre. Bien qu'il soit impossible d'introduire la simultanéité des voix (qui est d'ailleurs le concept même de la polyphonie) dans la narration d'un roman, ce mot souligne les efforts des romanciers qui tentent de dépasser l'unilinéarité de la narration et de montrer la multiplicité des voix dans l'idéal de la polyphonie. La coexistence des voix diverses dans un livre peut

[1] Lettre à Louise Colet, 7 octobre 1852 ; *Correspondance*, éd. Jean Bruneau, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, p. 168, cité par Didier Philippot dans « Éducation et ironie dans la première *Éducation sentimentale* », *La Pensée du Paradoxe. Approches du romantisme. Hommage à Michel Crouzet*, dirigé par Fabienne Bercegol et Didier Philippot, Paris, PUPS, 2006, pp. 279-326.

être représentée par le procédé d'« enchâssement[1] » des histoires dans une histoire, par les voix directes des personnages dans les dialogues ou dans les monologues, ou bien par le changement alternatif de focalisation[2]. En se fondant sur la méthode de la polyphonie musicale, Kundera insiste notamment sur l'intégration de différents genres de récits dans un roman[3]. Ces récits se développent de manière égale dans un roman en gardant à la fois leur indépendance respective et leur cohérence, tout en restant autour d'un thème commun. *Le Livre du rire et de l'oubli* est connu comme l'achèvement de la polyphonie kundérienne. Il remplit les conditions indispensables : « 1. l'égalité des « lignes » respectives » et « 2. l'indivisibilité de l'ensemble[4] ». Les sept parties du *Livre du rire et de l'oubli* comprennent des récits oniriques, autobiographiques, critiques, etc. La cohérence de ces parties est créée par l'unité de quelques thèmes.

La fusion de genres divers dans le genre du roman n'est pas forcément un phénomène extraordinaire. Il suffit de feuilleter par exemple *Tristram Shandy* de Laurence Sterne, dans lequel on trouve des pages noircies et les courbes. Nous pouvons aussi citer plusieurs exemples dans les romans contemporains surtout dans ceux qui sont dits « romans postmodernes » comme *Perdu dans le labyrinthe* de John Barth ou *Feu pâle* de Nabokov. Mais il est juste de dire que la particularité de la polyphonie kundérienne et même du style romanesque kundérien réside dans les deux conditions citées ci-dessus. Car même en admettant que l'on trouve bien chez d'autres écrivains des pratiques d'intégration de genres non romanesques dans la polyphonie romanesque, il est rare d'y constater l'égalité parfaite de chaque récit et leur cohérence purement thématique. Et il est encore rare de voir l'auteur assumer avec persistance l'équilibre de la polyphonie de ses romans. Or, il nous semble plus précis et juste de dire que la polyphonie kundérienne consiste fondamentalement dans le fait que chaque récit est raconté par une seule voix du narrateur. C'est le narrateur qui présente des thèmes à

---

[1] Tzvetan Todorov, « Les hommes-récits » [1967], *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, pp. 78-91.

[2] Comme le fait Flaubert dans *Madame Bovary*.

[3] Kundera attribue cette innovation à Broch. Dans son roman *Somnambules*, la polyphonie est composée par des genres variés : roman, nouvelle, reportage, poème, et essai. Ces lignes sont liées par un thème commun. Voir « Entretien sur l'art de la composition » avec Christian Salmon, dans *L'Art du roman*, pp. 88-117.

[4] *Ibid.*, p. 95.

aborder dans le roman et c'est le narrateur qui examine ces thèmes en les mettant sous des angles différents. Il est omniprésent et ne change pas son statut de narrateur quel que soit le genre des récits. Le ton de la narration reste neutre et observateur. Il est intéressant de voir dans la composition polyphonique surgir un statut de narrateur invariable et dominant, une personnalité unique et cohérente.

C'est à cause de cette cohérence de la personnalité du narrateur que nous avons tendance à le confondre avec l'auteur. Mais il est indispensable dans les romans relativistes de Kundera que le narrateur soit un personnage fictif et qu'il introduise un regard neutre d'observateur, regard qui n'est autre que celui de l'auteur. Le roman à thèse est à l'opposé de son art du roman.

Présenter un monde relativiste dans la composition relativiste du roman. Tel est le principe de ses romans, et ce principe ne tient pas debout sans la présence du narrateur. Kundera considère le roman comme un territoire expérimental où l'on soumet toute pensée à l'examen.

> En entrant dans le corps du roman, la méditation change d'essence. En dehors du roman, on se trouve dans le domaine des affirmations : tout le monde est sûr de sa parole : un politicien, un philosophe, un concierge. Dans le territoire du roman, on n'affirme pas : c'est le territoire du jeu et des hypothèses. La méditation romanesque est donc, par essence, interrogative, hypothétique[1].

Il est évident que c'est l'auteur, Kundera, qui est le créateur de ses romans et par conséquent, l'organisateur d'une série d'examens des idées. Cependant, tant qu'il choisit le roman comme dispositif de méditation, il s'abstient de toute autorité quant à ses affirmations, en revêtant la nature fictive du narrateur. C'est bien par l'intermédiaire du narrateur que Kundera exprime quelque idée que ce soit.

Cette manière indirecte de la méditation « fictive » nous rappelle la théorie freudienne de la « façade[2] » : une façade ludique imaginaire permet à l'auteur à la fois

---

[1] *L'Art du roman*, p. 97.

[2] Sigmund Freud écrit qu'un mot d'esprit possède une façade comique qui « éblouit l'un tandis qu'un autre peut essayer de regarder derrière » (« Les tendances de l'esprit » dans *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* [1905], traduit de l'allemand par Marie Bonaparte et le Dr M.Nathan,

de dissimuler et de laisser filtrer « discrètement » son intention. Il est tentant de chercher son modèle chez Rabelais, dont le prologue de Gargantua montre toute la subtilité de rendre ambigüe la présence d'un sens profond dans son style ludique. Ou bien, il serait aussi intéressant dans ce cas de chercher la similarité avec les romanciers du 19ème siècle, qui ont connu le dilemme entre l'idéale d'objectivité du réalisme et l'ineffaçable subjectivité de l'auteur. Ce qui est paradoxal chez Kundera, c'est qu'il n'y a finalement qu'une seule voix de l'auteur dans la composition polyphonique. Chez les romanciers réalistes, le réalisme ne peut que s'efforcer de donner une « illusion réaliste[1] », puisque « l'œuvre d'art est un coin de la nature vue à travers un tempérament[2] ». N'y a-t-il pas au fond de ces deux problèmes un tronc commun qui est le problème du rapport de l'auteur avec son œuvre ? Il est davantage intéressant de juxtaposer ces deux problèmes en sachant que le réalisme du 19ème siècle est une partie négligée dans l'histoire kundérienne du roman. Quant à la manifestation de l'auteur à travers le statut fictif du narrateur, il serait intéressant de voir la pratique de la métafiction chez les écrivains dits postmodernes. Les écrivains postmodernes reprennent aussi ce type de narrateur conscient de sa fonction narratrice dans leur pratique autoréférentielle de la métafiction. Compte tenu de la contemporanéité entre Kundera et ces écrivains, il serait intéressant de voir la métafiction comme une approche intime à la pratique narratologique de Kundera.

Ces démarches nous permettront sans doute d'éclaircir l'entreprise de Kundera, dans sa présentation comme narrateur dans le roman et dans son exposition à ce monde relativiste où personne n'est possesseur de la vérité. Pour le présent travail, on se contentera de dire que les romans de Kundera recèlent l'esprit critique qui est aussi tourné vers la subjectivité de l'auteur même. Toute affirmation autojustificative et narcissique présentée à travers le statut fictif du narrateur se relativise et devient

---

Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1971, p. 157).

[1] Maupassant, cité dans Henri Mitterand, *Le Discours du roman*, Paris, PUF, 1986. Dans la préface intitulée « Le Roman » de *Pierre et Jean*, Maupassant écrit : « Faire vrai doit consister à donner l'illusion complète du vrai ».

[2] Zola présente cette fameuse définition dans l'essai « Proudhon et Corbet » in *Le Salut Public* de Lyon, 26 juillet 1865 et 31 août 1865. En prenant comme exemple Maupassant, Zola et d'autres romanciers réalistes, Henri Mitterand examine « le discours du roman » (le titre même de son étude), c'est-à-dire la tentative des romanciers qui proposent aux lecteurs à la fois le plaisir de la fiction et un certain discours sur le monde. Voir *Le Discours du roman*, *op. cit.*.

non-valable.

La création romanesque serait à ce titre un processus de formation pour Kundera. Comme dit Montaigne, « je n'ai pas plus fait mon livre que mon livre ne m'a fait[1] », c'est dans le roman que l'auteur Kundera se met, en tant que narrateur, à travailler ses réflexions. Le narrateur kundérien est le reflet modèle de l'auteur méditatif plongé dans la fiction. Il nous semble que cette procédure se fonde sur la volonté d'examiner le pouvoir de l'auteur dans le roman. Kundera se voit lui-même dans le roman en empruntant le rôle du narrateur. Le travail de l'écriture est pour Kundera une autoréflexion pour aller au-delà du narcissisme vaniteux. Au risque de citer encore une fois : « le romancier naît sur les ruines de son monde lyrique[2] ». Le romancier se voit à distance. La tentative du romancier serait ainsi une cristallisation du conflit constant entre le désir narcissique de l'individu qui se voit et l'éthique ou l'idéal du romancier qui s'impose de *se voir se voir*.

Toutefois, on remarque même dans cette preuve du dépassement de l'attitude lyrique, qu'est le roman, un désir autojustificatif de Kundera, voire son narcissisme. Même dans ce monde construit pour incarner l'éthique et la morale[3] du romancier, on ne peut pas laisser échapper le désir vaniteux de l'individu Kundera qui s'y glisse. Et ce « Kundera » apparaît par l'intermédiaire des pouvoirs omniscients du narrateur fictif.

En apparence, Kundera confie au narrateur son autorité pour que ce dernier puisse exercer son regard omniscient et neutre dans le monde romanesque, mais en même temps, cette autorité accordée au narrateur sert à Kundera pour manifester « objectivement » une image de lui-même. Les références autobiographiques sont présentées non pas seulement pour réfléchir sur soi-même, mais aussi pour se justifier. Puisque le narrateur se présente comme Dieu omniscient dans le monde des personnages, et comme un guide-interprète absolu pour les lecteurs, il est très favorable

---

[1] Montaigne, *Essais*, Livre II, chapitre XVIII, « Du démentir », Paris, Gallimard, coll. « La Bibliothèque de La Pléiade », 2007, p. 703.

[2] *Le Rideau*, p.107.

[3] Dans *Les Testaments trahis*, Kundera écrit : « Suspendre le jugement moral ce n'est pas l'immoralité du roman, c'est sa *morale*. La morale qui s'oppose à l'indéracinable pratique humaine de juger tout de suite, sans cesse, et tout le monde, de juger avant et sans comprendre. Cette fervente disponibilité à juger est, du point de vue de la sagesse du roman, la plus détestable bêtise, le plus pernicieux mal » (p. 16).

pour Kundera de se dissimuler derrière ce narrateur. Le narrateur a le pouvoir de démontrer l'objectivité de son point de vue subjectif au travers des histoires illustratives des personnages, et les lecteurs n'ont d'autre choix que de compter sur lui. Kundera, en s'assimilant à ce narrateur, mêle la fiction et le réel, et c'est ainsi qu'il peut imposer au lecteur à la fois une interprétation arbitraire du roman et de la réalité.

Cette intention autojustificative de Kundera est particulièrement présente quand il s'agit de ses années passées en Tchécoslovaquie communiste, et se trouve plus fréquemment dans les romans publiés après son émigration en France. Sachant que le public de l'Ouest était peu au courant des contextes historiques et sociaux tchécoslovaques, on pourrait constater naturellement la mise en scène stratégique de son image de romancier : un romancier « antilyrique » traumatisé par « la lyrisation de la Terreur[1] » d'un monde totalitaire. Comme le souligne Rizek, Kundera tire profit du narrateur autobiographique pour façonner une identité officielle du romancier « Milan Kundera ». Cette entreprise narcissique est d'ailleurs toute la problématique de son étude *Comment devient-on Kundera ?* C'est par l'intermédiaire de sa théorie du roman que Kundera intègre dans ses propres romans qu'il se permet de se situer dans le courant de l'histoire du roman européen. Le tri effectué au sein de ses écrits pour constituer volontairement « son œuvre » ne fait que prouver davantage son intention d'être le garant de ses romans et de son image de romancier[2].

En tenant compte de ce paradoxe narratif des romans kundériens, il nous semble très intéressant de considérer ce narrateur comme l'image-miroir de l'auteur Kundera. Il y a dans le processus de cette projection de Kundera sur « son » narrateur une certaine théâtralité qui fait penser à ses Narcisse. Le narrateur n'est-il pas pour Kundera son idéal ? Tout comme Jaromil – le personnage le plus autobiographique chez Kundera – rêvait de Xavier, son héros inventé. Déjà, un narrateur omniscient n'est-il pas une image idéale pour un romancier ? C'est là toute l'ironie : Kundera, en écrivant des romans où il rit des personnages narcissiques qui mettent en scène leur soi, procède lui-même à sa mise en scène, en jouant le narrateur dans ses romans.

---

[1] *Les Testaments trahis*, p.189.

[2] La note de l'auteur pour la première édition tchèque de *La Plaisanterie* après la libération du pays de l'occupation russe, 1990, cité dans *Le Monde romanesque de Milan Kundera* de Chvatík, p. 237.

Mais nous devons dire que cela est une conséquence bien naturelle. Les personnages sont des alter ego de Kundera. Ils contiennent tous quelque part une parcelle de la vie de Kundera ou une trace de sa pensée. Dans le rapport du narrateur et des personnages, il faut bien noter que les personnages sont autant « autobiographiques » que le narrateur lui-même :

> J'ai connu et j'ai moi-même vécu toutes ces situations ; d'aucune pourtant, n'est issu le personnage que je suis moi-même dans mon curriculum vitae. Les personnages de mon roman sont mes propres possibilités qui ne se sont pas réalisées. C'est ce qui fait que je les aime tous et que tous m'effraient pareillement. Ils ont, les uns et les autres, franchi une frontière que je n'ai fait que contourner. C'est cette frontière franchie (la frontière au-delà de laquelle finit mon moi) qui m'attire. Et c'est de l'autre côté seulement que commence le mystère qu'interroge le roman[1].

Les personnages kundériens témoignent par leur narcissisme incorrigible la conception de l'homme chez Kundera : Narcisse est la nature de l'homme. Le statut de Narcisse évolue du comique au souffrant et enfin au résigné. Bien qu'ayant parfois acquis une conscience critique vis-à-vis du narcissisme, l'homme ne peut surmonter son propre narcissisme. Et si le narrateur est mélancolique en riant des personnages narcissiques, nous avons vu que c'est parce qu'il ressent de la compassion envers eux. Le narrateur derrière lequel se cache Kundera ne peut rire ouvertement des personnages, avec qui il partage sa vie. C'est cette parenté entre Kundera et les personnages qui borne son rire. Seul peut rire librement celui qui est détaché de tout. Dieu rit de l'homme, car il est incontestablement supérieur à l'homme. La nature humaine et les activités humaines lui sont indifférentes. Il est spectateur. Ce qui se passe sur la scène n'est pas son affaire et c'est pourquoi il peut rire du spectacle des personnages. Pourtant, le narrateur qui est le reflet idéal de Kundera ne peut être complètement indifférent des personnages. Les personnages sont aussi des reflets de Kundera. Le rire du narrateur s'affaiblit lorsqu'il s'avère que ce rire est en effet provoqué par lui-même. C'est le moment où le narrateur s'approche des personnages. Il perd la neutralité de

[1] *L'Insoutenable légèreté de l'être*, p. 319.

l'observateur et se met à parler comme s'il était à leur place[1]. Le narrateur nous semble d'abord posséder l'autorité suffisante pour manipuler les personnages selon ses réflexions. Mais en vérité, les personnages ne restent pas muets en permettant au narrateur de demeurer dans ses idées. Ils le font rire bien sûr, mais aussi, ils l'empoignent, ils l'attendrissent et ils l'attirent vers eux, le mettent à bas de son piédestal surélevé d'observateur. Cette interaction entre les personnages et le narrateur incite l'auteur à un exercice autoréflexif et naît une tentation autojustificative.

Le narrateur incarne l'idéal de Kundera : en Sur-Narcisse, il règne dans le monde romanesque des personnages narcissiques. Les personnages représentent le passé de Kundera et deviennent les objets de son rire. Kundera, en jouant le rôle du narrateur omniscient et rieur, se voit lui-même et s'autocritique. Il devient un « Narcisse omniscient ». Le narrateur est ainsi l'image de Narcisse reflétée dans la source qu'est le roman. Nous y constatons ici le narcissisme de Kundera. Kundera est aussi un homme-Narcisse *qui ne se voit pas en train de se regarder*. Lorsque le moi de Kundera qui joue le rôle du narrateur devient plus fort et plus manifeste que l'identité du narrateur, le narrateur perd sa supériorité de rieur. Il est mélancolique en riant de lui-même. Omniscient, ce narrateur connaît sa propre ignorance, il connaît le narcissisme.

Dans les chapitres qui suivent, nous allons examiner en détail les problématiques que nous n'avons soulevées que de manière fragmentaire jusqu'ici. Nous allons d'abord chercher l'origine du style de la narration kundérienne dans les romans comiques antérieurs au 19ème siècle. Kundera assume ouvertement son affiliation avec les écrivains pionniers du roman moderne. Dans les deux cas, le pouvoir omniscient du narrateur et la conscience du narrateur vis-à-vis de son pouvoir jouent un grand rôle dans la production du rire. Cependant, Kundera n'est pas le seul écrivain qui s'inspire rétrospectivement de l'aube des romans modernes. Les écrivains postmodernes reprennent aussi le type du narrateur conscient de sa fonction narratrice dans leur

[1] Il serait intéressant de comparer cette instabilité du narrateur kundérien avec le narrateur stendhalien : le point de vue omniscient est rejeté au profit de la pratique de la « restriction du champ », une pratique qui n'est sans doute pas indifférente de l'aspect autobiographique de ses romans et du désir narcissique de Stendhal… Cf. George Blin, *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris, José Corti, 1954.

pratique autoréférentielle de la métafiction. Compte tenu de la contemporanéité entre Kundera et ces écrivains, il est intéressant de voir la métafiction comme le dénominateur de la pratique narratologique de Kundera, et de cerner ensuite sa particularité. Si, malgré l'apparence, il est rare de considérer Kundera comme un romancier de la métafiction, cela s'expliquerait par sa conception de la fiction comme moyen d'expression et non pas comme son but. Le narrateur kundérien est démiurgique et donc métafictionnel, mais c'est une stratégie de Kundera pour représenter ses idées et son image du romancier dans les romans, c'est-à-dire à travers les histoires des personnages. Kundera se manifeste dans la fiction à travers le statut du narrateur. Nous allons examiner de près les aspects autobiographique et autofictif de la narration kundérienne. Cela nous permettra non seulement d'analyser les problématiques narratologiques kundériennes dans un contexte plus large, mais aussi d'examiner justement l'entreprise narcissique de Kundera de vouloir se situer à son gré dans l'histoire du roman européen.

Chapitre 2

Le narrateur kundérien et l'héritage de *Jacques le Fataliste*

1. L'Omniscience relativisée

Dans ce chapitre, nous allons examiner le mécanisme du comique dans la narration kundérienne sous la lumière de *Jacques le Fataliste* de Diderot. Vu l'abondance d'études sur l'influence de Diderot chez Kundera, nous pouvons dire que le duo Kundera-Diderot est un sujet fréquent, voire un lieu commun. Pour donner un aperçu des études qui précèdent :

Dans la postface pour *Jacques et son maître*, François Ricard fait l'éloge de l'art de la variation à la Kundera en soulignant son aspect créateur dans « l'imitation inspiratrice[1] » et sa morale qui consiste à dire que « l'originalité est une illusion[2] ». En revanche, Ilan Stavans dans son article « *Jacques et son maître* : Kundera et ses précurseurs » s'intéresse plutôt à l'originalité de *Jacques et son maître* de Kundera : il relève que la version kundérienne revêt un fatalisme, voir un défaitisme, bien plus fort que celui de Diderot, et il l'explique par la différence de leur contexte historique[3]. *Le 18ème siècle de Milan Kundera ou Diderot investi par le roman contemporain* de Jocelyn Maixent semble, par son titre, aborder aussi la variation théâtrale de *Jacques le Fataliste* de Diderot, mais en réalité cette étude s'intéresse principalement à *Risibles amours* pour y trouver la réinterprétation des questionnements et du style romanesque diderotiens.

---

[1] Denis Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*, édition d'Yvon Belaval, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2011, p.126.

[2] *Ibid.*, p.129.

[3] Ilan Stavans, « *Jacques and His Master* : Kundera and His Precursors », in *Milan Kundera and the art of fiction, Critical essays*, edité par Aron Aji, New York et Londres, Garland Publishing, 1992, pp. 78-87.

Plus concrètement, il s'agit de l'entreprise de proposer une nouvelle lecture de Diderot à travers la lecture de *Risibles amours.*

Si on demande une nouveauté dans ses études, il serait conseillé de se référer aussi à d'autres romanciers du 18ème siècle ou bien d'aborder l'ensemble des romans du 18ème siècle. Il n'y en a encore que peu[1]. Cela dit, nous bornons notre intérêt à *Jacques le Fataliste.* Notre but n'est pas d'éclairer la continuité entre Kundera et ses précurseurs du 18ème siècle. Nous nous intéressons particulièrement à cerner la source de la fonction et de l'effet comiques de la narration kundérienne. Pour cela, il nous semble significatif de se concentrer sur Diderot.

Jacques le Fataliste est pour Kundera un roman qui résume toute son admiration pour le 18ème siècle. Tout en prenant conscience de ses propos qui exprimaient sa passion pour le 18ème siècle, il écrit :

> Quand, en 1970, l'édition française de ce livre [*Risibles amours*] a paru, on a évoqué à son propos la tradition du Siècle des Lumières. Ému par cette comparaison, j'ai répété ensuite, avec un empressement un peu enfantin, que j'aimais le 18ème siècle. À dire vrai, je n'aime pas tellement le 18ème siècle, j'aime Diderot. Et pour être encore plus sincère : j'aime ses romans. Et encore plus exactement : j'aime *Jacques le Fataliste*[2].

Sa notion du « 18ème siècle » est ainsi très personnalisée. Il est vrai que dans de nombreuses mentions du « 18ème siècle », nous constatons nettement son favoritisme. Alors que Diderot est favorisé avec Sterne, d'un autre côté Fielding et Richardson semblent n'intéresser que peu Kundera[3]. D'autres grands romanciers sont presque

---

[1] Dans « Falling into Fictions : Kundera & the 18th Century English Novel », John O'Brien centre son analyse sur l'affinité entre Kundera et Fielding (in *Milan Kundera and the art of fiction, Critical essays, op. cit.*, pp.88-101. Dans « Sterne and Kundera : The novel of variations and the "noisy foolishness of human certainty" », Tim Parnell met en parallèle la forme narrative de Kundera et Sterne. (in *Postmodern Studies 15, Laurence Sterne in Modernism and Postmodernism*, édité par David Pierce et Peter de Voogd, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, GA, 1996, pp. 147-155).

[2] Milan Kundera, « Introduction à une variation », *Jacques et son maître, hommage à Denis Diderot en trois actes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1998, p.14. Dans « Kundera et le 18ème siècle », Denis Reynaud interroge la « sincérité et l'exactitude » de cette déclaration. (*Désaccords parfaits, la réception paradoxale de l'œuvre de Milan Kundera*, pp. 187-192).

[3] Pour Kundera, son roman *Tristram Shandy* compte avec *Jacques le fataliste* « les deux plus grandes œuvres romanesques du 18ème siècle, deux romans conçus comme un jeu grandiose »

ignorés bien que considérés comme « représentatifs ». Le nom de Voltaire, de Lesage, de Marivaux, de Prévost ou de Sade n'est que rarement mentionné par Kundera alors qu'ils sont généralement considérés comme des écrivains importants du 18ème siècle[1].

Bien évidemment, la plus forte raison du choix de Diderot réside tout simplement dans le fait qu'il y a une grande proximité avec Kundera au niveau de la narration à la première personne. À ce propos, il ne faut pas oublier que *Jacques le Fataliste* est un roman à partir duquel Kundera a créé sa « variation » théâtrale : *Jacques et son maître*. C'est un fait qui met en évidence d'un seul trait l'admiration de Kundera pour Diderot. Il serait intéressant pour nous de relever la transposition de la narration à la première personne sur la scène. Au cours de ce travail, Kundera a dû forcément étudier le style narratif diderotien :

> Aujourd'hui je dirais que Diderot incarnait pour moi le premier temps de l'art du roman et que ma pièce était l'exaltation de quelques principes familiers aux anciens romanciers, et qui, en même temps, m'étaient chers : 1) la liberté euphorique de la composition ; 2) le voisinage constant des histoires libertines et des réflexions philosophiques ; 3) le caractère non-sérieux, ironique, parodique, choquant, de ces mêmes réflexions[2].

En formulant l'hypothèse de « l'héritage du comique narratif diderotien chez Kundera », nous allons examiner les trois points suivants : l'omniscience du narrateur, la polyphonie narrative, et la métalepse narrative, c'est-à-dire l'intrusion du narrateur et/ou du lecteur (narrataire) dans le récit.

Quant à la question de l'omniscience du narrateur dans *Jacques le Fataliste* de Diderot, il serait imprudent de l'affirmer sans quelques précisions. Car dès l'incipit, le narrateur se montre peu informé sur les personnages :

> Comment s'étaient-ils rencontrés ? Par hasard, comme tout le monde. Comment s'appelaient-ils ? Que vous importe ? D'où venaient-ils ? Du lieu le plus prochain. Où allaient-ils ? Est-ce que l'on sait où l'on va ? Que disaient-ils ? Le maître ne disait rien ; et

---

(*L'Art du roman*, p. 27).

[1] Voir « Kundera et le 18ème siècle » de Denis Reynaud.

[2] *Les Testaments trahis*, p. 97.

> Jacques disait que son capitaine disait que tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici-bas était écrit là-haut[1].

Alors que, d'une manière générale, le narrateur omniscient sait tout ce qui concerne les personnages, le narrateur diderotien ne s'intéresse pas à préciser le passé, le présent et l'avenir de ses protagonistes. Il avoue même ouvertement qu'il « ignore ce qui se passa dans l'auberge après leur départ[2] », qu'il « voudrai[t] bien savoir ce qui se passa du fond de son âme[3] », et qu'il est « aussi curieux[4] » que le lecteur de l'histoire des amours de Jacques. En effet, certains chercheurs diderotiens considèrent que le narrateur de *Jacques le fataliste* adopte la focalisation externe. De plus, il est vrai que le narrateur fait parfois un geste qui pourrait être interprété comme un refus de l'omniscience. À première vue, on croirait que le narrateur développe son récit à sa fantaisie (il aime bien faire des digressions). Mais au fur et à mesure du déroulement, il s'avère que son récit se fonde sur ce qu'il a lu et entendu :

> Vous allez prendre l'histoire du capitaine de Jacques pour un conte, et vous aurez tort. Je vous proteste que telle qu'il l'a racontée à son maître, tel fut le récit que j'en avais entendu faire aux Invalides, je ne sais en quelle année, le jour de Saint-Louis, à table chez un monsieur de Saint-Étienne, major de l'hôtel[5].

Ce qui fait dire au narrateur qu'« il y a deux versions sur ce qui suivit après qu'il eut éteint les lumières[6] », « il y a ici une lacune vraiment déplorable dans la conversation de Jacques et de son maître[7] » et « je m'arrête, parce que je vous ai dit ces deux personnages tout ce que j'en sais[8] ». Il parle de tout ce qu'il sait de l'histoire mais il ne sait pas tout de l'histoire. En outre, on trouve une expression de moquerie envers

---

[1] Denis Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*, dans *Œuvres*, édition établie et annotée par A. Billy, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, p. 505.
[2] *Ibid.*, p. 514.
[3] *Ibid.*, p. 517.
[4] *Ibid.*, p. 650.
[5] *Jacques le fataliste et son maître*, dans *Œuvres*, *op. cit.*, p. 555.
[6] *Ibid.*, p. 637.
[7] *Ibid.*, p. 689.
[8] *Ibid.*, p. 738.

l'omniscience du narrateur :

> Là, j'entends un vacarme... – Vous entendez ! Vous n'y étiez pas ; il ne s'agit pas de vous. [...] Je vois deux hommes... – Vous ne voyez rien ; il ne s'agit pas de vous, vous n'y étiez pas[1].

Néanmoins, il nous semble que le narrateur de *Jacques le fataliste* remplit dans l'ensemble le statut de narrateur omniscient. Il en sait de toute évidence plus que les personnages. Son ignorance n'est qu'apparence. À l'encontre de ce qu'il écrit à l'incipit, dans d'autres passages, il explique les situations et les pensées des personnages mieux qu'eux-mêmes. Le narrateur devine l'embarras de Jacques ne sachant pas exprimer sa pensée qui touche à « une métaphysique très subtile et peut-être très vraie[2] ». Quant au maître, le narrateur explique sa fonction d'« automate » dans l'histoire, une chose que le maître lui-même ignore.

> Il a peu d'idées dans la tête ; s'il lui arrive de dire quelque chose de sensé, c'est de réminiscence ou d'inspiration. Il a des yeux comme vous et moi ; mais on ne sait la plupart du temps s'il regarde. Il ne dort pas, il ne veille pas non plus ; il laisse exister : c'est sa fonction habituelle[3].

D'autre part, nous pouvons aussi relever le don d'ubiquité qui est attribué souvent à un narrateur omniscient. Il peut décrire des actions simultanées qui se passent dans des lieux différents. Le narrateur de *Jacques le fataliste* revêt cette caractéristique. Dans l'histoire, il y a des moments où Jacques et son maître ne sont plus ensemble. Le narrateur, après avoir raconté l'aventure de Jacques, ne manque pas d'ajouter ce que faisait son maître « cependant » (pendant ce temps-là) :

> Cependant son maître allait toujours en avant[4].

---

[1] *Ibid.*, p. 575.
[2] *Ibid.*, p. 518.
[3] *Ibid.*, p. 524.
[4] *Ibid.*, p. 524.

> Cependant, que faisait le maître de Jacques ? Il s'était assoupi au bord du grand chemin[1].

Mais ce qui témoigne avant tout de l'omniscience du narrateur, c'est qu'il est conscient de son pouvoir de créateur. « il ne tiendrait qu'à moi que tout cela n'arrivât[2] » dit-il au début du livre. Quand il dit qu'il ne sait pas, c'est une réticence volontaire qui serait témoin d'un esprit critique vis-à-vis de sa subjectivité et par rapport aux conventions romanesques. Comme le remarque Anthony John Wall, il s'agit ici d'un narrateur qui fait « parade de sa puissance relative en même tant qu'il fait preuve de son impuissance[3] ». Cette attitude à la fois provocatrice et décontractée se retrouve chez le narrateur kundérien. Comme le narrateur de *Jacques le fataliste*, le narrateur kundérien se situe comme le Dieu-créateur dans le monde romanesque mais il manque volontairement de préciser le décor de l'histoire, ou bien le nom, l'apparence, le passé, le statut social de ses personnages. Par exemple, le narrateur dans la quatrième partie « Les Lettres perdues » du *Livre du rire et de l'oubli* souhaite ne pas préciser le nom de la ville où se passe son récit sur Tamina, son héroïne préférée :

> Je la vois en pensée descendre une rue d'une ville de province à l'ouest de l'Europe. Oui, vous l'avez bien remarqué : c'est Prague qui est loin que je désigne par son nom, alors que je laisse dans l'anonymat la ville où a lieu mon récit. C'est enfreindre toutes les règles de la perspective, mais il ne vous reste qu'à l'accepter[4].

Kundera remarque et admire la négligence volontaire de Diderot à feindre la vraisemblance :

> Diderot ne fait rien pour nous faire croire que ses personnages existent réellement et dans un moment déterminé. Dans toute l'histoire du roman mondial, *Jacques le Fataliste* est le refus le plus radical et de l'illusion réaliste et de l'esthétique du roman dit psychologique[5].

---

[1] *Ibid.*, p. 527.
[2] *Ibid.*, p. 514.
[3] Anthony John Wall, « La Forme dialogique et la présence de l'allocutaire dans Jacques le fataliste de Denis Diderot », Open Acess Dissertations and Theses, Paper 5174, 1980, p. 20.
[4] *Le Livre du rire et de l'oubli*, pp. 135-136.
[5] « Introduction à une variation » dans *Jacques et son maître*, pp. 19-20.

Kundera fait l'apôtre de cette posture avec d'autres romanciers centre-européens du 20ème siècle. « Le roman renoue ainsi avec ses commencements » dit-il avec ardeur :

> Que savons-nous de l'apparence physique d'Esch, le plus grand personnage de Broch ? Rien. Sauf qu'il avait de grandes dents. Que savons-nous de l'enfance de K. ou de Chvéïk[1]?

En se voulant libéré par rapport à l'impératif réaliste, il n'est pas contraint d'expliquer les détails s'ils ne sont pas nécessaires. Et pour montrer sa capacité relativiste, le narrateur met aussi en doute sa propre capacité d'observation. On assiste, comme dans *Jacques le fataliste*, au discours d'un narrateur qui relativise son pouvoir omniscient. Dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, on assiste à un narrateur qui reconnaît même son erreur d'interprétation.

> Il [Mirek] voulut bien vite appuyer sur l'accélérateur pour échapper à ce souvenir. Mais cette fois, je ne vais pas me laisser duper, et j'appelle ce souvenir pour le retenir un instant. Donc, je répète : à la fenêtre, entre les bégonias, il y a le visage de Zdena avec un nez gigantesque et Mirek éprouve un immense amour[2].

Dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*, nous sommes devant un narrateur qui reconnaît son manque de compréhension quant aux réflexions de son personnage.

> Personne ne comprit cette phrase, et moi aussi j'ai quelque peine à m'expliquer ce que Tereza voulait dire en comparant une plage de nudistes à l'invasion russe[3].

La nonchalance de cette posture crée une ambiance de jeu dans le roman. Cela permet au lecteur de se divertir en voyant la transgression, l'écart entre norme et déviation. S'il y a de quoi faire rire le lecteur dans ce type de narration non-sérieuse qu'adoptent les deux écrivains, derrière le style, on discerne de profonds

---

[1] *L'Art du roman*, p. 47.
[2] *Le Livre du rire et de l'oubli*, p. 42.
[3] *L'Insoutenable légèreté de l'être*, p. 107.

questionnements.

Le narrateur omniscient de *Jacques le fataliste* a, à lui seul, une présence plaisante mais il contribue aussi à l'effet comique de la devise fataliste de Jacques : « Tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici-bas est écrit là-haut[1] ». Cette devise en tant que telle n'a rien de comique. Au contraire, on pourrait l'interpréter, si on veut, comme une sorte de pessimisme, car l'homme serait destiné à la passivité, à l'impuissance, à l'ignorance face à un tel fatalisme : « faute de savoir ce qui est écrit là-haut, on ne sait ni ce qu'on veut ni ce qu'on fait ». Or, ce n'est pas le cas dans *Jacques le fataliste*, parce que d'une part, Jacques le conçoit d'une manière optimiste et positive : puisque de toute façon, ce « grand rouleau où tout est écrit[2] » est hors de notre portée, il est inutile de réfléchir où est-ce que nous allons. Le déterminisme serait une issue pour s'écarter de la raison qui « n'est souvent qu'une dangereuse fantaisie qui tourne tantôt bien, tantôt mal[3] ».

D'autre part, c'est la présence du narrateur omniscient qui contribue à rendre cette devise comique. Comme nous avons vu plus haut, même si ce narrateur ne se reconnaît pas comme maître du récit, l'histoire ne se déroule que parce qu'il l'alimente de son savoir. Ce qu'il ne dévoilera jamais, soit l'histoire des amours de Jacques, tient le lecteur en haleine jusqu'à la fin du récit. D'où, nous pouvons dire que le grand rouleau de là-haut n'est rien d'autre que le récit de ce narrateur fantaisiste qui divertit le lecteur. À chaque fois que Jacques prononce cette devise surgit un effet comique, car le narrateur partage avec le lecteur la vue omnisciente sur le spectacle des personnages qui, quant à eux, passent tout leur temps à entasser les causeries et les discussions sans savoir ce qu'il va leur arriver par la suite. Nous constatons dans le regard du narrateur racontant ces scènes, une certaine supériorité vis-à-vis des personnages.

> Et les voilà embarqués dans une querelle interminable sur les femmes ; l'un prétendant qu'elles étaient bonnes, l'autre méchantes : et ils avaient tous deux raison[4].

> Vous concevez, lecteur, jusqu'où je pourrais pousser cette conversation sur un sujet dont on a

---

[1] *Jacques le fataliste et son maître,* dans *Œuvres, op. cit.,* p. 509.
[2] *Ibid.,* p. 513.
[3] *Idem.*
[4] *Ibid.,* p. 521.

tant parlé, tant écrit depuis deux mille ans, sans en être d'un pas plus avancé[1].

C'est la mauvaise visibilité, voire la cécité des personnages par rapport au narrateur (et au lecteur) qui crée un effet comique. Et il est à souligner que cet effet comique s'accroît lorsque le narrateur relativise sa connaissance et sa compréhension. Il avoue aussi qu'il ignore où il sera amené par son propre récit. Le narrateur omniscient est lui aussi sujet à l'ignorance dans le monde déterministe.

Il est évident que le même type d'effet comique est présent dans les romans de Kundera. Il s'agit de l'aspect observateur du narrateur kundérien. Les histoires des personnages s'entrelacent et se compliquent, les personnages se méprennent sur leur situation et se heurtent à des conséquences inimaginables. Inimaginables pour eux, mais imaginables pour le narrateur et le lecteur qui voient le spectacle de haut. La mort de Ruzena dans *La Valse des adieux* ou bien le chahut à la piscine en pleine nuit dans *La Lenteur* en seraient de bons exemples. Les personnages ignorent leur situation mais le narrateur les voit clairement. C'est cet écart entre l'ignorance des personnages et l'omniscience du narrateur qui déclenche le rire, parfois amer.

La conception de l'homme ignorant son destin est aussi incarnée dans l'histoire et dans la pensée des romans kundériens. Les personnages kundériens éprouvent une désillusion quant à leur image. Pour le répéter, « aucun homme n'est celui pour qui il se prend ». Comme nous l'avons vu dans la première partie de notre travail, l'« inexpérience » et l'« ignorance » sont des mots-clés de la conception de l'homme de Kundera. Nous pouvons aussi nous rappeler le proverbe juif : « L'homme pense, Dieu rit[2] ». Dans un entretien avec Christian Salmon, Kundera souligne le mérite de *Jacques le fataliste* d'avoir découvert « le caractère paradoxal de l'action[3] ».

Il [Jacques] pensait commencer une aventure amoureuse, alors qu'en réalité il avançait vers son infirmité. Il ne peut jamais se reconnaître dans son acte. Entre l'acte et lui, une fissure s'ouvre. L'homme veut révéler par l'action sa propre image, mais cette image ne lui ressemble

[1] *Ibid.*, p. 510.
[2] *L'Art du roman*, p. 191.
[3] *Ibid.* p. 36.

pas[1].

Diderot a représenté son avis sceptique vis-à-vis de l'homme qui agit à la fois dans le fond et dans la forme de son roman. Kundera hérite de cet esprit et de son expression dans le roman, quoique sa version soit devenue plus pessimiste et sceptique. Cette différence est nettement présente dans le rapport entre le narrateur et les personnages. Dans *Jacques le fataliste*, le rapport est bilatéral. Le narrateur observe et raconte le voyage de Jacques et son maître. Mais ces deux protagonistes aussi examinent le narrateur quand ils mentionnent ce fameux « grand rouleau où tout est écrit[2] ».

> Jacques. – Tous les deux étaient écrits l'un à côté de l'autre. Tout a été écrit à la fois. C'est comme un grand rouleau qui se déploie petit à petit[3]…
>
> Le maître. – Et qui est-ce qui a écrit là-haut le bonheur et le malheur ?
> Jacques. – Et qui est-ce qui a fait le grand rouleau où tout est écrit ? Un capitaine, ami de mon capitaine, aurait bien donné un petit écu pour le savoir ; lui, n'aurait pas donné une obole, ni moi non plus ; car à quoi cela me servirait-il ? En éviterais-je pour cela le trou où je dois m'aller casser le cou[4]?
>
> Jacques. – Quand sait que tous vos ordres ne sont que des clous à soufflet, s'ils n'ont pas été ratifiés par Jacques ; après avoir si bien accolé votre nom au mien, que l'un ne va jamais sans l'autre, et que tout le monde dit Jacques et son maître ; tout à coup il vous plaira de les séparer ! Non, monsieur, cela ne sera pas. Il est écrit là-haut que tant que Jacques vivra, que tant que son maître vivra, et même après qu'ils seront morts tous deux, on dira Jacques et son maître[5].

---

[1] *Ibid.*, p. 36.
[2] *Jacques le fataliste et son maître*, dans *Œuvres*, p. 513.
[3] *Ibid.*, pp. 509-510.
[4] *Ibid.*, p. 513.
[5] *Ibid.*, p. 643.

Ce sont des passages où l'on croirait que les protagonistes, en discutant à propos du grand rouleau, devinent la présence du narrateur fantaisiste et créateur, et du lecteur. Kundera est conscient de cette intention ludique de Diderot. Dans *Jacques et son maître*, les protagonistes voient les spectateurs :

> Jacques, *discrètement* : Monsieur… *(Désignant le public à son Maître :)* Qu'ont-ils tous à nous regarder ?
>
> Le Maître, *il tressaille et rectifie ses habits, comme s'il redoutait d'éveiller l'attention par une négligence vestimentaire* : Fais comme s'il n'y avait personne.
>
> Jacques, *au public* : Vous ne voudriez pas regarder ailleurs ? Bon, alors, qu'est-ce que vous voulez ? D'où est-ce que nous venons ? (*Il étend le bras derrière lui :)* De là-bas. Et où est-ce que nous allons ? *(Avec un mépris philosophique :)* Est-ce que l'on sait où on va ? *(Au public :)* Vous le savez, vous, où vous allez[1]?

Ils sont même conscients qu'ils sont des personnages d'un texte qui a été réécrit, et se demandent qui a eu l'idée de le réécrire.

> Maître : […] Est-ce que tu connais celui qui s'est permis de nous réécrire ?
>
> Jacques : Un imbécile, Monsieur. Mais maintenant que nous sommes réécrits, on n'y peut plus rien[2].

Et vers la fin de la pièce, il y a le maître qui commence à presser Jacques de finir son histoire.

> Jacques : Pourquoi êtes-vous si pressé, Monsieur?
>
> Le Maître : Quelque chose me dit, Jacques, que nous n'avons plus beaucoup de temps.
>
> Jacques : Vous m'effrayez, Monsieur.
>
> Le Maître : Quelque chose me dit que tu devrais te dépêcher de finir cette histoire[3].

---

[1] *Jacques et son Maître*, p. 33.
[2] *Ibid.*, p. 97.
[3] *Ibid.*, p. 115.

Mais dans les romans de Kundera, en revanche, le rapport est unilatéral. Le narrateur observe les personnages en tant que leur créateur mais les personnages sont indifférents quant à sa présence. Jamais, le narrateur kundérien ne se permet d'insérer une petite connotation métafictionnelle de la part des personnages. On pourrait dire que Kundera exige du narrateur une certaine rigidité vis-à-vis de sa supériorité de narrateur par rapport aux personnages.

Nous avons vu dans le chapitre précédent que, dans les romans de Kundera, le rieur et le mélancolique ne sont personne d'autre que le narrateur omniscient à la première personne. Se dressant comme Créateur du monde romanesque, le narrateur regarde d'en haut les bêtises des personnages, et en même temps, il éprouve de la compassion pour eux, car ils reflètent son existence. Il n'y a pas chez Diderot une part d'amertume qui crée une ambiance mélancolique, ni une projection de soi sur les personnages de la part d'un narrateur-auteur. Or, chez Kundera, c'est bien cette double relation entre le narrateur et les personnages qui est la source du rire et de la mélancolie.

2. Le narrataire exigeant et le narrataire spectateur

On compterait parmi les agréments comiques de *Jacques le fataliste*, le rôle actif qui est attribué au lecteur. Le lecteur participe aussi à la narration. Rappelons-nous le début insolite du livre. Ce n'est ni le narrateur, ni un des personnages qui prononce les premiers mots. Le monde de *Jacques le fataliste* s'ouvre avec les questions d'un lecteur hypothétique : « Comment s'étaient-ils rencontrés ? […] Comment s'appelaient-ils ? […] D'où venaient-ils ? […] Où allaient-ils ? […] Que disaient-ils[1] ? ». Tout prêt à écouter une histoire de fiction – l'emploi de l'imparfait en est la preuve –, le lecteur veut s'informer hâtivement du contexte avant que le narrateur entame son histoire. Au cours de toute l'histoire, ce lecteur curieux et impatient interrompt sans cesse le récit du narrateur avec ses questions et ses remarques.

Bien entendu, ce lecteur loquace n'a rien à voir avec le lecteur qui, une nouvelle fois, a eu l'heureuse occasion d'ouvrir ce livre. Il s'agit ici d'un lecteur représenté dans le texte, à qui le narrateur adresse la parole sous le nom de « cher lecteur » ou bien tout simplement à la deuxième personne. Par rapport au lecteur réel qui vit en dehors du livre, et qui limite son rôle à lire passivement ce qui est écrit (il ne peut en aucun cas intervenir dans le monde du texte), un lecteur hypothétique est un être de papier, mais il occupe une place dans le récit et est muni d'un rôle actif. La narratologie a inventé un terme bien commode pour distinguer ce deuxième lecteur du premier : le narrataire. Forgé par Roland Barthes en 1966, le narrataire désigne le destinataire du narrateur qui, quant à lui, remplit la fonction de destinateur[2]. La confusion homonymique ainsi résolue, Gerald Prince a ensuite contribué à la diffusion de cette notion, en relevant ses fonctions intégrantes dans le discours romanesque[3]. À l'égard de la présence implicite d'un destinataire dans le texte, le texte serait conçu nécessairement comme un « objet de communication[4] ». L'interaction narrateur/narrataire donne une nouvelle perspective

---

[1] *Jacques le fataliste et son maître*, dans *Œuvres*, p. 505.

[2] Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits » in *Communications*, 8 (1966), p. 10.

[3] Voir Gerald Prince, « Introduction à l'étude du narrataire », in Revue *Poétique* no 14, 1973, p. 178-196 ou Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983, p. 90-93.

[4] Selon Vincent Jouve, « le texte, objet de communication, ne se conçoit pas sans destinataire

quant à l'analyse de la structure narrative du roman. Nous allons volontiers nous servir de ce terme « narrataire » dans notre travail, car il est utile pour mettre en question l'effet comique des conversations programmées par le narrateur avec un « lecteur » choisi par lui.

Le narrataire joue aussi un rôle déterminant dans les romans de Kundera comme dans d'autres romans contemporains[1]. Sa présence est moins remarquable que celle du narrataire de *Jacques le fataliste*, mais le narrateur enregistre la voix du narrataire et réagit à sa participation[2]. Kundera introduit dans ses romans le plaisir du récit oral en apportant ses hommages aux romanciers d'antan :

> En Europe, cette rencontre [de la littérature orale finissante et de la littérature écrite naissante] a eu lieu dans le *Décaméron* de Boccace. Sans la pratique, encore vivante alors, des conteurs qui amusaient une compagnie, cette première grande œuvre de la prose européenne n'aurait pu exister. Par la suite, jusqu'à la fin du 18ème siècle, de Rabelais à Sterne, l'écho de la voix du conteur n'a pas cessé de résonner dans les romans ; en écrivant l'écrivain *parlait* au lecteur, s'adressait à lui, l'injuriait, le flattait ; à son tour, en lisant, le lecteur *entendait* l'auteur du roman. Tout change au début du 19ème siècle ; commence alors ce que j'appelle la deuxième mi-temps de l'histoire du roman ; la parole de l'auteur s'efface derrière l'écriture[3].

Nous allons d'abord voir les fonctions comique du narrataire dans *Jacques et le fataliste* et ensuite examiner le narrataire kundérien.

Le terme narrataire n'existait pas encore à l'époque de Diderot, mais néanmoins, Diderot était conscient de la pratique d'incorporer un lecteur hypothétique dans le roman afin d'exercer un effet sur le lecteur réel[4]. Dans son *Éloge de Richardson*, Diderot apprécie la lecture des ouvrages de Richardson où l'on « prend, malgré qu'on

---

implicite ». *L'Effet-personnage dans le roman*, coll. « Écriture », Paris, PUF, 1992, p. 18.

[1] Le plus remarquable serait *Si par une nuit d'hiver un voyageur* d'Italo Calvino.

[2] Dans *Le 18ème siècle du Milan Kundera ou Diderot investi par le roman contemporain*, Jocelyn Maixent remarque aussi que le dialogue narrateur/lecteur « n'affleure que subrepticement, à quelques endroits clés du récit » (*Le 18ème siècle du Milan Kundera ou Diderot investi par le roman contemporain*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1998, p. 185).

[3] Milan Kundera, *Une Rencontre*, Paris, Gallimard, 2009, p. 114.

[4] Voir « Le lecteur dans *Jacques le fataliste et son maître* » de Milica Vinaver-Kovic, in *Revue d'Études Françaises*, no.7, 2002.

en ait, un rôle, on se mêle à la conversation, on approuve, on blâme, on admire, on s'irrite, on s'indigne[1] ». Le narrataire est un rôle destiné au lecteur réel pour qu'il ait l'impression d'avoir participé à l'action de l'histoire. Nous constatons cette intention de Diderot dans *Jacques le fataliste* : le narrataire occupe effectivement une place considérable dans le roman. L'acte de lire, de douter et d'interrompre l'histoire sont tous inscrits dans le récit.

Nous avons mentionné précédemment que le comique ressort de la déviation narrative par rapport aux conventions romanesques. La présence manifeste du narrataire serait convenablement l'un des éléments déviateurs et comique du récit[2]. Alors que le narrateur est censé se concentrer sur la cohérence de sa narration, il fait tout pour interrompre l'histoire et irriter le lecteur réel qui attend la suite. Le narrataire est un bon complice malgré lui. C'est sa présence qui pousse le narrateur à entamer sans cesse des nouvelles causeries qui n'ont rien à voir avec l'histoire de Jacques. Comme Jacques ne raconterait pas son histoire des amours si son maître ne le lui demandait pas, le narrateur ne peut pas raconter sans la présence du narrataire. Quant au narrataire, son rôle est ambivalent : il est à la fois celui qui désire la suite de l'histoire, et celui qui encourage les interruptions digressives du narrateur. L'incohérence du caractère du narrataire est risible, et ajoute davantage au non-sérieux du récit.

Tantôt il est taquiné par le narrateur :

> Vous voyez, lecteur, que je suis en beau chemin, et qu'il ne tiendrait qu'à moi de vous faire attendre un an, deux ans, trois ans, le récit des amours de Jacques, en le séparant de son maître et en leur faisant courir à chacun tous les hasards qu'il me plairait[3].

Tantôt il est blâmé pour son humeur capricieuse qui embrouille le récit:

> Lecteur, vous me traitez comme un automate, cela n'est pas poli ; dites les amours de Jacques,

---

[1] Diderot, *Éloge de Richardson*, dans *Œuvres esthétiques*, édition de P. Vernière, Paris, Classique Garnier, 1988, p. 30.

[2] Selon Maixent, le dialogue entre le narrateur et le lecteur est un signe de modernité que partage *Jacques le fataliste* avec *Tristram Shandy*, *Tom Jones* et d'autres romans de la même époque (*op. cit.*, p. 184).

[3] *Jacques le fataliste et son maître*, dans *Œuvres*, p. 506.

> ne dites pas les amours de Jacques ; … je veux que vous me parliez de l'histoire de Gousse ; j'en ai assez… Il faut sans doute que j'aille quelquefois à la mienne, sans compter que tout auditeur qui me permet de commencer un récit s'engage d'en entendre la fin[1].

Le narrataire est présent dans le récit non seulement parce qu'il est interpellé par le narrateur, mais aussi parce qu'il intervient « volontairement » pour interroger le narrateur et lui faire des remarques. Nous pouvons souligner qu'il y a une égalité de parole entre le narrateur et le narrataire, ce qui est une autre déviation par rapport au positionnement conventionnel : le narrateur comme maître du récit et le narrataire comme son valet[2]. Il s'agit ici d'un narrataire exigeant, curieux, aussi exaspérant que le narrateur.

> Il [le maître de Jacques] était homme. – Homme passionné comme vous, lecteur ; homme curieux comme vous, lecteur ; homme importun comme vous, lecteur ; homme questionneur comme vous, lecteur. – Et pourquoi questionnait-il ? – Belle question ! Il questionnait pour apprendre et pour redire comme vous, lecteur[3]…

Avec ce narrataire questionneur, le narrateur forme un leitmotiv de « question-réponse », d'après le modèle des conversations entre Jacques et son maître, qui constitue finalement le corps de leur aventure. De la même manière que Jacques divertit son maître avec des réponses inattendues, les réponses du narrateur sont déplacées par rapport à l'attente du narrataire questionneur. L'apparent non-sens de l'échange entre le narrateur et le narrataire est comique[4]. Mais il y a un autre effet comique à un degré plus profond : en empruntant l'apparence de ce dialogue comique et maladroit, Diderot révèle avec contraste l'écart entre la liberté de sa composition

---

[1] *Ibid.*, p.558.

[2] Voir Horst Weich, « Don Quichotte et le roman comique français du 17ème et du 18ème siècles », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1996, No.48, pp. 241-261.

[3] *Jacques le fataliste et son maître*, dans *Œuvres*, p. 543.

[4] Comme le remarque Lynn Salkin Sbirolt, « l'espace comique se crée donc dans la distance qui s'établit entre la signification probable de la question qui devrait être confirmée par la réponse, et la réponse donnée qui semble, à une première lecture inappropriée » (« Les Paradoxes comiques de *Jacques le fataliste* », *Recherches sur Diderot et sur l'Ensyclopédie*, numéro 3, 1987, p. 48).

romanesque et les conventions traditionnelles du roman. En effet, ce que le narrataire exige au narrateur à travers ses questions, c'est tout ce qu'un narrateur conventionnel doit respecter pour assurer un récit lisible et vraisemblable. En revanche, le narrateur ne répond que pour assumer et souligner ses transgressions. Si nous nous permettons de reprendre encore le début de *Jacques le fataliste*, nous constatons que les questions citent tous les éléments que le narrateur doit par principe préciser pour commencer son histoire. Le narrateur transgresseur est un être nonchalant. Et pourtant ses réponses remettent en cause le fondement, voire la validité de certaines conventions.

Nous avons déjà cité le passage où le narrateur écrit « par oubli » qu'il entend et voit la même chose que les personnages. Le narrataire ne manque pas de corriger cette erreur et il rappelle au narrateur son statut extradiégétique. Comme s'il se moquait un peu du sérieux du narrataire, le narrateur reformule ses phrases d'une manière excessivement polie :

> Il est vrai. Eh bien ! Jacques… son maître… On entend un vacarme effroyable. […] Il est vrai. Il y avait deux hommes à table, causant assez tranquillement à la porte de la chambre qu'ils occupaient[1].

Le narrataire observe minutieusement si le narrateur respecte la vraisemblance des personnages : chaque personnage doit parler son propre langage approprié.

> Lecteur, vous êtes aussi trop pointilleux. D'accord, la mortelle heure est des dames de la ville ; et la grande heure, de dame Marguerite[2].

> Et Jacques s'est servi du terme engastrimute ? … Pourquoi pas, lecteur ? Le capitaine de Jacques était Bacbucien ; il a pu connaître cette expression, et Jacques, qui recueillait tout ce qu'il disait, se la rappeler ; mais la vérité, c'est que l'*Engastrimute* est de moi, et qu'on lit sur le texte original : *Ventriloque*[3].

---

[1] *Jacques le fataliste*, dans *Œuvres*, p. 575.
[2] *Ibid.*, p. 679.
[3] *Ibid.*, p. 688.

> Ah! *Hydrophobe* ? Jacques a dit *hydrophobe* ? … Non lecteur, non ; je confesse que le mot n'est pas de lui. Mais avec cette sévérité de critique-là, je vous défie de lire une scène de comédie ou de tragédie, un seul dialogue, quelque bien qu'il soit fait, sans surprendre le mot de l'auteur dans la bouche de son personnage[1].

Les répliques insouciantes et habiles du narrateur témoignent un certain mépris à l'égard d'une croyance tenace à un modèle de roman, qui n'a sans doute jamais existé. Le narrataire représente un « bon » lecteur accoutumé à des romans traditionnels. Celui-ci oblige le narrateur à raconter comme il faut selon les conventions, et le narrateur, à première vue, semble céder à ses exigences. Le narrateur ne revendique pas son autorité absolue sur son récit. Mais tout de même, le narrateur se montre supérieur au narrataire, et c'est son ton désinvolte qui domine le monde du récit. Ainsi, dans un monde non-sérieux, plus le narrataire s'applique à imposer les règles, plus son caractère strict devient comique. Le sérieux du narrataire sert au narrateur qui n'a pas l'intention d'écrire un roman ayant l'air d'un roman. Toutes les protestations du narrataire donnent au narrateur un prétexte pour ne pas respecter le modèle, et par ailleurs, toutes ses interventions contribuent à dévier le récit et à le rendre incohérent. Le narrataire devient ainsi lui-même un des personnages qui prête au rire.

Dans les romans de Kundera, le narrataire n'est pas aussi exigeant et imposant que celui de *Jacques le fataliste*. Premièrement, le narrateur kundérien ne mentionne que quelques fois la présence du narrataire, alors que le narrataire de *Jacques le fataliste* accompagne la plupart du temps le narrateur omniprésent. Deuxièmement, dans les romans de Kundera, les paroles prononcées par le narrataire sont rapportées sous la forme indirecte : une grande différence par rapport au narrataire diderotien qui interrompt directement le discours du narrateur par son propre discours. Troisièmement, de ce fait, l'avis du narrataire n'est qu'une supposition de la part du narrateur. Le narrataire kundérien ne se manifeste pas par lui-même. En résumé, tandis que le narrataire diderotien est muni d'un caractère fort et d'une voix critique et autonome qui s'affirme dans le récit, le narrataire kundérien est d'un caractère anonyme et sa voix ne s'entend que quand le narrateur la juge opportune. Le narrataire qui entame un « vrai

[1] *Ibid.*, p.726.

dialogue conflictuel[1] » avec le narrateur est absent dans les romans de Kundera. Ainsi, le rôle et les fonctions comiques du narrataire kundérien diffèrent de ceux du narrataire de *Jacques le fataliste*.

Dans les romans de Kundera, le narrataire ne joue pas le rôle d'interlocuteur du narrateur. Le narrateur se montre conscient de sa présence et suppose son avis, mais le narrataire en tant que tel n'intervient pas dans le récit pour tenir un dialogue avec le narrateur. Regardons d'abord quelques exemples dans la nouvelle « Édouard et Dieu ». Dès le début, nous constatons que le narrateur suppose un lecteur qui lit son histoire :

> Commençons l'histoire d'Édouard dans la petite maison villageoise de son frère aîné[2].

En montrant sa prévoyance, le narrateur fournit des informations complémentaires pour « ceux à qui l'arrière-plan historique risquerait d'échapper[3] », et de temps en temps, il fait un clin d'œil complice à ses lecteurs :

> Mesdames et messieurs, ce furent des semaines de tourment[4]!

> Je sais, messieurs, qu'avec les années vous avez pris l'habitude de ces désobéissances provisoires de votre corps, et que cela ne vous inquiète nullement. Mais, comprenez-vous ? Édouard était jeune en ce temps-là[5]!

Il arrive au narrateur d'interroger les lecteurs, mais sans vouloir demander leurs réponses :

> Mais je vous le demande, où commence au juste la fornication[6] ?

---

[1] Horst Weich, « Don Quichotte et le roman comique français du 17ème et du 18ème siècles », *op. cit.*, p. 259.
[2] *Risibles* amours, p. 257.
[3] *Ibid.*, p. 263.
[4] *Ibid.*, p. 265.
[5] *Ibid.*, p. 291.
[6] *Ibid.*, p. 266.

On pourrait constater à partir de ces exemples que le narrataire kundérien désigne tout simplement les lecteurs en général qui ont du bon sens et, peut-être, sont munis d'une certaine maturité. Le narrataire ne s'oppose pas au narrateur comme un personnage indépendant. Le narrataire représente tout simplement les spectateurs à qui le narrateur sert de guide. De ce fait, à la différence du narrataire diderotien, le narrataire kundérien est hors d'atteinte du rire et de la moquerie. Dans le mécanisme du comique, le narrataire est celui qui rit de l'extérieur devant le spectacle des personnages. Il partage avec le narrateur son omniscience et sa supériorité vis-à-vis des personnages. Ce positionnement est nettement présenté dans *La Vie est ailleurs* :

> La première partie de notre récit englobe environ quinze ans de la vie de Jaromil[1].
>
> De même que votre vie est déterminée par la profession et le mariage que vous avez choisis, de même, ce roman est délimité par la perspective qui s'offre à nous depuis notre poste d'observation, d'où l'on ne voit que Jaromil et sa mère, tandis que nous n'apercevons les autres personnages que s'ils apparaissent en présence des deux protagonistes. Nous avons choisi notre observatoire comme vous avez choisi votre destinée, et notre choix est pareillement irrémédiable[2].

L'emploi de « nous » montre que le narrateur et le narrataire partagent la même perspective. Dans *L'Immortalité*, nous trouvons le narrataire qui réfute le narrateur, mais son objection est loin d'engendrer une entrave au récit comme chez Diderot. Au contraire, son intervention sert à renforcer l'argumentation du narrateur :

> M'objecterez-vous que publicité et propagande n'ont pas de rapport entre elles, l'une étant au service du marché et l'autre de l'idéologie ? Vous ne comprenez rien[3].

La présence du narrataire est presque effacée. À part le rôle de spectateur, il n'a pas autant d'utilité que le narrataire diderotien. Le jeu de « question-réponse » entre le

---

[1] *La Vie est ailleurs*, p. 399.
[2] *Idem*.
[3] *L'Immortalité*, pp. 171-172.

narrateur et le narrataire diderotiens est réduit dans les romans kundériens à un soliloque du narrateur. Le narrateur s'interroge, réfute son raisonnement, et développe ainsi ses pensées. Dans *La Lenteur*, le narrateur interpelle à l'improviste le narrataire : « Vous vous étonnez[1] ». Le narrateur cite des questions que le narrataire pourrait lui demander. Mais dans d'autres passages, le narrateur se passe du narrataire pour énumérer les doutes quant à son propre argument. Par exemple, pour comprendre la fierté d'un savant tchèque licencié après l'invasion russe de 1968, le narrateur entasse de nombreuses questions jusqu'à ce qu'il obtienne une réponse satisfaisante :

> Mais d'où tirait-il sa fierté ? […] Pourquoi le savant tchèque est-il fier et non pas eux ? […] Soit. Mais en ce cas il reste à expliquer pourquoi le malheur causé par des raisons économiques serait moins grave ou moins digne. […] Cela paraît évident mais ne l'est pas. […] Si c'est comme ça, pourquoi diable se sent-il fier ? […] Mais n'est-il pas vrai que […] Il faut que je précise ma thèse. […] J'apporte vite une dernière précision. […] Voilà donc la formule définitive[2].

Le narrateur monopolise la parole et ne laisse pas intervenir le narrataire. D'où nous pouvons constater encore une fois une attitude réticente du narrateur quant à laisser juger son pouvoir omniscient. Nous avons souligné dans le sous-chapitre précédent que le narrateur de *Jacques le fataliste* s'expose à la critique des personnages pour montrer sa capacité à se relativiser. De même, avec le narrataire, ce narrateur relativiste reste ouvert à des reproches et quant à lui, n'hésite pas non plus à se moquer du narrataire. La différence de ces deux processus se reflète dans l'effet comique. L'exigence du narrataire de *Jacques le fataliste* devient objet du rire. Le narrataire kundérien garde son statut d'observateur et rit du spectacle avec le narrateur.

Ce qui est intéressant à noter, c'est que dans *Jacques le fataliste*, le rôle concret et animé du narrataire dans le récit rend difficile pour le lecteur réel de s'y identifier. Le dialogue entre le narrateur et le narrataire est aussi déroutant et invraisemblable que le dialogue entre Jacques et son maître. On ne peut le concevoir comme un dialogue parmi

---

[1] *La Lenteur*, p. 47.
[2] *Ibid.*, pp. 76-78.

d'autres. La présence de l'éditeur qui apparaît à la fin du livre confirme cette impression que l'instance du narrateur et du narrataire fait aussi partie de l'histoire.

> L'éditeur ajoute : la huitaine est passée. J'ai lu les mémoires en question ; des trois paragraphes que j'y trouve de plus que dans le manuscrit dont je suis le possesseur, le premier et le dernier me paraissent originaux, et celui du milieu évidemment interpolé. Voici le premier, qui suppose une seconde lacune dans l'entretien de Jacques et de son maître[1].

Le narrateur et le narrataire font aussi partie des personnages sujets à la fatalité du grand rouleau où tout est écrit[2]. Leur dialogue a été déjà écrit là-haut. Ainsi, le lecteur réel est le seul (avec l'auteur Diderot) qui est libre de la fatalité étant à l'extérieur de ce monde. Il est le seul à pouvoir rire des causeries spectaculaires des personnages.

Or, dans les romans kundériens, les caractères imprécis et faible du narrataire servent au lecteur réel à s'y identifier. En devenant en quelque sorte le narrataire, il partage la visibilité et les réflexions du narrateur. Ainsi, le lecteur rit avec le narrateur mais son rire n'est pas libre. Il a droit au rire mais il a aussi droit à la mélancolie. S'il rit des personnages, il est aussi obligé de rire de lui-même, car les personnages sont des « égos expérimentaux » avec qui le narrateur analyse le sort comique et misérable de l'homme. En s'identifiant au narrataire qui accompagne discrètement le narrateur, le lecteur est devant sa propre comédie et sa propre misère.

---

[1] *Jacques le fataliste et son maître*, dans *Œuvres*, p.738.

[2] Milica Vinaver-Kovic écrit : « il s'agit d'un niveau extra-extra-diégétique (terme dont nous nous servons par analogie avec le terme genettien de méta-méta-diégétique) qui représente à son tour pour l'Auteur et le Lecteur la Fatalité dont ils sont esclaves » (« Le lecteur dans *Jacques le fataliste et son maître* », *op. cit.*, p. 160).

3. La voix du narrateur dans la pluralité des voix

Nous avons examiné jusqu'ici l'effet comique dans *Jacques le fataliste* de Diderot et dans les romans de Kundera, en nous intéressant au rapport que tient le narrateur omniscient avec les personnages et le narrataire. Nous avons pu mettre en parallèle le narrateur diderotien qui se fait volontiers juger, critiquer et relativiser, et le narrateur kundérien qui se tient vigilant à l'égard de l'autre dans le récit. Avant de tirer la conclusion de notre analyse, nous allons voir un autre phénomène narratif qui illustre davantage cette différence d'attitude et qui contribue également à l'effet comique de ces ouvrages : la pluralité des voix[1]. Nous allons nous intéresser à l'entreprise de juxtaposition de la voix auctoriale du narrateur à d'autres voix.

Depuis le tout début de *Jacques le fataliste*, on assiste à un dialogue de deux voix : le narrateur commence son récit suite à des questions posées par un narrataire curieux. Le narrateur, en fournissant le récit sur le voyage de Jacques et son maître, envisage de divertir le narrataire avec l'histoire des amours que raconte Jacques à son maître. Son histoire est interrompue par les questions incongrues de son maître, et la suite est reportée à chaque fois qu'ils rencontrent des personnes qui commencent à raconter leur propre histoire, et qui, à leur tour, sont interrompues par Jacques et son maître. À cet enchevêtrement, s'ajoutent les discussions du narrateur et du narrataire. Le récit de *Jacques le fataliste* est filé par les interventions de voix multiples qui sont chacune des êtres autonomes et subjectifs. Il est dialogique.

Nous avons noté que le narrateur de *Jacques le fataliste* agit de telle façon que l'on ne lui accorde pas une autorité : il met en avant les lacunes de son récit, ainsi que son indifférence quant à la maîtrise du rebondissement de l'histoire, et se tient à la disposition du narrataire. À ces arguments, nous pouvons ajouter que le narrateur

[1] Nous nous abstenons d'employer le terme bakhtinien de « polyphonie » ici, malgré son efficacité. Premièrement, parce que la distinction stricte entre le dialogisme (la présence d'autres voix dans un discours) et la polyphonie (la pluralité des voix dans une représentation romanesque) importe peu ici ; deuxièmement, pour éviter la confusion de signification entre la polyphonie bakhtinienne et kundérienne. Ces deux formes de la polyphonie partagent une répulsion contre l'unilinéarité du récit, mais tandis que la polyphonie bakhtinienne vise l'irréductible multiplicité des visions du monde, la polyphonie kundérienne s'intéresse plutôt au côtoiement de divers genres de récits y compris de récits non romanesques dans un seul roman. Il s'agit non pas d'une morale relativiste mais d'une composition adaptée à une méditation romanesque.

partage la même condition de narration avec ses personnages qui prennent la parole pour raconter leur histoire. D'où nous constatons l'intention de Diderot d'égaliser la voix du narrateur et celles qui apparaissent dans son récit. De la même manière fantaisiste et incertaine que le narrateur, Jacques raconte l'histoire de son capitaine selon les informations qu'il a pu recevoir, et l'hôtesse du Grand-Cerf raconte l'histoire de Madame de la Pommeraye d'après ce qu'elle a pu savoir par ouï-dire. Leurs narrations sont aussi sans cesse interrompues par les remarques et les questions des autres. Ainsi, la voix extradiégétique du narrateur se mêle aux voix interdiégétiques et le résultat en est le brouillage de toute hiérarchie. Il est cependant vrai que la voix du narrateur intervient pour rappeler au narrataire que tous les récits des personnages sont des récits intercalés dans son récit.

> Lecteur, j'avais oublié de vous peindre le site des trois personnages dont il s'agit ici : Jacques, son maître et l'hôtesse ; faute de cette attention, vous les avez entendus parler, mais vous ne les avez point vus ; il vaut mieux tard que jamais[1].

Mais même ce geste est introduit dans les récits intercalés des personnages qui prennent le rôle du narrateur. Par exemple, dans l'histoire de Madame de la Pommeraye, l'hôtesse s'applique à montrer en détail et avec justesse ce qui s'est passé en dissimulant le plus possible sa présence de conteur (c'est le style de narration que le narrataire exige du narrateur). Mais de temps en temps, elle interrompt sa narration et s'adresse à Jacques et son maître, ce qui rappelle qu'il s'agit d'un récit intercalé.

> Ils dirent encore beaucoup d'autres choses que je ne me rappelle pas.
>
> Jacques. – Notre hôtesse, buvons un coup : cela rafraîchit la mémoire.
>
> L'Hôtesse. – Buvons un coup… Après quelques tours d'allées, Mme de La Pommeraye et le marquis remontèrent en voiture[2].

Tout cela nous montre que le narrateur de *Jacques le fataliste* peut être considéré

---

[1] *Jacques le fataliste et son maître*, dans *Œuvres*, p. 611.
[2] *Ibid.*, pp. 614-615.

comme « une voix parmi d'autres, un proférateur comme les autres[1] ». Chez Diderot l'effet comique de la pluralité des voix réside dans le fait que la prépondérance présupposée du narrateur s'annule dans la pluralité des voix. Le narrateur s'abstient de donner son jugement (sa vision du monde) en soumettant sa voix au plurivocalisme. Chaque voix représente son interprétation du monde et chaque interprétation est différente l'une de l'autre. Le jugement est laissé aux mains du lecteur réel.

Dans les romans de Kundera aussi, il y a le dialogisme de visions diverses. On aperçoit nettement le reflet dans le style narratif de sa forte répulsion pour une hégémonie monologique, voire totalitaire où règne une vision unitaire et normative du monde. Mais dans les romans de Kundera, la voix narrative n'appartient qu'au narrateur, et par conséquent, d'une manière concrète, il n'existe qu'une seule voix (pas plusieurs narrateurs). Si on parle néanmoins de dialogisme et de plurivocalisme chez Kundera, c'est, en effet, parce que la voix du narrateur se multiplie pour représenter celle des différents personnages[2]. En empruntant le terme à Kundera, le narrateur soumet sa propre voix au « champ magnétique » d'un personnage :

> Même si c'est moi qui parle, ma réflexion est liée à un personnage. Je veux penser ses attitudes, sa façon de voir les choses, à sa place et plus profondément qu'il ne pourrait le faire[3].

En effet, le narrateur kundérien ne focalise jamais son regard sur un seul personnage. Il ne se concentre pas non plus à suivre une histoire unilinéaire d'un héros ou d'une héroïne. Květoslav Chvatík écrit ainsi :

> Kundera ne revient pas à l'univocité du personnage et du sens de l'action – fondée sur un ordre immuable des choses et une image du monde stable. Il laisse au contraire entrevoir que toute histoire peut se raconter de différentes façons, que son sens peut s'interpréter de

[1] Jocelyn Maixent, *op. cit.*, p. 233.
[2] À part *La Plaisanterie*, roman dans lequel les personnages font un relais de monologues pour exprimer chacun leur « réalité ».
[3] *L'Insoutenable légèreté de l'être*, p. 99.

différentes manières[1].

Le narrateur présente plusieurs points de vue tous sur un pied d'égalité. Dans ce contexte, on pourrait constater qu'il y a une pluralité des voix dans la narration kundérienne. De même que Diderot, Kundera montre plusieurs interprétations possibles de la réalité à travers la pluralité des voix dans le roman. Par exemple, dans le troisième acte du « Colloque », les quatre personnes qui ont assisté à l'intoxication gazeuse d'Élisabeth et à son sauvetage présentent chacun leur théorie pour examiner ce qui s'est passé « en réalité ». Chacun pense différemment. On ne sait s'il s'agissait d'une tentative de suicide ou non, on ne sait s'il serait approprié de considérer cet acte comique ou grave. Ces voix multiples montrent « l'atroce relativité du monde[2] ». On assiste aussi dans *La Valse aux adieux*, à une discussion qui n'a pas de réponse : le philanthrope Bertlef et le misanthrope Jakub débattent sur la procréation des êtres humains. Comme le note, Ricard :

> Jusqu'à la fin, la vérité demeure insaisissable, ou plutôt : inséparable de la pluralité des interprétations et des paroles qui, tout ensemble, ne peuvent que la traquer sans la saisir jamais[3].

Il ne pourrait y avoir une réponse car chacun s'enferme dans sa subjectivité et ne peut pas voir le monde autrement. Mais en même temps, le monde sans réponse est ce que Kundera tâche de présenter dans le roman :

> Plus attentivement on lit le roman, plus la réponse devient impossible car, par définition, le roman est l'art ironique : sa « vérité » est cachée, non prononcée, non-prononçable[4].

> L'ironie veut dire : aucune des affirmations qu'on trouve dans un roman ne peut être prise isolément, chacune d'elles se trouve dans une confrontation complexe et contradictoire avec

---

[1] Květoslav Chvatík, *Le Monde romanesque de Milan Kundera*, *op. cit.*, p. 16.
[2] *Risibles amours*, p. 161.
[3] François Ricard, *Le Dernier après-midi d'Agnès*. *Essai sur l'œuvre de Milan* Kundera, Montréal, Gallimard, coll. « Arcades », 2003, pp. 98-99.
[4] *L'Art du roman*, p. 159.

d'autres affirmations, d'autres situations, d'autres gestes, d'autres idées, d'autres événements[1].

Quelle est alors la configuration du narrateur dans cette pluralité des voix ? Le narrateur présente les voix et ses visions multiples sans donner une réponse de sa part. Il suspend son jugement, car comme écrit Kundera, « suspendre le jugement moral ce n'est pas l'immoralité du roman, c'est sa *morale*[2] ». Dans ce monde pluriel, même si le narrateur exprime sa propre vision du monde, cela se réduit automatiquement à une des visions parmi d'autres que proposent les personnages. On pourrait constater avec Jocelyn Maixent, qu'« il n'y a pas une voix qui s'élèverait au-dessus des histoires[3] » comme dans *Jacques le fataliste*.

Mais cela ne signifie pas que l'autorité du narrateur disparaît. Au contraire, la prépondérance du narrateur persiste. Nous avons noté plus haut que la dialogicité des voix multiples est assurée par la voix unique du narrateur. C'est le narrateur qui présente leurs visions du monde et qui les examine. En d'autres termes, le narrateur kundérien se charge du rôle synthétique de la pluralité des voix.

Par exemple, dans *Jacques le fataliste*, c'est Jacques, le protagoniste, qui avance l'idée du fatalisme. Quand on pense à la théâtralisation de *Jacques le fataliste*, cela n'aurait pas été très difficile de réincarner cette pensée sur la scène. Il suffit de le laisser prononcer ses idées. Ainsi dans *Jacques le fataliste et son maître* :

Jacques : Monsieur ! Est-ce qu'on est responsable de ce qu'on fait ? Mon capitaine disait : tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici-bas est écrit là-haut[4].

Or, dans les romans de Kundera, ce n'est pas le cas. C'est le narrateur qui présente et qui développe l'idée. Pour ne citer qu'un exemple, nous allons voir comment le narrateur examine et approfondit les problèmes intimes de Tereza.

Elle s'examinait et se demandait ce qui arriverait si son nez s'allongeait d'un millimètre par

---

[1] *Les Testaments trahis*, p. 241.
[2] *Ibid.*, p. 16.
[3] Jocelyn Maixent, *op. cit.*, p. 234.
[4] *Jacques et son maître*, p. 35.

> jour. Au bout de combien de temps son visage serait-il méconnaissable ? Et si chaque partie de son corps se mettait à grandir et à rapetisser au point de lui faire perdre toute ressemblance avec Tereza, serait-elle encore elle-même, y aurait-il encore une Tereza ? Bien sûr. Même à supposer que Tereza ne ressemble plus du tout à Tereza, au-dedans son âme serait toujours la même et ne pourrait qu'observer avec effroi ce qui arrive à son corps[1].

Le point de vue est celui de Tereza ainsi que la préoccupation vis-à-vis de la dualité de l'âme et du corps. Mais cela n'est pas raconté par elle-même. Les rôles de l'observation, de l'explication et de la réflexion ne sont autorisés qu'au narrateur. C'est le narrateur qui développe les interprétations des personnages.

En se mêlant avec d'autres, la voix du narrateur n'impose aucunement une interprétation du monde. Toutefois, la configuration utilisée qui est de présenter les voix multiples à travers la voix du narrateur, laisse apparaître particulièrement l'intention du narrateur : démontrer l'absence de vérité en présentant des voix qui s'enchevêtrent. Le narrateur décrit un monde où les personnages croient chacun *leur* vérité, se heurtent, et se croisent sans se comprendre mutuellement. En se situant en dehors de ce monde, le narrateur ne devient jamais l'objet du rire. Le narrateur, avec lucidité, rit de l'opacité de l'univers où se trouvent les personnages. Nous pouvons nous rappeler ici le proverbe : « L'homme pense, Dieu rit[2] ». La structure de la plurivocalité reflète le concept de ce proverbe.

> Mais pourquoi Dieu rit-il en regardant l'homme qui pense ? Parce que l'homme pense et la vérité lui échappe. Parce que plus les hommes pensent, plus la pensée de l'un s'éloigne de la pensée de l'autre. Et enfin, parce que l'homme n'est jamais ce qu'il pense être[3].

Selon Kundera, le concept du proverbe « L'homme pense, Dieu rit » est le fondement même de l'art du roman des premiers romanciers européens comme Cervantes, Rabelais et Diderot. Kundera s'inspire de leurs romans et de leur conception de l'homme. Mais il y a une grande différence entre le narrateur kundérien et le

---

[1] *L'Insoutenable légèreté de l'être*, pp. 200-201.
[2] *L'Art du roman*, p. 191.
[3] *Idem*.

narrateur de *Jacques le fataliste.* Le narrateur diderotien démissionne de tout rôle et se limite à exercer les mêmes fonctions narratives que d'autres personnages. Et c'est ainsi que le lecteur réel se voit attribué la liberté d'interprétation du livre. Il n'y a pas de sens unique dans *Jacques le fataliste*. Ce n'est pas la même chose que d'interdire toute tentative de donner une réponse comme chez Kundera. Le narrateur kundérien impose un relativisme absolu à son lecteur. Le lecteur est libre de ne pas accepter une interprétation quelconque, mais en même temps, il lui est interdit d'en choisir une.

Nous avons mentionné plus haut que la répugnance pour un régime totalitaire est reflétée dans le dispositif de la pluralité des voix. Le monde où il n'y a pas de vérité absolue ni de valeurs absolues est à l'opposé du monde communiste que Kundera décrit dans ses romans :

> C'était la première année après Février quarante-huit ; une vie nouvelle avait commencé, vie vraiment différente, dont la physionomie, telle qu'elle s'est fixée dans mes souvenirs, était d'un sérieux rigide, avec ceci d'étonnant que ce sérieux n'avait rien de sombre, mais au contraire les dehors du sourire ; oui, ces années-là se déclaraient les plus joyeuses de toutes, et quiconque n'exultait pas devenait aussitôt suspect de s'affliger de la victoire de la classe ouvrière ou bien (manquement non moins grave) de plonger en *individualiste* au fond de ses chagrins intimes[1].

Nous n'avons pas l'intention de mettre en question ici l'orientation ou bien la finalité politique des romans kundériens. L'antitotalitarisme kundérien est moins un penchant de nature politique que de nature esthétique. À la manière de Sabina, l'un de ses personnages, Kundera dirait : « Mon ennemi, ce n'est pas le communisme, c'est le kitsch[2] ! ». Néanmoins, nous pouvons noter qu'une répulsion politique pourrait suffisamment servir de prétexte pour nourrir sa sensibilité qui répugne à une tendance monologiste, et de moteur pour s'orienter vers l'opposé : le dialogisme. Par opposition au monde totalitaire, on pourrait dire que le principe de la pluralité des voix est « démocratique[3] », comme le remarque Sylvia Kadiu. La composition romanesque

---

[1] *La Plaisanterie*, p. 50.
[2] *L'Insoutenable légèreté de l'être*, p. 369.
[3] Sylvia Kadiu, *George Orwell – Milan Kundera, Individu, littérature et révolution*, p. 160.

privilégie l'égalité des voix en effaçant la présence du narrateur.

Toutefois, cela n'est vrai qu'en apparence. Car comme nous l'avons montré, si la pluralité des voix efface la prépondérance du narrateur chez Diderot, ce n'est pas le cas chez Kundera. Chez ce dernier, elle renforce davantage encore le statut privilégié du narrateur omniscient. Admettons que le style de la pluralité des voix est démocratique, et que la suspension du jugement montre en évidence son antipathie pour un monde totalitaire, nous constatons aussi d'un autre côté que le narrateur kundérien règne comme autorité dans le monde des voix multiples et affirme l'absence de vérité comme le seul jugement possible, le relativisme comme la seule morale absolue. Le narrateur kundérien ne donne pas une réponse quelconque. Mais il se dresse comme une autorité qui interdit de donner une réponse. Ironiquement, cette allure est similaire à une autorité qui impose une réponse.

Dans la narration kundérienne, ce qui se profile au loin, ce n'est pas la pluralité des voix mais la manifestation éminente du narrateur qui veut exprimer le relativisme du roman. Sans aller jusqu'à dire que les romans de Kundera contiennent une thèse, nous ne pouvons pas négliger cette leçon du relativisme qui s'impose.

Ce que nous avons pu relever au cours de la comparaison entre la narration de *Jacques le fataliste* de Diderot et les romans de Kundera, c'est la solidité persistante du statut omniscient et prépondérant du narrateur kundérien. Le narrateur kundérien se comporte librement en imitant la voix de l'auteur. C'est le style de narration qui est issu chez Kundera de l'inspiration de Diderot. Mais par rapport à la pratique diderotienne de l'effacement de l'autorité du narrateur, le narrateur kundérien lui n'accepte pas de se positionner au même niveau que les personnages. Il nous semble que cette différence dans la narration ne s'explique pas par la simple différence entre deux écrivains individuels. La différence de contexte temporel et historique serait probablement plus à même d'expliquer cette différence.

Dans le chapitre suivant, nous allons examiner l'héritage du 18ème siècle chez Kundera sous une autre perspective. Nous allons analyser cet héritage non pas comme un fait individuel chez Kundera, mais en le mettant dans le cadre de la reprise collective du style de 18ème siècle par les romanciers du 20ème siècle, notamment les romanciers postmodernes. À propos des romanciers contemporains, Kundera écrit ceci :

> Le romancier de notre siècle, nostalgique de l'art des anciens maîtres du roman, ne peut renouer le fil là où il a été coupé ; il ne peut sauter par-dessus l'immense expérience du XIXe siècle ; s'il veut rejoindre la liberté désinvolte de Rabelais ou de Sterne il doit la réconcilier avec les exigences de la composition[1].

Ici, « le romancier de notre siècle » ne désigne pas les romanciers postmodernistes. Il s'agit plutôt des romanciers centre-européens. Kundera aime partager cette reprise du style du 18ème siècle avec Kafka, Musil, Broch et Gombrowicz.

En revanche, il ne mentionne que rarement les postmodernistes contemporains. Mais si on parcourt la littérature contemporaine sous l'angle du retour vers le style narratif du 18ème siècle, il est naturel que l'on pense à une affinité entre Kundera et certains écrivains postmodernes, notamment ceux qui pratiquent la métafiction. Déjà, ils partagent la même époque.

Il est vrai, bien entendu, qu'il y a chez ces romanciers de quoi affirmer qu'ils ont été inspirés par les romanciers ludiques d'antan et qu'à leur tour, ils ont inspiré Kundera en ayant ressuscité le ludisme : Kafka et son univers « sur-réel[2] », Broch et la polyphonie ; Gombrowicz et le traitement dans ses romans des problèmes existentiels sous « un jour non-sérieux et drôle[3] » à la façon du roman comique de Rabelais, Cervantes et Fielding. Mais il nous semble plus intéressant et stimulant d'examiner cette reprise du 18ème siècle dans un autre contexte que celui circonscrit par Kundera : la postmodernité. Commençons par vérifier cette hypothèse, d'autant plus qu'il s'agit là d'un non-dit ou de quelque chose d'officieux.

---

[1] *Les Testaments trahis*, p. 29.

[2] « Kafka est entré dans son premier univers « sur-réel » par la taverne de Cervantes, par la porte de vaudevillesque » (*L'Art du roman*, p. 116).

[3] *Les Testaments trahis*, p. 299.

Chapitre 3

Le narrateur kundérien et la métafiction postmoderne

1. Le 18ème siècle au temps de la postmodernité

Les trois caractéristiques de la narration kundérienne correspondent bien à la figure du narrateur « self-conscious » (conscient de soi), un type de narrateur très dominant dans les romans du 18ème siècle. Le narrateur « self-conscious » développe librement sa narration. Il est conscient de son pouvoir gestionnaire, et en témoigne de manière explicite avec un caractère volontiers fantaisiste : il ne se borne pas à un seul genre de récit ni à une seule histoire linéaire et se comporte librement comme si c'était l'auteur qui fabulait directement devant le lecteur (d'où la confusion avec l'auteur dont Kundera semble profiter pleinement pour intervenir dans la fiction). C'est d'ailleurs ce type de narration qui donne une allure comique et ludique dans ces romans. En faisant hommage à ces prédécesseurs, Kundera reprend leur pratique narrative en précisant clairement la source. Son admiration pour leur jeu est le motif apparent pour adopter ce type de narrateur ou de narration. Mais il est également évident qu'il y a chez Kundera une certaine méfiance à l'égard des conventions strictement réalistes du 19ème siècle qui le pousse davantage vers les prédécesseurs. Si Kundera est attiré par la souplesse de la composition, c'est parce qu'il se sent entravé par cette tradition d'une composition minutieusement calculée afin de procurer au lecteur une illusion de réalisme. Kundera se plaît à manier un narrateur qui intervient directement et ouvertement dans l'histoire pour donner des précisions, faire des digressions et communiquer avec le lecteur. Un narrateur qui n'a pas peur de signaler au lecteur qu'il est en train de lire une pure fiction.

On trouve le même type de narrateur chez les écrivains de la métafiction comme Borges, Nabokov, John Fowles, Vonnegut, Barth et Calvino[1]. Dans le projet de

[1] Nous traiterons plus en détail de ces écrivains dans la sous-partie suivante.

comparer Kundera avec les pratiquants contemporains de la métafiction, il sera intéressant de réfléchir sur les points suivants : premièrement la reprise du style du 18ème siècle en tant que réaction ou défiance envers le style du 19ème siècle ; deuxièmement, l'aspect autoréférentiel du narrateur ; et enfin troisièmement, l'hésitation à produire une fiction totale (le narrateur tâche de montrer le processus et non pas uniquement le résultat de sa création). En attachant notre attention sur ces trois points, nous allons voir dans ce chapitre les traits communs entre les romans de Kundera et les romans de la métafiction, ainsi que les divergences. Cette réflexion sera utile afin de, plus loin, mettre à nouveau en question l'affinité entre le narrateur et l'auteur dans les romans de Kundera. Avant d'aborder la comparaison elle-même, nous allons détailler l'approche même, c'est-à-dire questionner l'entreprise même de comparer la narration kundérienne et la pratique de la métafiction chez les écrivains postmodernes.

Pour commencer, qu'est-ce que la métafiction ? Employée pour la première fois par William H. Gass dans l'article « La Philosophie et la forme de fiction[1] » (1971), la métafiction (une fiction sur la fiction) est un type de fiction qui se reflète soi-même « d'une manière consciente » (self-consciously), en insistant constamment et ouvertement sur le propre dispositif de la fiction, ce qui est, selon les « conventions », normalement voilé soigneusement. Le narrateur fait allusion explicitement au côté artificiel du travail littéraire en parodiant ou en déviant les conventions et les techniques narratives. Cette transgression est effectuée par l'intrusion d'éléments qui appartiennent au monde extérieur à l'espace de la fiction, que ce soit la réalité qui entoure l'histoire de la fiction, ou celle du narrateur qui raconte cette fiction. C'est ainsi une fiction où un narrateur « conscient de soi » souligne la nature même de la fiction en montrant le processus de sa création, et par conséquent, en rehaussant la présence de l'auteur qui est à l'origine de la création.

La pratique en tant que telle n'est certes pas inconnue dans l'histoire de la littérature : on la trouve évidemment dans les romans du 18ème siècle, et même avant cela, dans les ouvrages comme *Don Quichotte* ou les *Mille et Une Nuits*. La fonction du

[1] William H.Gass, « Philosophy and the Form of fiction », dans *Fiction and the Figures of Life*, New York, Knopf, 1970.

narrateur « conscient de soi » moderne n'est pas différente non plus de celle de ces ouvrages antérieurs. Mais la métafiction désigne fondamentalement la pratique particulière des écrivains de la postmodernité, comme ce fut l'intention de Gass. La métafiction est donc la version postmoderne du narrateur « conscient de soi ». Et c'est justement ce moment de la postmodernité qui est important dans la définition de la métafiction. Une chose évidente mais essentielle : les écrivains postmodernes pratiquent la métafiction au 20ème siècle, après le règne du roman réaliste du 19ème siècle, qui persiste même encore aujourd'hui. Il s'agit donc d'un réinvestissement du 18ème siècle par l'intermédiaire du 19ème siècle, presque d'une tentative de ressusciter la pratique du passé en s'opposant à celle du 19ème siècle. De même que les écrivains postmodernes, Kundera réagit contre le réalisme et adopte par nostalgie la souplesse de la narration de la littérature du 18ème siècle, mise de côté par le « grand siècle » du roman. Ainsi donc, nous sommes en droit de nous poser la question : se range-t-il dans le courant des écrivains postmodernes ?

Nous présenterons quelques généralités sur le mot « postmoderne ». Il s'agit d'une tendance culturelle qui voudrait reconstruire un certain désordre en ramassant de divers éléments rejetés par le modernisme au profit de son désir de construire un monde rationaliste et utilitariste. Dans la littérature, on a commencé à employer ce terme dans les années 1970 pour désigner des récits de fiction (des romans en particulier) qui explorent de manière large les possibilités de la fiction tout en étant intensivement conscients de soi-même. C'est l'art de raconter une fiction, c'est-à-dire la narration, qui est mis en question dans les tentatives romanesques postmodernes. Comme le dit clairement Patricia Waugh :

> Ce qui est au premier plan, c'est la manière dont est écrit le texte qui est l'aspect le plus fondamentalement problématique de ce texte[1].

Toutefois, il est difficile d'effectuer un regroupement précis des romanciers contemporains dans ce cadre de « postmodernisme ». En effet, ils ont autant (voire

[1] Patricia Waugh, *Metafiction, the theory and practice of self-conscious fiction*, New York, Routledge, 1984, p. 22. « What is foregrounded is the writing of the text as the most fundamentally problematic aspect of that text ». C'est nous qui traduisons.

davantage) de diversités que de ressemblances. Matei Calinescu, en incluant Kundera dans la « liste incomplète » (incomplete list) des écrivains postmodernistes, est conscient que ces écrivains « se ressemblent rarement l'un l'autre » (rarely resemble each other) malgré même le groupement. Rassemblés, ils montrent une caractéristique commune qui est la transgression des conventions romanesques, mais montrent aussi que leur intention et le résultat de leur pratique diffèrent de l'un à l'autre[1]. En outre, il arrive que chacun d'eux présente une origine différente pour leur style commun. Comme le note Linda Hutcheon, tandis que John Barth voit l'origine du style postmoderniste dans la littérature latino-américaine, chez Garcia Marquez, ce sont les romans baroques espagnols. Notre but n'est pas ici d'examiner en profondeur le postmodernisme, un concept trop large et trop arbitraire, en tant qu'arrière-plan de la pratique narratologique de Kundera. Si l'on a décidé d'employer ce mot, ce n'est que pour désigner une génération d'écrivains contemporains de divers pays et de diverses cultures qui s'inspirent les uns des autres et se correspondent étrangement. Nous nous intéressons à ce que peut dévoiler le contexte de postmodernité, ne serait-ce qu'en tant qu'atmosphère légère que partagent les écrivains d'aujourd'hui. Et il nous semble que Kundera est assez sensible à l'atmosphère qui l'entoure, car il écrit ceci :

> Le même regard qui plonge dans les profondeurs du passé, je le trouve aussi dans *Les Versets sataniques* : identité compliquée d'un Indien européanisé ; terra nostra ; terrae non nostrae ; terrae perditae ; pour saisir cette identité déchirée, le roman l'examine à différents endroits de la planète : à Londres, à Bombay, dans un village pakistanais d'aujourd'hui, et puis dans l'Asie du VIIe siècle. Cette intention esthétique commune (unir plusieurs époques historiques dans un roman) peut-elle s'expliquer par une influence mutuelle ? Non. Par des influences communément subies ? Je ne vois pas lesquelles. Ou, avons-nous respiré le même air de l'Histoire ? L'histoire du roman, par sa logique propre, nous a-t-elle confrontés à la même

[1] Matei Calinescu, *Five faces of modernity*, Durham, Duke University Press, 1987, p. 301-302. Dans la liste sont présents : (Borges, Nobokov, Beckett), Julio Costázar, García Márquez, Carlos Fuentes, Cabrera Infante et Manuel Puig (en Amérique latine) ; Thomas Bernhard, Peter Handke, and Botho Strauss (en Allemagne et Autriche) ; Italo Calvino et Umberto Eco (en Italie) ; Alasdair Gray et Christine Brooke-Rose, Iris Murdoch, John Fowles, Tom Stoppard et D. M. Thomas (en Grande-Bretagne) ; Michel Butor, Alain Robbe-Grillet et Claude Simon (en France) ; et « autres extraordinaires » (« such outstanding ») comme Milan Kundera. C'est nous qui traduisons.

tâche[1] ?

Maintenant, nous allons nous demander quelle place occupe le postmodernisme chez Kundera et dans les études kundériennes. Dans les propos littéraires de Kundera, il est difficile de trouver des indices qui nous permettent de relier Kundera avec le postmodernisme. Malgré l'apparente ressemblance avec certaines caractéristiques des romans postmodernes (notamment avec Fowles), Kundera n'en fait pas mention dans ses essais et ses entretiens pour montrer son appartenance, ni au contraire pour nier ce rapport. Il semble que la postmodernité n'occupe pas une place importante dans *son* histoire du roman (européen) originaire de Cervantès et composée en trois parties. Les premiers romanciers (Cervantes, Rabelais, Sterne, Diderot...) jouissaient pleinement du ludisme romanesque ; un grand changement se produit au début du 19ème siècle et les romanciers sont soumis à l'impératif d'imitation du réel (comme l'illustre la fameuse devise de Balzac « le roman doit concurrencer l'état civil ») ; le « troisième temps », celui de la synthèse, s'inaugure avec l'apparition des romanciers de l'Europe centrale (Kafka, Musil, Broch, Gombrowicz...) qui, en ressuscitant le ludisme prébalzacien, ont pu découvrir une autre possibilité du roman : « unir l'extrême gravité de la question et l'extrême légèreté de la forme[2] ».

L'esthétique du troisième temps, dont Kundera se fait l'apôtre, est constituée par les romanciers du « modernisme antimoderne[3] », un contre-courant du modernisme avant-gardiste. L'avant-garde est conçue chez Kundera comme une foi aveugle et systématisée dans le progrès[4]. Kundera se montre suspect envers ce type de modernisme radical qui projette audacieusement de détruire la forme romanesque préexistante pour créer une forme complètement nouvelle et originale :

---

[1] *Les Testaments trahis*, pp. 24-25.

[2] *L'Art du roman*, p. 116. Cf. *Les Testaments trahis*, p. 193.

[3] *Ibid.*, p.168.

[4] Rappelons-nous comment Kundera interprète la formule de Rimbaud « il faut être absolument moderne ». Le désir d'être moderne est un « archétype » de vouloir être conforme à l'esprit du temps et dans ce sens il n'y a aucune différence entre « moderne » et « kitsch ». À propos de l'avant-garde, il écrit : « elle était possédée par l'ambition d'être en harmonie avec l'avenir. Les artistes d'avant-garde créèrent des œuvres, il est vrai courageuses, difficiles, provocatrices, huées, mais ils créèrent avec la certitude que « l'esprit du temps » était avec eux et que, demain, il leur donnerait raison. (*L'Art du roman*, p. 31).

> Selon le modernisme titularisé, c'est par une frontière infranchissable que le roman « moderne » est séparé du roman « traditionnel » (ce « roman traditionnel » étant le panier où on a ramassé pêle-mêle toutes les phrases de quatre siècles de roman). Dans l'optique de Broch, le roman moderne continue la même quête à laquelle ont participé tous les grands romanciers depuis Cervantès. Derrière le modernisme titularisé il y a un résidu candide de la croyance eschatologique : une Histoire finit, une autre (meilleure), fondée sur une base entièrement nouvelle, commence. Chez Broch, il y a la conscience mélancolique d'une Histoire qui s'achève dans des circonstances profondément hostiles à l'évolution de l'art et du roman en particulier[1].

Pour Kundera, l'évolution du roman n'est pas une série de rejets de l'ancienneté et son remplacement par la nouveauté[2]. Même s'il se révolte contre le réalisme du 19ème siècle, cette révolte n'a rien à voir avec une « bravade d'avant-gardistes[3] ». Il met en doute la fameuse devise balzacienne : « le roman doit concurrencer l'état civil » et il trouve son issue dans un passé plus reculé, c'est-à-dire dans les romans prébalzaciens[4]. Il ne rejette pas le passé mais il le revisite.

Logiquement, cette attitude est susceptible de s'aligner sur le courant postmoderne qui est aussi une réaction contre le principe d'avant-garde. Si l'ultime tâche de l'avant-garde était de détruire le passé et d'inventer la nouveauté, le postmodernisme trouve sa raison d'être dans le « dialogue reconstructif avec l'ancien et le passé[5] » (reconstructive dialogue with the old and the past). Encore, on pourrait dire que le postmodernisme a pris naissance dans la stérilité de la création avant-gardiste. Umberto

---

[1] *L'Art du roman*, pp. 84-85.

[2] Dans l'essai *Le Rideau* il écrit : « Appliquée à l'art, la notion d'histoire n'a rien à voir avec le progrès ; elle n'implique pas un perfectionnement, une amélioration, une montée ; elle ressemble à un voyage entrepris pour explorer des terres inconnues et les inscrire sur une carte. L'ambition du romancier est non pas de faire mieux que ses prédécesseurs, mais de voir ce qu'ils n'ont pas vu, de dire ce qu'ils n'ont pas dit. La poétique de Flaubert ne déconsidère pas celle de Balzac de même que la découverte du pôle Nord ne rend pas caduque celle de l'Amérique » (p. 29).

[3] *Les Testaments trahis*, p. 193.

[4] *Ibid.*, p. 194. Il écrit : « J'obéissais à l'esthétique du troisième temps : je ne voulais pas faire croire que mes personnages sont réels et possèdent un livret famille ».

[5] Calinescu, *Five faces of modernity*, p. 276.

Eco souligne ce lien historique entre l'épuisement de l'avant-garde et l'apparition du postmodernisme :

> L'avant-garde détruit, dégrade le passé.[…] Ensuite, l'avant-garde va plus loin, elle détruit la figure, l'annule, arrive à l'abstrait, à l'informel, à la toile blanche, la toile lacérée, la toile calcinée […] Mais le moment arrive où l'avant-garde (le moderne) ne peut plus aller plus loin. La réponse postmoderne […] consiste à reconnaitre que le passé, puisqu'il ne peut pas être vraiment détruit, car sa destruction mène au silence, doit être revisité ; mais avec ironie, et non pas innocemment[1].

Du moins, le postmodernisme et ce que Kundera appelle « modernisme antimoderne » ont en commun l'avant-garde comme contre-courant. Surtout, la force de ses critiques vis-à-vis de l'avant-garde que Kundera montre dans *L'Art du roman* est manifeste. Étrangement et même peut-être injustement, le grand spécialiste kundérien, Chvatík interprète *L'Art du roman*, non seulement comme une critique de l'avant-garde mais aussi du postmoderne. Il écrit ainsi :

> On ne peut pas lire *L'Art du roman* uniquement comme un rejet du modernisme romantique de l'avant-garde, c'est aussi l'affirmation résolue d'une distance par rapport à l'éclectisme du postmodernisme. De quelque façon qu'on interprète le terme flou de postmodernisme – qu'on y voie simplement un retour ironique aux formes et aux sujets littéraires anciens ou une intensification de la dégradation formelle par la concentration sur le « métalangage » de la littérature, écriture sur écriture, art humoristique du collage, de la citation et de la paraphrase : dans les deux cas, le postmodernisme a la connotation de la parodie, de la reprise d'un historicisme embarrassé et surtout d'un éclectisme éhonté[2].

---

[1] Umberto Eco, Postface pour *The Name of the rose (Le Nom de la rose)* traduit de l'italien en anglais par William Weaver, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1984, pp. 66-67. « The avant-garde destroys, defaces the past. [...] Then the avant-garde goes further, destroys the figure, cancels it, arrives at the abstract, the informal, the white canvas, the slashed canvas, the charred canvas. [...] But the moment comes when the avant-garde (the modern) can go no further. […] The postmodern reply […] consists of recognizing that the past, since it cannot really be destroyed, because its destruction leads to silence, must be revisited : but with irony, not innocently.» C'est nous qui traduisons.

[2] Chvatík, *Le monde romanesque de Milan Kundera*, pp. 202-203.

Néanmoins, malgré cette assertion de Chvatík, on constate bel et bien chez Kundera les éléments du postmodernisme. Certes, l'idée de « la littérature issue de la littérature » ou de la « métalittérature » va à l'encontre du principe du roman kundérien, et nous reviendrons sur ce point plus loin, dans l'analyse du désaccord entre le romanesque kundérien et le postmodernisme. Mais le rejet radical du postmodernisme nous semble simpliste et en quelque sorte partial. L'intention pourrait bien être différente des ouvrages postmodernistes mais au niveau de la pratique, l'affinité est incontestable[1].

Nous avons vu précédemment comment Kundera s'est inspiré pour sa narration des romans comiques du 18ème siècle. Ce qui est hérité du 18ème siècle dans sa narration, c'est que le narrateur à la première personne intervient librement dans l'histoire qu'il raconte à la troisième personne. Il commente son histoire et parle même du livre. Nous assistons aussi à ce type de narration fantaisiste dans les ouvrages postmodernistes. Ce qui est remarquable dans ces ouvrages, c'est que ce style fantaisiste caractéristique du 18ème siècle est employé avec emphase comme si les écrivains s'appliquaient à détruire la norme de la composition romanesque. Leur transgression ne ressemble pas à celle de Diderot, par exemple, qui s'amusait à parodier avec humour les règles normatives. Chez les romanciers postmodernistes, il s'agit plutôt d'une transgression qui montre ostensiblement un refus net, voire une indifférence (ou même du mépris). Pour ne pas se soumettre aux conventions romanesques du 19ème siècle, les écrivains tâchent d'ignorer les règles préétablies, ce qui prouve de leur quasi-obsession. Écrits après ce 19ème siècle réaliste, leurs ouvrages présentent la forte intention et la conscience aigüe de la transgression. L'artificialité est intentionnellement manifeste[2]. Cette attitude est, malgré la ressemblance extérieure, complètement différente de la nonchalance de la narration

---

[1] Il existe d'ailleurs plusieurs études qui s'intéressent au rapport entre Kundera et le postmodernisme. Nous pouvons citer par exemple Vicki Adams, « Milan Kundera : the search for self in a post-modern world » in *Bloom's Modern Critical Views : Milan Kundera*, Harold Bloom (éd.), Philadelphia, Chelsea House publishers, 2003 ; David Lodge, « Milan Kundera and the idea of the author in modern criticism », *After Bakhtin : Essays on fiction and criticism*, New York, Routledge, 1990.

[2] Cf. Linda Hutcheon, *A Theory of Parody, the teachings of twentieth-century art forms*, New York and London, Routledge, 1985, p. 98.

diderotienne. Par exemple, le fameux chapitre 13 de *Sarah et le lieutenant français* :

> Je l'ignore. L'histoire que je conte est pure imagination. Les personnages que je crée n'ont d'existence que dans ma pensée. Si j'ai jusqu'ici prétendu lire dans l'âme et les pensées intimes de mes personnages, c'est que j'écris dans le cadre selon les normes d'une convention universellement acceptée dans le temps où se passe cette histoire, de même que j'en ai quelque peu adopté le ton et utilisé le vocabulaire : une convention selon laquelle le romancier participe de la puissance divine. Il n'est peut-être pas omniscient, mais il doit se comporter comme s'il était. Et pourtant je vis à l'époque d'Alain Robbe-Grillet et de Roland Barthes : si ce que j'écris là est un roman, ce ne saurait donc en être un au sens moderne du terme[1].

Le narrateur de *Jacques le fataliste* se moque aussi de l'omniscience et proclame qu'il n'écrit pas un roman :

> Il est bien évident que je ne fais pas un roman, puisque je néglige ce qu'un romancier ne manquerait pas d'employer. Celui qui prendrait ce que j'écris pour la vérité serait peut-être moins dans l'erreur que celui qui le prendrait pour une fable[2].

Le ton est provocateur vis-à-vis de la norme, et n'est pas si apathique que celui de Fowles. En restant dans la comparaison avec Diderot, le jeu du narrataire dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur* est moins ludique que celui de *Jacques le fataliste*. En effet, l'oralité du récit donne un charme naïf comme le dit Kundera à propos des romans jusqu'à la fin du 18ème siècle : l'auteur écrit comme s'il adressait au lecteur et le lecteur croit entendre sa voix. Mais chez Calvino, cette pratique intègre davantage qu'un esprit ludique, c'est-à-dire un penchant à expérimenter sur la forme du roman. Il ne s'agit pas tant d'un narrateur qui divertit le narrataire comme chez Diderot.

> Tu vas commencer le nouveau roman d'Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*. Détends-toi. Concentre-toi. Écarte de toi toute autre pensée. Laisse le monde qui t'entoure

---

[1] John Fowles, *Sarah et le lieutenant français*, traduit de l'anglais par Guy Durand, Paris, Éditions du Seuil, 2008, p. 132.

[2] *Jacques le fataliste*, Paris, Gallimard, coll. « folio classique », 2011, p. 52.

> s'estomper dans le vague. La porte, il vaut mieux la fermer ; de l'autre côté, la télévision est toujours allumée. Dis-le tout de suite aux autres : « Non, je ne veux pas regarder la télévision! » Parle plus fort s'ils ne t'entendent pas : « Je lis! Je ne veux pas être dérangé ». Avec tout ce chahut, ils ne t'ont peut-être pas entendu : dis-le plus fort, crie : « Je commence le nouveau roman d'Italo Calvino! » Ou, si tu préfères, ne dis rien ; espérons qu'ils te laisseront en paix[1].

De plus, celui à qui le narrateur s'adresse en le tutoyant n'est pas un narrataire, un lecteur hypothétique (potentiel ou supposé), mais un *personnage* de lecteur. En commençant la lecture de « *Si par une nuit d'hiver un voyageur* », ce dernier aperçoit que par une erreur d'imprimerie le texte est incomplet, se rend à la librairie et rencontre une lectrice embêtée par le même problème. Et commence ainsi l'histoire d'un lecteur qui, à la recherche de la suite d'un livre, rencontre de nouveau un autre livre aussi incomplet et ainsi de suite.

Dans le premier chapitre d'*Abattoir 5*, le narrateur présente son histoire qu'il a achevée et que le lecteur va commencer à lire dans les chapitres qui suivent.

> C'est une histoire vraie, plus ou moins. Tout ce qui touche à la guerre, en tout cas, n'est pas loin de la vérité. J'ai réellement connu un gars qu'on a fusillé à Dresde pour avoir pris une théière qui ne lui appartenait pas. Ainsi qu'un autre qui menaçait de faire descendre ses ennemis personnels par des tueurs à la fin des hostilités. Et ainsi de suite. Tous les noms sont fictifs[2].

Il est évident qu'il ne s'agit pas ici d'un simple ludisme ou d'une « liberté désinvolte » de composition. Plus qu'une révolte menée contre les conventions, nous constatons une négligence volontaire de ne pas respecter les conventions.

Umberto Eco, en s'intéressant à la redécouverte du « déjà dit » (already said) chez les écrivains postmodernistes, a bien signalé que la narration fantaisiste du 18ème siècle

---

[1] Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, traduit de l'italien par Danièle Sallenave et François Wahl, Paris, Édition du Seuil, coll. « points », 1995, p. 9.

[2] Kurt Vonnegut, *Abattoir 5 ou la croisade des enfants*, traduit de l'américain par Lucienne Lotringer, Paris, Édition du Seuil, 2004, p. 11.

est révisée « avec ironie, et non pas innocemment[1] » (with irony, and not innocently). La reprise postmoderniste de ce qui a été déjà dit ne peut se faire sans un certain défaitisme, même si le postmodernisme a choisi volontairement la reprise du passé face à la stérilité avant-gardiste. John Barth avait déjà défendu clairement son principe postmoderniste dans son essai « La littérature de l'Épuisement » (The Literature of Exhaustion, 1967). Il nous semble également que Kundera est lui aussi conscient de cette « perte de l'innocence » dans la reprise du style du 18ème siècle chez les écrivains du 20ème siècle :

> Pourtant, les premiers romanciers n'ont pas eu ces scrupules devant l'improbable. Dans le premier livre de *Don Quichotte*, il y a une taverne quelque part au milieu de l'Espagne où tout le monde, par pur hasard, se rencontre […]. Les romans d'alors n'avaient pas encore conclu avec le lecteur le pacte de la vraisemblance. Ils ne se voulaient pas simuler le réel, ils voulaient amuser, épater, surprendre, ensorceler. Ils étaient *ludiques* et c'est là que résidait leur virtuosité. Le commencement du 19ème siècle représente un changement énorme dans l'histoire du roman. Je dirais presque un choc. L'impératif de l'imitation du réel a rendu d'emblée ridicule la taverne de Cervantès. Le 20ème siècle se révolte souvent contre l'héritage du 19ème siècle. Néanmoins, le simple retour à la taverne cervantesque n'est plus possible. Entre elle et nous, l'expérience du réalisme du 19ème s'est interposée de sorte que le jeu des coïncidences improbables ne peut plus être innocent. Il devient ou bien intentionnellement cocasse, ironique, parodique (*Les Caves du Vatican* ou *Ferdydurke*, par exemple) ou bien fantastique, onirique[2].

Bien que Kundera ne parle pas des postmodernistes, il est frappant de trouver chez Kundera l'idée de la perte de l'innocence qui fait écho à la pensée d'Eco. Calinescu élargit la conception de cette « perte de l'innocence » en attachant de l'importance à l'Histoire.

> Mais il y a un sens moral et esthétique plus grand dans lequel la perte d'innocence du postmodernisme va plus loin que « le déjà dit » pour avoir rapport avec la face plus sombre, sauvage et indicible qui a culminé dans les politiques génocidaires de Staline ou Hitler. Pour

[1] Umberto Eco, Postface pour *The Name of the rose*, p. 67. C'est nous qui traduisons.
[2] *L'Art du roman*, pp. 115-116.

> les Européens en particulier, les conséquences monstrueuses de l'utopisme moderne (en Union Soviétique) ou du tribalisme antimoderne (dans le Troisième Reich allemand) ne peuvent et ne doivent être ignorées[1].

C'est dans ce contexte que Guy Scarpetta inscrit Kundera dans le postmodernisme[2]. Le titre de son livre *L'Impureté* désigne l'esthétique postmoderniste en contraste avec la pureté des modernistes. Selon Scarpetta, Kundera, ainsi que d'autres écrivains « postmodernistes », est conscient de son temps et essaie de trouver un compromis entre l'adieu à une époque, la modernité, et la sauvegarde de son héritage. Le fait que Scarpetta compte Hermann Broch parmi ces postmodernistes montre de nouveau l'ambiguïté du cadre postmoderniste, mais cela mis à part, il est assez juste de relever « la perte de l'innocence » comme la part de l'historicité postmoderniste chez Kundera. Il suffit de voir ses réflexions sur l'incohérence de l'identité ou sur la contingence du corps humain, et nous remarquons rapidement qu'au fond de la légèreté de la forme demeure un défaitisme et un scepticisme complets. C'est dans ce contexte de la perte de l'innocence que surgit le problème de la subjectivité au temps postmoderne.

---

[1] Calinescu, *Five faces of modernity*, p. 277. « But there is a larger moral and aesthetic sense in which postmodernism's loss of innocence goes beyond « the already said » to relate to the darker, savage, unspeakable side of modernity that culminated in the genocidal politics of Stalin or Hitler. Particularly for the Europeans, the monstruous consequences of modern utopianism (in the Soviet Union) or of countermodern tribalism (in the Third Reich in Germany) cannot and should not be ignored ».

[2] Voir Guy Scarpetta, *L'Impureté*, Paris, Grasset, 1985.

2. Le paradoxe de la subjectivité dans le temps postmoderne

Par rapport aux romans du 18ème siècle, les romans postmodernes se distinguent par la présence éminente de l'auteur qui s'imprègne dans la conscience du narrateur. Tristram Shandy n'est pas Laurence Sterne. Comme l'écrit Wayne C. Booth, la distinction entre la narration chaotique de Tristram Shandy et l'écriture planifiée de Laurence Sterne est le premier pas pour l'analyse du justement qualifié « narrateur conscient de soi » dans le roman *Tristram Shandy*[1]. Et le narrateur de *Jacques le fataliste* non plus, même s'il feint la voix de l'auteur, n'est pas en Diderot. Le narrateur conscient de soi dans les romans comiques du 18ème siècle est purement fictif et il raconte l'histoire de sa vie qui est aussi une pure fiction.

Mais quant au narrateur chez Fowles, Calvino et Vonnegut, il nous semble plutôt contraint (ou peu naturel) de distinguer nettement le narrateur et l'auteur. Nous pouvons aller plus loin : il nous semble presque absurde de nous attacher à la narratologie classique dans des cas où les écrivains souhaitent se délivrer de ses règles trop scientifiques[2]. Dans les romans postmodernes, nous voyons des auteurs qui peinent pour créer un livre, plus précisément pour raconter une histoire. Le dispositif de fiction est explicitement signalé au lecteur et dans cette fiction manifeste apparaît la conscience de l'auteur vis-à-vis de son écriture. Les romanciers postmodernes relèvent le contraste entre la fiction et le réel par leur propre présence dans le roman.

---

[1] Wayne C. Booth, *The self-conscious narrator in comic fiction before* Tristram Shandy in *PMLA, modern language association of America*, Vol. 67, n°. 2, 1952, p. 163.

[2] Voir Gerald Prince, « Narratologie classique et narratologie post-classique » in la revue *Vox Poetica*, consulté le 19 février 2013, URL : http://www.vox-poetica.org/t/articles/prince.html : « En somme, la narratologie post-classique est ou se veut plus réflexive et plus exploratoire que la narratologie classique, plus interdisciplinaire et plus ouverte aux courants théorico-critiques qui l'entourent, plus hospitalière, plus expansive (rassemblant, englobant ce que la narratologie classique essayait de distinguer, le critico-interprétatif autant que le poético-théorique, la théorie du récit, la critique narratologique et l'étude des textes, accueillant toutes les questions que la narratologie classique s'efforçait de ne pas poser), plus "modeste" en même temps et consciente des difficultés de son entreprise, plus utilitaire aussi, plus empirique et même expérimentale, plus impure, enfin plus portée sur l'idéologique comme sur l'éthique et certainement plus politiquement correcte (on sait combien, jusqu'à présent, la mise entre parenthèses de l'histoire, par exemple, peut paraître réactionnaire) ». Kundera s'inscrirait aussi parmi les partisans de la narratologie post-classique. Il considère le narrateur comme un « fantôme anonyme de la théorie littéraire » (*Dix-Neuf/Vingt*, n°1, 1996, p. 148.)

On pourrait interpréter cette attitude comme le renoncement à une écriture impersonnelle et l'acceptation ouverte d'une écriture autoréférentielle. Pour citer Patricia Waugh à propos de John Barth, « l'*impersonnalité* apparente de l'histoire est toujours finalement *personnelle*, finalement *discours*[1] » (the apparent *impersonality* of *histoire* is always finally *personal*, finally *discours*). Les écrivains ont cessé (sans doute avec une certaine amertume) de poursuivre vainement une représentation objective et absolue de la réalité (ou de la vérité). Au lieu de dissimuler leur subjectivité, ils laissent volontiers les traces de celle-ci dans le récit. Le narrateur est un des éléments qui montrent le plus manifestement cette tendance. On assiste très souvent à un narrateur à la première personne qui se comporte comme l'auteur de l'ouvrage. Même dans des cas où le narrateur est clairement différencié de l'auteur, l'histoire se réfère à la vie de l'auteur et à l'entreprise même d'écrire un roman. Toutefois, les écrivains ne peuvent se contenter de produire une écriture réduite au reflet d'une subjectivité. Tout en choisissant de laisser leur subjectivité pénétrer dans le roman, ces écrivains expriment aussi leur incertitude vis-à-vis de ce choix même. Ce paradoxe de la subjectivité nous semble être une caractéristique représentative de la littérature postmoderne et il nous semble aussi être présent chez Kundera.

Dès sa première phrase, le roman *Si par une nuit d'hiver un voyageur* fait mention de ce livre même : « Tu vas commencer le nouveau roman d'Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*[2] ». Dans ce labyrinthe des premiers chapitres de différents romans, il n'y a évidemment pas de narrateur unique derrière qui nous pouvons imaginer la conscience de Calvino. Nous savons juste que c'est Calvino qui a arrangé cet assortiment et qui a écrit tous ces premiers chapitres en adoptant des styles divers. Le lecteur ne peut pas lire ce roman comme une histoire complète et autonome. Il assiste à une entreprise expérimentale de l'auteur, et il est impossible pour lui de ne pas penser à l'auteur. Ce qui est intéressant, c'est que dans le huitième chapitre, nous assistons à une lecture d'un journal de Silas Flannery, un écrivain. Cet écrivain pense à produire un livre justement tel que *Si par une nuit d'hiver un voyageur* de Calvino :

---

[1] Patricia Waugh, *Metafiction, the theory and practice of self-conscious fiction*, pp. 26-27. C'est nous qui traduisons.

[2] Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, p. 9.

> La fascination romanesque, telle qu'elle se donne à l'état pur aux premières phrases du premier chapitre de tant de romans, ne tarde pas à se perdre avec la suite de la narration : promesse d'un temps de lecture qui s'ouvre devant nous et qui reste apte à recueillir toutes les possibilités de développements. Je voudrais pouvoir écrire un livre qui ne serait qu'un *incipit*, qui garderait pendant toute sa durée les potentialités du début, une attente encore sans objet. Mais comment un pareil livre pourrait-il bien être construit[1] ?

Silas Flannery n'est pas Italo Calvino, mais il reflète l'image de l'écrivain Calvino et plus précisément : il explique à sa place son intention d'écrire *Si par une nuit d'hiver un voyageur.* Il devient alors naturel que nous sommes tentés de lire dans le journal de Silas Flannery le souci de Calvino quant à la création romanesque :

> Comme j'écrirais bien, si je n'étais pas là ! Si, entre la feuille blanche et le bouillonnement des mots ou des histoires qui prennent forme et s'évanouissent sans que personne les écrive, ne s'interposait l'incommode diaphragme qu'est ma personne ! Le style, le goût, la philosophie, la subjectivité, la formation culturelle, et le vécu, la psychologie, le talent, les trucs du métier : tous les événements qui font que ce que j'écris est reconnaissable, me semblent une cage qui restreint mes possibilités. Si je n'étais qu'une main, une main coupée qui saisit une plume et se met à écrire… Mais qui ferait mouvoir cette main ? La foule anonyme ? L'esprit du temps? L'inconscient collectif ? Je ne sais pas. Ce n'est pas pour être le porte-parole de quoi que ce soit de défini que je voudrais m'annuler moi-même. Seulement pour transmettre le scriptible qui attend d'être écrit, la racontable qui n'est raconté par personne[2].

La composition de *Si par une nuit d'hiver un voyageur* résume le paradoxe auquel Calvino aurait fait face : soit il écrit un ouvrage dont les éléments reviennent à sa subjectivité, soit il déguise sa subjectivité en plagiant le style des autres, en « s'annul[ant] lui-même pour donner la parole à ce qui est hors de lui[3] ». Un autre personnage du romancier, Hermès Marana, assume le deuxième choix. Il rêve d'une littérature « ne connaissant qu'apocryphes, fausses attributions, imitations,

---

[1] *Ibid.*, p. 197.
[2] *Ibid.*, p. 191.
[3] *Ibid.*, p. 201.

contres-façons et pastiches[1] ». En jouant le rôle d'Hermès Marana, Calvino entreprend d'écrire des « livres de tous les auteurs possibles[2] », et en même temps, il dévoile son appréhension personnelle à travers Silas Flannery. Le sujet de ce livre de Calvino est finalement cette intention d'écrire un livre en dissimulant sa subjectivité.

Dans *Sarah et le lieutenant français* de Fowles aussi, la question de la subjectivité de l'écrivain dans la création occupe une place centrale. L'histoire se déroule en Angleterre à l'époque victorienne. Le narrateur se présente comme imprésario, « le seul qui puisse témoigner[3] » devant le lecteur au 20ème siècle. Mais en montrant au lecteur le spectacle des usages victoriens, le narrateur se préoccupe principalement de son rôle de romancier au 20ème siècle :

> Vous pouvez penser que les romanciers ont toujours en main leur plan bien établi, de sorte que l'avenir que laisse prévoir le chapitre 1 deviendra inexorablement le présent du chapitre 13. Mais les romanciers écrivent pour de multiples et toutes différentes raisons […] Une seule raison est commune à tous ceux de notre espèce : « Nous voulons créer des mondes aussi réels que le monde qui existe, et qui soient néanmoins différents. ». Ou qui existait. C'est pourquoi nous ne pouvons pas avoir de plans arrêtés. Nous savons bien que le monde est un organisme et non pas une machine. Nous savons aussi qu'une création véritable doit se libérer de l'emprise de son créateur. Un monde composé (un monde qui révèle son plan dans tous ses détails) est un monde mort. […] Le romancier est dieu puisqu'il crée (et le plus aventureusement moderne des romans d'avant-garde n'a pas encore réussi à éliminer complètement son auteur) ; ce qui est changé, c'est que nous ne pouvons plus être les dieux de la période victorienne, autocrates et omniscients ; mais selon une nouvelle conception théologique, notre première règle de conduite est la liberté, et non pas l'autorité[4].

Sans aller prendre ce narrateur pour Fowles (une erreur d'un étudiant en première année selon Linda Hutcheon[5]), nous constatons néanmoins la conscience éminente de

---

[1] *Ibid.*, p. 179.
[2] *Ibid.*, p. 202.
[3] John Fowles, *Sarah et le lieutenant français*, p. 134.
[4] *Ibid.*, p. 135.
[5] Linda Hutcheon, *Narcissistic narrative : The Metafictional paradox*, Wilfrid Laurier Univ. Press, 1981, p. 57.

Fowles dans cette structure romanesque. En s'imposant comme règle la liberté, le narrateur insiste pour que les personnages se comportent « librement » dans le roman et qu'ils ne soient pas des pantins du créateur.

> C'est seulement quand évènements et personnages se mettent à nous désobéir qu'ils commencent vraiment à vivre. Quand Charles eut laissé Sarah sur sa corniche de la falaise, je lui avais ordonné de rentrer directement à Lyme Regis. Mais il n'en fit rien. De son propre mouvement, il s'écarta de sa route pour descendre à la laiterie[1].

Dire que le créateur ne dirige pas les « créatures de sa pensée[2] » semble problématique, voire charlatanesque, bien que cette posture de l'écrivain contribue à la thématique du roman qu'est la liberté de l'homme dans la société. Admettons que les personnages s'échappent du cadre que l'auteur a programmé, et qu'ils créent de leur « côté » un autre développement que celui prévu, ce changement a lieu dans la pensée du créateur et c'est le créateur qui inscrit ce changement de programme dans la version définitive du livre. Ce qui est à noter ici, c'est que l'auteur montre le processus de la création et va jusqu'à mentionner qu'il reste ouvert à tout changement qui pourrait avoir lieu au cours de la création. Ainsi, l'auteur se veut non pas « créateur » mais « rapporteur ». Il ne présente pas un monde en tant que produit imaginaire de sa subjectivité mais rapporte des faits qui se sont produits « spontanément » (« indépendamment » de ce qu'il a prévu).

Dans *Abattoir 5*, nous assistons à un narrateur qui publie un roman sur le bombardement de Dresde qu'il a « vécu », comme l'a vécu aussi l'auteur Vonnegut. En racontant l'histoire de Billy Pèlerin, ce narrateur signale au lecteur qu'il est présent dans l'histoire et qu'il est l'auteur même du livre :

> Et tout cela les yeux accrochés à ceux de Billy. Le crâne du pauvre Billy résonne de toutes ses balivernes. « Que Dieu vous protège, mes enfants! » proclame Bob, et l'écho répète. Il ajoute enfin : « Si jamais vous passez par Cody, dans le Wyoming, demandez donc Bob l'Enragé! »

---

[1] *Ibid.*, p. 134.
[2] *Ibid.*, p. 135.

J'étais présent. Et aussi mon vieux copain de guerre, Barnard V. O'Hare[1].

Un Américain, non loin de Billy, gueulait qu'il avait tout expulsé sauf sa cervelle. Un moment plus tard il se reprit : « C'est parti, c'est parti ». C'était sa cervelle. C'était moi. Le fils de ma mère. L'auteur de ce livre[2].

Derrière son dos, dans le wagon, un type s'exclama, « Punaise! » C'était moi, c'était le fils de ma mère. En fait de grande ville, je n'avais visité qu'Indianapolis, dans l'Indiana[3].

Et c'est dans un monde de fiction apparente et assumée que se déroule cette « histoire vraie ».

S'il est tellement succinct, confus et discordant, mon cher Sam, c'est qu'il n'y a rien de raisonnable à dire d'un massacre. Tout le monde est censé mourir pour ne plus jamais désirer ou affirmer quoi que ce soit. Tout se doit d'être silencieux au lendemain d'une boucherie et l'est en fait, les oiseaux exceptés. Que chantent donc les oiseaux ? Ce qu'on peut chanter à propos d'un carnage, des choses comme « Cui-cui-cui[4] ? »

Si Vonnegut emploie un cadre extrêmement fictif pour une histoire de guerre, c'est parce que le réalisme ou la vraisemblance feinte est inutile pour raconter un vécu infiniment inhumain. On remarque chez Vonnegut, une désillusion vis-à-vis du sérieux, un ennui de traiter sérieusement les choses sérieuses. Mais en même temps, il nous semble que la fiction portée à son extrême est là aussi pour rendre floue la présence de la subjectivité de l'auteur. La présence explicite de la conscience de l'auteur dans des récits de fiction semble témoigner de leur réticence de ne pas pouvoir et de ne pas vouloir assumer (ou exprimer ?) leur subjectivité. Cette façon de faire de Vonnegut nous fait penser au passage dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, où le narrateur raconte l'exécution de Zavis Kalandra et Milada Horakova.

---

[1] Kurt Vonnegut, *Abattoir 5*, pp. 75-76.
[2] *Ibid.*, p. 132.
[3] *Ibid.*, p. 155.
[4] *Ibid.*, p. 28.

> Ils souriaient tous et Éluard s'est penché vers une jeune fille qu'il tenait par les épaules : « *L'homme en proie à la paix a toujours un sourire.* »
> Et la jeune fille s'est mise à rire et elle a tapé plus fort du pied sur le macadam, de sorte qu'elle s'est élevée de quelques centimètres au-dessus de la chaussée, entraînant les autres avec elle vers le haut, et l'instant d'après plus un seul d'entre eux ne touchait terre, ils faisaient deux pas sur place et un pas en avant, sans toucher terre, oui, ils volaient au-dessus de la place Saint-Venceslas, leur ronde dansante ressemblait à une grande couronne qui prenait son essor, et moi, je courais en bas sur la terre et je levais les yeux pour les voir et ils étaient de plus en plus loin, ils volaient en levant la jambe gauche d'un côté puis la jambe droite de l'autre, et au-dessous d'eux il y avait Prague avec ses cafés pleins de poètes et ses prisons pleines de traîtres au peuple, et dans le crématoire on était en train d'incinérer une députée socialiste et un écrivain surréaliste, la fumée s'élevait vers le ciel comme un heureux présage et j'entendais la voix métallique d'Éluard : *« L'amour est au travail il est infatigable*[1]*. »*

Dans ce passage, Kundera décrit un fait historique dont il a été témoin, et y mêle sa vision subjective. S'il recourt à l'onirisme, c'est pour que son discours ne soit pas pris au sérieux directement, et que sa subjectivité devienne mi-réelle, mi-fictive. Il va de soi que les romans de Kundera sont autoréférentiels : il écrit dans ses romans sur ses romans, explique le processus de sa création romanesque et raconte même des épisodes de sa vie. C'est le narrateur qui prend en charge ce travail. Ce narrateur est très similaire à celui de Fowles. On croirait même que Kundera s'est inspiré de Fowles. Dans *La Vie est ailleurs*, le narrateur explique la composition des parties du roman :

> La première partie de notre récit englobe environ quinze ans de la vie de Jaromil, mais la cinquième partie, qui est pourtant plus longue, à peine une année. Donc, dans ce livre, le temps s'écoule à un rythme inverse du rythme de la vie réelle ; il ralentit[2].

Le début de la quatrième partie « Les lettres perdues » commence ainsi :

---

[1] *Le Livre du rire et de l'oubli*, p. 117.
[2] *La Vie est ailleurs*, p. 399.

> J'ai calculé qu'à chaque seconde deux ou trois nouveaux personnages fictifs reçoivent ici-bas le baptême. C'est pourquoi j'hésite toujours à me joindre à cette foule innombrable de saints Jean-Baptiste. Mais qu'y faire ? Il faut bien que je donne un nom à mes personnages[1].

La conscience de soi de l'auteur est aigüe, et pourtant, il ne retient pas le geste de brouiller les traces de sa subjectivité. Aux côtés des récits oniriques, nous pouvons mentionner sa manière de concevoir les personnages (égo expérimental) et la forme polyphonique de la narration, comme moyen de dissimuler son moi.

Il y a également des passages autocritiques, où le romancier se moque un peu de son métier, un peu à la manière de Calvino. Dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, le narrateur présente une anecdote révélatrice de « l'essence de l'activité de l'écrivain[2] ». Il a rencontré un chauffeur de taxi qui écrit un livre sur son expérience d'un naufrage, en espérant que ça pourrait intéresser les gens, alors même que ces enfants ne s'y intéressent pas :

> Nous écrivons des livres parce que nos enfants se désintéressent de nous. Nous nous adressons au monde anonyme parce que notre femme se bouche les oreilles quand nous lui parlons. Vous allez me répliquer que dans le cas du chauffeur de taxi, il s'agit d'un graphomane et nullement d'un écrivain. Il faut donc commencer par préciser les concepts. Une femme qui écrit quatre lettres par jour à son amant n'est pas une graphomane. C'est une amoureuse. Mais mon ami qui fait des photocopies de sa correspondance galante pour pouvoir la publier un jour est un graphomane. La graphomanie n'est pas le désir d'écrire des lettres, des journaux intimes, des chroniques familiales (c'est-à-dire d'écrire pour soi ou pour ses proches), mais d'écrire des livres (donc d'avoir un public de lecteurs inconnus). En ce sens, la passion du chauffeur de taxi et celle de Goethe sont les mêmes. Ce qui distingue Goethe du chauffeur de taxi, ce n'est pas une passion différente, mais le résultat différent de la passion[3].

Il faut bien sûr prendre en compte dans ce passage la part d'humour provocateur de

---

[1] *Le Livre du rire et de l'oubli*, p. 135.
[2] *Ibid.*, p. 155.
[3] *Idem.*

Kundera, mais on peut tout de même le considérer comme une critique de la conscience excessive de lui-même de l'écrivain, son désir de se faire remarquer. Cette préoccupation narcissique de l'écrivain est reprise comme un des éléments qui constituent le thème de *L'Immortalité*. Dans ce roman, Kundera réalise une rencontre ludique et imaginaire (bien sûr) entre Goethe et Hemingway. Au paradis, les deux romanciers discutent à propos de l'image de l'écrivain qui persiste après la mort.

> — Ernest, résignez-vous à admettre que j'ai été aussi saugrenu que vous. Le souci de sa propre image, voilà l'incorrigible immaturité de l'homme. Il est si difficile de rester indifférent à son image! Une telle indifférente dépasse les forces humaines. L'homme ne la conquiert qu'après sa mort. Et encore, pas tout de suite. Longtemps après sa mort. […] C'est très bizarre, vous savez. Être mortel est l'expérience humaine la plus élémentaire, et pourtant l'homme n'a jamais été en mesure de l'accepter, de la comprendre, de se comporter en conséquence. L'homme ne sait pas être mortel. Et quand il est mort, il ne sait même pas être mort.
>
> — Et vous, vous croyez que vous savez être mort ? » demanda Hemingway pour atténuer la gravité du moment. « Vous croyez vraiment que la meilleure manière d'être mort soit de perdre votre temps à bavarder avec moi ?
>
> — Ne faites pas l'andouille, Ernest, dit Goethe. Vous savez bien que nous ne sommes en ce moment que la fantaisie frivole d'un romancier qui nous fait dire ce que lui-même veut dire et ce que nous n'aurions probablement jamais dit[1].

Le jeu de la métafiction est manifeste dans ce passage : Goethe et Hemingway en tant que personnages du roman de Kundera sont conscients qu'ils sont dans le monde de la fiction et que leur conversation n'est qu'un produit fantaisiste du romancier. Dans ce dispositif où Kundera semble assumer sa conscience de soi, il met lui-même en question une conscience de soi un peu trop exagérée de la part des écrivains.

La métafiction est un style de récit où l'écrivain se plaît à mettre en cause dans la fiction toute activité qui se rapporte à la création d'une fiction : lire, écrire et raconter. Le choix du style métafictionnel montre le désir de l'écrivain de se voir lire, écrire et raconter. D'un côté, c'est un acte autocritique car l'écrivain se fait lui même objet

[1] *L'Immortalité*, pp. 319-320.

d'examen. Mais d'un autre côté, c'est un acte narcissique car l'écrivain se concentre sur lui-même. Il est ainsi naturel et inévitable que le rapport de l'écrivain avec sa propre conscience de soi devienne paradoxal. Autrement dit, la métafiction est un produit postmoderne uniquement pour son aspect narcissique. Le sujet d'un livre métafictionnel est l'écrivain qui est en train d'écrire le livre, ce qui n'est pas le cas dans les romans modernes. Dans ces derniers, les gestes « métafictionnels » sont des résultats de leur style narratif, et ne sont pas un but prévu. Le narrateur raconte l'histoire comme s'il était l'auteur : c'est une tentative ludique et désinvolte qui divertit le lecteur et l'auteur lui-même. Il n'y a pas d'intention préméditée de la part de l'auteur de faire de la métafiction, c'est-à-dire de vouloir examiner son propre travail d'écrivain.

En revanche, dans les romans postmodernes, la métafiction est un outil d'expérimentation pour l'écrivain sceptique de sa subjectivité. L'écrivain postmoderne essaie de dévoiler l'activité de l'écriture, de la lecture et celle de raconter dans un livre. On y relève l'intention de déconstruire la création littéraire en rendant visible ce qui se passe derrière la création, c'est-à-dire montrer le *processus* de la création. Il n'y a plus de secret d'écrivain. Toutefois, l'honnêteté de ce dévoilement est à la fois violence et impossibilité. L'écrivain explore ce que peut être un roman en s'exposant. Mais même en se montrant, dans la fiction, conscient de lui-même et de son activité créatrice, derrière cette conscience de soi, il y a encore une conscience de soi et ainsi de suite. Il advient que finalement, l'intention première de se montrer sincère revienne à un simple acte de créer une fiction. Comme écrit Fowles, « nous fuyons tous en débandade devant la vraie réalité – et c'est là la définition fondamentale de l'*Homo sapiens*[1] ». C'est la limite de l'entreprise métafictionnelle, que de voir son activité de décomposer la fiction devenir une activité de composition de fiction.

L'image de l'écrivain projeté dans la fiction ne peut être qu'un simple reflet réitéré de l'écrivain se méfiant de sa subjectivité dans la réalité. Il voit son reflet qu'il connaît déjà, et rien d'autre. C'est la même chose que Narcisse amoureux qui ne voit que son propre reflet dans l'eau. À la surface de ces faits, on pourrait dire que Kundera partage avec les trois écrivains le phénomène du paradoxe de la subjectivité. Mais partage-t-il aussi l'intention métafictionnelle ? Nous allons répondre à cette question dans le

[1] *Sarah et le lieutenant français*, p. 136.

chapitre suivant.

3. Le processus de la fiction au temps postmoderne

Par le geste de montrer le processus de la création littéraire, les écrivains postmodernes semblent nous dévoiler leur hésitation à produire un livre complet de fiction qui a un début et une fin. Dans leur livre, ils sont perpétuellement « en train de » créer en hésitant sur ce qu'ils font. Leur conscience de soi s'incruste dans le livre comme s'ils craignaient de perdre à jamais le lien avec leur ouvrage. Ils se montrent réticents à soumettre leur création au monde extérieur. Cette réticence se reflète dans l'irréductibilité de leur histoire.

Dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur* de Calvino, il existe strictement parlant une première et une dernière page, il est extrêmement difficile d'évoquer « l'histoire » qui se raconte dans ce livre. On pourrait penser à l'histoire d'un voyageur, mais le voyageur n'apparaît pourtant qu'au début de la première histoire, et comme le dit le lecteur, « cela n'est pas un texte[1] ». C'est en effet la nécessité ou l'exigence d'une histoire complète qui est mise en question dans ce livre. Dans l'avant-dernier chapitre, on assiste à une discussion de lecteurs sur la lecture. Ils présentent chacun leur manière de lire un livre : une lecture imaginative où l'image évoquée par quelques phrases se développe librement, une lecture fidèle au texte, voire archéologique qui consiste à examiner minutieusement le texte, une lecture comme à chaque fois une nouvelle expérience, une lecture intertextuelle, une lecture qui savoure l'espérance suggérée par le titre ou par l'incipit, ou bien une lecture qui vise la fin. Et le lecteur dit à son tour qu'il aime « lire un livre de bout en bout[2] ».

> – Mais ce n'est pas de cette histoire-là que je voudrais savoir la fin…
>
> Le septième lecteur t'interrompt :
>
> – Vous croyez que chaque lecture doit avoir un début et une fin ? Autrefois, le récit n'avait que deux façons de finir : une fois leurs épreuves passées, le héros et l'héroïne se mariaient ; ou ils mouraient. Le sens ultime à quoi renvoient tous les récits comporte deux faces : ce qu'il y a de continuité dans la vie, ce qu'a d'inévitable la mort.
>
> Là, tu t'arrêtes un moment pour réfléchir. Puis, avec la soudaineté de l'éclair, tu te décides : tu

[1] *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, p. 287.
[2] *Ibid.*, p. 285.

épouseras Ludmilla[1].

Ce que révèle cette discussion entre lecteurs est l'étrange intensité du désir de l'homme voulant lire une histoire sur une partie d'un monde qui n'existe pas, quelle qu'en soit la manière. Ce livre pourtant évite de se faire l'objet de la lecture en faisant de la lecture l'objet de la lecture. La fin du livre arrive donc quand le Lecteur met fin à son activité de lecture dans le douzième chapitre.

> – Éteins toi aussi. Tu n'es pas fatigué de lire ?
>
> Et toi :
>
> – Encore un moment. Je suis juste en train de finir *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, d'Italo Calvino[2].

Fowles emploie de sa part une astuce ingénieuse pour troubler les lecteurs qui avancent dans leur lecture en attendant la fin. En tenant compte de l'attente des lecteurs et de la liberté des personnages, le narrateur retire la première fin. Cette fin qui, d'après le narrateur, est « conforme aux meilleures règles de la tradition[3] », ne correspond pas pourtant à l'intention du narrateur qui insiste sur la liberté des personnages et sur l'attente des lecteurs qui le soutiennent. Charles enterre les souvenirs de Sarah dans l'oubli, se marie avec sa fiancée et entre dans les affaires. Charles choisit de sauver les apparences plutôt que de suivre sa propre volonté. Après avoir raconté ce futur décevant du héros, le narrateur avoue qu'il s'agit d'un produit de l'imagination de Charles :

> Nous nous représentons par la pensée les traits caractéristiques de notre comportement futur et de ce qui est susceptible de nous arriver. […] Charles, en ce sens, n'était pas une exception, et les dernières pages que vous avez pu lire ne décrivaient pas ce qui arriva réellement, mais bien ce qu'au cours des heures du trajet, entre Londres et Exeter, il imaginait comme devant être la suite naturelle des événements. […] Il lui semblait que le roman de son existence était sur le

---

[1] *Ibid.*, p. 287.
[2] *Ibid.*, p. 289.
[3] *Sarah et le Lieutenant français*, p. 464.

point de se terminer, et d'une façon assez mesquine[1].

Le narrateur remonte le temps au moment où Charles a imaginé son avenir avec résignation, et le laisse cette fois-ci agir selon sa propre volonté, c'est-à-dire former le dessein de revoir Sarah. Quelques chapitres plus tard, le narrateur propose finalement deux versions de la suite de l'histoire pour se décharger d'un juge, ou bien d'un organisateur de l'histoire.

> La fiction prétend d'ordinaire suivre la réalité. L'auteur fait entrer dans l'arène des désirs opposés, et décrit l'affrontement – mais, en fait, il en fixe lui-même les conditions, et laisse emporter le désir en faveur duquel il aura lui-même pris parti. […] La seule façon pour moi de ne pas prendre parti dans cet affrontement serait d'en présenter deux versions différentes[2].

Fowles ne présente pas seulement le résultat de l'écriture comme son œuvre. Le processus lui-même est mis en valeur dans ce roman, et c'est ce qui lui donne la figure d'un roman métafictionnel. Plutôt que l'histoire sinistre d'une relation adultère, comme le titre aurait pu le suggérer, il s'agit dans ce roman d'une tentative de raconter une histoire « en faveur du libre arbitre dont les personnages doivent disposer[3] ».

Chez Vonnegut, la fiction (le monde des personnages) et le réel (le monde de l'auteur de la fiction) sont liés dans le livre. Il ne suffit pas de résumer l'histoire de Billy Pèlerin pour expliquer *Abattoir 5* de Vonnegut. L'histoire de Billy est insérée dans l'histoire du narrateur (ou de l'auteur) qui écrit et qui raconte celle-ci. Quelques phrases de temps en temps rappellent au lecteur que l'auteur accompagnait l'armée américaine comme et avec Billy. Vonnegut en tant que narrateur est conscient de la nature de cette histoire :

> Il n'y a pour ainsi dire pas de figures notables dans cette histoire, pratiquement pas de confrontations dramatiques, car les hommes y sont affreusement malades et réduits à n'être que des pantins exsangues entre les mains de forces démesurées. En somme, l'une des

[1] *Ibid.*, pp. 464-465.
[2] *Ibid.*, pp. 552-553.
[3] *Ibid.*, p. 552.

principales conséquences de la guerre est d'ôter aux gens l'envie de montrer qu'ils ont de l'étoffe[1].

Tout au long de la lecture, le lecteur est amené à déchiffrer l'intention de l'auteur qui est de vouloir exposer son vécu dans le cadre d'une science-fiction.

Dans la page de titre, Vonnegut annonce sous son nom qu'il écrit son roman dans le style tralfamadorien. Mais devons-nous accepter selon la coutume que la page de titre appartienne toujours au monde réel ? Bien sûr, Vonnegut ayant déjà fait le premier pas dans le domaine de la fiction, il nous est dès lors impossible de plonger naïvement dans la fiction en oubliant son propre encadrement de la tentative. Le lecteur ne peut pas réduire le livre *Abattoir 5* à un simple roman de science-fiction qui raconte la rencontre de Billy avec des petits extraterrestres verts. Dès la page du titre, voire même avant s'il s'est informé de son dispositif métafictionnel, le lecteur entre dans le jeu de Vonnegut, et ne peut que penser à sa présence au cours de la lecture. Dans la page de titre, Vonnegut se présente comme suit :

Germano-Américain de quatrième génération
Qui se la coule douce au Cap Cod,
Fume beaucoup trop
Et qui, éclairer dans l'infanterie américaine,
Mis hors de combat
Et fait prisonnier,
A été, il y a bien longtemps de cela,
Témoin de la destruction de la ville
De Dresde (Allemagne),
« La Florence de l'Elbe »,
Et a survécu pour en relater l'histoire.
Ceci est un roman
Plus ou moins dans le style télégraphique
Et schizophrénique des contes

[1] *Abattoir 5*, p. 171.

De la planète Tralfamadore

D'où viennent les soucoupes volantes.

Paix[1].

Le ton est sobre, mais la tentative est insolite : écrire un roman suivant une conception imaginaire d'un monde qui n'existe que dans le monde représenté par ce roman qu'il écrit... Vonnegut mentionne la planète Tralfamadore comme si une telle conception tralfamadorienne du monde existait indépendamment de lui ! Sous les yeux de Billy qui est un être humain, la typographie ressemble aux télégrammes, et se compose de « brefs massifs de symboles séparés par des étoiles[2] ».

> Les télégrammes sont inconnus à Tralfamadore. Mais vous avez raison : chaque assemblage de signes constitue un message court et impérieux, décrit une situation, une scène. Les messages ne sont enchaînés par aucun lien spécial mais l'auteur les a choisis avec soin afin que, considérés en bloc, ils donnent une image de la vie à la fois belle, surprenante et profonde. Il n'y a ni commencement, ni milieu ni fin. Pas de suspense, de morale, de cause ni d'effet. Ce qui nous séduit dans nos livres c'est le relief de tant de merveilleux moments appréhendés simultanément[3].

La structure des livres tralfamadoriens reflète directement leur conception du temps.

> Le passé, le présent, le futur ont toujours existé, se perpétueront à jamais. Les Tralfamadoriens sont capables d'embrasser d'un coup d'œil les différentes époques, de la façon dont nous pouvons englober du regard une chaîne des Rocheuses, par exemple. Ils discernent la permanence des instants et peuvent s'attacher à chacun de ceux qui les intéressent[4].

Dans le roman, Billy souhaite transmettre cette philosophie tralfamadorienne pour

---

[1] *Ibid.*, la page de titre.
[2] *Ibid.*, p. 96.
[3] *Idem.*
[4] *Ibid.*, p. 36.

délivrer les gens de l'angoisse de la mort et de l'illusion terrestre sur le temps. Nous ne serions pas en tort de lire chez Billy l'espérance de Vonnegut, puisqu'il essaie de son côté d'écrire un roman qui se fonde sur la conception tralfamadorienne du temps. La mort de Billy n'est pas la fin de l'histoire. Il meurt en 1986 mais à sa mort, il a déjà « assisté, à plusieurs reprises[1] ». Par exemple, il réintègre la vie en remontant en 1945 et l'histoire continue.

Nous constatons aussi chez Kundera sa conscience aigüe vis-à-vis de sa propre tentative romanesque. Dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*, la mort de Thomas et Tereza est annoncée par le narrateur de manière indirecte déjà dans la troisième partie du roman. À ce moment-là, le narrateur ne décrit pas la scène de leur mort mais il rapporte simplement le fait que Sabina, la maîtresse de Thomas, reçoit une lettre qui lui fait part de leur mort. La mort de ces deux personnages reste tout de même un événement qui marque la fin du livre. La septième partie raconte les derniers jours paisibles de Tereza et Thomas à la campagne. Le lecteur, étant prévenu de la mort, savoure ces passages méditatifs sans se précipiter[2]. D'autre part, on peut citer *L'Identité* dont la fin perturbe le lecteur en lui annonçant que toute l'histoire aurait été un rêve :

> « Réveille-toi ! Ce n'est pas vrai ! »
>
> […] Et je me demande : qui a rêvé ? Qui a rêvé cette histoire ? Qui l'a imaginé ? Elle ? Lui ? Tous les deux ? Chacun pour l'autre ? Et à partir de quel moment leur vie réelle s'est-elle transformée en cette fantaisie perfide ? […] Quel est le moment précis où le réel s'est transformé en irréel, la réalité en rêverie ? Où était la frontière ? Où est la frontière[3]?

La tentative de Kundera de vouloir rendre ses romans irréductibles est exprimée par le personnage de Kundera lui-même lors d'une conversation avec Professeur Avenarius dans *L'Immortalité.*

> « Qu'es-tu en train d'écrire, au juste ?
>
> – Ce n'est pas racontable.

---

[1] *Ibid.*, p. 148.
[2] De même, la mort de Jaromil est annoncée par avance dans *La Vie est ailleurs*.
[3] *L'Identité*, pp. 205-206.

– Dommage.

– Pourquoi dommage ? C'est une chance. De nos jours, on se jette sur tout ce qui a pu être écrit pour le transformer en film, en dramatique de télévision ou en bande dessinée. Puisque l'essentiel, dans un roman, est ce qu'on ne peut dire que par un roman, dans toute adaptation ne reste que l'inessentiel. 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[1]. »

Les écrivains refusent une lecture réductrice. Ils ne veulent pas que l'on redise ce qu'ils ont dit dans leurs romans. Il y a le désir de vouloir conserver le présent de l'écrivain, voire celui du scripteur.

Nous avons jusqu'ici examiné trois traits qui nous paraissaient communs entre les écrivains postmodernes et Kundera : 1. La reprise du style du 18ème siècle ; 2. L'aspect autoréférentiel de l'auteur ; 3. L' hésitation à produire une fiction complète. Ces trois points se rapportent finalement à l'intention de l'écrivain de montrer le processus de création d'une fiction. Le ton oral de l'écriture dans le style du 18ème siècle est un moyen efficace pour briser la frontière entre le narrateur et l'auteur, l'autoréférentialité du roman met en avant la conscience de soi de l'auteur, et le livre, signé par la réalité de l'auteur, reste incomplet, non pas comme processus de création, mais comme *résultat de la création*. La métafiction consiste principalement à montrer le *processus* de la fiction et non pas une fiction « terminée » c'est-à-dire débarrassée de toute trace de sa genèse.

Or, bien que nous ayons constaté ces phénomènes métafictionnels chez trois écrivains postmodernes comme chez Kundera, il nous semble que cela reste une ressemblance superficielle entre eux et lui. Le résultat paraît le même, mais leur intention pourrait être différente. En effet, il nous semble qu'il y a chez Kundera quelque chose qui va dans le sens opposé de la métafiction.

Premièrement, chez Kundera, la fiction ne constitue pas vraiment une question centrale. Alors que chez les écrivains postmodernes, l'aspect fictionnel de leur roman est explicitement souligné pour être examiné, chez Kundera, la fiction semble être une prémisse à autre chose. Il en profite. La proximité de la fiction et de la réalité dans la

[1] *L'Immortalité*, p. 351.

fiction est intentionnellement présentée dans les romans de Kundera, ce qui nous fait penser à une similitude avec la métafiction postmoderne. Mais l'intention de Kundera n'est pas d'accentuer la fiction de ses romans (qui sont déjà une fiction dès le départ), ni de mettre en question l'artificialité qui demeure dans toute activité littéraire. Il s'agit plutôt d'une stratégie pour mettre en avant la nature fictive du narrateur. Si le narrateur esquisse des gestes communs à la métafiction, c'est-à-dire, s'il montre explicitement que ce qu'il raconte est une fiction, c'est pour mettre en avant qu'il s'agit dans ses romans du « territoire du jeu et des hypothèses[1] ». Au travers du narrateur fictif, l'auteur lui-même s'exprime. Autrement dit, Kundera profite de l'affinité entre le narrateur et l'auteur qui surgit par la méthode de la métafiction. Montrer que le roman est une fiction n'a pas de sens chez Kundera. S'il a choisi le roman, c'est parce que c'est un territoire de fiction. La fiction n'est pas l'objet à mettre en question, c'est plutôt un moyen. Le produit métafictionnel de ses romans n'est pas un but : il en profite.

Deuxièmement, son esprit du roman semble ne pas s'accorder avec la métafiction. Kundera conçoit le roman comme une attitude de sagesse qui est de garder une distance critique envers les choses, y compris soi-même. Nous avons cité l'autoréférentialité comme un des traits de la métafiction et nous l'avons constatée chez Kundera ainsi que chez les trois écrivains postmodernes. Il nous semble, maintenant que nous nous intéressons à leurs différences, que les romans de Kundera ne se réfèrent pas à Kundera en tant qu'écrivain, mais Kundera en tant que personne. L'objet du critique pourrait être son passé ou bien son présent, mais non pas forcément l'activité de l'écriture comme cela l'est dans d'autres romans postmodernes. Kundera écrit dans *Les Testaments trahis* : « La seule chose que je désirais alors profondément, avidement, c'était un regard lucide et désabusé. Je l'ai trouvé enfin dans l'art du roman[2] ». Nous constatons ici clairement la morale kundérienne du roman. Et cette morale du roman, c'est peut-être quelque chose qui manque à la métafiction, quelque chose qui n'a rien à voir avec la métafiction[3]. Les ouvrages de métafiction mettent en avant le ludisme ou l'expérimentation qu'est la transgression de la frontière entre fiction et réalité, et ce

[1] *L'Art du roman*, p. 97.
[2] *Les Testaments trahis*, p. 189.
[3] Le thème de la liberté dans *Sarah et le lieutenant français* pourrait être une morale démontrée dans ce roman-là, mais ce n'est la morale du roman.

d’une manière purement formelle.

Troisièmement, nous relèverons le fait que Kundera essaie d’exercer une influence sur la réalité (qui est en dehors de la fiction), à travers la fiction. Cette tentative nous semble étrangère aux ouvrages métafictionnels, où inversement la réalité incorporée dans la fiction se montre comme le produit même de la fiction. Dans les romans de Kundera, la réalité reflétée dans la fiction trouve à nouveau son reflet dans la réalité. Pour le dire autrement, l’expérience de la fiction rend la réalité qu’il souhaite transmettre plus intense et plus convaincante (sinon, pourquoi est-il si naturel pour nous de parler, voire de nous indigner de l’interprétation négative de la poésie « chez » Kundera ?). L’auteur Kundera se manifeste dans ses romans comme le font d’autres auteurs de la métafiction, mais ce n’est pas pour se contempler et montrer aux lecteurs comment il raconte et comment il écrit. C’est avant tout pour exercer une influence à travers la fiction sur ce qu’il est en réalité et sur ce qu’il pense. C’est pour montrer aux lecteurs comment il est en tant que romancier. Nous pourrons considérer cette tentative comme une sorte d’autojustification. La conscience de Kundera est plus focalisée sur lui-même que sur son écriture.

On pourrait dire que dans les romans de Kundera, tous les éléments métafictionnels mènent à la présence de Kundera dans le monde réel. C’est un fait naturel si on tient compte du côté méditatif de ses romans. Les romans de Kundera sont un mélange d’essai méditatif et d’histoire racontée. Le narrateur médite à propos de questions existentielles, et ses méditations sont soutenues par les histoires des personnages. Malgré l’apparente fonction du narrateur qui dirige le roman, il est bien évident que les méditations et les histoires sont toutes le pur produit de l’auteur, sans pour autant dire que la pensée du narrateur en revient à être assumée par l’auteur dans la réalité. Rien ne nous empêche donc de dire qu’en vérité ce n’est rien d’autre que Kundera lui-même qui présente des hypothèses, les examine et essaie de les démontrer avec des histoires exemplaires. C’est Kundera qui médite dans le roman en empruntant le rôle du narrateur. Et cette méditation se développe dans et avec l’histoire des personnages. L’histoire des personnages, bien qu’elle soit impossible à résumer, demeure au centre des romans kundériens. On pourrait dire que les livres de Kundera montrent le processus de la méditation romancée. À ce propos, il serait opportun de présenter l’avis de Calvino sur

Kundera :

> Parmi tant d'écrivains de romans, Kundera est un vrai romancier dans le sens où les histoires des personnages sont son intérêt premier : des histoires privées, des histoires par-dessus tout, de couples, dans leur singularité et leur imprévisibilité. Sa manière de raconter progresse par vagues successives (la plus grande partie de l'action est développée dans les trente premières pages ; la conclusion est déjà annoncée au milieu ; chaque histoire est complétée et illuminée couche après couche) et par le moyen de digressions et de remarques qui transforment les problèmes privés en problèmes universels, et ainsi, en un problème à nous[1].

La métafiction est présente dans les romans de Kundera, et Kundera partage tout de même une mentalité postmoderne (incertitude, aspiration à la possibilité des choses, etc.) avec les romanciers contemporains. Mais si nous voulions être plus précis dans notre constatation, nous dirions que les romans de Kundera se situent au-delà de la métafiction postmoderne. Il emploie les techniques de la métafiction mais avec un certain recul, qui lui permet de les incorporer dans ses romans comme l'un des styles variés qu'il utilise. Le roman est pour lui un cadre absolu. Il joue à l'intérieur de ce cadre mais ne joue pas, à la manière postmoderne, à déconstruire ce cadre en l'emballant dans d'autres cadres, voire en faisant exploser son cadre. Kundera se veut absolument romancier et il ne montre pas d'intérêt à mettre en question le rôle du romancier et son travail.

Il sera ainsi intéressant d'examiner dans le chapitre suivant ce choix personnel d'être romancier, ainsi que la stratégie d'autocritique et d'autojustification de l'auteur, derrière le statut d'un narrateur omniscient, conscient de soi, et auctorial.

---

[1] Italo Calvino, « On Kundera » (en anglais), in *Bloom's Modern Critical Views : Milan Kundera*, Harold Bloom (Ed.), pp. 55-60. « Among so many writers of novels, Kundera is a true novelist in the sense that the characters' stories are his first interest : private stories, stories above all, of couples, in their singularity and unpredictability. His manner of storytelling profresses by successive waves (most of the action develops within the first thirty pages ; the conclusion is already announced halfway through ; every story is completed and illuminated layer by layer) and by means of digressions and remarks that transform the private problem into a universal problem and, thereby, one that is ours ». C'est nous qui traduisons.

Chapitre 4

Le narrateur kundérien et l'écriture sur soi

1. L'autocritique du passé

Nous trouvons dans les romans de Kundera une écriture de soi qui a deux faces contradictoires : l'autocritique et l'autojustification. D'un côté, le vécu de Kundera se reflète de façon indirecte dans les situations des personnages. Ces reflets d'expériences sont racontés, examinés, voire critiqués par un narrateur hétérodiégétique presque omniscient. D'un autre côté, ce narrateur reflète directement le romancier, c'est-à-dire le présent de Milan Kundera. En prenant jusqu'au nom de Kundera, ce narrateur dont l'omniscience assoit l'autorité présente la vie de Kundera à son gré.

Nous allons maintenant examiner les manifestations narcissiques de Kundera, de l'auteur émergeant au travers du narrateur. Nous allons d'abord mettre au clair le contexte d'une intention autocritique et autojustificatrice de Kundera, cerner ensuite l'autoportrait que Kundera souhaite présenter au lecteur, et enfin, réfléchir sur une écriture de soi qui s'effectue au sein de la fiction. Aurait-on peint son autoportrait dans ses romans, cet autoportrait reste dans la sphère de la fiction.

Nous allons d'abord voir les aspects qui permettent de constater qu'il y a une stratégie d'autocritique dans les fonctions narratives kundériennes. Le premier fondement que l'on peut citer a un rapport avec la morale du roman, comme l'entend Kundera. Nous l'avons mentionné avant : la morale du roman chez Kundera est de relativiser les choses et d'en rire. Il s'agit de l'esprit de non-sérieux, un scepticisme consistant à regarder le monde d'un regard désabusé et à s'abstenir de tout jugement. Si l'homme est enclin à être prisonnier du « désir, inné et indomptable, de juger avant de comprendre[1] », l'esprit de non-sérieux délivre l'homme de tout préjugé et l'expose à une instabilité constante. Cela consiste en quelque sorte à garder constamment une

[1] *L'Art du roman*, p. 16.

conscience critique vis-à-vis de sa propre compréhension, voire de sa subjectivité. Seul le roman parmi les autres genres littéraires incarne cet esprit de non-sérieux. Le début de l'essai *Les Testaments trahis* montre clairement la conception kundérienne du roman moderne. Il se fait l'apôtre de l'idée d'Octavio Paz sur l'invention de l'humour et la naissance du roman moderne et reformule ce que dit Paz dans *L'Arc et la Lyre* :

> Octavio Paz : « Ni Homère ni Virgile ne connurent l'humour ; Aristote semble le pressentir, mais l'humour ne prend forme qu'avec Cervantès […] L'humour, continue Paz, est la grande invention de l'esprit moderne ». Idée fondamentale : l'humour n'est pas une pratique immémoriale de l'homme ; c'est une *invention* liée à la naissance du roman. L'humour, donc, ce n'est pas le rire, la moquerie, la satire, mais une sorte particulière de comique, dont Paz dit (et c'est la clé pour comprendre l'essence de l'humour) qu'il « rend tout ce qu'il touche ambigu[1] ».

Après un tel éloge de l'humour relativiste du roman, le romancier se doit d'en être éthiquement le premier pratiquant. C'est d'ailleurs le cas chez Kundera. Le narrateur ainsi que l'auteur gardent une attitude critique vis-à-vis d'eux-mêmes.

Comme deuxième fondement, nous pouvons relever le fait que cette morale du roman kundérien s'est construite à partir des ruines de son propre passé de poète lyrique.

> Depuis longtemps, la jeunesse est pour moi l'*âge lyrique*, c'est-à-dire l'âge où l'individu, concentré presque exclusivement sur lui-même, est incapable de voir, de comprendre, de juger lucidement le monde autour de lui. Si on part de cette hypothèse (nécessairement schématique mais qui, en tant que schéma, me paraît juste), le passage de l'immaturité à la maturité est le dépassement de l'attitude lyrique. Si j'imagine la genèse d'un romancier en forme de récit exemplaire, de « mythe », cette genèse m'apparaît comme l'*histoire d'une conversion* ; Saül devient Paul ; le romancier naît sur les ruines de son monde lyrique[2].

---

[1] *Les Testaments trahis*, p. 14. D'après ce que dit Paz, on trouve dans l'humour et le roman les grandes inventions de la modernité européenne et les deux sont nés en même temps à travers la création littéraire de Cervantès.

[2] *Le Rideau*, pp. 106-107.

Effectivement, c'est ce « dépassement » qui est le vecteur principal des romans de Kundera : de « la non-pensée des idées reçues » à « l'esprit de non-sérieux », du lyrisme à l'antilyrisme, du poète au romancier, de l'immaturité à la maturité. Dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, nous avons vu la fameuse *Litost*, l'état tourmentant provenant d'un excès d'amour-propre. Seul le personnage du jeune étudiant était atteint de la *litost*, car il n'avait pas encore vécu le « dépassement ».

> Qui possède une profonde expérience de la commune imperfection de l'homme est relativement à l'abri des chocs de la *litost*. Le spectacle de sa propre misère lui est une chose banale et sans intérêt. La *litost* est donc propre à l'âge de l'inexpérience. C'est l'un des ornements de la jeunesse[1].

De plus, il est à noter que ce jeune étudiant aspire au monde des poètes. On peut se rappeler aussi le contraste entre Vincent et Pontevin dans *La Lenteur*. Tandis que le jeune Vincent se préoccupe de se montrer mature et échoue, Pontevin est discret, et par conséquent donne aux autres une impression de stabilité. L'opposition entre l'immaturité et la maturité est nettement contrastée, d'où le fait que nous soyons inéluctablement invités à saisir la leçon de ce qu'est le dépassement de la conscience de soi[2]. C'est la leçon que Kundera a pu tirer de ses propres expériences, probablement en faisant naître beaucoup de regrets. Elle a donné naissance au romancier Milan Kundera et traverse toujours son œuvre romanesque. Pour Kundera, le choix même d'être romancier est déjà une forme d'autocritique.

Si Kundera critique avec persistance le narcissisme des jeunes personnages, et déprécie la jeunesse comme immaturité presque jusqu'à l'injustice, c'est probablement

---

[1] *Le Livre du rire et de l'oubli*, p. 201.

[2] Milan Jungmann écrit ainsi dans son article « Kunderian paradoxes » in *Critical Essays on Milan Kundera*, Peter Petro (dir.), G.K.Hall & Co. New York, 1999, p. 121 : « Tout bien considéré, les erreurs du passé ne peuvent être niées mais elles peuvent être vaincues avec le travail attestant un savoir plus profond et une conscience plus rigoureuse des continuités – tout cela s'applique à l'œuvre de Kundera sans le moindre doute » (On balance, the errors of the past cannot be denied but they can be overcome with work testifying to a deeper knowledge and a more thorough awareness of continuities – all of which can be said of Kundera's œuvre without misgivings). C'est nous qui traduisons.

parce que lui-même éprouve du dépit contre son passé, contre sa propre jeunesse, comme le font ses personnages pour leur passé. On pourrait dire que le regard observateur et critique du narrateur envers les personnages narcissiques a une fonction autocritique. Kundera l'avoue lui-même dans un entretien :

> Je m'intéressais toujours à critiquer la jeunesse. Ce n'est pas pour accuser les autres. Il s'agit plutôt d'une autocritique. Car en effet, je n'éprouve aucune passion ni une nostalgie lyrique en me rappelant le temps de ma jeunesse. […] Je ne peux pas m'entendre bien avec moi-même à vingt ans. Je pense que j'étais un imbécile total à tous les niveaux. Et c'est sans doute de là que provient cette attitude soupçonneuse à l'égard de cette génération, surtout vis-à-vis de la lyrisation[1].

Il va de soi que le mécanisme de la narration kundérienne – qui se forme autour d'un narrateur omniscient observant les échecs des personnages – est le résultat de ces deux tentatives d'autocritique : tentative éthique du romancier et tentative personnelle d'un ancien poète. C'est ce mécanisme même qui apporte la preuve de ses fonctions autocritiques – voici donc notre troisième fondement. Du poète lyrique désenchanté qu'il l'était, Kundera a trouvé une issue dans le roman, et est devenu romancier, c'est-à-dire celui, par principe, *se voit se voir*. Le roman est pour Kundera un dispositif d'autocritique, et plus précisément, un dispositif d'exercice de l'esprit autocritique.

Nous allons voir maintenant comment a lieu la procédure de l'autocritique. Nous nous intéresserons surtout aux jeunes personnages, puisqu'il s'agit ici d'observer dans la narration le regard autocritique de Kundera vis-à-vis de sa propre jeunesse. Pour le dire d'une manière très simple et générale, le narrateur raconte l'histoire des personnages à la troisième personne, et intervient quand il le souhaite à la première personne pour donner son avis. L'histoire des personnages reflète souvent son vécu. Les personnages ne sont pas les doubles de Kundera, mais ils sont tous nés des situations qu'il a connues. Les personnages sont des « égo[s] expériment[aux][2] » avec qui Kundera, à travers le narrateur, exploite « ses propres possibilités qui ne se sont pas

[1] Jason Weiss, « An Interview with Milan Kundera » in *New England Review and Bread Loaf Quaterly* 8,1986, pp. 405-410. C'est nous qui traduisons.

[2] *L'Art du roman*, p. 45.

réalisées[1] ».

Bien évidemment, à proprement parler, nous ne pouvons pas concevoir les histoires des personnages comme « autobiographiques » par rapport à la vie de leur auteur Kundera. Il n'y a pas d'identification de l'auteur, du narrateur et du personnage, comme l'a clairement défini Philipe Lejeune[2]. À ce pacte autobiographique s'oppose le pacte romanesque qui consiste en deux aspects : la non-identité de l'auteur et du personnage, et l'attestation de la fictivité. Cependant, malgré cette opposition, rien ne nous empêche *a priori* de qualifier un roman d'autobiographique, et *vice versa* de qualifier une autobiographie romancée. Qui pourrait juger de la sincérité de l'auteur vis-à-vis de son récit autobiographique ? Toute écriture s'effectue au présent et se porte sur le passé. La schématisation de Lejeune semble en effet avoir éclairci la question de la fiction dans l'écriture de soi (ou bien la question de la fictionnalisation si nous nous permettons d'employer ce mot…). C'est d'ailleurs de ce schéma que Serge Doubrovsky a tiré l'idée de créer une « autofiction » : « Fiction, d'événements et de faits strictement réels[3] ». L'identité des noms de l'auteur, du narrateur et du personnage y est, mais l'histoire ne se réclame pas de la factualité. La définition de l'autofiction limite bien le nombre des ouvrages qui s'y appliquent au sens strict, mais néanmoins, elle donne une ouverture sur un autre type de récit autobiographique : une écriture de l'expérimentation. Les romans de Kundera ont une certaine affinité avec l'autofiction au sens large du terme. Dans l'histoire fictionnelle des personnages, il y a des éléments autobiographiques.

En prenant en compte la haine de Kundera vis-à-vis de son passé, on constate dans les passages autobiographiques son intention d'examiner le narcissisme de sa propre jeunesse, ce qui persiste encore jusqu'à aujourd'hui. La vie de chaque personnage est une variation de la vie de Kundera. En racontant l'histoire des personnages, le narrateur examine indirectement la vie de Kundera et en rit même. Autrement dit, il relativise son vécu en le « revivant » d'une autre manière. Et cela s'effectue au travers du statut du narrateur omniscient.

Le narrateur, « je », ne cache pas sa présence, ni sa personnalité loquace. En racontant les histoires des personnages à la troisième personne, il intervient à tout

---

[1] *L'Insoutenable légèreté de l'être*, p. 319.
[2] Voir Philipe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*.
[3] Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », Paris, 2001, p. 10.

moment à la première personne pour donner son avis. Il rit de haut de ce que font les personnages, tandis que les personnages ignorent leur propre situation. Le statut du narrateur et celui des personnages sont nettement distincts. Dans un certain sens, Kundera regarde son passé avec le regard d'autrui. Il est logique d'employer la troisième personne pour une critique impartiale. Même pour la crédibilité de l'entreprise, il est plus raisonnable de choisir le style impersonnel plutôt qu'un narrateur autobiographique. Comme le remarque Jean Rousset, le récit impersonnel est le mode privilégié de « la connaissance externe sur l'introspection[1] », tandis que le récit en *je* a des désavantages assez cruciaux quant à la question de l'impartialité.

> *Quand on dit soi-même son histoire*, tout ce qu'on dit à son avantage est suspect à ceux qui l'écoutent ; et il est si difficile, si c'est une femme qui fasse une narration, de lui faire dire de bonne grâce, j'ai donné de l'amour ; et si c'est un homme, de lui faire raconter à propos qu'il a été aimé, ou qu'il est brave, qu'il est mille et mille fois *plus raisonnable que ce soit une tierce personne qui raconte, que de raconter soi-même*[2].

Certes, nous parlons ici de l'aspect autocritique dans les romans kundériens et non pas de louanges sur soi. Toutefois, quel que soit le but, le choix de la troisième personne dans un récit sur soi sert de paramètre pour saisir l'intention de l'auteur de se voir de l'extérieur avec le regard de l'autrui. Et les romans de Kundera ne font pas exception. Dans *La Vie est ailleurs*, le narrateur dévoile ouvertement « l'observatoire » à partir duquel il observe le héros Jaromil. Kundera voit son vécu de haut avec le narrateur, comme s'il n'avait rien à voir avec ce double. En s'identifiant au narrateur il raconte la vie de Jaromil à la troisième personne, et il se manifeste en un *je* qui a une autre identité que celle du personnage.

Or, il faut bien noter que ce style de narration est quelque chose que Kundera a développé graduellement. En effet, dans ses premiers ouvrages, c'est-à-dire dans *Risibles amours* (recueil de sept nouvelles) et dans *La Plaisanterie*, le style est varié et n'est pas encore fixé. Suivant l'année de publication, il est coutume de présenter *La*

---

[1] Jean Rousset, *Narcisse romancier, essai sur la première personne dans le roman*, Paris, José Corti, 1972, p. 52.

[2] *Clélie*, T.I, p.1378, cité dans *Narcisse romancier*, Jean Rousset, p. 52.

Plaisanterie comme le premier ouvrage romanesque de Kundera : *La Plaisanterie* est parue en Tchécoslovaquie en 1967 (1968 en France) et la sortie de la version intégrale de *Risibles amours* date de 1970 (pareillement en France). Mais les tous premiers écrits romanesques de Kundera sont des nouvelles datant d'environ 1959 qui ont été recueillies plus tard dans *Risibles amours.* Quant à *La Plaisanterie*, Kundera en commençait déjà l'esquisse en 1961. Entre temps, il exerçait aussi des travaux en rapport avec la poésie et le théâtre. La fin des années cinquante et le début des années soixante étaient donc pour Kundera la période du « passage » de poète à romancier, et on pourrait considérer que les deux ouvrages romanesques de cette période sont produits après de longs processus d'essai[1].

Dans *Risibles amours*, il y a des nouvelles où l'histoire est racontée par le héros à la première personne, d'autres à la troisième personne par le narrateur. Dans la plupart des nouvelles, le thème du dépit vis-à-vis du passé, ou de la jeunesse, est présent. Quand c'est le narrateur qui raconte l'histoire des personnages, la distance critique est maintenue entre le narrateur et les personnages. C'est le cas d' « Édouard et Dieu » : le narrateur observe le comique d'un jeune homme ballotté entre son amie et sa supérieure.

> Édouard était persuadé que cette pénible affaire tournait à son avantage, et le dimanche suivant il se rendit à l'église en compagnie d'Alice avec une désinvolture effrontée ; bien mieux, il avait retrouvé toute son assurance, car (même si cette idée n'éveille en nous qu'un sourire de pitié) sa visite chez la directrice lui fournissait rétrospectivement une preuve éclatante de son charme viril[2].

Il y a aussi le cas où le narrateur présente un personnage qui regrette sa jeunesse en se la rappelant. Le personnage et le narrateur partagent un dépit vis-à-vis de la jeunesse. L'acidité de Kundera envers le passé est présente d'une manière plus directe. Dans « Que les vieux morts cèdent la place… », un certain homme de trente-cinq ans ne peut se débarrasser d'un mauvais souvenir qui date de quinze ans plus tôt.

> Ensuite il fit de plus en plus sombre et il ne voulait pas allumer, car il était heureux qu'on ne

[1] La « conversion » radicale selon ce que prétend Kundera n'a pas eu lieu en vérité.
[2] *Risibles amours*, pp. 282-283.

puisse pas le voir et il espérait que l'obscurité soulagerait la gêne qu'il ne manquerait pas d'éprouver quand il se déshabillerait devant elle. (S'il savait tant bien que mal déboutonner le corsage des femmes, il se déshabillait devant elles avec une hâte pudique.) Mais cette fois-là, il hésita longuement avant de défaire le premier bouton de la blouse (il se disait que le geste initial du déshabillage doit être un geste élégant et délicat dont seuls sont capables les hommes expérimentés et il redoutait de trahir son inexpérience), de sorte qu'elle se leva d'elle-même et lui demanda avec un sourire : « Est-ce que je ne ferais pas mieux d'enlever cette cuirasse ? ... », et elle commença à se déshabiller[1].

Même quand c'est le héros qui raconte son propre passé, la distance est maintenue, car c'est par delà un certain temps qu'il se regarde. Dans « Personne ne va rire », un homme raconte son histoire passée avec amertume et avec humour.

Je m'imaginais, ce soir-là, boire à ma réussite et je ne me doutais pas le moins du monde que c'était le vernissage solennel de ma fin[2].

Le récit est purement rétrospectif, et le *je* qui narre et le *moi* narré sont disjoints par l'intervalle temporel. Le narrateur regarde son passé avec recul, comme s'il observait la vie d'une autre personne, de la même manière que dans les récits à la troisième personne.

Son premier roman *La Plaisanterie* est composé de monologues de différents personnages. Parmi eux, Ludvik, un des personnages principaux, regrette son passé au temps présent, et manifeste une haine envers la bêtise des jeunes personnes.

La jeunesse est horrible : c'est une scène où, sur les hauts cothurnes et dans les costumes les plus variés, des enfants s'agitent et profèrent des formules apprises qu'ils comprennent à moitié, mais auxquelles ils tiennent fanatiquement[3].

Comme nous l'avons vu dans la première partie, ce personnage est victime de

---

[1] *Ibid.*, pp. 192-193.
[2] *Ibid.*, pp. 13-14.
[3] *La Plaisanterie*, p. 139.

difficultés à cause d'une plaisanterie qu'il fit imprudemment dans sa jeunesse. L'époque date de 1949, juste après le Coup d'État de Prague, quand le Parti communiste tchécoslovaque a pris le pouvoir. Ludvik envoya une carte postale sur laquelle il avait écrit : « L'optimisme est l'opium du peuple ! L'esprit saint pue la connerie. Vive Trotski ! Ludvik[1]» à une amie en stage au parti. La carte fut censurée, et Ludvik fut expulsé à la fois du parti et de la faculté. Ce comportement reflète, plus ou moins, la jeunesse de Kundera : en 1950, Kundera fut expulsé du Parti communiste en raison de d'« idées indésirables[2] ». Il le mentionne aussi dans *Le Livre du rire et de l'oubli* :

> Puis, un jour, j'ai dit quelque chose qu'il ne fallait pas dire, j'ai été exclu du parti et j'ai dû sortir de la ronde[3].

Nous trouvons de nombreux personnages chez Kundera qui subissent une chute dans la vie sociale. L'expulsion du groupe mène les personnages socialement et mentalement aux marges du monde. Désillusionnés, ils ne prennent plus au sérieux leur monde. C'est un fait qui a rapport avec le vécu de Kundera et la mentalité dérivée de son vécu[4]. Les personnages suivent la même voie que Kundera chacun à leur manière, et Kundera révise sa vie en suivant les diverses vies des personnages.

Que ce soit un narrateur-héros racontant à la première personne son passé, que ce soit un narrateur qui raconte à la troisième personne l'histoire d'un autre, ce qui est commun et important, c'est cette façon de poser un regard critique envers soi-même comme s'il s'agissait d'une autre personne. Le style « je conte mon histoire[5] » comme on lit dans *La Vie de Marianne*, montre bien l'identité biologique du sujet narratif et de l'objet narré ; pourtant, il y a la distance temporelle qui divise cette unité en

---

[1] *Ibid.*, p. 55.

[2] Voir l'annexe « La chronologie de Milan Kundera » in Wakagi Akatsuka, *Milan Kundera et le roman, op. cit.*, pp. 405-425. L'adhésion de Kundera au parti communiste se fit en 1947 quand il avait 18 ans. Il fut expulsé du parti en 1950. La même année, Záviš Kalandra fut exécuté par les communistes sous l'inculpation de conspiration et de trahison contre la patrie, ce qui fut pour Kundera une raison de plus pour s'éloigner de la poésie lyrique.

[3] *Le Livre du rire et de l'oubli*, p.114.

[4] Nous traiterons cette question dans la troisième partie.

[5] Marivaux *La Vie de Marianne*, Édition de F. Deloffre, Paris, Garnier-Bordas, p.63, cité in *Narcisse romancier*, p. 16.

deux : narrateur et personnage.

On peut imaginer dans ses premiers écrits Kundera cherchant le style narratif correspondant à cette distance entre celui qui raconte et celui qui est raconté. Il est certes possible de rire et de critiquer son propre passé au temps présent. Mais le regard critique et l'objectivité sont plus fermes quand l'histoire est racontée à la troisième personne.

Même si Ludvik, mature, a un air désabusé vis-à-vis de tout ce qui se passe autour, le lecteur, en lisant les monologues des autres personnages, devine les erreurs que Ludvik commet par rapport à sa situation. Chacun saisit le fait à sa manière, et aucun de « ces faits » n'est juste. Le malentendu qui subsiste entre chaque monologue de *La Plaisanterie* démontre l'incertitude de l'acte de se raconter soi-même, et met en question l'ignorance de la subjectivité. Pour thématiser plus clairement cette problématique et pour y réfléchir dans le roman, il semble naturel que Kundera se soit dirigé vers un narrateur qui incarne et réalise cette volonté d'autocritique : un narrateur « je » qui examine les situations des personnages.

À partir de son deuxième roman, *La Vie est ailleurs*, Kundera emploie régulièrement la troisième personne pour raconter l'histoire des personnages. *La Vie est ailleurs* est le roman le plus autobiographique de Kundera. Le héros Jaromil est un jeune poète lyrique qui vit l'enthousiasme de l'époque des révolutions communistes vers 1948. Le roman raconte sa vie, de sa naissance jusqu'à sa mort, et on croirait qu'en le faisant, Kundera a voulu régler ses comptes sur son passé de poète lyrique. Avec ce roman autobiographique, on croit voir s'établir une thématique d'autocritique, qui est la critique de son passé via un narrateur qui critique les personnages.

Au niveau formel, il nous semble que c'est dans le roman, *Le Livre du rire et de l'oubli*, que Kundera établit le style d'une narration destinée à l'autocritique : en empruntant la figure du narrateur, l'auteur Kundera critique les personnages qui sont les doubles de son passé. Ce qui est notable dans *Le Livre du rire et de l'oubli* est que nous trouvons une tentative d'identification de l'auteur Kundera avec le statut du narrateur. Par exemple, au début de ce roman, le narrateur insère dans sa narration un passage sur lui-même, dont les éléments sont identiques à la vie de l'auteur :

> Peu après que les Russes ont occupé mon pays en 1968, ils m'ont chassé de mon travail (comme des milliers et des milliers d'autres Tchèques), et personne n'avait le droit de me donner un autre emploi[1].

Dans ce passage du roman – donc une fiction –, le narrateur est à la fois héros et auteur. Il se donne le nom de « Milan Kundera » :

> Pendant ces années où j'ai vécu en exclu, j'ai fait des milliers d'horoscopes. Si le grand Jaroslav Hasek a été marchand de chiens (il vendait beaucoup de chiens volés et faisait passer bien des bâtards pour des spécimens de race), pourquoi ne pourrais-je pas être astrologue? J'avais jadis reçu d'amis parisiens tous les traités d'astrologie d'André Barbault, dont le nom est fièrement suivi du titre de *Président du Centre international d'astrologie*, et, contrefaisant mon écriture, j'y avais inscrit à la plume sur la première page : *A Milan Kundera avec admiration, André Barbault*. Je laissais les livres dédicacés discrètement posés sur une table et j'expliquais à mes clients pragois interloqués que j'avais été à Paris pendant plusieurs mois l'assistant de l'illustre Barbault[2].

Depuis ses romans du début, Kundera emploie de temps en temps un narrateur omniscient et neutre qui observe et critique les personnages. On trouve ce narrateur dans quelques nouvelles de *Risibles amours*. Ce narrateur a l'allure de l'auteur, ou plus précisément celle du scripteur — celui qui écrit le texte —, car il s'adresse au lecteur comme s'il racontait et écrivait simultanément[3]. Mais aurait-on senti la présence du scripteur à travers le narrateur, ce scripteur ne fait pas pour autant sentir la présence de l'écrivain Milan Kundera. Le narrateur observateur dans *La Vie est ailleurs* est certes loquace et parle de son « observatoire » et explique la composition de sa narration. Mais il ne mentionne pas la réalité de l'auteur. Dans le roman suivant, *La Valse aux adieux*, la présence du narrateur est relativement discrète. On remarque l'abondance des parties de conversation entre les personnages, et le narrateur s'applique à la description de

---

[1] *Le Livre du rire et de l'oubli*, p. 102.
[2] *Ibid.*, p.104.
[3] Voir Roland Barthes, « La Mort de l'auteur », *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, pp. 61-67.

l'intérieur des personnages. Il décrit objectivement ce qui se déroule. Cependant, dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, pour la première fois, le narrateur ne limite pas ses tâches à la narration de l'histoire et au commentaire relatif à l'histoire. Il s'exprime aussi en tant que « Milan Kundera » et donne *ses propres avis* sur des sujets multiples et particulièrement sur lui-même[1]. Ainsi, la critique du narrateur vis-à-vis des personnages devient la critique de « Milan Kundera » vis-à-vis de son passé.

Dans un autre côté, grâce à cette ombre de l'auteur, le narrateur devient plus que celui qui narre. Il devient un scientifique qui examine les cobayes, le Dieu qui manie les pantins. Au-delà des fonctions d'un narrateur auctorial, le narrateur *je* commence à manifester l'identité de Kundera.

Il est intéressant de constater que c'est justement dans ce roman que s'établit complètement le style kundérien de la narration. Car si le système autocritique a été en effet établi dans ce roman, c'est aussi dans celui-ci que l'aspect auto-justificateur devient très manifeste. Le *je* qui se manifeste parle de son présent. Et aucun *je* du présent ne peut être observé par lui-même. Le *je* du présent ne fait que narrer et ne peut pas être le *moi* narré[2].

---

[1] Martin Rizek, *Comment devient-on Kundera ?*, p. 367. Rizek remarque ceci : « Ce n'est que dans *Le Livre du rire et de l'oubli* que Kundera parle ouvertement à la première personne de son expérience de dissident ».

[2] Cf. Sébastien Hubier, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, 2003, p. 48.

2. L'autojustification du présent

En s'assimilant à un narrateur à la première personne et en se projetant sur les personnages à la troisième personne, Kundera exerce une autocritique. Cette structure est toutefois très favorable aussi pour s'autojustifier. Car le lecteur est autant attiré par la présence éminente du narrateur que par l'histoire des personnages. Comme c'est le narrateur qui raconte l'histoire et qui l'explique, le lecteur est obligé de dépendre de ce narrateur. Il est donc naturel que le lecteur devienne davantage influençable par le narrateur lorsque celui-ci commence à prendre la figure de l'auteur Kundera.

Dans un certain sens, la lecture des romans kundériens consiste pour le lecteur à suivre les réflexions romanesques que propose Kundera au travers du narrateur. Kundera en est bien conscient, et dans *L'Immortalité*, il fait dire au narrateur, dans un ton indirect qui ne dissimule pourtant en rien son ton péremptoire évident : « si le lecteur saute une phrase de mon roman, il ne pourra rien y comprendre[1] ». Le lecteur doit être attentif aux discours du narrateur qui véhiculent l'avis de l'auteur. Plus le narrateur se détache dans la structure romanesque, plus il revêt l'allure neutre et objective d'un « Dieu qui rit ». Et c'est ainsi qu'il devient en quelque sorte la seule personne exempte de critique extérieure.

En ajoutant des motifs intimes à la figure du narrateur, Kundera transmet au lecteur une image cohérente de romancier, ce qu'il est maintenant. Kundera tire profit du narrateur autobiographique pour façonner l'identité officielle du romancier « Milan Kundera ». Le lecteur est obligé de dépendre de lui, et de le croire sur parole. Il est par conséquent très réceptif à ce que Kundera souhaite glisser dans sa réflexion.

Le processus même de critiquer son passé au travers du narrateur critiquant les personnages facilite la stratégie inverse, celle de l'autojustification de l'auteur du présent : c'est-à-dire montrer ce qu'il est, ou ce qu'il souhaite être. Le narrateur est muni d'une meilleure visibilité parce qu'il assimile presque le statut de l'auteur. Mais l'auteur profite aussi de cette confusion auteur-narrateur.

Dans ce chapitre, nous allons d'abord mettre au clair le contexte d'une intention autojustificatrice de Kundera. Nous allons ensuite cerner l'autoportrait que Kundera

[1] *L'Immortalité*, p. 491.

souhaite présenter au lecteur, et enfin, nous allons examiner le désir autojustificateur en rapport avec la thématique du narcissisme dans les romans kundériens.

Nous avons dit que c'est avec *Le Livre du rire et de l'oubli* que le style kundérien de narration connaît son achèvement : nous y trouvons à la fois les aspects autocritique et autojustificateur. La présence et le rôle du narrateur s'accroissent fortement dans ce roman par cette fonction d'être le porte-parole de l'auteur Kundera. Ce qu'il faut prendre en compte, c'est que ce roman est le premier roman paru après l'émigration de l'auteur en France. Il serait sans doute un peu naïf de prendre ces faits comme une simple coïncidence.

Kundera a émigré en France en 1975 sur l'invitation officielle de la France et avec l'autorisation de séjour à l'étranger de la part du gouvernement tchécoslovaque[1]. *Le Livre du rire et de l'oubli* a été entrepris en 1976, achevé en 1978 et publié en France en 1979. Arrivé en France, Kundera a dû acquérir de nouveaux lecteurs, ceux de l'Ouest. Lors de la rédaction de ce livre, il y avait sans doute quelques désavantages à ne plus pouvoir envisager ses lecteurs tchèques. Bien sûr, la crainte de la perte des lecteurs tchèques tourmentait Kundera déjà avant son installation en France. Sans parler de la censure, la confiscation des droits d'auteur ruinait la vie de l'écrivain. C'est pour se tirer d'un tel embarras qu'il a émigré. Kundera a rédigé *La Vie est ailleurs* et *La Valse aux adieux* en Tchécoslovaquie mais n'envisageait pas de les publier dans son pays. C'est la maison Gallimard qui s'est chargée alors de la publication de ces livres traduits en français en France. Kundera décrit comme suit la situation d'alors, quand il écrivait les deux livres :

> Comme je l'ai dit, j'ai écrit *La Vie est ailleurs* et *La Valse aux adieux* en totale liberté, convaincu qu'aucun Tchèque n'allait jamais les lire. En ce temps-là, je n'avais pas imaginé qu'ils pourraient être publiés par les éditions tchèques de Škvorecký à Toronto. Ils ont été écrits dans l'illusion qu'ils n'étaient pas pour le public tchèque mais pour un public inconnu[2].

---

[1] Il ne s'agissait donc pas d'un exil à ce moment. En 1979, le gouvernement tchécoslovaque a privé Kundera de la citoyenneté et en 1981 Kundera a obtenu la citoyenneté française.

[2] Jordan Elgrably, « Conversations with Milan Kundera », in *Critical Essays on Milan Kundera*, p. 66. « As I was saying, I wrote *Life is elsewhere* and *The Farewell Party* in total liberty, convinced that no Czech would ever read them. At the time I hadn't considered they might be published by Škvorecký's Czech press in Toronto. They were written under illusion that they

En outre, concernant *La Valse aux adieux*, Kundera l'a écrit avec la conviction qu'il serait son dernier livre. Le titre conçu originairement était *Épilogue*[1].

> Après avoir terminé *La Valse aux adieux*, au tout début des années 70, j'ai considéré ma carrière d'écrivain comme achevée. C'était sous l'occupation russe et nous avions, ma femme et moi, d'autres soucis. Ce n'est qu'un an après notre arrivée en France (et grâce à la France) que, au bout de six ans d'une interruption totale, je me suis remis, sans passion, à écrire[2].

Les obstacles que Kundera a rencontrés face à la nécessité d'écrire de nouveau à l'étranger et d'acquérir le public devaient être considérables. Mais on peut aussi dire que cette situation était une opportunité. Opportunité de modifier son image de « romancier dissident », mais aussi de présenter son interprétation du contexte tchèque, son propre passé, ainsi que son présent qui se dresse alors sur celui-ci. Car c'est précisément dans *Le Livre du rire et de l'oubli* que l'on voit surgir les discours volubiles à propos de la vie de l'auteur, autrement dit, les passages autobiographiques.

Cette intention autojustificatrice de Kundera est particulièrement présente quand il s'agit de ses années passées en Tchécoslovaquie communiste, et se trouve encore plus fréquemment dans les romans publiés après son émigration en France. Sachant que le public de l'Ouest était peu au courant des contextes historiques et sociaux tchécoslovaques, on peut constater naturellement la mise en scène stratégique de son image de romancier. Compte tenu de ces faits, on pourrait considérer *Le Livre du rire et de l'oubli* comme l'ouvrage de la renaissance du romancier, celui du renouveau de sa carrière. On peut ainsi comprendre qu'il y ait eu un changement radical au niveau de la composition par rapport aux ouvrages précédents[3].

---

weren't for the Czech public but for one unknown.

p. 271. Néanmoins, selon Rizek, on ne peut pas accepter entièrement cette affirmation : dans *La Vie est ailleurs* il y a quelques détails intertextuels avec les poèmes tchèques, ce qui nous fait penser à des « clins d'œil lancés à un public familier » (p. 272).

[1] Cf. Martin Rizek, *Comment devient-on Kundera ?*, p. 263.

[2] Kundera, *Les Testaments trahis*, p. 200.

[3] En réalité, le changement n'est radical qu'en apparence. *Le Livre du rire et de l'oubli* est une

Tout cela resterait un peu trop arbitraire néanmoins si on n'explique les éléments autobiographiques qu'en rapport avec l'autojustification. Il y a aussi d'autres intentions. Tout d'abord, on peut expliquer la critique de l'auteur lui-même comme mesure préventive contre certaines interprétations réduites. Maintes fois Kundera a révélé sa gêne d'être étiqueté comme « dissident ». « *La Plaisanterie* est une histoire d'amour » proclamait polémiquement le romancier pour rejeter toute interprétation politique. Si Kundera renseigne dans ses romans la « bonne » lecture de ceux-ci, c'est pour éviter ce que l'on appelle l' « *Intentional fallacy* » (illusion ou erreur intentionnelle) qui réduirait le sens de ses romans.

Ensuite, il y a aussi l'intention de revoir et réinterpréter les faits historiques. Dévoiler certains aspects de l'Histoire, dont seul le roman est capable. *Le Livre du rire et de l'oubli* commence par un passage qui décrit une situation particulière de l'Histoire :

> En février 1948, le dirigeant communiste Klement Gottwald se mit au balcon d'un palais baroque de Prague pour haranguer les centaines de milliers de citoyens massés sur la place de la Vieille Ville. Ce fut un grand tournant dans l'histoire de la Bohême. Un moment fatidique. Gottwald était flanqué de ses camarades, et à côté de lui, tout près, se tenait Clementis. Il neigeait, il faisait froid et Gottwald était nu-tête. Clementis, plein de sollicitude, a enlevé sa toque de fourrure et l'a posée sur la tête de Gottwald[1].

La photographie de cette scène sur le balcon est devenue célèbre comme le symbole du commencement de l'histoire de la Bohême communiste. Quatre ans plus tard, quand Clementis fut accusé de trahison et pendu, on a fait disparaître Clementis de cette photographie : Gottwald est dès lors seul avec la toque de Clementis. C'est à partir de cet épisode historique, dont Kundera a été le témoin, que le narrateur « Milan Kundera » raconte les histoires de fiction en semant par-ci par-là des fragments autobiographiques. Si différents et indépendants que soient ces passages, ils se lient par le thème du « désir de retoucher le passé », et de là, le fait historique de départ revêt un

---

reprise du style de *Risibles amours* et de son développement. Il s'agit d'un essor au travers d'un retour à l'origine. Voir *Les Testaments trahis*, pp. 200-203.

[1] *Le Livre du rire et de l'oubli*, p. 13.

aspect de la vie concrète de l'homme. La présence du narrateur « Milan Kundera » accentue le parallèle de la fiction et le réel, et c'est précisément cette juxtaposition qui crée une expression romanesque de l'histoire : une expression qui n'est ni une compilation des faits (qui ne sont pas forcément vrais), ni un récit anecdotique (qui essaie d'embellir les faits), mais qui relativise les faits historiques. À travers le narrateur autobiographique, les romans présentent la réalité historique vécue et imaginée par l'auteur et fournissent aux lecteurs de nouvelles possibilités d'interprétation.

La croissante présence de l'auteur et la multiplication des passages autobiographiques se fondent ainsi sur une structure bien complexe. Mais comme il s'agit d'une thèse sur le narcissisme entre autres, nous nous intéressons davantage à l'aspect « autojustification » qu'à d'autres. Et puis, il nous semble plus intéressant d'examiner ce que Kundera ne mentionne pas, le non-dit, le dissimulé dans ses romans, que de redire ce que Kundera a déjà expliqué dans ses essais et entretiens.

À notre avis, c'est plutôt les chercheurs tchèques qui sont sensibles à cette attitude dissimulatrice et autojustificatrice que Kundera affiche dans les pays de l'Ouest. Par exemple, Milan Jungmann critique fort le fait que Kundera minore le rôle qu'il a joué dans les mouvements culturels d'avant août 1968. Alors qu'il exerçait une certaine influence dans le milieu de la culture socialiste, Kundera préfère dire qu'il était un romancier presque méconnu.

> J'avais 38 ans et j'étais inconnu. Je considérais avec stupéfaction les trois éditions épuisées chaque fois en trois jours. Un an plus tard, les tanks russes traversaient la frontière. Les intellectuels tchèques et la culture tchèque en général subissent une persécution atroce. J'étais désigné par les documents officiels comme l'un des instigateurs de la contre-révolution. Mes livres furent interdits et mon nom retiré de tout, même de l'annuaire du téléphone. Et tout cela, à cause d'un roman. À cause de *La Plaisanterie*[1].

Jungmann met en doute cet aveu et tente d'y déceler une intention mystificatrice de Kundera :

[1] Milan Kundera, « Chopinovo piano (Le piano de Chopin) » (en tchèque), *Reportér*, n° 1, 1985 ; extraits en français dans *Le Monde des Livres* du 27 janvier 1984.

> Notre romancier mondialement renommé n'a jamais été un improvisateur insouciant ; il s'exprime très prudemment, même avec anxiété, et calcule la moindre de ses paroles. Ainsi, quand il a choisi la formule citée, il savait ce qu'il faisait et ce qui allait s'ensuivre : il a transformé sa biographie en kitsch pour les lecteurs étrangers profanes[1].

L'autoportrait kitsch que peint Kundera est, selon Jungmann, celui d'un « auteur qui était prévoyant au moment décisif, et qui se tenait à distance du régime par principe et sans tactique[2] ». En admettant que les assertions de Jungmann persuadent grâce à sa connaissance des affaires tchécoslovaques de l'époque, elles sont cependant plus ou moins simplifiées et contiennent une certaine agressivité qui pourrait représenter le point de vue négatif des intellectuels tchèques vis-à-vis de Kundera après son émigration[3]. Notre but n'est pas de détecter le décalage entre ce que Kundera écrit et ce qu'il a fait « effectivement ». Nous nous intéressons à l'autoportrait justificateur de Kundera, qui apparaît dans ses romans, qui inversement sont censés être un dispositif d'autocritique.

Nous allons aborder les trois éléments importants constitutifs de son autoportrait : philosophique, diabolique et antilyrique[4]. Comme l'auteur tente de modeler son profil au travers du narrateur, c'est sur les discours présentant ces trois aspects que nous allons fixer notre regard.

Premier élément : le philosophique. Ce que l'on remarque tout de suite en lisant Kundera, c'est qu'il y a une certaine abondance de citations philosophiques, et que ces citations sont employées d'une manière plus ou moins charlatanesque. Ce n'est sans

---

[1] Milan Jungmann, « Kunderovské paradoxy (Le Paradoxe de Kundera) » (en tchèque), paru premièrement dans *Svědectví*, n° 77, 1986, repris dans *Z dějin českého myšlení o literatuře,* t. IV (1970-1989), *Antologie k Dějinám české literatury (1945-1990)*, Kateřina Bláhová et Michal Přibáň (éd.), Prague, Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2005, p. 320. C'est nous qui traduisons.

[2] *Ibid*., p. 323.

[3] Dans un entretien avec Philip Roth, Ivan Klíma, écrivain et dramaturge tchèque, explique le contexte complexe de cette « allergie » pour Kundera de la part des intellectuels tchèques : d'une part, sa manière réductionniste qu'il a de présenter l'expérience tchèque leur déplaît, d'autre part, son attitude détachée envers les luttes politiques les froisse. La jalousie à l'égard du succès mondial de Kundera n'est pas moins négligeable chez ceux qui sont restés en Tchécoslovaquie. (Ivan Klíma, *The Spirit of Prague*, London, Granta Books, 1994, pp. 52-54).

[4] Martin Rizek s'intéresse aussi à l'image que Kundera donne de lui. Il voit Kundera comme un pseudodissident diabolique (*Comment devient-on Kundera ?*, p. 367).

doute pas les problèmes philosophiques, ni la manière de philosopher qui l'intéressent. Car quand le narrateur cite des philosophes, ce n'est pas pour creuser dans leur sens les propositions qu'ils ont abordées, mais c'est pour s'en servir comme d'un tremplin : le narrateur présente une idée philosophique dans ses grandes lignes pour introduire ensuite ses propres réflexions qui, en apparence, vont à l'encontre de cette idée citée. À première vue, on croirait assister à un développement des idées ou voire à leur dépassement ; toutefois, cela n'est qu'une impression. Tout en feignant de contredire les citations, le narrateur s'intéresse enfin à une question bien différente que celles abordées dans les citations.

L'exemple le plus représentatif pourrait être le début de *L'Insoutenable légèreté de l'être*, qui commence par une remarque sur l'éternel retour nietzschéen :

> L'éternel retour est une idée mystérieuse et, avec elle, Nietzsche a mis bien des philosophes dans l'embarras : penser qu'un jour tout se répétera comme nous l'avons déjà vécu et que même cette répétition se répétera encore indéfiniment ! Que veut dire ce mythe loufoque ? Le mythe de l'éternel retour affirme, par la négation, que la vie qui disparaît une fois pour toutes, qui ne revient pas, est semblable à une ombre, est sans poids, est morte d'avance, et fût-elle atroce, belle, splendide, cette atrocité, cette beauté, cette splendeur ne signifient rien[1].

Cette interprétation « par la négation » nous paraît arbitraire et partielle : la notion d'éternel retour est réduite à un problème relatif à « la légèreté et la pesanteur ». Il n'est clairement pas fait mention de la totalité de la thèse nietzschéenne qui, fonctionnant en relation avec l'idée d'*amor fati* et du surhomme, exprime plutôt l'idée d'assumer pleinement la vie en excluant toute idée de rectification ou de regret. En effet, Kundera insiste sur l'atrocité de la pesanteur dans le monde de l'éternel retour, pour ensuite suggérer paradoxalement que le plus atroce — le plus lourd fardeau (*das schwerte Gewicht*) — serait au contraire davantage la fugacité de notre vie, disparaissant une fois pour toutes, et que l'insoutenable serait plutôt la légèreté de notre être.

[1] *L'Insoutenable légèreté de l'être*, p. 13.

> En revanche, l'absence totale de fardeau fait que l'être humain devient plus léger que l'air, qu'il s'envole, qu'il s'éloigne de la terre, de l'être terrestre, qu'il n'est plus qu'à demi réel et que ses mouvements sont aussi libres qu'insignifiants. Alors, que choisir ? La pesanteur ou la légèreté[1]?

La notion d'éternel retour est ainsi citée d'une manière détournée pour mettre en valeur l'aspect paradoxal des réflexions kundériennes. Il en va de même pour la citation de Parménide chez qui le léger est positif, et le lourd négatif. Il ne fait que le citer pour représenter « une évidence » que Kundera va ensuite mettre en doute :

> Parménide répondait : le léger est positif, le lourd est négatif. Avait-il ou non raison ? C'est la question. Une seule chose est certaine. La contradiction lourd-léger est la plus mystérieuse et la plus ambiguë de toutes les contradictions[2].

Il s'ensuit dans le roman que le narrateur présente l'histoire d'un personnage souffrant non pas de la lourdeur mais de la légèreté, comme s'il essayait de démontrer son hypothèse :

> Son drame n'était pas le drame de la pesanteur, mais de la légèreté. Ce qui s'était abattu sur elle, ce n'était pas un fardeau, mais l'insoutenable légèreté de l'être[3].

Autre part, Kundera cite l'idée platonicienne de la femme d'une manière aussi réductrice et superficielle, à propos du respect que Franz éprouve pour Marie-Claude, son ex-épouse :

> Seulement, puisque Marie-Claude était elle-même une femme, quelle est cette autre femme qui se cache en elle et qu'il doit respecter ? Ne serait-ce pas l'idée platonicienne de la

---

[1] *Ibid.*, p. 15. L'idée que la légèreté soit insoutenable était déjà présente dans *La Vie est ailleurs* : « Jaromil faisait parfois des rêves épouvantables : il rêvait qu'il devait soulever un objet extrêmement léger, une tasse à thé, une cuiller, une plume, et qu'il n'y arrivait pas, qu'il était d'autant plus faible que l'objet était plus léger, qu'il *succombait sous sa légèreté* » (p.148).

[2] *Ibid.*, p. 16.

[3] *Ibid.*, p. 178.

femme ? Non. C'est sa mère. Jamais il ne lui serait venu à l'idée de dire que ce qu'il respectait chez sa mère, c'était la femme. Il adorait sa mère, non pas quelque femme en elle. L'idée platonicienne de la femme et sa mère, c'était une seule et même chose[1].

Comme le roman est pour Kundera « le territoire du jeu et des hypothèses », il se permet une attitude désinvolte. Quant aux citations de Freud, Aristote et Épicure, Kundera se montre plus audacieux et va jusqu'à compléter leurs idées[2].

Outre qu'ils étaient éloquents, ces rêves étaient beaux. C'est un aspect qui a échappé à Freud dans sa théorie des rêves. Le rêve n'est pas seulement une communication (éventuellement une communication chiffrée), c'est aussi une activité esthétique, un jeu de l'imagination, et ce jeu est en lui-même une valeur[3].

Or c'est là qu'apparaît la relativité de la notion d'épisode, cette relativité qu'Aristote n'a pas saisie. […] Nous pouvons donc compléter comme suit la définition d'Aristote : aucun épisode n'est a priori condamné à rester à jamais épisodique, puisque chaque événement, même le plus insignifiant, recèle la possibilité de devenir plus tard la cause d'autres événements, se transformant du même coup en une histoire, en une aventure[4].

Comme les plaisirs apportent souvent plus de malheur que de bonheur, Épicure ne recommande que des plaisirs prudents et modestes. […] Modestes ou pas, les plaisirs n'appartiennent qu'à celui qui les éprouve, et un philosophe, à juste titre, pourrait reprocher à l'hédonisme son fondement égoïste. Pourtant, selon moi, ce n'est pas l'égoïsme qui est le talon d'Achille de l'hédonisme mais son caractère (oh, pourvu que je me trompe !) désespérément

---

[1] *Ibid.*, p. 134.

[2] Dans *Les Testaments trahis*, Kundera critique même Heidegger : « L'analyse de l'existence ne peut devenir système; l'existence est insystématisable et Heidegger, amateur de poésie, a eu tort d'être indifférent à l'histoire du roman où se trouve le plus grand trésor de la sagesse existentielle » (p. 198).

[3] *L'Insoutenable légèreté de l'être*, p. 91.

[4] *L'Immortalité*, p. 446.

utopique : en effet, je doute que l'idéal hédoniste puisse se réaliser ; je crains que la vie qu'il nous recommence ne soit pas compatible avec la nature humaine[1].

C'est en nuançant les grandes pensées devenues presque des axiomes que fonctionnent les argumentations paradoxales de Kundera. Si ses arguments ont une certaine force de persuasion dans la lecture, c'est d'abord parce qu'il y a de l'ingéniosité dans la tournure de ses phrases. Les phrases sont simples mais pourtant contiennent des idées antinomiques. C'est cet écart entre la simplicité de l'apparence et la complexité du sens qui donne le plaisir au lecteur et qui le charme. Pour ne citer qu'un seul exemple :

Il se sent responsable de son destin, mais son destin ne se sent pas responsable de lui[2].

Le rythme entraînant du discours du narrateur contribue aussi à son pouvoir de persuasion. Dans la plupart des cas, le narrateur répond immédiatement avec « oui » et « non » à ses propres doutes, et même quand il s'agit de questions philosophiques, il donne tout de suite une réponse simple et nette. On trouve de nombreux passages de questions-réponses comme qu'est-ce que le vertige, le rêve, le corps, l'âme, la honte, etc. Et enfin, il faut aussi noter que c'est la partie histoire du roman qui renforce et qui démontre l'argumentation des réflexions.

Nous avons dit plus haut que le processus philosophique de réflexion n'intéresserait pas forcément Kundera. Néanmoins, avec ces exemples cités, nous constatons aussi que le narrateur produit lui-même une imitation de l'activité philosophique. Non seulement il « développe » les pensées de ses prédécesseurs, mais il aime aussi définir les choses et les faits, et ce d'une manière très catégorique. Sa préférence pour la classification est évidente comme le remarque Rizek : deux types de donjuanisme, cinq périodes dans la vie sexuelle d'un homme, deux types d'immortalité, trois types d'ennui, etc[3]. Sa manie de théorisation mathématique est aussi fréquente.

---

[1] *La Lenteur*, pp. 17-18.
[2] *Le Livre du rire et de l'oubli*, p. 25.
[3] Martin Rizek, *Comment devient-on Kundera ?*, pp. 355-356.

> Dans la mathématique existentielle cette expérience prend la forme de deux équations élémentaires : le degré de la lenteur est directement proportionnel à l'intensité de la mémoire ; le degré de la vitesse est directement proportionnel à l'intensité de l'oubli[1].
>
> Il faut comprendre le paradoxe mathématique de la nostalgie : elle est la plus puissante dans la première jeunesse quand le volume de la vie passée est tout à fait insignifiant[2].
>
> La mémoire, elle non plus, n'est pas compréhensible sans une approche mathématique. La donnée fondamentale, c'est le rapport numérique entre le temps de la vie vécue et le temps de la vie stockée dans la mémoire[3].

Or, toutes ces théorisations se présentent plutôt à l'improviste, ce qui fait dire qu'il s'agit d'une tentative à la fois parodique et narcissique de donner une mine philosophique à ses romans et à lui-même. Car il s'agit ici d'une surface et non pas d'une profondeur. Kundera se plaît à citer Franz Kafka, Robert Musil, Hermann Broch, Thomas Mann comme prédécesseurs de la prose philosophique au 20ème siècle, mais quant à ses romans, on est forcé d'admettre que l'on n'y trouve pas les mêmes conceptions puissantes et vastes, ni leur complexité[4]. Les parties philosophiques de ses romans sont plutôt simples et ludiques. Ce sont des passages de prose au ton philosophique qui restent accessibles et agréables, tout en donnant un certain aspect intellectuel. C'est ce qui fait penser que c'est l'image auréolée de la philosophie qui compte d'abord.

Les questions essentielles de l'être et les réponses surgissent de faits ordinaires, voire minimes de la vie quotidienne. Certains sujets de réflexion n'ont peut-être qu'une infime différence avec les petites astuces dans les relations amoureuses ou dans la vie, mais chez Kundera, ils sont aussi dignes de méditations que d'autres sujets à l'apparence plus sérieuse. Il y a dans cette philosophie ludique de la quotidienneté le va-et-vient entre le sérieux et le non-sérieux, bref, le charme kundérien de l'ambiguïté. Mais en même temps, il y a des moments où Kundera semble être piégé par ce jeu de la philosophie.

---

[1] *La Lenteur*, p. 52.
[2] *L'Ignorance*, p. 75.
[3] *Ibid.*, p. 115.
[4] Voir Milan Jungmann, « Kunderovské paradoxy », *op. cit.*, p. 337.

Charmé par le mécanisme de paradoxe et ses propres discours paradoxaux, Kundera semble tomber dans l'automatisme de ne dévoiler les paradoxes que pour devenir lui-même paradoxal. On en arrive alors aux sophismes, qui ne sont pas loin du narcissisme d'un poète lyrique. Le jeu parodique de philosophe piège le joueur et le transforme en philosophe parodique. Cet aspect des romans dévoile le désir d'un Kundera se voulant philosophique.

Deuxième élément : le diabolique. Cet aspect est plus manifeste que le philosophique, car il est l'expression la plus extrême de l'esthétique du roman kundérien, qui consiste à démystifier le sens figé des choses par le rire. Cette esthétique se fonde sur un scepticisme humoristique que Kundera appelle « l'esprit de non-sérieux ». C'est une attitude diabolique car il s'agit d'un penchant destructeur, celui de renverser l'ordre des choses établies.

> À l'origine, le rire est donc du domaine du diable. Il a quelque chose de méchant (les choses se révèlent soudain différentes de ce pour quoi elles se faisaient passer) mais il y a aussi en lui une part de bienfaisant soulagement (les choses sont plus légères qu'il n'y paraissait, elles nous laissent vivre plus librement, elles cessent de nous oppresser sous leur austère sérieux[1]).

Ce rire diabolique est mis en contraste avec le rire des anges qui sont eux, les gardiens sérieux de l'ordre :

> Tandis que le rire du diable désignait l'absurdité des choses, l'ange voulait au contraire se réjouir que tout fût ici-bas bien ordonné, sagement conçu, bon et plein de sens[2].

La schématisation est très manichéenne, mais selon l'esthétique romanesque de Kundera, il ne s'agit pas de considérer simplement le diable comme positif et les anges comme négatifs. Le rire du diable est en quelque sorte le détonateur qui suscite la relativisation des choses dans un monde angélique enclin à se figer. Le monde que décrit Kundera dans ses romans n'est jamais un monde dévasté où les choses sont

---

[1] *Le Livre du rire et de l'oubli*, p. 108.
[2] *Idem*.

privées de sens. C'est plutôt un monde ordonné qui laisse échapper son imperfection dans l'assaut du rire diabolique. Les réflexions paradoxales font aussi partie de l'esthétique du roman kundérien qui répugne à la fixation du sens et à l'application dans la réflexion. Mais pareillement au piège du jeu du philosophe (en jouent avec les idées philosophiques, le narrateur s'oublie dans les sophismes), on croirait parfois que Kundera prend plaisir à se faire personnage diabolique, et ce en négligeant le travail « diabolique » de la relativisation des choses. Kundera se poste volontiers aux côtés du diable.

> Je comprenais que j'avais été choisi pour être le facteur qui distribue aux gens avertissements et châtiments et je commençais à me faire peur à moi-même[1].

> À ce moment-là, j'ai compris définitivement que j'étais devenu le messager du malheur, que je ne pouvais continuer à vivre parmi les gens que j'aimais si je ne voulais pas leur faire du mal et qu'il ne me restait plus qu'à partir de mon pays[2].

Rizek remarque dans ces propos le geste kitsch de Kundera qui consiste à se considérer et se présenter comme un importun contraint à s'exiler. Même s'il est vrai que sa pensée anticonformiste a causé des difficultés dans sa vie en Tchécoslovaquie, on remarque ici une accentuation lyrique de l'image diabolique comme ayant entrainé sa situation défavorisée et une certaine complaisance de Kundera de l'expliquer sous cet aspect. Il s'applique à présenter son histoire de maudit.

Dans l'épisode d'un rendez-vous avec R., une jeune rédactrice d'un magazine qui a procuré à Kundera le travail de tenir une rubrique d'astrologie, le narrateur « Milan Kundera » se donne la peine d'exposer son côté absurde, insensé et pervers. R. qui fait normalement preuve d'une bonne maîtrise de soi avec sa tenue soignée et son allure modérée, souffrait ce jour-là de la diarrhée et trahissait la gêne qu'elle ressentait vis-à-vis de ce problème physique. En apercevant cette peur de R., le narrateur a eu

---

[1] *Ibid.*, p. 123.
[2] *Ibid.*, p. 129.

l'impression de la voir dénudée et a éprouvé le désir de la violer, ce désir « absurde, imbécile, scandaleux, incompréhensible et irréalisable[1] ».

> Il se peut que ce désir insensé de violer R. n'ait été qu'un effort désespéré pour me raccrocher à quelque chose au milieu de la chute. Parce que, depuis qu'ils m'ont exclu de la ronde, je n'en finis pas de tomber, encore maintenant je tombe, et à présent, ils n'ont fait que me pousser encore une fois pour que je tombe plus loin, encore plus profond, de plus en plus loin de mon pays dans l'espace désert du monde où retentit le rire effrayant des anges qui couvre de son carillon toutes mes paroles[2].

Dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*, il semblerait que le narrateur souhaite présenter ce caractère diabolique comme inné, en remontant le passé jusqu'à l'enfance.

> Sans la moindre préparation théologique, spontanément, l'enfant que j'étais alors comprenait donc déjà qu'il y a incompatibilité entre la merde et Dieu et, par conséquent, la fragilité de la thèse fondamentale de l'anthropologie chrétienne selon laquelle l'homme a été créé à l'image de Dieu. De deux choses l'une : ou bien l'homme a été créé à l'image de Dieu et alors Dieu a des intestins, ou bien Dieu n'a pas d'intestins et l'homme ne lui ressemble pas[3].

Ce n'est pas uniquement dans les cas où un narrateur autobiographique se rappelle son passé que se profile le visage du diabolique. Le narrateur se montre aussi diabolique en racontant l'histoire au présent.

Dans *La Lenteur*, il y a un passage qui nous fait penser que Kundera veut se montrer comme un homme provocateur, incompris et paradoxal. Le narrateur se nomme Kundera. En réveillant sa femme prise dans des cauchemars, il lui explique que ceux-ci proviennent des histoires qu'il est en train de raconter :

> — Pardonne-moi, lui dis-je, tu es victime de mes élucubrations.
>
> — Comment ça ?

---

[1] *Ibid.*, p. 130.
[2] *Ibid.*, p.131.
[3] *L'Insoutenable légèreté de l'être*, p. 352.

— Comme si tes rêves étaient une poubelle où je jette des pages trop sottes.

— Qu'est-ce que tu as dans la tête ? Un roman[1] ? demande-t-elle, angoissée.

J'incline la tête. « Tu m'as souvent dit vouloir écrire un jour un roman où aucun mot ne serait sérieux. Une Grande Bêtise Pour Ton Plaisir. J'ai peur que le moment ne soit venu. Je veux seulement te prévenir : fais attention » J'incline la tête encore plus bas. « Te rappelles-tu ce que te disait ta maman ? J'entends sa voix comme si c'était hier : Milanku, cesse de faire des plaisanteries. Personne ne te comprendra. Tu offenseras tout le monde et tout le monde finira par te détester. Te rappelles-tu?

— Oui, dis-je.

— Je te préviens. Le sérieux te protégeait. Le manque de sérieux te laissera nu devant les loups. Et tu sais qu'ils t'attendent, les loups. Après cette terrible prophétie, elle s'est rendormie.

Avec ces exemples, on voit clairement que le rire du diable n'est pas seulement un élément symbolique de l'esthétique du roman kundérien mais aussi un élément constitutif de l'image du romancier. Cette inclinaison au diabolique se lit aussi dans la personnalité de certains personnages comme Bertlef qui a un air détaché, Avenarius qui est excentrique et Leroy à l'allure provocante, ainsi que dans la sympathie que montre le narrateur pour ces personnages.

Passons maintenant au troisième élément : l'antilyrique. L'antilyrisme de Kundera est bien connu. Nous avons parfois l'impression qu'il est assez brutal et trop réducteur lorsqu'il rattache catégoriquement à la poésie le lyrisme dans un sens péjoratif, équivalent de l'enthousiasme, de l'extase, de l'engouement. D'un autre côté, le roman représente pour lui la lucidité. La poésie et le roman constituent deux pôles chez Kundera. Comme s'il souhaitait davantage souligner le fait qu'il est romancier, il contraste emphatiquement l'antilyrisme du roman et le lyrisme de la poésie. *La Vie est ailleurs*, le roman autobiographique de Kundera, peut effectivement être lu comme un rejet de son passé de poète lyrique. La définition de la poésie lyrique est diamétralement opposée à celle du roman :

[1] *La Lenteur*, p. 110.

> La poésie est un territoire où toute affirmation devient vérité. […] Le poète n'a besoin de rien prouver; la seule preuve réside dans l'intensité de son émotion. Le génie du lyrisme est le génie de l'inexpérience. Le poète sait peu de choses du monde, mais les mots qui jaillissent de lui forment de beaux assemblages qui sont définitifs comme le cristal ; le poète n'est pas un homme mûr et pourtant ses vers ont la maturité d'une prophétie devant laquelle il reste lui-même interdit[1].

Au contraire de la poésie, nous avons déjà vu auparavant que le roman est un territoire où toute affirmation devient suspendue, et que le romancier est celui qui a surmonté son âge lyrique. Tandis que le poète, dans le contexte kundérien, est en proie à la beauté de son émotion et au désir d'exposer cette beauté pour être admiré, le romancier a la capacité d'être détaché vis-à-vis de lui-même. Le désir lyrique de montrer ses propres sentiments comme quelque chose de précieux est repris dans *L'Immortalité*, lorsque le narrateur définit l'« homo-sentimentalis » :

> Il faut définir l'homo-sentimentalis non pas comme une personne qui éprouve des sentiments (car nous sommes tous capables d'en éprouver), mais comme une personne qui les a érigés en valeurs. Dès que le sentiment est considéré comme une valeur, tout le monde veut le ressentir ; et comme nous sommes tous fiers de nos valeurs, la tentation est grande d'exhiber nos sentiments[2].

Et on ne manque pas d'exemples : dans l'essai *Le Rideau*, on trouve sa définition du poète : le poète lyrique est « l'incarnation la plus exemplaire de l'homme ébloui par sa propre âme et par le désir de la faire entendre[3] ». Et Kundera insiste à maintes reprises, dans les romans ou dans les essais et les interviews, qu'il a rompu catégoriquement avec la poésie en employant le mot « conversion » :

---

[1] *La Vie est ailleurs*, p. 320.
[2] *L'Immortalité*, p. 289.
[3] *Le Rideau*, p. 106.

> Si j'imagine la genèse d'un romancier en forme de récit exemplaire, de « mythe », cette genèse m'apparaît comme *l'histoire d'une conversion* ; Saül devient Paul[1].

On remarque aussi que Kundera se plaît à expliquer la cause de son dégoût pour la poésie et sa conversion au roman par le contexte historique tchécoslovaque. On croirait qu'il veut justifier son antilyrisme. Dans *La Vie est ailleurs* Kundera décrit les années de la révolution communiste en Tchécoslovaquie comme l'époque où « le poète régnait avec le bourreau[2] ». Dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, on trouve un passage autobiographique critiquant les comportements d'Éluard, le poète, vis-à-vis de la condamnation de Kalandra :

> C'était en juin 1950 et Milada Horakova avait été pendue la veille. Elle était députée du parti socialiste et le tribunal communiste l'avait accusée de menées hostiles à l'État. Zavis Kalandra, surréaliste tchèque, ami d'André Breton et de Paul Éluard, avait été pendu en même temps qu'elle. Et de jeunes Tchèques dansaient et ils savaient que la veille, dans la même ville, une femme et un surréaliste s'étaient balancés au bout d'une corde, et ils dansaient avec encore plus de frénésie, parce que leur danse était la manifestation de leur innocence qui tranchait avec éclat sur la noirceur coupable des deux pendus, traîtres au peuple et à son espérance[3].

Kundera cite aussi cette époque dans l'essai, *Les Testaments trahis*, où il explique d'une manière plus directe que dans ses romans, que c'est cette affaire qui a été décisive pour sa conversion au roman :

> Plus que la Terreur, la lyrisation de la Terreur fut pour moi un traumatisme. À jamais, j'ai été vacciné contre toutes les tentations lyriques. La seule chose que je désirais alors profondément, avidement, c'était un regard lucide et désabusé. Je l'ai trouvé enfin dans l'art du roman[4].

---

[1] *Ibid.*, p. 107.
[2] *La Vie est ailleurs*, p. 401.
[3] *Le Livre du rire et de l'oubli*, p. 115.
[4] *Les Testaments trahis*, p. 189.

Si l'on se réfère à ses propres mots, nous devrions estimer la date de sa conversion antilyrique vers 1950. Toutefois, ce n'est qu'en 1959 qu'il a écrit son premier roman « Moi, un lamentable Dieu », une des nouvelles de *Risibles amours* qui a été supprimée dans la version postérieure[1]. Pendant ces neuf ans, Kundera s'occupait de travaux concernant la poésie. Il a publié trois recueils de poésies : son premier recueil intitulé *L'Homme, ce vaste jardin* en 1953, le deuxième, *Le Dernier mai* en 1955, et le troisième, *Monologues* en 1957. Il a aussi entrepris la traduction des poèmes de Guillaume Apollinaire en 1958. Et même après 1959, il s'écoula un certain temps avant qu'il ne renonce complètement aux activités non romanesques, notamment à la poésie : en 1961, il a publié la version révisée du *dernier mai*, en 1962 la pièce de théâtre *Les propriétaires des clés* et en 1965, il a de nouveau traduit des poèmes d'Apollinaire. Même après avoir commencé à écrire des romans, Kundera restait engagé dans des travaux concernant la poésie.

On peut donc affirmer que Kundera ne s'est pas appliqué tout d'un coup au roman. Sa conversion s'est faite doucement et graduellement, non pas radicalement et dramatiquement comme l'évoquent ses discours. Il a fallu au moins quinze ans pour que sa conversion de la poésie au roman s'accomplisse. S'il s'agissait de quinze ans de

[1] À ce propos Kundera écrit ainsi : « J'ai écrit mon premier « risible amour », « Moi, un lamentable Dieu », en 1958. Je me torturais à cette époque à rédiger ma pièce *Les Propriétaires des clés* et lors d'une pause, comme un repos, comme un divertissement, j'ai écrit la première nouvelle de ma vie, en un jour ou deux, avec légèreté et plaisir. Ce n'est qu'après un certain recul que je me suis rendu compte que cette légèreté et ce plaisir ne signifiaient pas que la nouvelle, du fait qu'elle n'avait pas été bénie de ma sueur, était quelque chose d'insignifiant ou de marginal mais au contraire, pour la première fois, que je m'étais trouvé alors moi-même, comme on dit, que j'avais trouvé mon ton, la distance ironique à l'égard du monde et de ma propre vie, bref, mon chemin de romancier ; en effet, ce n'est qu'à partir de ce moment que commence mon évolution littéraire continue qui m'a apporté, il est vrai, bien des surprises mais plus jamais aucun changement essentiel dans mon orientation esthétique », cité dans Květoslav Chvatík, *Le monde romanesque de Milan Kundera*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1995, Annexe, "De la Note de l'auteur pour la première édition tchèque de *Risibles amours* après la libération du pays de l'occupation russe", p.241. Ou bien dans une interview avec François Ricard : « Jusqu'à l'âge de trente ans, j'ai écrit plusieurs choses : de la musique, surtout, mais aussi de la poésie et même une pièce de théâtre. Je travaillais dans plusieurs directions différentes - cherchant ma voix, mon style et me cherchant moi-même. Avec le premier récit de *Risibles amours* (je l'ai écrit en 1959), j'ai eu la certitude de "m'être trouvé". Je suis devenu prosateur, romancier, et je ne suis rien d'autre », Lois Oppenheim, « Clarifications, Elucidations : An Interview with Milan Kundera », cité dans la Postface de François Ricard pour *Risibles amours*, p. 307.

tâtonnement pour devenir romancier, cela témoignerait de l'immensité de sa déception vis-à-vis de la poésie lyrique et l'intensité de sa décision et de ses efforts pour se convertir au roman, ce qui aurait pu être plus dramatique que son explication simplifiée. Est-ce le dépit ou la haine de son passé lyrique qui a poussé Kundera à forger une histoire de rupture brutale avec la poésie ? Ce qui est ironique, c'est qu'en essayant de créer son autoportrait, il fait la même chose que les poètes lyriques et ses personnages. Dans *La Vie est ailleurs*, il écrit :

> Avec ses poèmes le poète peint son autoportrait ; mais comme aucun portrait n'est fidèle, nous pouvons dire aussi que, avec ses poèmes, il rectifie son visage[1].

En citant Hegel, Kundera cerne le sort du poète lyrique : même en cherchant les thèmes à l'extérieur de sa vie, « le grand poète lyrique s'en écartera très vite et finira par faire le portrait de lui-même[2] ». Ne serait-ce pas aussi le chemin que suit Kundera lui-même ? Car en essayant de garder une distance critique vis-à-vis des choses, y compris son moi, il succombe au désir de l'autojustification. En effet, les trois traits flatteurs dont Kundera se pare lui-même – philosophique, diabolique et antilyrique –, sont aussi des traits caractéristiques de l'esprit de non-sérieux qui lui permet d'être autocritique. Ainsi, le désir d'autojustification et son émanation sont incorporés d'une manière si astucieuse dans l'esthétique romanesque de Kundera qu'il est presque impossible de discerner s'il s'agit d'une stratégie volontaire ou d'un piège auquel Kundera s'est laissé prendre.

Le dispositif mis en œuvre pour critiquer le « moi » ne peut pas être soumis au rire des autres, sans qu'immédiatement, en réaction, un mécanisme de défense du « moi » ne s'exprime : l'autocritique et l'autojustification sont deux faces unies dans le visage du romancier. C'est la tentative autocritique même qui renforce le désir autojustificateur.

---

[1] *La Vie est ailleurs*, p. 321.
[2] *Le Rideau*, p. 106.

3. L'autobiographie et la fiction

C'est en dépassant l'attitude du poète lyrique que naît le romancier. Comme s'il essayait de prouver cette affirmation, Kundera décrit des personnages immatures qui reflètent son passé et en revanche s'identifie à un narrateur qui incarne l'idéal romancier mature. Le narrateur raconte ce qui est arrivé aux personnages (narration ultérieure) et donne son avis du moment ; de même, il raconte son propre passé et insère ses réflexions du moment. Ainsi, nous avons l'impression que l'histoire et les réflexions se produisent en même temps que le narrateur les raconte, c'est-à-dire au présent. Le temps présent de la narration reflète plus ou moins le moment de la création du roman, voire le présent du romancier Kundera. Et c'est dans ce temps présent de la narration que le narrateur passe à la stratégie autojustificatrice de l'auteur : il se montre philosophique, diabolique et antilyrique.

On trouve chez Kundera, le même désir narcissique que chez ses personnages : le désir de modifier ou supprimer les défauts de l'histoire de la vie. De fait, ce désir narcissique est un des grands motifs qui détermine l'action des personnages et surgit quand les personnages font face à leur passé en revenant dans leur pays natal ou en rencontrant de vieilles connaissances. Ludivk dans *La Plaisanterie*, en se retrouvant dans sa ville natale, séduit la femme d'un homme pour s'en venger, et l'homme de la nouvelle « Que les vieux morts cèdent la place aux jeunes morts » séduit aussi une femme avec qui, il y a quinze ans, il a eu un rapport sexuel sans satisfaction. Ces deux personnages saisissent par hasard (ou bien sont saisis par) la chance d'annuler leur souvenir resté déplaisant jusqu'alors et de modifier le sens du passé. D'autres souhaitent supprimer un échec de leur passé. Mirek dans *Le Livre du rire et de l'oubli* essaie de récupérer des anciennes lettres d'amour pour effacer toute trace de la relation qu'il a eue avec la destinataire et pour être rassuré de la « vie » qu'il mène.

> Il avait avec sa vie le même rapport que le sculpteur avec sa statue ou le romancier avec son roman. Le droit intangible du romancier, c'est de pouvoir retravailler son roman. Si le début ne lui plaît pas, il peut le récrire ou le supprimer. Mais l'existence de Zdena refusait à Mirek cette prérogative d'auteur. Zdena insistait pour rester dans les premières pages du roman et ne

se laissait pas effacer[1].

Berck, un intellectuel dans *La Lenteur*, tout comme Mirek, est agacé par la présence d'une femme qu'il a adorée dans sa jeunesse. Vingt ans après leur relation, cette femme commence à divulguer l'histoire amoureuse qu'elle a eue avec Berck, alors que ce dernier souhaite à tout prix enfouir les comportements honteux de sa jeunesse dans son passé lointain. Ou encore, Josef dans *L'Ignorance* affronte un passé déplaisant qu'il avait complètement oublié par la lecture de son journal d'autrefois. Il a envie de le détruire et de couper tout lien avec.

> Il se met à déchirer les pages du journal en petits morceaux. Geste sans doute exagéré, inutile ; mais il éprouve le besoin de laisser libre cours à son aversion ; le besoin d'anéantir le morveux afin qu'un jour (ne serait-ce que dans un mauvais rêve) il ne soit pas confondu avec lui, hué à sa place, tenu pour responsable de ses paroles et de ses actes[2] !

Ce qui est à noter est que ces personnages ne sont pas des immatures mais plutôt des personnes âgées qui ont déjà subi des échecs. Ils devraient, selon le principe du roman kundérien, être immunisés contre le désir narcissique. Pourtant, il semble que les personnages ne soient pas changés au fond[3]. Ils désirent être maîtres de leur vie. Ils refusent d'accepter leur passé ponctué de honte et d'humiliation et, le cas échéant, essaient désespérément de le modifier comme s'ils construisaient une autobiographie idéale. Autrement dit, en rectifiant le passé, ils se figurent leur autoportrait idéal au présent. Et cette attitude est plus ou moins présente chez Kundera qui décrit justement de la même manière acerbe le narcissisme des personnages et de sa propre jeunesse.

Certes, Kundera n'écrit pas ses romans pour raconter son passé rectifié ou embelli. Ses romans ont plutôt pour but l'autocritique (la tentative de se critiquer soi-même de l'extérieur). Mais tous les désagréments du passé qui méritent des critiques sont confiés aux personnages, et ces personnages ne se confondent jamais avec le Kundera actuel et présent. Il s'agit là de détacher le passé du présent, comme si on considérait le passé

---

[1] *Le Livre du rire et de l'oubli*, p. 26.
[2] *L'Ignorance*, p. 84.
[3] D'où la figure du Narcisse résigné comme l'on a vu dans la première partie de notre travail.

d'un autre. Le Kundera *hic et nunc* est incarné par le narrateur, une figure supérieure aux personnages. La distinction nette entre les personnages et le narrateur, qui est à l'origine un moyen d'autocritique, sert également de séparation entre le passé et le présent. Comme Josef dans *L'Ignorance*, Kundera souhaiterait anéantir le morveux qu'il était pour que l'on ne le confonde pas avec lui. C'est en s'amputant de son passé honteux de poète que Kundera se montre fier et assuré de son présent de romancier.

Or, si le narrateur se présente ainsi assez lucide et mature pour entreprendre de revoir le passé avec une meilleure visibilité, on ne peut nier que cela fait preuve d'une certaine complaisance de l'auteur Kundera pour ce qu'il est devenu à présent. Nous avons déjà mentionné *La Vie de Marianne* précédemment pour souligner l'écart entre le passé narré et le présent de la narration. Comme le remarque Jean Rousset, d'un côté c'est pour raconter le passé que la narratrice se met à parler. D'un autre côté, le passé n'est déchiffrable qu'avec le recul du temps, c'est-à-dire le présent[1]. Il en est de même pour certains genres autobiographiques qui insistent sur le développement du sujet. Il s'agit dans ces récits d'accentuer les tournants décisifs de la vie ainsi que l'écart entre ce qu'a été le sujet et ce qu'il est finalement devenu[2]. D'une manière négative ou positive, le passé est évoqué du moment où le personnage-narrateur se trouve prêt à l'évoquer. On pourrait dire que la critique du passé va de pair avec la justification du présent, car la justification du présent défend aussi la procédure même de revoir le passé vu ce moment précis. Pour raconter le passé de l'immature, le narrateur doit assumer sa maturité. Vue de cet angle, l'autojustification de Kundera pourrait être considérée comme une garantie de l'aspect autocritique de ses romans. En s'identifiant à un narrateur neutre et omniscient, Kundera se montre muni du regard lucide et désabusé du romancier. La figure du narrateur qui défend la légitimité de l'autocritique serait son autoportrait. À l'origine, il n'y a pas nécessairement de grand écart entre ce que Kundera est en réalité et le narrateur. Mais en créant un narrateur, en y insufflant son esprit et en jouant ce rôle de narrateur, il est possible que Kundera a eu l'idée d'amplifier ce qu'il l'est. La critique de Valéry sur la sincérité mensongère de la littérature correspondrait à cette attitude de Kundera :

---

[1] Voir le chapitre intitulé « Le passé et le présent » (pp. 83-91) dans *Narcisse romancier* de Jean Rousset.

[2] Voir le passage « Faire ou être » (pp. 26-30) dans *Littératures intimes* de Sébastien Hubier.

> L'égotisme littéraire consiste finalement à jouer le rôle de soi ; à se faire un peu plus que nature ; un peu plus soi qu'on ne l'était quelques instants avant d'en avoir eu l'idée. Donnant à ses impulsions ou impressions un suppôt conscient qui, à force de différer, de s'attendre à soi-même, et surtout de prendre des notes, se dessine de plus en plus, et se perfectionne d'œuvre en œuvre selon le progrès même de l'art de l'écrivain, on se substitue un personnage d'invention que l'on arrive insensiblement à prendre pour modèle[1].

Avec les trois traits marquants (philosophique, diabolique et antilyrique), on peut dire que Kundera exagère et simplifie ce qu'il l'est, comme si, en empruntant les termes de Julien Benda, il s'efforçait d'« offrir au psychologue une description un peu poussée de ce spécimen[2] ».

L'autocritique du passé est détournée de son but d'origine et met le présent en valeur. C'est la tentative même d'autocritique qui a donné naissance au désir autojustificateur. Or, admettons la présence du désir narcissique chez Kundera. Nous constatons que toute tentative d'autojustification est contrebalancée par sa volonté d'agir en romancier digne de ce nom, c'est-à-dire en homme mature qui sait que l'homme n'est jamais ce qu'il pense être. L'autojustification s'effectue au sein de la fiction, ce qui signifie qu'elle n'est valable que dans une dimension fictionnelle où la véridicité est douteuse par principe. On peut supposer de là une conscience, voire une maîtrise de Kundera vis-à-vis de son désir narcissique.

C'est dans la fiction que Kundera essaie de se voir et de se montrer. Il y a l'acte de *se voir par* les yeux d'autrui, et celui de *se mirer dans* les yeux d'autrui. L'intention est la même que celle qui se trouve dans les écrits autobiographiques (roman personnel, confessions, mémoires, etc.). Mais c'est toute une autre démarche que ces derniers, car pour Kundera, le roman appartient strictement au genre de la fiction. Kundera ne se laisse pas prendre par son désir. S'il se permet consciemment d'introduire des éléments autobiographiques, et de s'exprimer intimement dans ses romans, c'est parce que le

---

[1] P. Valéry, *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t.1, 1980, pp. 566-571. Cité in *Littératures intimes*, p. 35.

[2] J. Benda, *La Jeunesse d'un clerc* (1936), Paris, Gallimard, 1968, p. 7. cité dans *Littératures intimes*, p. 28.

roman est le « territoire du jeu et des hypothèses[1] ». Au cours de l'« entretien sur l'art de la composition », Kundera écrit que lorsqu'il intervient directement comme auteur dans l'histoire, il veille au ton de son discours. Si grave que soit le sujet abordé, il emploie intentionnellement un « ton ludique, ironique, provocateur, expérimental ou interrogatif[2] ». Il cite le cas de l'essai sur le kitsch qui occupe toute la sixième partie de *L'Insoutenable légèreté de l'être* :

> Toute cette méditation sur le kitsch a une importance tout à fait capitale pour moi, il y a derrière elle beaucoup de réflexions, d'expériences, d'études, même de la passion, mais le ton n'est jamais sérieux : il est provocateur[3].

Cette précaution serait pour Kundera une sorte de discrétion paradoxale : en se vantant, il déprécie le sérieux de son travail. On pourrait considérer cela comme une mesure de sécurité pour prévenir le lyrisme de s'emparer de lui-même. C'est en sachant qu'aucun de ces propos ne sera pris au sérieux que Kundera s'exprime. Toutefois, même en admettant que toute affirmation soit suspendue dans le territoire du roman, ce n'est pas pour les annuler qu'il les affirme. La plaisanterie n'en est que l'apparence. Kundera enfouit une part de vérité dans la plaisanterie[4]. Il s'exprime, mais en même temps, il refuse d'assurer la sincérité de ses discours. C'est comme s'il provoquait le lecteur à trouver la vérité parmi les mensonges. Son attitude est même mystificatrice, car en s'exprimant sur un ton provocateur, Kundera empêche le lecteur de se tourner vers la question de la sincérité.

En effet, Kundera se montre indifférent à la sincérité littéraire. Il ne s'intéresse pas non plus à l'art de la feinte. Il exprime des opinions négatives vis-à-vis des écrits autobiographiques, des confessions et des romans à clefs. Dans les « soixante-treize mots », un petit lexique, Kundera écrit sur le rapport entre le romancier et sa vie. En

---

[1] *L'Art du roman*, p. 97.
[2] *Ibid.*, p. 99.
[3] *Idem.*
[4] Cela évoque *La Valse aux adieux*. Kundera se demande si l'homme mérite la vie sur terre en décrivant les préoccupations superficielles de chaque personnage.

citant de nombreux romanciers, il proteste avec ardeur contre le penchant pour la lecture de la vie du romancier dans ses romans :

> Le trait distinctif du vrai romancier : il n'aime pas parler de lui-même. […] D'après une métaphore célèbre, le romancier démolit la maison de sa vie pour, avec les briques, construire une autre maison : celle de son roman. D'où il résulte que les biographes d'un romancier défont ce que le romancier a fait, refont ce qu'il a défait. Leur travail, purement négatif du point de vue de l'art, ne peut éclairer ni la valeur ni le sens d'un roman[1].

Dans *Les Testaments trahis*, on trouve un passage où Kundera met en question le roman à clés. Non seulement il accuse la fausseté de ce genre, mais il critique aussi l'attitude des lecteurs et des chercheurs qui s'adonnent à lire la vie de l'auteur dans les romans. En se référant à l'exemple de malheureuses interprétations biographiques de Kafka et d'Hemingway, ou encore au fameux *Contre Sainte-Beuve* de Proust, Kundera se défend à son tour contre cette « fureur biographique[2] » :

> Il y a une différence d'essence entre, d'un côté, le roman, et, de l'autre, les Mémoires, la biographie, l'autobiographie. La valeur d'une biographie consiste dans la nouveauté et l'exactitude des faits révélés. La valeur d'un roman, dans la révélation des possibilités jusqu'alors occultées de l'existence en tant que telle ; autrement dit, le roman découvre ce qui est caché en chacun de nous. […] C'est pourquoi le *roman à clés* (qui parle de personnes réelles avec l'intention de les faire reconnaître sous des noms fictifs) est un faux roman, chose esthétiquement équivoque, moralement malpropre. […] les clés (vraies ou fausses) qu'on met dans les mains du lecteur ne peuvent que le fourvoyer ; au lieu des aspects inconnus de

---

[1] *L'Art du roman*, pp. 177-178. Voici les romanciers cités ainsi que leur affirmation : « L'artiste doit faire croire à la postérité qu'il n'a pas vécue » (Flaubert) ; « La vie privée d'un homme et sa figure n'appartiennent pas au public » (Maupassant) ; « Nous n'avons tous les trois pas de biographie véritable » (Hermann Broch sur lui, sur Musil, et sur Kafka) ; « Parce que je déteste parler de moi-même » (Karel Čapek expliquant pourquoi il n'écrit pas de poésie) ; « Je déteste mettre le nez dans la précieuse vie des grands écrivains et jamais aucun biographe ne soulèvera la voile de ma vie privée » (Nabokov) ; Italo Calvino qui avertit qu'il ne dira à personne un seul mot vrai sur sa propre vie ; Faulkner qui désire « être en tant qu'homme annulé, supprimé de l'histoire, ne laissant sur elle aucune trace, rien d'autre que les livres imprimés ».

[2] *Les Testaments trahis*, p. 316.

l'existence, il cherchera dans un roman des aspects inconnus de l'existence de l'auteur ; tout le sens de l'art du roman sera ainsi anéanti[1].

Sans aller jusqu'à nier le rôle que jouent indubitablement les éléments autobiographiques dans la création littéraire, Kundera montre clairement qu'il n'y a pas de sens à valoriser le lien entre le réel qu'il vit et la fiction qu'il crée. Il n'écrit pas des romans sur lui. Mais nous savons trop qu'il y a ici bel et bien un désaccord entre le principe et la pratique[2]. D'après ce que nous avons examiné jusqu'ici, Kundera parle de sa propre vie et de ce qu'il est. Il est trop loquace et ouvert, on peut le dire, pour conseiller aux romanciers de « rendre introuvables les clés[3] » qui pourraient faire déceler la source des inspirations et des observations. Il est complètement différent de Flaubert, par exemple, qui s'efforçait de cacher « le sanctuaire de [s]on âme ». La composition des romans kundériens est faite en sorte que toutes les voix diverses convergent vers le narrateur. Mais il semble que cette tentative double et paradoxale d'une expression ouverte de soi et d'un rejet de l'autobiographie, objectifs pourtant apparemment incompatibles, a une valeur intrinsèque qui se résumerait en une sorte d'esthétique de l'équilibre instable, comme on le trouverait aussi entre le rire du diable et le rire des anges, entre la légèreté et la pesanteur, ou bien entre le non-sérieux et le sérieux.

Mentionner le réel tout en évitant d'établir un lien avec ce dernier dans le roman ; introduire le vécu sans attester sa véridicité. On trouve une tentative semblable chez Philip Roth[4]. Dans *Le Complot contre l'Amérique*, par exemple, le narrateur se nomme Philip Roth et raconte la vie de sa famille dans un cadre manifestement fictif. Roth semble pousser plus loin que Kundera l'ambiguïté de la frontière qui sépare le réel et la fiction. Kundera distingue la partie récit et discours autobiographique et la partie histoire fictive des personnages, qui reflète indirectement le vécu de Kundera. En revanche, Roth falsifie les informations biographiques concrètes qu'il a mises en scène

---

[1] *Ibid.*, pp. 313-315.

[2] Bertrand Vibert dans « En finir avec le narrateur ? » admet aussi des considérations autobiographiques dans les romans de Kundera, mais en soulignant le paradoxe qu'ils sont présentés « en dehors de toute *visée* autobiographique » (p. 486).

[3] *Les Testaments trahis*, p. 315.

[4] Voir Ivanova Velichka, *Fiction, utopie, histoire. Essais sur Philip Roth et Milan Kundera*.

dans ses romans. Le cadre historique est inventé. Il invente aussi la vie de ses parents. La manière d'embrouiller la fiction et le réel est différente chez Kundera et chez Roth. Mais dans les deux cas, le narrateur autobiographique (ou auteur) est le pivot de la structure romanesque qui éclaire l'histoire sous des angles divers, et cette ambiguïté du narrateur fait partie de l'exploration de l'art du roman, voire elle est une révolte contre la catégorisation coutumière entre l'autobiographie et la fiction. Dans *Tromperie*, Roth écrit ainsi :

> J'écris de la fiction, on me dit que c'est de l'autobiographie, j'écris de l'autobiographie, on me dit que c'est de la fiction, aussi puisque je suis tellement crétin et qu'ils sont tellement intelligents, qu'ils décident donc *eux* ce que c'est ou n'est pas[1].

Il est vrai que nous sommes enclins à être sceptiques vis-à-vis d'une autobiographie et à aimer voir la vérité de l'auteur qui s'échappe d'un roman. Pour Albert Thibaudet, par exemple, l'autobiographie est « le roman de ceux qui ne sont pas romanciers » :

> L'autobiographie, qui paraît au premier abord le plus sincère de tous les genres, en est peut-être le plus faux. Se raconter, c'est se morceler, c'est mettre dans son œuvre la seule partie de soi-même que l'on connaisse, celle qui arrive à la conscience, et non pas même à la franche conscience individuelle, mais à une conscience toute sociale, adultérée par le conformisme, la vanité et le mensonge[2].

Quant au roman, Philippe Lejeune remarque avec perspicacité les « ruses peut-être involontaires mais très efficaces » de Gide et de Mauriac qui souhaitent rendre leurs romans « plus vrai[s] (plus profond[s], plus authentique) que l'autobiographie ».

> Les Mémoires ne sont jamais qu'à demi sincères, si grand que soit le souci de vérité : tout est

[1] Philippe Roth, *Tromperie*, traduit de l'anglais par Maurice Rambaud, Paris Gallimard, coll. « Du monde entier », 1994, p. 183.

[2] Albert Thibaudet, « 4. Le laboratoire de Flaubert » dans *Gustave Flaubert*, Paris, Gallimard, 1935, p. 87.

> toujours plus compliqué qu'on ne le dit. Peut-être même approche-t-on de plus près de la vérité dans le roman[1].

> Mais c'est chercher bien haut des excuses, pour m'en être tenu à un seul chapitre de mes mémoires. La vraie raison de ma paresse n'est-elle pas que nos romans expriment l'essentiel de nous-mêmes ? Seule la fiction ne ment pas : elle entrouvre sur la vie d'un homme une porte dérobée, par où se glisse, en dehors de tout contrôle, son âme inconnue[2].

« Ruses », parce que ces deux romanciers ont écrit des textes autobiographiques, et en les évaluant incomplets et fragmentaires, ils invitent les lecteurs à compléter ce qu'ils sont avec la lecture de tout le reste de leurs écrits. C'est proposer d'une manière simple au lecteur une chasse aux éléments autobiographiques dans leurs romans à l'aide de leur autobiographie.

> Le lecteur est ainsi invité à lire les romans non seulement comme des *fictions* renvoyant à une vérité de la « nature humaine », mais aussi comme des *fantasmes* révélateurs d'un individu. J'appellerai cette forme indirecte du pacte autobiographique *le pacte fantasmatique*[3].

Si on suit cet argument de Lejeune, on pourrait dire que Gide et Mauriac ont pu créer un espace autobiographique bien particulier : ils injectent dans leurs romans leur vérité sans en assumer l'authenticité, sans se défaire de l'identité du roman. Cela semble correspondre à la tentative de Kundera et de Roth. Bien évidemment, même si les deux éléments coexistent en une seule entité, il ne s'agit pas d'une simple addition. Car ce sont deux objets incompatibles.

Il devient maintenant tentant de nous référer à la notion d'autofiction, un genre (ou un pseudogenre) qui se définit justement par l'ambiguïté même de la nature à la fois autobiographique et fictive des ouvrages qu'il souhaite couvrir. On pourrait l'appeler, si

---

[1] Gide, *Si le grain ne meurt*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972, p. 278.

[2] Mauriac, *Commencements d'une vie*, dans *Écrits intimes*, Genève-Paris, Ed. La Platine, 1953, p. 14.

[3] Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, p. 42.

l'on veut, « fiction romanesque et autobiographique[1] » comme l'écrit Sébastien Hubier, ou « fabulation de soi[2] » selon les termes de Vincent Colonna. La définition du promoteur, Serge Doubrovsky, souligne justement l'aspect indéfinissable de ce genre :

> Fiction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, *fils* des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, *concrète*, comme on dit musique. Ou encore, autofriction, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir[3].

À ce propos, il semblerait que la notion d'autofiction soit beaucoup plus intéressante si on en rendait les bords plus flous et la délimitation plus large. Car elle sert à éclairer d'emblée une série d'ouvrages marginaux et à examiner leur marginalité.

> Une immense perspective s'ouvre alors sur la littérature, quantité d'œuvres et d'écrivains, mal distribués entre l'autobiographie ou le roman, entre la fantaisie et le factuel, apparaissent sous un jour nouveau, révèlent des beautés propres, une logique méconnue. Là où l'on supposait un mélange maladroit, le produit du hasard ou une démarche isolée, émerge un continent caché, un réseau d'affinités et de filiations[4].

Avec l'autofiction, on peut reconsidérer le rapport de l'auteur avec son œuvre : l'approche serait de mettre en question la fictionalisation (ou la fabulation) du soi, et non pas l'écriture de soi. Dans *Genèse et autofiction*, Catherine Viollet écrit que l'autofiction est la forme postmoderne de l'autobiographie, une « forme intermédiaire entre autobiographie — devenue impossible dans son acception traditionnelle — et cadre fictionnel[5] ». L'apparition de l'autofiction aurait comme contexte l'impasse de

---

[1] Sébastien Hubier, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, p. 120.
[2] Vincent Colonna, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Paris, Ed. Tristram, 2004, p. 13.
[3] Serge Doubrovsky, *Fils*, p. 10.
[4] Vincent Colonna, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, p. 12.
[5] Catherine Viollet, « Trouble dans le genre. Présentation », dans *Genèse et autofiction*, Jean-Louis Jeannelle et Catherine Viollet (dir.), Bruxelles, Academia Burylant, 2007, pp. 7-8.

l'autobiographie, ou bien plus précisément la résignation des écrivains à l'impossibilité d'écrire vrai. Même en n'écrivant que des « faits strictement réels », le résultat, c'est-à-dire le récit, serait tout de même une création du langage. « On ne lit pas une vie, on lit un texte », comme le dit Doubrovsky. Dans l'autofiction, l'écrivain ne s'efforce plus de surmonter ou de dissimuler l'impossibilité d'écrire vrai, ni de feindre la sincérité. Bien au contraire, l'autofiction expose volontairement cette faillite et en joue.

Se « fictionnaliser » soi-même, activité principale de l'autofiction, est justement le point capital de toute écriture de soi. On pourrait dire que l'autofiction est une parodie de toute tentative autobiographique. Dans le cadre de l'autofiction, le projet autobiographique ne peut être que fantasmatique. La contradiction entre la véridicité du sujet et la fiction de l'écriture dans l'autobiographie est le concept même de l'autofiction. De ce point de vue, il semble que Kundera fait partie de cette ère de l'autofiction. Se voulant digne du vrai romancier, il ne parle pas volontiers de lui-même. Il invente des romans à partir de lui-même. C'est en passant par le processus de fictionalisation que Kundera se permet de s'autocritiquer et de s'autojustifier.

L'autofiction n'impose pas vraiment de règle stylistique. Les ouvrages regroupés sous la dénomination d'autofiction, le sont plutôt par l'apparence autofictionnelle (résultat) que par l'intention de l'écrivain de vouloir créer une autofiction (à part Serge Doubrovsky). À supposer que les romans de Kundera aient l'apparence de l'autofiction, ce serait dû au fait que ses romans sont ses méditations.

> Le roman tout entier n'est qu'une longue interrogation. L'interrogation méditative (méditation interrogative) est la base sur laquelle tous mes romans sont construits[1].

Kundera se manifeste indéniablement dans ses romans car c'est à partir de lui-même que Kundera essaie d'étendre ses réflexions sur ses questions existentielles. Le roman est pour Kundera un dispositif de réflexion. D'où l'on peut dire que ses romans comportent une fictionnalisation de soi : Kundera arrive à « s'inventer une personnalité et une existence tout en conservant son identité réelle (son véritable

[1] *L'Art du roman*, p. 45.

nom[1]) ». C'est finalement la possibilité de « son » existence que Kundera veut saisir à travers ses réflexions. Dans tous les cas, dans ce territoire de la méditation, ce qui est mis en question, est le narcissisme de l'homme, et plus précisément c'est le narcissisme de Kundera lui-même. C'est le « soi-même » qui est l'objet et le sujet de toute spéculation. Or, le sort de Narcisse est : plus il se regarde, plus il se perd. C'est la conscience tendue vers le soi qui mène l'homme à se méconnaître.

[1] Vincent Colonna, *L'Autofiction (essai sur la fictionalisation de soi en Littérature)*, thèse de doctorat sous la dir. de G. Genette, EHESS., 1989 (ANRT 1990), p. 30.

Chapitre 5

L'instabilité du narrateur

1. L'empathie

L'homme pense, Dieu rit[1]. C'est en se mettant à la place de Dieu que le narrateur kundérien rit des personnages. Mais si c'est l'auteur Kundera qui incarne ce rôle de narrateur, est-ce que celui-ci peut rire pleinement de ses propres créatures avec qui il a partagé une partie de son existence ?

Pour décrire le narcissisme de l'homme, Kundera choisit d'employer un narrateur omniscient qui raconte l'histoire à la troisième personne et qui, en parallèle, commente l'histoire à la première personne. Comme nous l'avons analysé en tête de cette partie, ce narrateur prend le ton du ludisme insouciant de Diderot dans *Jacques le fataliste*. Mais en vérité, alors que le narrateur diderotien s'essaie volontiers à relativiser son pouvoir omniscient, le narrateur kundérien se montre méfiant, voire fermé, à l'égard de toute tentative qui menacerait son statut. Cette attitude fait preuve d'un excès de conscience de soi de Kundera, un défaut incorrigible qu'il reconnaît chez ses personnages… En mettant la narration kundérienne en relation avec son environnement postmoderne, nous avons mis en comparaison les romans de Kundera avec ceux de Calvino, Vonnegut et Fowles. Ces écrivains manifestent aussi une très forte conscience de soi dans leur roman et s'appliquent à décomposer leur propre activité d'écrivain. La différence entre Kundera et ces écrivains, était que la tentative de Kundera est moins de refléter son statut d'écrivain dans ses romans que de vouloir contempler l'homme qu'il l'est. Il s'agit d'une tentative plus personnelle que celles des écrivains dits postmodernes. Ainsi, nous nous sommes intéressés aux deux faces contradictoires de l'écriture de soi chez Kundera. L'omniscience du narrateur sert à la fois de dispositif pour un regard

[1] *L'Art du roman*, p. 191.

autocritique et de foyer pour un désir autojustificateur. Non seulement Kundera incarne le narrateur omniscient dans les romans, mais il essaie de projeter à travers l'image du narrateur, son image idéale de romancier dans la réalité.

Dans ce dernier chapitre, en guise de conclusion, nous allons nous intéresser de nouveau à l'omniscience du narrateur kundérien, et voir jusqu'où Kundera est capable d'assumer ce rôle de narrateur. Car, même si le rôle du narrateur est défini comme celui d'un observateur sagace, neutre et rieur, celui qui incarne ce rôle est Kundera, et dans la pratique, ce narrateur interprété par Kundera n'est pas du tout stable. Il se montre quelques fois empathique pour les personnages, et à force de s'appliquer à les comprendre, il arrive que le narrateur partage leur fond intime et exprime jusqu'à leur voix intérieure. Le narrateur intériorise les personnages. On assiste à un narrateur empathique. À ces moments-là, l'écriture de Kundera revêt un ton bien différent de celui d'un observateur[1]. Elle devient émotionnelle et lyrique. Les personnages ne sont plus des simples pantins qui servent au narrateur à illustrer des situations. Au contraire, c'est les personnages qui attirent le narrateur vers eux et dominent son intérieur ainsi que son regard. On pourrait penser ici au rapport stendhalien entre le narrateur et les personnages. Le narrateur stendhalien est aussi instable qu'un narrateur kundérien. On constate aussi dans ses romans, un narrateur qui souhaite partager avec le lecteur son regard ironique envers les personnages[2]. En prenant conscience de la présence d'un lecteur (imaginaire), le narrateur présente le protagoniste en l'appelant « notre héros » et l'observe avec un sentiment de supériorité[3]. D'un autre côté, la vision adoptée dans le

---

[1] Jorn Boisen dans *Une fois ne compte pas. Nihilisme et sens dans* l'Insoutenable légèreté de l'être *de Milan Kundera*, Copenhagen, Museum Tusculanum Press, coll. « Etudes Romanes », 2005 : « Dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*, en effet, tout ce qui a pu donner de Kundera l'image d'un joueur cruel qui manipule en toute lucidité ses marionnettes en les abandonnant à leur jeu et en les contemplant avec une ironie détachée (la passion de l'analyse subtile et impitoyable, l'examen sagace et pénétrant des actions et des sentiments, la rigueur mathématique qui enregistre implacablement tous les mouvements de l'âme, l'ironie qui est précisément l'outil de ce travail de fouille) se trouve adouci par la compassion avec les personnages, par l'empathie, par la sagesse désenchantée et mélancolique qui se dégagent de ces pages » (p. 9).

[2] Daniel Sangsue (dir.), *Stendhal et le comique*, Grenoble, Ellug, 1999, p. 94.

[3] Stendhal est conscient que ce rapport du narrateur et du protagoniste correspond exactement à celui du rieur et de sa proie. À propos du rire, dans *Racine et Shakespeare*, il cite la définition du rire chez Hobbes : « Qu'est-ce que le rire ? Hobbes répond : *cette convulsion physique, que tout le monde connaît, est produite par la vue imprévue de notre supériorité sur autrui* » (*Racine et Shakespeare*, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 21). En outre, comme l'écrit Bergson, la complicité

roman stendhalien est ce que l'on appelle le réalisme subjectif, le champ de réalité mesuré sur l'angle de vision du protagosnite[1]. En empruntant les termes de Georges Blin, le lecteur est « face au monde, face à un monde en voie d'interprétation subjective par une action et non *devant* un acteur ou un agent[2] ». Marie Parmentier s'intéresse aux divers portraits que montre le narrateur stendhalien au lecteur, dont celui d'un « philosophe qui voit de haut » et d'un « homme sensible[3] ».

Dans cette deuxième partie, nous avons tâché de cerner la particularité de la narration kundérienne sous une approche comparatiste. En restant dans ce cadre, nous allons dans ce chapitre choisir Stendhal comme support, et plus précisément *Le Rouge et le noir*. Vis-à-vis de Julien Sorel, l'attitude du narrateur stendhalien est très instable : Julien est irritant avec son immaturité, et pourtant il possède une sensibilité passionnante qui charme Stendhal lui-même[4].

Cela nous sera utile afin de mieux comprendre Kundera et pour réfléchir sur des questions autour de l'empathie : quels sont les moments où le narrateur s'exprime pour les personnages en se mettant à leur place ? Peut-il garder un regard ironique pour ceux vers qui il se montre empathique ? Quelle est la raison de cette empathie ? Si la lucidité de l'observation cède la place au lyrisme, doit-on considérer l'empathie comme une faillite de la création romanesque ?

Nous avons choisi le mot « empathie » pour désigner le mécanisme du rapprochement intérieur (spirituel ?) du narrateur vers les personnages, parce que nous

---

constitue un élément important pour que le rire se produise : « Notre rire est toujours le rire d'un groupe. Si franc qu'on le suppose, le rire cache une arrière-pensée d'entente, je dirais presque de complicité, avec d'autres rieurs réels ou imaginaires ». (Bergson, *Le Rire* : *Essai sur la signification du comique*, *op. cit.*, p. 5).

[1] Georges Blin, *Stendhal et les problèmes du roman*, p. 5.

[2] *Ibid*., p. 150.

[3] Marie Parmentier écrit ceci : « L'éthos du narrateur stendhalien n'est pas homogène : son ton oscille entre le sérieux, la sensibilité, et la légèreté, et les profils qu'il offre au lecteur varient tant qu'on ne peut pas en faire un portrait cohérent ». *Stendhal stratège. Pour une poétique de la lecture*, collection stendhalienne, Genève, Droz, 2007, p. 282.

[4] Jean Prévost, *La Création chez Stendhal*. *Essai sur le métier d'écrire et la psychologie de l'écrivain*, préfacé de Henri Martineau, Paris, Mercure de France, 1951, p. 352. : « Fabrice n'est plus une *incarnation* comme Julien Sorel […] Ce qui se passe dans l'âme de Fabrice est vu avec plus de tendresse et un humour plus doux que Stendhal n'en avait pour Julien Sorel. Cet humour à chaque instant félicite le héros de ses fautes ». Le narrateur est plus acerbe avec Julien qu'avec Fabrice.

nous intéressons à un état de compréhension ultime d'autrui, qui permet de se mettre *dan*s la peau de l'autre en s'y sentant comme soi-même. Le terme est d'origine allemande : « Einfühlung[1] ». Le préfixe « ein- » est l'équivalent d' « en- » ou d' « em- » en français signifiant « dans » : c'est le fait de se sentir dans le psychisme de l'autre[2]. La sympathie est aussi une autre manière de comprendre autrui, mais à la différence de l'empathie, elle implique une affinité morale ou une affection personnelle pour autrui comme conditions de compréhension. La sympathie serait plutôt un partage d'une mentalité ou une concordance, alors que dans l'empathie, il y a un mouvement d'aller vers et dans l'autrui, manifesté par l'aspect inchoatif du nom[3]. Quant à la compassion, une autre notion similaire à l'empathie, elle pourrait être considérée comme une forme de l'empathie qui se déploie dans la sphère de la douleur. Kundera interprète ce terme d'une manière toute personnelle. La compassion est pour lui une faculté émotionnelle de sentir avec l'autre ses sentiments qui ne se limitent pas à la douleur :

> Avoir de la compassion (co-sentiment), c'est pouvoir vivre avec l'autre son malheur mais aussi sentir avec lui n'importe quel autre sentiment : la joie, l'angoisse, le bonheur, la douleur. Cette compassion-là (au sens de soucit, wspolczucie, Mitgefühl, medkänsla) désigne donc la plus haute capacité d'imagination affective, l'art de la télépathie des émotions. Dans la hiérarchie des sentiments, c'est le sentiment suprême[4].

Kundera souligne bien dans ce passage la part de l'imagination dans l'acte de sentir ce que ressent l'autre. Il est vrai qu'un état empathique ne peut être qu'une illusion de celui qui se sent dans l'autre. Nous ne croyons pas posséder de pouvoir

---

[1] Le terme a été d'abord employé dans le domaine de la philosophie esthétique par Vischer, et devient un concept important qui traverse diverses disciplines telles que la psychologie (Lipps), l'herméneutique (Derthey), la phénoménologie (Husserl) et la psychanalyse (Ferenczi). Cf. d'Alexis Cukier, « L'empathie, un supplément d'âme ? » in *Sciences-croisées*, 2011, et Paul-H. Maucorps, « Empathie et compréhension d'autrui » in *Revue française de sociologie*, 1960, 1-4, pp. 426-444.

[2] L'empathie était un concept important chez Freud. Mais « Einfühlung » ne se traduisait pas forcément par « empathie » et « einfühlen » par « empathiser ». Cf. Louise de Urtubey, « Freud et l'empathie », *Revue française de psychanalyse*, 3/2004 (Vol. 68), pp. 863-875. Chez Husserl, on le traduisait au début par « intropathie ».

[3] S'il y a une descente dans ce mouvement, il s'agirait dans ce cas, d'un apitoiement ou d'une pitié.

[4] *L'Insoutenable légèreté de l'être*, p. 37.

surnaturel… Maucorps écrit ceci :

> Enfin, l'empathie est imaginative. Son rôle est d'anticiper les sentiments, les pensées et les comportements d'autrui. Sa vocation est la prédiction, souvent fausse, incomplète, à court terme, mais inlassablement recommencée et partant enrichie. C'est assez dire que cette démarche de pénétration représente une intention cognitive, une volonté participative, un effort imaginatif, une tentative d'anticipation. Aussi apparaît-elle essentiellement comme un processus participatif visant à la compréhension du moi d'autrui en tant qu'autrui et à la prévision de ses potentialités[1].

Même si ce n'est que provisoire et illusoire, ce qui compte est l'état de celui qui est saisi par l'empathie. Pour notre travail, cette expérience de se sentir dans autrui marque suffisamment l'instabilité du narrateur, qui est censé être *a priori* un observateur.

Nous allons maintenant entrer dans le concret et voir quelques exemples. Compte tenu du fait que l'empathie est l'effet culminant dans le processus de la compréhension d'autrui, il semble naturel que nous la constations souvent chez le narrateur quand il est dans l'analyse psychologique de ses personnages. Stendhal est bien connu comme maître des romans psychologiques[2]. En revanche, la description de la vie intérieure des personnages ne compte que peu dans les romans de Kundera[3]. Il la décrit si elle est nécessaire pour méditer ses questions existentielles. Néanmoins, dans ce processus, il arrive que le narrateur s'applique à saisir les détails de la pensée des personnages à tel point qu'il semble presque s'identifier à eux. L'observation de Mirek dans *Le Livre du rire et de l'oubli* en serait un bon exemple. Le narrateur tâche de comprendre le désir de Mirek de vouloir supprimer l'image de son ancienne amie de son passé. Nous avons déjà vu dans le deuxième chapitre comment le narrateur reconnaît son erreur dans l'interprétation des méandres de la pensée de Mirek, et qu'il la corrige lui-même. Il nous semble que le moment où le narrateur touche enfin à la vérité est précisément quand il devient empathique.

---

[1] Maucorps, « Empathie et compréhension d'autrui », p. 429.

[2] Il était même considéré comme « le dernier des grands psychologues français » par Nietzsche.

[3] Dans *L'Art du roman*, il écrit : « La quête du moi a toujours fini et finira toujours par un paradoxal inassouvissement ».

> Mirek a arrêté la voiture. Il est assis au volant et regarde cette maison, la fenêtre et les fleurs rouges. D'une époque depuis longtemps oubliée lui revient l'image d'une autre maison peinte en blanc, avec sur le rebord des fenêtres le rougeoiement des pétales de bégonia. C'est un petit hôtel dans un village de montagne et ça se passe pendant les vacances d'été. A la fenêtre, entre les fleurs, un très grand nez apparaît. Mirek a vingt ans ; il lève les yeux vers ce nez et il éprouve un immense amour. […] S'il voulait l'effacer des photographies de sa vie, ce n'était pas parce qu'il ne l'aimait pas, mais parce qu'il l'avait aimée[1].

À partir de ce dévoilement du motif de Mirek, le narrateur éclaircit un penchant de la nature humaine :

> Mirek récrit l'Histoire exactement comme le parti communiste, comme tous les partis politiques, comme tous les peuples, comme l'homme. On crie qu'on veut façonner un avenir meilleur, mais ce n'est pas vrai. L'avenir n'est qu'un vide indifférent qui n'intéresse personne, mais le passé est plein de vie et son visage irrite, révolte, blesse, au point que nous voulons le détruire ou le repeindre. On ne veut être maître de l'avenir que pour pouvoir changer le passé. On se bat pour avoir accès aux laboratoires où on peut retoucher les photos et récrire les biographies et l'Histoire[2].

L'emploi des pronoms « on » et « nous » marque bien le partage du sujet entre Mirek, le narrateur et le lecteur. On ne parle plus d'un cas particulier de Mirek mais d'un fait commun à tous. Il n'y a plus de distance entre l'observateur et l'objet observé, ce qui éteint le rire. Le changement de ce rapport est évident. Lorsque le narrateur se borne à présenter le parcours de la vie de Mirek, le narrateur souligne la fierté quelque peu risible de Mirek vis-à-vis de sa vie troublée :

> Il était amoureux de son destin et même sa marche à la ruine lui semblait noble et belle. Comprenez-moi bien : je n'ai pas dit qu'il était amoureux de lui-même, mais de son destin. Ce sont deux choses toutes différentes. Comme si sa vie s'émancipait et avait soudain ses propres

[1] *Le Livre du rire et de l'oubli*, p. 43.
[2] *Idem*.

intérêts qui ne correspondaient pas du tout à ceux de Mirek. C'est ainsi que, selon moi, la vie se transforme en destin. Le destin n'a pas l'intention de lever ne serait-ce que le petit doigt pour Mirek (pour son bonheur, sa sécurité, sa bonne humeur et sa santé), tandis que Mirek est prêt à tout faire pour son destin (pour sa grandeur, sa clarté, sa beauté, son style et son sens intelligible). Il se sent responsable de son destin, mais son destin ne se sent pas responsable de lui[1].

Dans ce passage, la différence des statuts est manifeste. Le narrateur examine Mirek, et le ton de sa description est teinté d'ironie. Mirek ne saisit pas que son destin soit hors de sa portée. Et le narrateur rit d'un tel Mirek qui se croit naïvement maître de sa propre vie. On voit aussi que le lecteur est invité par le narrateur à être son complice quant à cette observation. Mais quand le narrateur devient empathique, on ne rit plus de Mirek. Il est à noter que le thème de la réflexion reste le même : le désir de maîtriser sa vie. En observant Mirek, le narrateur se rapproche de l'intérieur de Mirek, et quand il pénètre dans le fond intime de Mirek, il cesse de l'observer et d'en rire. Mais qu'est-ce qui déclenche le mécanisme de l'empathie ? Avant de répondre à cette question, nous allons voir le cas des romans de Stendhal.

Dans les romans de Kundera, le narrateur atteint un stade d'empathie en s'efforçant par degré de déchiffrer la pensée des personnages. Il ne présente pas le résultat de son observation mais il en montre le processus. Sur ce point, il s'inscrit bien dans le courant postmoderne. En revanche, il semble que le narrateur stendhalien devienne empathique de manière sporadique. Il a accès à l'intérieur des personnages en permanence, car les monologues des personnages sont exposés crus. Le lecteur lit littéralement même dans le cœur des personnages. En citant, Jean Prévost, *Le Rouge et le noir* est un « roman sans ombres, sinon sans perspectives[2] ». Le narrateur permet au lecteur d'être « présent partout et [de] voi[r] tout, comme un Dieu[3] ». Lire c'est comprendre dans *Le Rouge et le noir.* Mais comprendre n'est pas la même chose qu'être empathique.

Dans *Le Rouge et le noir*, le narrateur se montre la plupart du temps distant et

---

[1] *Ibid.*, pp. 25-26.

[2] Jean Prévost, *La Création chez Stendhal*. Essai sur le métier d'écrire et la psychologie de l'écrivain, p. 250.

[3] *Ibid.*, p. 253.

ironique même s'il est capable de décrire les méandres de la pensée de Julien. En effet, « la petite vanité[1] » de Julien, son tempérament rêveur et méfiant, en un mot l'espagnolisme de Julien, font l'objet du rire. Même dans la nuit heureuse où Madame de Rênal se donne à Julien, ce dernier ne pense qu'à bien jouer son rôle de Don Juan et ne savoure guère son bonheur. Son côté soucieux et prétencieux nous fait penser à certains personnages immatures des romans de Kundera…

> Mais dans les moments les plus doux, victime d'un orgueil bizarre, il prétendit encore jouer le rôle d'un homme accoutumé à subjuguer des femmes : il fit des efforts d'attention incroyables pour gâter ce qu'il avait d'aimable. Au lieu d'être attentif aux transports qu'il faisait naître, et aux remords qui en relevaient la vivacité, l'idée du *devoir* ne cessa jamais d'être présente à ses yeux. Il craignait un remords affreux et un ridicule éternel, s'il écartait du modèle idéal qu'il se proposait de suivre. En un mot, ce qui faisait de Julien un être supérieur fut précisément ce qui l'empêcha de goûter le bonheur qui se plaçait sous ses pas. […] En un mot, rien n'eût manqué au bonheur de notre héros, pas même une sensibilité brûlante dans la femme qu'il venait d'enlever, s'il eût su en jouir. […] Comme le soldat qui revient de la parade, Julien fut attentivement occupé à repasser tous les détails de sa conduite. – N'ai je manqué à rien de ce que je me dois à moi-même ? Ai-je bien joué mon rôle?
> Et quel rôle ? celui d'un homme accoutumé à être brillant avec les femmes[2].

Le narrateur se moque de Julien qui s'obstine à jouer son rôle. Il empêche lui-même son bonheur d'advenir par ses calculs, et cela fait rire Stendhal :

> Enfin, si l'on veut me faire rire […], il faut que des gens passionnés se trompent, sous mes yeux, d'une manière plaisante, sur le chemin qui les mène au bonheur[3].

En se situant au-dessus des personnages, le narrateur voit leur fatuité et la juge comique. Cette supériorité se remarque aussi par l'appellation de Julien par « notre héros ». Le narrateur observe le héros avec le lecteur. À ce propos, Marie Parmentier

---

[1] Stendhal, *Le Rouge et le noir*, édition de Michel Crouzet, Paris, Le Livre de Poche, 2011, p. 84.
[2] *Ibid.*, pp.91-92.
[3] « Le Rire » dans *Racine et Shakespeare*, p. 32.

signale que cette appellation est employée justement quand Julien est « fort peu héros[1] ». Toutefois, il y a des moments où le narrateur s'abstient de tout jugement ironique et sarcastique, et décrit les choses non pas de l'extérieur, mais celles que ressent intérieurement le protagoniste. Par exemple, dans la description de la scène où Julien se dresse sur un rocher en rêvant du destin de Napoléon, le narrateur regarde le panorama à travers les yeux de Julien :

> Julien debout sur son grand rocher regardait le ciel, embrasé par un soleil d'août. Les cigales chantaient dans le champ au-dessous du rocher, quand elles se taisaient tout était silence autour de lui. Il voyait à ses pieds vingt lieues de pays. Quelque épervier parti des grandes roches au-dessus de sa tête était aperçu par lui, de temps à autre, décrivant en silence ses cercles immenses. L'œil de Julien suivait machinalement l'oiseau de proie. Ses mouvements tranquilles et puissants le frappaient, il enviait cette force, il enviait cet isolement.
> C'était la destinée de Napoléon, serait-ce un jour la sienne[2]?

L'espagnolisme de Julien ne provoque pas le rire ici. Au contraire, on constate une admiration du narrateur pour la pureté de la passion de Julien. De même, l'extrême sensibilité de Julien invite le narrateur à devenir empathique. Lorsque Julien entre pour la première fois au séminaire, il tombe dans un désarroi qui le rend incapable de se tenir debout:

> – Votre nom?
> – Julien Sorel.
> – Vous avez bien tardé, lui dit-on, en attendant de nouveau sur lui un œil terrible.
> Julien ne put supporter ce regard ; étendant la main comme pour se soutenir, il tomba tout de son long sur le plancher. L'homme sonna. Julien n'avait perdu que l'usage des yeux et la force de se mouvoir ; il entendit des pas qui s'approchaient[3].

On assiste à une telle nervosité et une telle faiblesse de Julien bien des fois tout au

---

[1] Marie Parmentier, *Stendhal stratège : pour une poétique de la lecture*, p. 160.
[2] *Le Rouge et le noir*, p. 70.
[3] *Ibid.*, p. 173.

long de sa tentative de séduire Madame de Rênal. L'excès de sa conscience de soi et sa gaucherie sont risibles. Mais pourquoi l'effroi de Julien face au portier du séminaire suscite de l'empathie alors que dans le cas de la séduction, cela provoque le rire ? On pourrait commencer par répondre à cette question pour éclaircir le problème du déclenchement de l'empathie. Dans le cas de la séduction, le narrateur souligne la bizarrerie intimidée de Julien qui veut absolument tenir la main de Mme de Rênal. Il s'agit d'une tentative calculée pour voir s'il est capable de la séduire. Le narrateur décrit froidement et ironiquement sa nervosité comme s'il voulait punir sa fatuité par le rire. Mais dans le cas du séminaire, Julien est terrorisé parce qu'il est possesseur d'un cœur fougueux et sensible sans défense. Il en va de même pour l'exemple de Julien sur le rocher. Il est ambitieux, mais ne cache rien. Le narrateur se montre empathique envers Julien quand sa vraie nature s'exprime. C'est la sincérité des personnages qui déclenche l'empathie chez le narrateur.

Cela démontre la justesse des réflexions à la fois perspicaces et suggestives de Stendhal sur le rire. C'est celui qui se perd sur le chemin vers le bonheur qui provoque le rire. Comme dans le cas de Julien, c'est la vanité qui trompe l'homme, et qui l'éloigne du bonheur qu'il a devant les yeux. Le narrateur stendhalien est tantôt agacé par son héros qui se trompe, tantôt il glisse dans son intérieur dans des moments où le héros ne se ment pas à lui-même.

Il est intéressant que ces passages cités n'incluent pas de monologues intérieurs de Julien. Paradoxalement, les monologues intérieurs qui semblent nous dévoiler la sincérité de son âme nous empêchent d'y accéder. Premièrement, parce que ces monologues sont introduits par le narrateur. Et deuxièmement, parce que ces monologues sont réfléchis, et non pas spontanés. Comme le souligne Michel Crouzet, il semble que « le plus authentique du personnage[1] » se révèle plutôt dans les marges de la conscience, hors du langage. Le narrateur ainsi que le lecteur peuvent tracer la pensée des protagonistes en tant que texte. On s'informe sur la pensée du Julien, mais on

[1] Michel Crouzet, Préface pour *Le Rouge et le noir*, p. XXXIX. : « Le sublime implique que la métamorphose de l'homme en héros soit plus authentique s'il y a dénivellement entre la puissance et l'acte, entre l'être et sa conscience, entre le connu et l'inconnu de l'homme, le dit et le non-dit. Ce qui échappe à la volonté renvoie à une volonté plus profonde, plus haute, plus inépuisable, que le moi subit sans être suspect de se fabriquer. »

n'éprouve pas pour autant d'empathie. En revanche, dans les passages empathiques, le narrateur ne décrit plus sa pensée. On ne lit plus dans le cœur de Julien, mais on le sent dans l'indicibilité. Le narrateur n'est pas l'observateur qui se met derrière lui. Il voit l'objet par les yeux de Julien.

Il nous semble que cette remarque est applicable à l'exemple de Mirek. Il replonge dans un souvenir de jeunesse et il s'avère qu'il aimait vraiment son amie. Le narrateur devient empathique quand le personnage cesse de dissimuler ses sentiments par vanité. Tant que Mirek se préoccupe de son calcul et de son image, le narrateur l'observe avec de l'ironie. Le narrateur quitte son observatoire quand Mirek lui paraît naturel, et être en accord avec lui-même. Il n'y a plus de décalage sur le moment entre ce que Mirek croit être et ce qu'il est en réalité. Mirek est pleinement lui-même. On pourrait dire que l'accès à la sincérité des personnages dévoile en même temps la sincérité de l'auteur qui se cache derrière le rôle d'un narrateur observateur. Celui qui pénètre l'intérieur sincère des personnages n'est pas le narrateur observateur mais l'auteur. L'auteur sort du rôle de narrateur et en se mettant dans la peau des personnages, il montre sa sensibilité sans fard.

Compte tenu de ce fait, on pourrait se demander si les personnages avec qui le narrateur kundérien sympathise particulièrement ne sont pas ceux qui jouent lui-même. Le narrateur kundérien ne cache pas sa préférence pour certains personnages tels que le quadragénaire dans *La Vie est ailleurs*, Tamina dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, Sabina dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Agnès dans *L'Immortalité*. Le narrateur kundérien rit rarement de ces personnages[1]. Cela nous donne l'impression que le narrateur se montre plus compréhensif envers ces personnages qu'envers d'autres, malgré l'affirmation suivante :

> Le roman est le territoire où personne n'est possesseur de la vérité, ni Anna, ni Karénine, mais où tous ont le droit d'être compris, et Anna, et Karénine[2].

Vibert relève le caractère douteux de cette affirmation. En admettant que, par

[1] Ces personnages ne s'intéressent pas à jouer un rôle. Ceux qui s'obstinent à jouer un rôle font l'objet du rire.

[2] *L'Art du roman*, p. 192.

principe, Kundera tienne à traiter impartialement les personnages pour qu'ils soient tous compris, Vibert souligne néanmoins le favoritisme de Kundera pour les personnages qui pourraient empêcher le lecteur d'adopter librement son point de vue. Selon Vibert, le lecteur de *L'Immortalité*, par exemple, ne peut pas prendre le parti de Laura qui joue un rôle de « faire-valoir[1] » par rapport à sa sœur Agnès, la préférée de l'auteur. Ce que Vibert critique ici, c'est le geste de Kundera qui occulte la disparité du « coefficient de sympathie dont disposent les personnages aux yeux de leur créateur[2] ». Il écrit que Kundera devrait admettre son impartialité à la façon de Stendhal:

> Entre deux hommes d'esprit, l'un extrêmement républicain, l'autre extrêmement légitimiste, le penchant secret de l'auteur sera pour le plus aimable. […] et leurs idées politiques n'entreront pour rien dans les motifs de sa préférence[3].

Il est vrai que dans les romans de Kundera, le lecteur aperçoit assez rapidement si un personnage est en faveur auprès de l'auteur ou non. Les personnages n'ont pas tous les mêmes droits quant à la sympathie de l'auteur, et il est sans doute très difficile de s'intéresser aux romans de Kundera sans adhérer déjà à sa vision. Mais s'il y a une affinité inégale de Kundera par rapport aux personnages, il nous semble que leur droit de compréhension à tous ne soit aucunement remis en compte. Comme nous l'avons vu avec l'exemple de Mirek, on n'a pas besoin d'aimer la personne pour éprouver de l'empathie. Et le narrateur n'est pas systématiquement empathique vis-à-vis de ses personnages préférés. La plupart du temps, il reste simple observateur. Le seul critère d'empathie est la sincérité (ou la spontanéité). Sur ce point, tous les personnages ont *a priori* le droit d'acquérir l'empathie du narrateur. Et on comprend alors pourquoi le narrateur n'éprouve aucune empathie pour un Jaromil ou une Laura. Ces personnages refusent d'ôter leur masque et ne sont jamais eux-mêmes. Ils ne savent pas être en dehors de leur rôle, comme la fille rousse chez le quadragénaire :

---

[1] Bertrand Vibert, « Paradoxes de l'énonciation et de la réception chez Milan Kundera », in *Désaccords parfaits. La réception paradoxale de l'œuvre de Milan Kundera*, p. 182.

[2] *Ibid.*, p.181.

[3] Stendhal, *Lucien Leuwen*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1982, t. I, p. 88.

> Elle était toujours en sécurité auprès de lui comme nous sommes en sécurité quand nous nous trouvons un instant hors de portée de notre propre destin ; elle était ici en sécurité comme le personnage du drame quand le rideau tombe après le premier tableau et que l'entracte commence ; les autres personnages enlèvent à leur tour leurs masques et conversent avec insouciance[1].

Le narrateur intègre le cœur de ses personnages seulement quand ces derniers ne se soucient plus du regard des autres, comme s'ils étaient dans un « entracte » de leur vie. Le narrateur se fond dans leurs sensations sans voile, les ressent comme les siennes et transforme *ses* sensations en langage. Un état d'empathie ne se produit que lorsque deux êtres sont sincères. Le personnage se délivre de son rôle et l'homme derrière le narrateur apparaît. C'est de la fusion de la sincérité du personnage avec l'auteur que naît un unisson, une voix du cœur. Il arrive que dans ces instants d'empathie, l'auteur ressente le beau dans la sensation qu'il partage. N'est-ce pas ce qu'on appelle le lyrisme ? Kundera le conçoit négativement. La notion de lyrisme désigne une certaine façon d'être : « ébloui par sa propre âme et par le désir de la faire entendre[2] ». Mais l'épanchement sincère de l'âme d'autrui n'est-il pas quelque chose de plus précieux qu'une observation froide, distanciée et lucide vis-à-vis d'autrui ? C'est la question à laquelle nous allons faire face au sous-chapitre suivant.

---

[1] *La Vie est ailleurs*, p. 417.
[2] *Le Rideau*, p.106.

2. Le lyrisme

Lorsque le narrateur éprouve de l'empathie pour les protagonistes, il suspend l'observation et les jugements sur eux[1]. À la place d'un narrateur analytique et descriptif, on assiste lors de ces moments d'empathie à l'union de l'âme d'un protagoniste et d'un homme sensible, c'est-à-dire l'auteur. Ce narrateur empathique n'est plus celui qui voit tout de haut. Il incarne plutôt l'âme du poète[2]. L'écriture n'est plus analytique, ni descriptive. Elle devient poétique. L'acte d'exprimer, par empathie, l'âme d'autrui, est similaire à l'acte d'exprimer sa propre âme. C'est l'auteur lui-même qui s'exprime en empruntant les sensations de ses personnages. Il se peut qu'ému, il éprouve l'envie lyrique d'émouvoir à son tour. Le narrateur du *Rouge et le noir* est, par exemple, ému par la fraîcheur de la passion de Julien sur le rocher, et semble vouloir émouvoir le lecteur. Il laisse exprès des lacunes de détails dans la description, et cela donne de l'ampleur à la sensation. Comme le remarque Jean Prévost, les mots abstraits et le nom de Napoléon dans ces quelques lignes créent « un effet d'immensité et de départ[3] ». On constate le même effet dans la description de la séparation de Julien avec Madame de Rênal:

> Julien finit par être profondément frappé des embrassements sans chaleur de ce cadavre vivant ; il ne put penser à autre chose pendant plusieurs lieues. Son âme était navrée, et avant de passer la montagne, tant qu'il put voir le clocher de l'église de Verrières, souvent il se

---

[1] Marie Parmentier écrit : « quand le narrateur ne juge pas les personnages, le lecteur, par défaut, a le sentiment qu'il est en empathie avec eux » (*Stendhal stratège. Pour une poétique de la lecture*, p. 159). Elle cite D. Cohn : « la consonance passe par l'intercession d'un narrateur qui reste effacé, et qui se laisse volontiers absorber par la conscience qui fait l'objet de son récit » (*La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, traduit par A. Bony, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1981, note I, p. 43) .

[2] Madelaine Anjubault Simons, *Sémiotisme de Stendhal*, Genève, Droz, 1980, p. 63. « Stendhal a souvent insisté sur l'incompatibilité entre les qualités du philosophe et celles du poète […]. Le philosophe se contente d'informer, le poète doit émouvoir, et pour cela connaître son public et les moyens de lui donner du plaisir au spectacle. L'œuvre du poète est donc la culmination des recherches du philosophe. "En général le talent des philosophes n'est que l'échafaudage de celui des poètes ; ils font connaître les affections de celui des poètes ; ils font connaître les affections que le poète peint ensuite pour émouvoir" (extrait du *Journal* de 1805) ».

[3] Jean Prévost, *La Création chez Stendhal*, p. 260.

retourna[1].

La sobriété de la description laisse le lecteur savourer davantage l'ampleur de la sensation d'adieu. Les « embrassements sans chaleur de ce cadavre vivant[2] » nous font deviner l'affection de Madame de Rênal dissimulée sous la froideur de son attitude, et nous la découvrons tout en partageant avec Julien son sentiment de déchirement. Ces brèves lignes – « un fragment lyrique[3] » selon les termes à Prévost – nous fournissent d'un trait toutes ces émotions.

En revanche, dans le passage où Mathilde excite sadiquement la jalousie de Julien, le narrateur préfère décrire longuement la souffrance de ce dernier. Il souffre d'autant plus qu'il est orgueilleux. Mais ici, l'orgueil se révèle plutôt comme une vertu qu'un défaut, et il semble que le narrateur valorise l'âme qui souffre à l'extrême. Et sa souffrance montre aussi la ferveur de son aspiration pour Mathilde :

> Le malheur de la jalousie ne peut aller plus loin. Soupçonner qu'un rival est aimé est déjà bien cruel, mais se voir avouer en détail l'amour qu'il inspire par la femme qu'on adore est sans doute le comble des douleurs. Ô combien étaient punis, en cet instant, les mouvements d'orgueil qui avaient porté Julien à se préférer aux Caylus, aux Croisenois! Avec quel malheur intime et senti il s'exagérait leurs plus petits avantages ! Avec quelle bonne foi ardente il se méprisait lui-même! Mathilde lui semblait adorable, toute parole est faible pour exprimer l'excès de son admiration. […] L'intérieur de sa poitrine eût été inondé de plomb fondu qu'il eût moins souffert. […] Rien ne saurait exprimer les angoisses de Julien. […] Un être humain ne peut soutenir le malheur à un plus haut degré[4].

On constate une étrange insistance de Stendhal qui continue à décrire la souffrance de Julien alors qu'il est conscient qu'elle est indicible. L'expression est lyrique. L'intensité des sensations est mise en valeur, ainsi que la sensibilité de l'âme qui est

---

[1] *Le Rouge et le noir*, p. 162.

[2] Marie Parmentier développe son analyse de cette scène en s'intéressant au sujet de l'empathie.

[3] Selon Prévost : « il fallait ces lignes, peut-être les plus belles de Stendhal, pour compenser ce cruel moment d'entrée dans l'ombre. », p. 268.

[4] *Le Rouge et le noir*, p. 355.

« capable » d'être la proie d'une secousse si forte. Cela correspond bien au type humain que Kundera appelle « homo sentimentalis » :

> Il faut définir l'homo sentimentalis non pas comme une personne qui éprouve des sentiments (car nous sommes tous capables d'en éprouver), mais comme une personne qui les a érigés en valeurs. Dès que le sentiment est considéré comme une valeur, tout le monde veut le ressentir ; et comme nous sommes tous fiers de nos valeurs, la tentation est grande d'exhiber nos sentiments[1].

Mais il faut bien noter la conscience critique de Stendhal vis-à-vis du lyrisme. Ce n'est que dans des cas occasionnels que le narrateur va à s'exprimer sans plus de gêne et émotion. La plupart du temps, le narrateur reste ironique et maîtrise complètement son récit. Catherine Mariette souligne un « effet de réduction du sentimental[2] » dans les passages ironiques. Ce contrebalancement prévient un excès de sentimentalisme ou de romantisme qui peut nuire aux plus beaux moments émotifs dans le roman. L'effet du dévoilement d'une âme sincère est d'autant plus rehaussé que ces passages sensibles sont cachés sous le masque ironique d'un observateur. Il s'agirait ici d'un effet de la litote comme le remarque Victor Brombert[3]. D'autre part, il est à noter que l'émotion lyrique est éveillée chez le narrateur par son admiration pour le protagoniste. Si lyrique qu'il devienne, le narrateur sublime l'âme de son protagoniste et non pas la sienne.

Nous allons maintenant voir le cas de Kundera. Il faut signaler tout d'abord que le narrateur kundérien use habituellement dans son récit de la fonction émotive de la poésie lyrique pour convaincre le lecteur : l'emploi de l'exclamation, de l'interrogation, de la répétition, de l'hyperbole et de l'accumulation. Le narrateur kundérien ne vise pas forcément une compréhension logique et claire. Il essaie de faire appel directement à la

---

[1] *L'Immortalité*, p. 289.

[2] Catherine Mariette, « Lyrisme et ironie dans *La Chartreuse de Parme* », in *Recherches et travaux*, Université de Grenoble, 1997, p. 80.

[3] Victor Brombert, « Henri Brulard : ironie et continuité » in *Stendhal et le comique*, p. 148. : « La stratégie est celle d'un hédonisme qui, en fait, si je puis dire, est spiritualisé, qui camoufle les rêves les plus tendres, et qui, dans le domaine des sensations, joue un peu le rôle que la litote joue dans la rhétorique stendhalienne. Il s'agit de protéger le sérieux, tout en refusant *l'esprit de sérieux*. […] Lire Stendhal est un exercice d'agilité et de discontinuité qui énigmatise les instances lyriques ».

sensibilité du lecteur. Or, le lyrisme dans les passages d'empathie n'est pas là que pour les apparences. Il y a une sublimation de l'âme. Un des plus beaux passages lyriques serait sans doute la dernière promenade d'Agnès dans *L'Immortalité*. Le narrateur est entièrement baigné dans l'intérieur d'Agnès :

> Elle se rappela un moment étrange vécu ce jour même, en fin d'après-midi, alors qu'elle était allée se promener une dernière fois dans la campagne. Parvenue à un ruisseau, elle s'était allongée dans l'herbe. Longtemps, elle était restée étendue là, croyant sentir le courant la traverser, emportant toute souffrance et toute saleté : son moi. Étrange, inoubliable moment : elle avait oublié son moi, elle avait perdu son moi, elle en était libérée ; et là, il y avait le bonheur[1].

Le bonheur d'être sans porter un masque pour vivre, le narrateur kundérien parvient à cette vérité, à cette révélation en suivant les pensées d'Agnès. De la même manière que quand le narrateur devient empathique dans le cas de Mirek, le narrateur ne discute plus de la pensée de son protagoniste. Il ne la juge plus. En assimilant son moi à celui du protagoniste, le narrateur découvre le fond de son âme et c'est ainsi qu'il comprend ce qu'il cherchait dans ses méditations. Il trouve sa réponse. Kundera écrit dans *L'Art du roman* que ce qu'il exprime en tant qu'auteur n'est pourtant valable que dans le « champ magnétique[2] » d'un personnage. Mais lorsque le narrateur ressent de l'empathie pour un personnage, il semble adhérer entièrement à ce que le personnage pense. Et c'est le ton poétique qui en devient la preuve. Le narrateur saisit le beau dans ce passage du délassement d'Agnès, et il l'apprécie. Il ne subsiste plus de question morale ou idéologique, lesquelles permettraient encore d'expliquer et de juger. Le narrateur est esthétiquement en accord avec la sensation d'Agnès. Le plus beau moment pour Agnès est aussi le plus beau moment pour le narrateur.

On pourrait aussi citer la scène énigmatique où Tereza contemple des bancs de jardin public de Prague qui flottent sur la Vltava :

> Elle se retourna pour demander aux gens ce que ça voulait dire. Pourquoi les bancs des jardins

[1] *L'Immortalité*, pp. 380-381.
[2] *L'Art du roman*, p. 99.

publics de Prague s'en allaient-ils au fil de l'eau ? Mais les gens passaient avec une mine indifférente, ça leur était bien égal qu'un fleuve coule, de siècle, au milieu de leur ville éphémère. Elle se remit à contempler l'eau. Elle se sentait infiniment triste. Elle comprenait que ce qu'elle voyait, c'était un adieu. L'adieu à la vie qui s'en allait avec son cortège de couleurs[1].

Ce passage se trouve à la fin du quatrième chapitre. Il laisse un arrière-goût mélancolique au chapitre en évoquant la fin de la vie à Prague. Le narrateur observe et décrit tout au long des parties précédentes la souffrance de Tereza de vivre dans la jalousie et le malaise avec son corps qui n'a pas pu être pour Tomas « le corps unique de sa vie[2] ». L'envie de Tereza de vouloir quitter Prague et de vivre à la campagne y est déjà mentionnée. Mais cette envie ne prend forme que lorsque le narrateur partage le paysage surréel que voit Tereza. En se sentant infiniment triste parmi les gens de Prague, Tereza comprend qu'elle ne peut plus y vivre. Il en va de même pour le narrateur qui raconte son histoire. L'image lyrique de l'adieu rend définitive l'idée de quitter Prague.

Il semble que dans les romans de Kundera les personnages guident le narrateur vers une révélation de l'essentiel. Cette révélation a lieu au moment de l'empathie, c'est-à-dire au sommet du processus de la compréhension des situations. Le ton de l'écriture devient naturellement lyrique car l'empathie annule toute distance entre le narrateur et le personnage. Sur ce point, Kundera ne va pas dans un autre sens : « l'exaltation lyrique effa[ce] miraculeusement la distance critique entre le moi et le monde, et le poète chant[e] agréablement en s'identifiant à l'exécution capitale[3] ». Le lyrisme empêche la lucidité l'espace d'un instant, et dans cet instant se produit une bêtise irréparable. Toutefois, le lyrisme que l'on découvre dans les passages empathiques n'est pas un étourdissement subit qui nous trompe sur la vérité[4].

Soulignons encore une fois que ce lyrisme apparaît à l'extrême de l'acte de

---

[1] *L'Insoutenable légèreté de l'être*, p. 250.

[2] *Ibid.*, p. 201.

[3] Entretien avec Yoshinari Nishinaga, « L'Ambivalence de l'histoire ». C'est nous qui traduisons.

[4] Pour Kundera, le lyrisme est conçu comme une expression du moi dans le cadre du romantisme. C'est pour cette raison que le poète lyrique s'oppose au romancier, qui est selon Kundera, celui qui ne parle pas de soi. Mais la poésie lyrique n'est pas nécessairement une expression subjective, ni sentimentale. Rimbaud a rejeté ce style d'expression en le considérant comme « horriblement fadasse » (Cf. Lettre à Georges Izambard du 13 mai 1871).

comprendre autrui. Et nous pouvons dire même plus : le lyrisme est le beau de la vérité que Kundera dévoile en méditant ses propres questions à travers la vie de ses personnages. Par exemple, Kundera explore les possibilités de son expérience d'exil à travers les personnages de Jakub, Jan et Josef. En se dirigeant vers la frontière, Jakub comprend au dernier moment qu'il va quitter « son unique patrie[1] » qu'il ne trouvera plus ailleurs. Loin d'être soulagé et joyeux comme il l'avait imaginé, Jakub est saisi par la tristesse de ne pas pouvoir aimer sa patrie :

> Et Jakub regardait les yeux du gamin à travers le grillage des lunettes et il se sentait tout à coup plein d'une grande tristesse. Ce fut soudain comme si les berges d'une rivière venaient de céder et que l'eau se répandait dans la campagne. […] Il voyait devant lui l'enfant vêtu d'un grillage et il avait pitié de cet enfant et de tout son pays, et il songeait que ce pays il l'avait peu aimé et mal aimé et il était triste à cause de cet amour mauvais et raté. Et l'idée lui vint tout à coup que c'était l'orgueil qui l'avait empêché d'aimer ce pays, l'orgueil de la noblesse, l'orgueil de la grandeur d'âme, l'orgueil de la délicatesse ; un orgueil insensé qui faisait qu'il n'aimait pas ses semblables et qu'il les détestait parce qu'il voyait en eux des assassins[2].

Jan, face à son départ aux États-Unis, songe à la notion de frontière hors de son sens géographique. C'est les paroles de la femme qu'il a aimée qui le guident dans sa réflexion ainsi que celle du narrateur :

> Quelle frontière ? La femme qu'il a le plus aimée au monde (il avait alors trente ans) lui disait (il était presque désespéré quand il entendait ça) qu'elle ne tenait à la vie que par un très mince fil. Oui, elle voulait vivre, la vie lui procurait une immense joie, mais elle savait en même temps que ce « je veux vivre » était tissé avec les fils d'une toile d'araignée. Il suffisait de si peu, de si infiniment peu, pour se retrouver de l'autre côté de la frontière au-delà de laquelle plus rien n'avait de ses : l'amour, les convictions, la foi, l'Histoire[3].

---

[1] *La Valse aux adieux*, p. 322.
[2] *Ibid.*, p. 320.
[3] *Le Livre du rire et de l'oubli*, p. 330.

Dans *L'Ignorance*, le dernier roman de Kundera, Josef est un homme exilé qui retourne dans sa patrie. Jakub pense qu'il va perdre sa patrie en la quittant, Josef possède dans son cœur, l'image de chez lui qui n'est autre que celle de son pays natal :

> Le soleil descend vers l'horizon, il est en voiture sur la route de Prague ; le paysage fuit autour de lui, le paysage de son petit pays pour lequel les gens étaient prêts à mourir, et il sait qu'il existe quelque chose d'encore plus petit, qui appelle encore davantage son amour compatissant : il voit deux fauteuils tournés l'un vers l'autre, la lampe et le pot de fleurs posés sur le rebord de la fenêtre et le sapin svelte que sa femme a planté devant la maison, un sapin tel un bras qu'elle lève afin de lui montrer de loin leur chez-eux[1].

Toutes ces scènes de sensations sincères pourraient paraître sentimentales, voire kitsch, mais elles esquivent l'ironie. Au lieu de se moquer du sentimentalisme, le narrateur décrit ces sensations comme une chose précieuse, découverte au travers d'une méditation, et non pas comme des faits connus et constatés par le narrateur et qu'il fait incarner dans les personnages. Nous pouvons considérer maintenant que les personnages ne sont des pantins illustratifs de réflexions, qu'en apparence et que par principe. Dans les faits, le narrateur développe ses idées et découvre de nouvelles voies à travers la vie des personnages. Ils sont des « égos expérimentaux » et ce terme représente clairement le rapport de rivalité et d'instabilité entre le narrateur et les personnages. Le narrateur se sert des personnages pour expérimenter les possibilités de son vécu, et en même temps, les personnages se dressent devant lui tout comme un être autre et libre, enfin comme un égo.

Il est vrai que si l'on s'intéresse au changement du statut de narrateur, l'empathie semble constituer une faillite de l'observation. Le narrateur empathique perd sa distance et son regard critique vis-à-vis de ses personnages. Le lyrisme des passages empathiques devrait être considéré comme une conséquence ironique de la tentative antilyrique de vouloir maîtriser le lyrisme. Mais si on interprète l'empathie comme une compréhension ultime d'autrui, le lyrisme qui survient n'est plus celui d'un engouement qui mène l'homme à se méprendre sur autrui, sur la situation et finalement sur lui-même.

---

[1] *L'Ignorance*, p. 134.

Et c'est même plus convaincant et beaucoup plus agréable que les passages où le narrateur s'efforce de démontrer son antilyrisme d'une manière réductrice.

Dans les passages empathiques, le narrateur laisse l'indicible dans l'ambiguïté poétique. En suggérant des images fragmentaires, le narrateur laisse à l'imagination du lecteur le soin de compléter et de partager la sensation. Kundera, militant pour l'antilyrisme, se méfie normalement de cette ambiguïté de la poésie. Mais il nous semble que dans les romans de ses dernières années, Kundera a adouci son antilyrisme. Il est plus sensible à l'empathie envers ses personnages, et plus sujet à des expressions lyriques. Si les personnages narcissiques changent de nature et deviennent résignés dans les derniers romans, c'est probablement parce que le narrateur est plus sensible au cœur des personnages et que Kundera lui-même est devenu plus généreux vis-à-vis du narcissisme inévitable de l'homme. Le narrateur kundérien envisage un Dieu omniscient et finit par être un narrateur sensible et sincère. Dans la figure du Narcisse résigné se reflète l'évolution de la capacité empathique du narrateur kundérien.

Il nous reste à voir la différence d'instabilité du narrateur kundérien et stendhalien. Comme nous l'avons noté plus haut, l'empathie et le lyrisme ne se trouvent dans les romans stendhaliens que de manière sporadique. Le narrateur devient brusquement empathique et lyrique mais reprend aussitôt son attitude ironique. Il regagne la distance appropriée pour l'observation de ses personnages. On pourrait ainsi comprendre l'empathie comme une sorte de crise, un « dysfonctionnement[1] » momentané de la faculté d'observation. C'est sans doute parce que ses protagonistes en tant qu'autrui ne sont pas Stendhal. Ils représentent un esprit héroïque, une âme de génie, qui sont pour lui l'objet d'un grand intérêt analytique et d'une admiration naïve. Albert Thibaudet note que les héros de Stendhal sont plus ou moins les doubles de Stendhal dans le sens où ils sont créés à partir de quelques éléments tirés et modifiés de l'auteur lui-même[2]. Il faut surtout noter comment il a *modifié*, voire idéalisé son existence pour créer le héros. Les héros de Stendhal sont beaux, jeunes, ambitieux, chanceux avec les femmes et possèdent le courage absolu. Pour le vieux Henry Brulard, la jeunesse représente non seulement l'inexpérience risible mais aussi la fraîcheur admirable de la sensibilité. Juste

[1] Nobuhiro Takagi, *Les Chemins de la création romanesque chez Stendhal* [en japonais], Tokyo, Keiô University Press, 2008, p. 228. C'est nous qui traduisons.

[2] Cf. Albert Thibaudet, *Stendhal*, Paris, Hachette, 1931, p. 96.

avant la rédaction des *Souvenirs d'égotisme*, Stendhal écrit à Mareste avec amertume, « c'est l'approche de la vieillesse, la sensibilité se retire[1] ». Le narrateur ne rit pas de la sensibilité de ses protagonistes. Il sourit à cette aimable jeunesse. C'est pour cela que le lyrisme et l'ironie semblent être compatibles dans les romans de Stendhal.

L'aspiration à la sensibilité de la jeunesse est une chose étrangère à Kundera. La jeunesse représente pour Kundera l'immaturité et le narrateur en rit avec la supériorité de celui qui a dépassé cet âge. C'est grâce à cette supériorité que le narrateur peut rire de l'immaturité des personnages, qu'ils soient d'ailleurs jeunes ou vieux. Cependant, dans les passages où l'empathie se dévoile, le narrateur cesse son rire insouciant. Ce n'est pas parce qu'il trouve ses personnages aimables dans leur sincérité. Le narrateur kundérien ne sourit pas. C'est parce qu'il reconnaît la faiblesse insurmontable de l'homme, le défaut incorrigible de l'homme, qui s'incruste aussi chez lui. C'est en quelque sorte une reprise de conscience de son comique et de sa misère. Il ne peut rire d'un geste désinvolte de la nature humaine qu'il partage lui aussi. En riant des personnages, le narrateur rit de lui-même. Il y a chez Kundera l'amertume d'une certaine autodérision.

Alors que chez Stendhal l'ironie et le lyrisme alternent l'un avec l'autre, chez Kundera l'ironie se retourne contre le narrateur et le lecteur lorsque le narrateur est ému par ses personnages. Cela s'explique par le fait que les personnages kundériens ne sont pas des hommes particuliers tout différents du narrateur, mais qu'ils incarnent toutes les faiblesses et tous les défauts que Kundera souhaite sans doute surmonter à travers ses méditations romanesques. Les personnages sont peu héroïques. Leur moi se révèle dans leurs questions qui les tracassent. Mais ils nous montrent les multiples possibilités de la vie de Kundera et leurs situations ne nous sont pas inconnues.

> Regarder, impuissant, dans la cour et ne pas arriver à prendre de décision ; entendre le gargouillement obstiné de son propre ventre dans un instant d'exaltation amoureuse ; trahir et ne pas savoir s'arrêter sur la route si belle des trahisons ; lever le poing dans le cortège de la Grande Marche ; exhiber son humour devant les micros dissimulés par la police : j'ai connu et j'ai moi-même vécu toutes ces situations ; d'aucune, pourtant, n'est issu le personnage que je

[1] Stendhal, *Correspondance*, édition établie et annotée par Henri Martineau et Victor Del Litto, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, pp. 441-442.

> suis moi-même dans mon curriculum vitae. Les personnages de mon roman sont mes propres possibilités qui ne se sont pas réalisées. C'est ce qui fait que je les aime tous et que tous m'effraient pareillement. […] Le roman n'est pas une confession de l'auteur, mais une exploration de ce qu'est la vie humaine dans le piège qu'est devenu le monde[1].

Si les romans de Stendhal consistent en une compréhension du génie, ceux de Kundera consistent en une compréhension tournée vers soi-même. Kundera fait incarner aux personnages des fragments de lui-même pour les examiner. C'est une tentative de se voir avec le regard d'autrui. Mais finalement, il récupère son ombre qu'il projette sur les personnages à force de vouloir les comprendre. En passant par la compréhension ultime qu'est l'empathie, le narrateur accepte le comique et la misère de la vie. Il retourne au sort de Narcisse. Mais cette résignation n'est pas un défaitisme, et ce dernier lyrisme n'est pas celui d'un poète pleurant sur son sort. Le narrateur est mélancolique mais il rit, il est rieur mais pas sans mélancolie. Cette mélancolie est à la fois celle d'un homme qui vit dans ce monde sans issue, mais c'est aussi un état passager, de celui qui cherche encore à vivre malgré les désenchantements de l'existence. Ce narrateur mélancolique n'est donc pas un rieur surhumain qui voit tout, ni un poète sentimental fermé sur le monde. Mais cet homme sensible a la volonté de faire face au sort humain et de l'accepter tel qu'il est sans se détacher de ce monde comme un Dieu omniscient.

[1] *L'Insoutenable légèreté de l'être*, p. 319.

Troisième partie

L’Excentricité du romancier

Chapitre 1

L'esprit d'excentricité

1. L'exil du centre

En nous concentrant sur le sujet du rire kundérien et sur sa teinte mélancolique qui l'accompagne, nous avons examiné le narcissisme des personnages comme objet du rire, et l'omniscience du narrateur qui a pour fonction de rendre comique ces personnages. Dans la troisième partie, nous allons nous intéresser à l'état d'esprit du romancier qui donne naissance au rire et à la mélancolie qui émanent des romans. Il s'agit surtout d'étudier cette attitude privilégiée du romancier qui permet de voir les choses « librement » sans se laisser berner par des illusions. Seul un marginal pourrait avoir une telle capacité. Si nous tentons d'analyser les romans de Milan Kundera par le prisme du concept d'« excentricité », ce n'est pas pour marquer une énième fois sa marginalité sociale en tant qu'écrivain tchèque immigré en France. Nous tâcherons plutôt de comprendre une mentalité marginale qui sait rire du monde et qui vit dans une solitude mélancolique. Notre but est de cerner ce que Kundera appelle de sa propre manière l'esprit de « non-sérieux », dans lequel baigne la particularité de la forme et du fond de ses romans. Il s'agit d'un esprit libre de tout préjugé, qui s'oppose à la crédulité du public vis-à-vis de la norme, « la non-pensée des idées reçues » selon l'expression kundérienne. Dans un monde où l'homme ne cesse de former des codes pour s'y soumettre, l'esprit de « non-sérieux » est, en quelque sorte, un relativisme qui permet à l'homme de se tenir à l'écart du centre avec un regard critique. Avant d'examiner l'esprit du roman kundérien et sa raison d'être à l'aide de la notion d'« excentricité », assurons-nous que ce mode d'emploi est applicable à la fois à la forme et au fond.

Provenant du latin médiéval *excentricus*, « hors du centre », le mot « excentrique » s'employait pendant longtemps au sens technique dans la géométrie et dans l'astronomie. C'est au 19ème siècle qu'apparaît le sens figuré pour désigner une valeur morale de non-conformisme, d'où dériva par la suite l'usage courant d'aujourd'hui, de

l'originalité, voire celui de la bizarrerie pour marquer sa connotation péjorative[1]. Cependant, la notion d'excentricité morale n'implique pas originellement des nuances défavorables, comme le remarque Daniel Sangsue[2]. Par exemple, les citations de Théophile Gautier que donne le *Grand Robert*[3] comme premières occurrences, sont des expressions d'éloge pour souligner la singularité. Il est à noter que le terme « excentricité » est emprunté au vocabulaire de la littérature pour désigner un style original rompant avec des règles habituelles. Presque au même moment où Gautier diffusait la notion d'excentricité, Charles Nodier l'a définie clairement dans le contexte littéraire :

> J'entends ici par un livre excentrique un livre qui est fait hors de toutes les règles communes de la composition et du style, et dont il est impossible ou très difficile de deviner le but, quand il est arrivé par hasard que l'auteur eût un but en l'écrivant. Ce serait très mal juger Apulée, Rabelais, Sterne, et quelques autres, que d'appeler leurs ouvrages des livres excentriques[4].

Vu les écrivains cités dessus, nous aurions pu en déduire que la notion couvre des livres de toute époque. Toutefois, l'excentricité est un terme qui marque la littérature d'une période limitée. Il s'agit surtout des ouvrages produits sous l'influence de la

---

[1] Emile Littré, *Le Nouveau Littré*, édition dirigée par Jean Pruvost, Paris, édition Garnier, 2004, p.531, article « excentricité » et « excentrique ». L'application du mot à la physique, à la botanique, et au lexique militaire garde le sens technique. Le sens de déviance morale provient du néologisme anglais.

[2] Daniel Sangsue, *Le Récit Excentrique*, Paris, Librairie José Corti, 1987.

[3] Paul Robert, *Le Grand Robert de la langue française*, deuxième édition dirigée par Alain Rey, Paris, Dictionnaires le Robert-VUEF, 2001, t. 3, p. 389, article « excentricité » et « excentrique ». Nous y trouvons : « [...] vous êtes modestes en ne vous croyant pas singulier ; savez-vous donc, monsieur Fortunio, que vous êtes d'une excentricité parfaite ? » (Théophile Gautier, *Fortunio ou l'Eldorado*, Paris, H.-L.Delloye, 1840, chapitre XV, p. 192) ; « Le poème du père Pierre de Saint-Louis est indubitablement l'ouvrage le plus excentrique, pour le fond et la forme, qui ait jamais paru dans aucune langue du monde, et à ce titre, quoiqu'il soit détestable, il méritait qu'on s'en occupât » (Théophile Gautier, *Les Grotesques*, Bari, Schena-Nizet, 1985, « le Père Pierre de Saint-Louis », p. 192). Les deux textes sont cités par Daniel Sangsue, *op. cit.*, p. 40. Sangsue y souligne le double mérite de Gautier, d'employer le terme d'excentricité et de l'introduire dans la langue.

[4] Charles Nodier, « Bibliographie des fous. De quelques livres excentriques », *Bulletin du Bibliophile*, nov. 1835, Paris, Techner, pp. 19-20. Le texte est cité par Daniel Sangsue, *op. cit.*, p. 41.

composition rhapsodique de Fielding, de Sterne ou de Diderot. Dans l'histoire de la littérature, sont qualifiés donc d'excentriques, des récits qui ont été écrits dans la première moitié du 19ème siècle — l'époque où s'établissaient graduellement les règles de la composition romanesque —, et qui, contre le courant de l'époque, se caractérisaient par l'alternance du récit, des dialogues, des digressions et des interruptions entre autres.

Cette irrégularité formelle nous fait tout de suite penser à la composition des romans kundériens, à son principe de la « polyphonie romanesque[1] ». Emprunté à la musicologie, le terme « polyphonie » désigne l'intégration de différents genres de récits dans un roman. C'est une tentative pour réconcilier « la liberté désinvolte de Rabelais ou de Sterne[2] » avec les exigences conventionnelles, notamment la règle de l'unité de l'action qui est un grand héritage du 19ème siècle. Cependant, la notion d'excentricité ne se borne pas au problème de la forme.

Malgré l'anachronisme certain de l'utilisation du sens figuré du mot « excentricité » appliqué à l'époque de la Renaissance, Patricia Eichel-Lojkine[3] utilise ce terme pour présenter l'esprit critique des humanistes vis-à-vis de toute autorité et des doctrines dominantes. Il s'agit dans son analyse d'un mouvement qui récuse le centre, en adoptant une distance critique qui tire son origine du rire de Lucien, de l'ironie de Socrate, Diogène et Démocrite. En concentrant son étude sur des écrivains comme Alberti, Érasme, Rabelais, l'auteur souligne l'invention de la figure du fou-sage, l'idée de décentrement des codes, le concept de parodie, du dialogisme et du plurilinguisme. Il y a évidemment, des points communs entre l'esprit de ces auteurs humanistes et Kundera[4].

Or, notre but principal ne consiste pas en une comparaison de Kundera avec d'autres écrivains. À l'aide de la notion d'excentricité, qui s'emploie à la fois dans

---

[1] *L'Art du roman*, p. 92.

[2] *Les Testaments trahis*, p. 29.

[3] Patricia, Eichel-Lojkine, *Excentricité et humanisme. Parodie, dérision et détournement des codes à la Renaissance*, Genève, Droz, 2002.

[4] Il est en effet naturel de constater chez Kundera « un courant anti-humanisme » plutôt qu'humaniste, comme le montre Marie-Odile Thirouin dans « La Tentation de l'anti-humanisme dans l'œuvre de Kundera » in *Désaccords parfaits : La réception paradoxale de l'œuvre de Milan Kundera*, pp. 291-304.

l'analyse de la forme et du fond, nous allons élucider le sens de l'esprit de « non-sérieux », qui est le moteur de la création romanesque de Kundera. S'il existe chez Kundera une visée morale de récuser un centre, cette morale d'excentricité ne se transmet aux lecteurs qu'à travers la composition excentrique qui assure à ses romans un « champ imaginaire où le jugement moral est suspendu[1] ».

Depuis qu'il a connu le plaisir d'écrire un roman, Kundera aborde continuellement le thème du malaise de personnages vivant dans un monde préalablement ordonné. Qu'il s'agisse de la Tchécoslovaquie à l'époque communiste, ou des sociétés médiatisées de notre époque, Kundera y voit le même système d'« imagologie[2] », qui signifie dans son vocabulaire un propagandisme à l'aide de l'imagerie. De la même manière que l'idéologie marxiste se répandait en se réduisant en « une suite d'images et d'emblèmes suggestifs (l'ouvrier qui sourit en tenant son marteau, le Blanc tendant la main au Jaune et au Noir, la colombe de la paix prenant son vol, etc.)[3] », les masses populaires d'aujourd'hui sont réceptives à des images publicitaires, qu'elles mettent en scène des voitures, la politique, la mode, ou l'alimentation. Par le biais des images se forme une certaine norme qui freine la vie humaine. Ne serait-ce qu'un style de vie particulier, elle l'étend en une généralité, en étouffant tout scepticisme dans son germe.

Les personnages qui ressentent un malaise sont ceux qui luttent contre les régimes totalitaires : ils doutent, ils interrogent et ils ironisent. Ils sont « le véritable adversaire du kitsch totalitaire[4] ». Pourtant devant ce monde uniformisé, ils sont faibles. Plutôt que des rebelles qui se défient les conventions officielles, ils sont des défaitistes qui lâchent leur vie sociale. Si la plupart des personnages kundériens sont des perdants, ce n'est pas pour leurs allures anarchistes, mais pour leur manque de sérieux vis-à-vis du monde qui les entoure. Certains personnages se font expulser involontairement[5]. D'autres, las des

---

[1] *Les Testaments trahis*, p. 16.
[2] *L'Immortalité*, p. 171.
[3] *Ibid.*, p. 172.
[4] *L'Insoutenable légèreté de l'être*, p. 368.
[5] Nous ne manquerions pas d'exemple : Ludvik dans *La Plaisanterie* est exclu du Parti par son imprudence ; le protagoniste méprisant de la nouvelle « Personne ne va rire » est abandonné par ses collègues et son amie ; l'audace de Mirek dans *Le Livre du rire et de l'oubli* lui coûte sa vie ; Tomas dans *L'Insoutenable légèreté de l'être* devient chômeur à cause de la hardiesse de ses pensées.

folies du monde, considèrent la vie comme une défaite[1]. Bien que les personnages soient dans une marginalité qui leur permet de récuser le centre, ce statut est loin d'être un gain pour eux. C'est plutôt une perte. Sans désir particulier de changer le monde avec lequel ils sont en désaccord, ils s'éloignent de son centre pour s'installer dans ses marges.

Plusieurs explications sont possibles concernant la source de cet esprit marginal. Kundera est avant tout un écrivain issu de la Moravie, un petit pays géographiquement situé au centre de l'Europe, mais politiquement et culturellement marginal par rapport aux grandes nations centrales. Comme Kundera le mentionne dans ses essais, la culture tchèque se confondait vaguement avec celle d'autres petits pays périphériques sous la notion d'Europe centrale. Or, d'après Kundera, c'est la littérature de ces petits pays d'Europe centrale qui occupe des centres importants au début du 20ème siècle dans l'histoire de la littérature mondiale, et ce justement pour leur marginalité :

> Tous ces petits pays [...] ont apporté une vision du monde neuve et surprenante qui a relativement souvent frappé par la lucidité de son scepticisme implacable, né de défaites et d'expériences douloureuses à un degré inconnu des peuples plus grands[2].

Les expériences personnelles de Kundera ne sont pas non plus à négliger, d'autant

---

[1] Ici aussi nous pouvons accumuler les exemples : le quadragénaire dans *La Vie est ailleurs* éprouve le sentiment de vivre en dehors du drame de sa vie ; Jakub dans *La Valse aux adieux* est devenu un misanthrope après avoir assisté à plusieurs trahisons dénonciatrices ; Agnès dans *L'Immortalité* souhaite partir dans un monde où le visage n'existe pas ; Pontevin dans *La Lenteur* observe l'humanité sans trop se mêler dans ses affaires ; Jean-Marc se voit mentalement semblable à un clochard sans ambition dans la vie ; Milada dans *L'Ignorance* vit dans la solitude en jetant un regard lucide et résigné sur le monde.

[2] « The Czech Wager » dans *The New York Times Review of Books*, 22 janv. 1981, p. 21. Traduction française : « Le pari de la littérature tchèque », dans *Liberté* (Montréal), n°135, mai-juin 1981. Le texte est cité dans Petr A. Bílek, « Littérature tchèque, littérature centre-européenne et littérature mondiale dans l'œuvre essayistique de Milan Kundera », article traduit de l'anglais par Marie-Odile Thirouin, in *Désaccords parfaits : La réception paradoxale de Milan Kundera*, textes présentés par Marie-Odile Thirouin et Martine Boyer-Weinmann, p. 46. Voir aussi « L'Archi-roman, lettre ouverte pour l'anniversaire de Carlos Fuentes » dans *Une rencontre*, pp. 88-91. Kundera parle de la parenté entre l'Amérique latine et l'Europe centrale, qui sont toutes les deux marquées par l'hypersensibilité des écrivains à « la séduction de l'imagination fantastique, féerique, onirique » et par le rôle décisif que ces écrivains ont joué dans l'évolution du roman du 20ème siècle.

plus qu'elles se reflètent dans la vie de ses personnages. Kundera a vécu en Tchécoslovaquie pendant les années de la Terreur après 1948, l'époque où « le poète régnait avec le bourreau[1] » en incitant la foule à approuver aveuglément le régime totalitaire. Ce fut pour Kundera prétexte à désirer « un regard lucide et désabusé[2] » et il l'a trouvé dans l'art du roman. En 1950, il a été expulsé du Parti à cause de ses pensées défavorables, et pour la même raison, ses recueils de poèmes ont été censurés. Lors de la normalisation sous la direction de Husák, ses œuvres ont été soumises de nouveau à la censure. Vint ensuite son émigration en France. Bien que les personnages ne soient pas ses doubles biographiques, cela n'empêche pas de constater un rapport entre sa création romanesque et sa vie biographique. Tout son vécu personnel apporte à ses romans des sujets pour approfondir des questions existentielles :

> J'ai connu et j'ai moi-même vécu toutes ces situations ; d'aucune pourtant, n'est issu le personnage que je suis moi-même dans mon curriculum vitae. Les personnages de mon roman sont mes propres possibilités qui ne se sont pas réalisées. C'est ce qui fait que je les aime tous et que tous m'effraient pareillement. Ils ont, les uns et les autres, franchi une frontière que je n'ai fait que contourner. C'est cette frontière franchie (la frontière au-delà de laquelle finit mon moi) qui m'attire. Et c'est de l'autre côté seulement que commence le mystère qu'interroge le roman[3].

L'émigration est notamment un thème important dans ses romans comme symbole d'un franchissement de frontière. Plus qu'un dépaysement, plus que le fait de passer d'un monde à un autre, de tel régime social à un régime différent, il s'agit d'une incertitude devant la frontière au-delà de laquelle les choses perdent leur sens préconçu et où la force du centre se perd.

Dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, on trouve le personnage de Jan qui, ayant dans l'idée de passer la frontière bientôt, pense de plus en plus au mot « frontière » qui lui rappelle une autre frontière que le sens géographique :

---

[1] *La Vie est ailleurs*, p. 401.
[2] *Les Testaments trahis*, p. 189.
[3] *L'Insoutenable légèreté de l'être*, p. 319.

> Il suffisait de si peu, de si infiniment peu, pour se retrouver de l'autre côté de la frontière au-delà de laquelle plus rien n'avait de sens : l'amour, les convictions, la foi, l'Histoire. Tout le mystère de la vie humaine tenait au fait qu'elle se déroule à proximité immédiate et même au contact direct de cette frontière, qu'elle n'en est pas séparée par des kilomètres, mais à peine par un millimètre[1].

A l'aide de ce concept de la frontière, Jan voit son passé mieux éclairci. Par un millimètre de différence, le procédé habituel de la séduction se réduit pitoyablement en une « pantomime stéréotypée[2] » vidée de son sens naturel par la répétition sempiternelle. Ou bien, « le ridicule inopiné[3] » de la précipitation du déshabillement avant l'amour dévoile les quelques millimètres qui séparent l'amour physique du rire.

Cependant, malgré la présence de plusieurs personnages exilés, l'acte d'exil n'est qu'une des formes d'expulsion de la collectivité, et ce par la faute de l'esprit marginal. Dans les romans kundériens, la marginalité des exilés ne provient pas du fait d'avoir émigré à l'étranger, mais elle existait déjà avant que ceux-ci dussent quitter leur propre pays avec lequel ils étaient en désaccord. Ils étaient marginaux avant d'être exilés. Pour Jakub dans *La Valse aux adieux*, la patrie qu'il quitte est « un lieu où il était venu au monde par erreur et où, en fait, il n'était pas chez lui[4] ». Chez Sabina dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*, la façon kitsch que les gens ont de lui coller l'image tragique d'une peintre exilée, n'est pour elle guère une chose nouvelle. Elle a vécu avec bien du dégoût le kitsch communiste qui se couvrait du « masque de beauté[5] » des cortèges. Ceux qui quittent leur patrie sont ceux qui vivent loin du centre de la vie sociale. S'ils finissent par être marginalisés, c'est parce qu'ils se marginalisent d'eux-mêmes. Pour eux, l'exil est un acte volontaire, un crime plutôt qu'une mesure de punition[6].

---

[1] *Le Livre du rire et de l'oubli*, p. 330.
[2] *Ibid.*, p. 334.
[3] *Ibid.*, p. 342.
[4] *La Valse aux adieux*, pp. 321-322.
[5] *L'Insoutenable légèreté de l'être*, p. 358.
[6] Věra Linhartová, « Pour une ontologie de l'exil », in *L'Atelier du roman*, Paris, Arléa, mai 1994, p. 128 : « Le renversement d'optique est survenu au moment où l'exil *forcé* s'est transformé en exil *volontaire*. Sous toutes les dictatures et autres régimes totalitaires, l'individu est considéré comme propriété de l'État et, entre de nombreuses autres contraintes, il n'a aucun droit de décider

De même pour le Kundera qui apparaît dans *Le Livre du rire et de l'oubli*. Peu après son émigration en France, il se rappelle les années passées dans son pays natal. En automne 1977 à Rennes[1], Kundera est loin du cœur du tumulte, et a un regard observateur. Or, son excentricité est déjà présente avant l'émigration, dans les années suivant de peu la révolution de 1948. Lors de chaque anniversaire pour célébrer le triomphe des communistes, les rues étaient remplies de rondes de jeunes qui dansaient. Sans pouvoir entrer dans aucune des rondes enthousiastes exprimant leur joie et leur innocence, Kundera errait dans la ville.

> Puis, un jour, j'ai dit quelque chose qu'il ne fallait pas dire, j'ai été exclu du parti et j'ai dû sortir de la ronde. C'est alors que j'ai compris la signification magique du cercle. Quand on s'est éloigné du rang, on peut encore y rentrer. Le rang est une formation ouverte. Mais le cercle se referme et on le quitte sans retour. Ce n'est pas un hasard si les planètes se meuvent en cercle, et si la pierre qui s'en détache s'en éloigne inexorablement, emportée par la force centrifuge. Pareil à la météorite arrachée à une planète, je suis sorti du cercle et, aujourd'hui encore, je n'en finis pas de tomber. Il y a des gens auxquels il est donné de mourir dans le tournoiement et il y en a d'autres qui s'écrasent au terme de la chute. Et ces autres (dont je suis) gardent toujours en eux comme une timide nostalgie de la ronde perdue, parce que nous sommes tous les habitants d'un univers où toute chose tourne en cercle[2].

Les personnages sont, comme leur créateur, des « exilés » errants autour d'un point éloigné du centre, auprès duquel gravite le grand reste du monde. L'excentricité en tant que prise de distance vis-à-vis de la norme va de pair avec l'instabilité de l'errance. C'est en s'exposant à l'instabilité d'être libre de tout préjugé que les personnages adoptent l'esprit de « non-sérieux », un esprit autant agréable que désespérant, qui délivre l'homme de toute contrainte en déstabilisant tout repère de vie. Excentriques à la marge du monde, ils ont, pour la première fois, la possibilité de concevoir le monde et de choisir leur vie sans aucun donné préalable.

---

du lieu où il entend vivre. Quitter le territoire national de son propre gré et sans approbation des autorités est donc assimilé à un acte d'hostilité déclarée. »

[1] Kundera précise son lieu d'observation dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, p. 210.

[2] *Le Livre du rire et de l'oubli*, p. 114.

2. La morale du roman

Le fond des romans kundériens consiste principalement dans la conversion des personnages au « non-sérieux ». Quelle que soit la situation, les personnages s'exilent loin de la multitude, comme s'ils étaient pris dans le piège du processus irréversible que leur créateur a établi. Ce processus est d'autant plus schématique et péremptoire, que certains personnages jeunes et avides de gloire dans le monde finissent par subir un échec misérable. Jaromil dans *La Vie est ailleurs* est pitoyablement battu dans une soirée où « chacun voulait être au centre de l'attention[1] ». Pour le jeune cameraman insolent dans *La Valse aux adieux*, la grossièreté est le seul moyen de se réconcilier avec le monde « qui [lui] fait peur, [lui] fait mal et [le] repousse sans cesse de son centre[2] ». Vincent dans *La Lenteur* est vaniteux, mais à cause de sa voix faible et par manque d'humour, il ne peut jamais se faire entendre. Comme s'il s'agissait d'un châtiment, ces personnages deviennent des objets de risée. Et c'est Kundera au titre de narrateur qui, comme un expérimentateur, entraîne les personnages dans des situations telles, qu'il ne leur reste plus qu'à se retirer du monde et devenir excentriques. Son regard d'observation se situe dans le champ du « non-sérieux », et c'est dans ce territoire marginal qu'il invite ses propres personnages à s'installer.

On aurait pu déduire par là une conception manichéenne du monde et une leçon moralisante, voire un prêche, qui seraient en contradiction avec ce que doit être un monde romanesque :

> Suspendre le jugement moral ce n'est pas l'immoralité du roman, c'est sa *morale*. La morale qui s'oppose à l'indéracinable pratique humaine de juger tout de suite, sans cesse, et tout le monde, de juger avant et sans comprendre. Cette fervente disponibilité à juger est, du point de vue de la sagesse du roman, la plus détestable bêtise, le plus pernicieux mal. Non que le romancier conteste, dans l'absolu, la légitimité du jugement moral, mais il le renvoie au-delà du roman[3].

---

[1] *La Vie est ailleurs*, p. 440.
[2] *La Valse aux adieux*, p. 226.
[3] *Les Testaments trahis*, p. 16.

Néanmoins, si Kundera introduit une morale dans le genre antimoral du roman, c'est précisément pour annuler l'affirmation de cette morale par le moyen de la composition romanesque.

De nombreuses études existent concernant la composition des romans de Kundera : la « polyphonie romanesque » est avant tout formellement excentrique et attirante, ce qui pourrait être la raison pour laquelle la plupart de ces études se bornent à analyser la particularité de la forme sans mentionner le rapport avec le fond. Comme d'autres récits « excentriques » que cite Daniel Sangsue, le style polyphonique de Kundera est l'antipode de la narration continue d'une histoire. Plusieurs histoires se déroulent indépendamment l'une de l'autre, étant interrompues sans cesse par des digressions non romanesques telles que des essais critiques, des réflexions philosophiques, des mémoires. Au sens métaphorique du terme, il s'agit non pas de la simultanéité des voix — qui est d'ailleurs irréalisable dans le roman —, mais de leur égalité. Plusieurs récits s'alignent indépendamment dans un seul roman, et ne sont liés que par un thème commun. Inversement, dans les romans kundériens, tout thème est examiné sous plusieurs aspects dont aucun n'est ni plus ni moins juste que d'autres, et par conséquent un certain relativisme y est assuré.

C'est ce relativisme de la polyphonie qui joue un grand rôle quant au mécanisme de la suspension des jugements moraux. Les réflexions développées autour des situations de chaque personnage sont différentes l'une de l'autre, et le narrateur ne prend part à aucune d'elles, à l'exception d'une certaine sympathie témoignée pour ses propres personnages. Il en va de même des récits autobiographiques et des réflexions qui s'en dégagent. Sans qu'un point de vue soit privilégié parmi d'autres, Kundera reste neutre dans cette mosaïque de pensées multiples. C'est par le moyen de la neutralité absolue que tout jugement est relativisé, est exempt de tout dogmatisme.

Prenons comme exemple *L'Insoutenable légèreté de l'être*, le roman dans lequel le narrateur Kundera déclare que « le roman n'est pas une confession de l'auteur, mais une exploration de ce qu'est la vie humaine dans le piège qu'est devenu le monde[1] ». À travers les quatre personnages qui sont des « égos expérimentaux », nés de « quelques

[1] *L'Insoutenable légèreté de l'être*, p. 319. Quant au « piège », il l'explique lors d'un entretien avec Christian Salmon dans *L'Art du roman*, p. 39.

phrases évocatrices[1] » ou d'« une situation clé[2] », Kundera tente d'élucider des situations fondamentales que l'homme pourrait connaître.

La rencontre de Tomas et Tereza, ainsi que leur vie conjugale sont présentées en deux versions : l'une étant celle vue du côté de Tomas et l'autre du côté de Tereza. Parmi sept parties au total, la première et la cinquième sont consacrées à l'histoire vécue par Tomas, et aux réflexions existentialistes qui proviennent de sa vie. Comme le montre le titre commun à ces deux parties, « la légèreté et la pesanteur », la question qui s'y pose est « la légèreté de l'existence dans le monde où il n'y a pas d'éternel retour[3] ». Quant au point de vue de Tereza, la deuxième et la quatrième parties sont disposées pour examiner ses soucis qui proviennent de la dualité entre « L'âme et le corps ».

Pour le couple de Franz et Sabina, il existe dans la troisième partie un « Petit lexique de mots incompris » pour montrer brièvement leur incompréhension mutuelle. Le contenu de la sixième partie consiste principalement en un essai sur le kitsch, la notion à laquelle Kundera attache une importance personnelle. Par ailleurs, ce passage méditatif sur le kitsch est « la voûte de toute la construction[4] » de ce roman, où l'on trouve une unité thématique qui rassemble les parties. Le récit méditatif du narrateur persiste dans la dernière partie, teintée de sentimentalisme et de poésie. Il s'agit des derniers jours de Tomas et Tereza à la campagne et les réflexions sur l'idylle s'y entremêlent harmonieusement. La plupart de ce que dit l'auteur est lié à un personnage et n'est valable que dans « le champ magnétique d'un personnage[5] », ce qui prive son discours d'une dimension affirmative et directe.

Même dans les cas où l'auteur intervient directement, sans intermédiaire d'un personnage, sa voix est soustraite à tout dogmatisme. Ses réflexions s'expriment d'« un ton ludique, ironique, provocateur, expérimental ou interrogatif[6] », ce qui les rend peu crédibles en dehors du roman. Dépourvu du sérieux, toute affirmation morale sous forme d'« un essai spécifiquement romanesque[7] » devient hypothétique, voire non

---

[1] *L'Insoutenable légèreté de l'être*, p. 63.
[2] *Idem.*
[3] *L'Art du roman*, p. 42.
[4] *Ibid.*, p. 96.
[5] *Ibid.*, p. 99.
[6] *Idem.*
[7] *Ibid.*, p.100.

valable : tel est l'héritage du contrat entre le romancier et le lecteur, conclu à la genèse de l'histoire du roman moderne, comme le présente Kundera dans son dernier livre, *Une rencontre* :

> Celui qui parle ainsi à haute voix à son lecteur, qui investit chaque phrase de son esprit, de son humour, de ses exhibitions, peut avec facilité, exagérer, mystifier, passer du vrai à l'impossible[1].

Cette manière détournée de s'exprimer est présente dans l'œuvre kundérienne dès ses débuts. Dans *La Plaisanterie*, le narrateur identifié à l'auteur est absent. En revanche, quatre protagonistes narrent chacun leur histoire sous forme de monologues, une composition qui représente le concept d'un monde relativiste : les « quatre univers communistes personnels[2] » qui y sont présentés par chaque protagoniste sont complètement différents l'un de l'autre, et néanmoins chaque univers est le seul véritable pour celui qui le croit. Il s'ensuit l'impossibilité d'une Histoire, d'une vérité, et même d'un centre. Chacun est prisonnier de sa vision subjective, et dans un tel chaos d'ambiguïté, personne n'est détenteur de la vérité, personne n'a le droit de juger quoi que ce soit. Les réflexions s'ancrent sur le territoire romanesque, au travers de ces personnages qui développent les théories kundériennes sur la musicologie ou sur l'histoire.

Quant à des sujets récurrents que Kundera traite dans ses romans et dans les publications non romanesques ainsi que dans des entretiens ou des recueils d'essais, il est difficile d'estimer leur degré de crédibilité. Or, même dans les cas extrêmes comme à propos de son indignation contre la négligence de Paul Éluard qui a laissé mourir Kalandra, accusé de menées hostiles contre l'État, un tel sujet personnel et émotionnel est tout de même interprété comme une situation-clé qui fournissent à Kundera des questions à méditer, puisqu'il est présenté dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, sous forme d'« essai romanesque ». Comme l'explique Kundera, tous ses romans sont construits sur « l'interrogation méditative[3] » qui provient de son propre vécu.

---

[1] *Une Rencontre*, p.117.
[2] *Les Testaments trahis*, p. 23.
[3] *L'Art du roman*, p. 45.

Si l'esprit de « non-sérieux » désigne à la fois le fond et la forme de l'œuvre romanesque de Kundera, ce n'est pas une simple coïncidence. Autant dire que le fond se reflète dans la forme, mais on pourrait aller plus loin : ce fond ne peut pas exister sans sa forme. La morale de l'excentricité et la composition polyphonique sont consubstantielles l'une à l'autre. Son conseil vers l'excentricité se complète par la composition qui ébranle la validité de ce conseil même, et au final, c'est la polyphonie qui incarne cette mentalité marginale de récuser une autorité centrale. Ainsi, dans le roman, Kundera peut se permettre d'avancer sa visée morale d'excentricité, sans prendre le risque de bâtir lui-même un contrecentre qui ne serait qu'un autre centre. Le roman est pour Kundera un lieu excentrique où il incorpore son esprit excentrique. Toutefois cette attitude d'une manifestation discrète de dire sans vouloir se faire entendre, s'accompagne d'une ambiance mélancolique, conjuguée avec l'amertume des personnages qui ne peuvent vivre à leur gré que dans les marges du monde. Comme le dit Kundera, le romancier naît « sur les ruines de son monde lyrique[1] », en quittant le cercle sans retour.

Qu'est-ce qu'être romancier pour Kundera ? Sa réponse est simple et idéaliste :

> Ce fut une attitude, une sagesse, une position ; une position excluant toute identification à une politique, à une religion, à une idéologie, à une morale, à une collectivité ; une *non-identification* consciente, opiniâtre, enragée, conçue non pas comme évasion ou passivité, mais comme résistance, défi, révolte[2].

On croirait cette attitude d'une neutralité absolue, voire surhumaine. Être romancier nécessite pour l'individu d'effacer sa subjectivité afin d'être relativiste. Même le narrateur omniscient ne peut assurer une telle attitude. Il faudrait considérer cette affirmation non pas comme une définition, mais comme la manifestation d'une volonté d'être absolument romancier. Bien que l'on constate chez Kundera un désir narcissique d'autojustification, Kundera soumet sa subjectivité à la sagesse relativiste du roman. En s'engageant dans l'activité de romancier, Kundera fait l'expérience de la

---

[1] *Le Rideau*, p. 107.
[2] *Les Testaments trahis*, p. 189.

marginalité. Il regarde les choses autrement en se délivrant de toute norme et de toute dichotomie préfabriquée. Même si ce n'est que provisoirement, Kundera vit en dehors du drame de sa vie et incarne l'esprit d'excentricité.

Face à un penchant totalitaire, omniprésent dans la collectivité humaine, le roman est, pour Kundera, le seul moyen non totalitaire de récuser le centre. La construction polyphonique d'un monde relativiste, qu'est le roman, est un système qui démontre l'absence d'un centre quelconque, et qui évidemment bouleverse le centre préexistant.

Or « dans la pratique », cette théorie de l'excentricité romanesque invite les lecteurs à se détourner provisoirement du centre pour y jeter un regard « non-sérieux ». Et c'est la fiction du roman qui apporte ici sa contribution.

La fiction dans le roman, ne signifie pas forcément une histoire inventée. Au moins, dans le contexte kundérien, on entendrait par fiction plutôt l'invraisemblable. Pour Kundera, dont le but n'est pas de présenter un individu dans un milieu social concret, mais de méditer sur une problématique existentielle, l'obligation classique de « donner à ce qu'il raconte l'apparence de la réalité[1] » ne compte pas. Au contraire, il est même avantageux de présenter un monde « franchement invraisemblable[2] » où la loi du monde réel ne passe pas. Car la présentation d'un monde invraisemblable est une des visions possibles du monde, qui par sa présence même dévoile l'impossible d'un concept unique du monde. Pour Kundera, la fiction représente le jeu, la liberté, le « non-sérieux », tout ce qui contraste avec le système réel. On peut constater ici de nouveau une tentative de construire un espace en dehors du centre qui n'est pourtant pas un contrecentre : la création du champ imaginaire dans le roman.

> [...] là seulement peuvent s'épanouir des personnages romanesques, à savoir des individus conçus non pas en fonction d'une vérité préexistante, en tant qu'exemples du bien ou du mal, ou en tant que représentations de lois objectives qui s'affrontent, mais en tant qu'êtres autonomes fondés sur leur propre morale, sur leurs propres lois[3].

De la même manière que ces personnages qui optent pour un regard lucide en

---

[1] *Le Rideau*, p. 90.
[2] *Idem*.
[3] *Les Testaments trahis*, p. 16.

s'installant en marge du monde, les lecteurs adoptent une mentalité marginale en s'exposant à la fiction romanesque, ne fût-ce que provisoirement.

À cela, on pourrait aussi souligner l'effet de répétition du motif de chute des personnages. Nous lisons dans ses livres, toujours les histoires d'une chute. Les personnages n'arrivent pas à être « auteurs de vie » (authors of life) ; avec le sentiment d'échec, ils se rendent compte qu'ils sont des « pantins de vie[1] » (puppets of life). Ils sont certes risibles, mais nous apercevons dans de telles descriptions, une préférence marquée de Kundera pour un rire résigné, pour une attitude bien mature qui arrive à projeter aux autres et même à lui-même « la douce lueur du comique[2] ». Pour ne citer qu'un exemple, nous pouvons penser à la dernière scène de la nouvelle « Personne ne va rire » :

> Il me fallut encore un moment pour comprendre que mon histoire (malgré le silence glacial qui m'entourait) n'est pas du genre tragique, mais plutôt comique. Ce qui m'apporta une sorte de consolation[3].

Une exclusion suivie d'un soulagement est un motif familier dans les romans de Kundera. À force d'être répété à maintes reprises tout au long de l'œuvre kundérienne, ce motif semble avoir formé non seulement la morale de l'expulsion, mais aussi une certaine esthétique qui consiste à chérir la faiblesse. Chez Kundera, les échecs ne sont pas présentés comme un déshonneur à réparer. Ils servent plutôt d'occasion pour accepter le comique et la misère de son existence, c'est-à-dire pour se résigner au sort de l'homme.

Dans les romans de Kundera, il n'y a pas de place pour l'héroïsme. S'il y en a un, il s'agirait d'un héroïsme exceptionnel qui se fonde sur la faiblesse. Le père d'Agnès correspondrait bien à cet héroïsme détourné. Dans un des souvenirs d'enfance d'Agnès, son père a reculé devant les enfants qui, pour faire des facéties, barraient le passage. En se portant au point de vue d'Agnès, le narrateur interprète et valorise cette conduite peu

---

[1] Cf. Robert C. Porter, « Freedom is my Love : the works of Milan Kundera » in *Bloom's modern critical views : Milan Kundera*, pp. 3-6.

[2] *Le Rideau*, p. 109.

[3] *Risibles amours*, p. 56.

courageuse aux yeux des autres. Si le père a choisi de fuir, c'est parce qu'il ne voulait pas se battre. Car se battre est entrer en contact trop étroit avec ceux que l'on n'aime pas, avec ceux à qui on ne se sent pas unis :

> Le piège de la haine, c'est qu'elle nous enlace trop étroitement à l'adversaire. Voilà l'obscénité de la guerre : l'intimité du sang mutuellement versé, la proximité lascive de deux soldats qui, les yeux dans les yeux, se transpercent réciproquement. Agnès en est sûre : c'est précisément cette intimité qui répugnait à son père[1].

Ce passage n'est qu'un exemple parmi plusieurs, mais on y voit clairement la préférence de Kundera de vivre en marges dans la tranquillité plutôt que de vivre dans la promiscuité du centre du monde. Il est difficile de dire si c'est pour le beau ou pour le bien que Kundera continue à raconter ses histoires de chutes. Ce qui est sûr, c'est que la fuite dans les marges est proposée au lecteur d'une manière ambiguë sans qu'elle s'impose comme une leçon, mais soit comme une invitation au voyage.

Nous allons voir de près les éléments qui ont été brièvement soulevés dans cette introduction. Nous allons d'abord nous intéresser au statut privilégié des marginaux. Kundera, ainsi que ses personnages, se présente comme un exclu, et pourtant sa marginalité lui procure une supériorité par rapport à ceux qui restent encore dans la collectivité. Il y a une mise en valeur de l'exilé, un éloge du perdant qui rit en marge du monde. Nous apercevons dans ce rire un désir de vengeance de Kundera sur le monde. C'est un rire qui met en évidence le comique et la misère de l'homme, plus précisément le fait que l'homme est tout d'abord un corps humain. Par conséquent, ce rire dévoile la fausseté d'un monde parfait où l'on ennoblit ce qu'est un être humain afin de dissimuler l'inévitable réalité d'être un corps humain. Toutefois, c'est à partir de cette définition que Kundera essaie de chercher une vie possible pour l'homme. Marginal qu'il l'est, Kundera n'est pas complètement détaché du monde. Chez Kundera est constatée de temps en temps une nostalgie pour le cercle qu'il a quitté. S'il continue à penser sur l'homme, n'est-ce pas parce qu'il y est attaché ? Désenchanté, il n'est pas désespéré. La mélancolie émanerait donc d'un tel état d'impasse.

---

[1] *L'Immortalité*, p. 44.

Pour approfondir notre réflexion, nous nous intéresserons aussi au contexte transfrontalier de Kundera. Ses deux contextes — tchèques et français — sont bien sûr importants et méritent d'être examinés, mais la particularité du contexte kundérien réside plutôt dans les zones frontalières entre plusieurs contextes différents. Kundera se situe dans les marges de tout espace langagier, géographique, culturel, social et politique. C'est à travers sa vie d'exil que Kundera est devenu un romancier excentrique.

Tout au long de sa carrière de romancier, Kundera insiste sur le péril des illusions. Son rire signale le comique et la misère de l'homme en proie aux illusions. Sa mélancolie est le signe d'une compassion profonde pour ses semblables. Les illusions sont des produits de la société, et les individus se laissent entraînés par ces illusions. Nous allons mettre en question la possibilité d'un individualisme dans une société de spectacle, et voir comment Kundera aspire au bonheur d'un individu dans son humour mélancolique.

Chapitre 2

La supériorité d'un perdant

1. La vengeance du rire diabolique

Le rieur est un exilé. C'est son état excentrique qui permet au narrateur, ainsi qu'à l'auteur Kundera, de voir mieux les choses. Il faudrait donc préciser que l'observatoire du rieur kundérien ne se situe pas en hauteur, comme celui d'un Dieu qui voit tout ce qui se passe sous lui, mais en marge du monde. Seul un expulsé en marges acquiert cet esprit critique. La supériorité du rieur réside dans son état d'excentricité, dans sa faiblesse même. La faiblesse du perdant est en effet une force dans la conception kundérienne. Comme nous avons vu précédemment, Kundera valorise la faiblesse d'un marginal en la concevant comme une marque de sagesse. Or, si l'excentricité désigne une supériorité d'esprit, est-ce que le rire d'un excentrique revêt une agressivité à l'égard du monde avec qui il n'est pas en accord ? Et comment ce ressentiment prendrait forme dans le roman ? Dans ce chapitre, nous allons nous intéresser à l'aspect agressif du rire kundérien. Il s'agira de déceler derrière le rire, la part d'un désir personnel, une vengeance pour ainsi dire.

Dans son traité *De la nature humaine*, Thomas Hobbes explique que le rire se déclenche par « l'imagination soudaine de notre propre excellence », donc de notre propre supériorité :

> On pourrait donc en conclure que la passion du rire est un mouvement subit de vanité produit par une conception soudaine de quelque avantage personnel, comparé à une faiblesse que nous remarquons actuellement dans les autres, ou que nous avions auparavant[1].

[1] Thomas Hobbes, *De la nature humaine*, ouvrage traduit de l'anglais par le Bon d'Holbach, Londres, 1772, (version numérique, consultée le 19 février 2013, URL : http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10043469-9), ch. IX, 13, « sur le rire »,

Son point de vue est moralisateur. Le rire de la supériorité est pour Hobbes « une marque de peu de mérite[1] ». Les rieurs sont ceux qui ne peuvent que s'estimer en se comparant aux plus faibles. Ce n'est pas une attitude digne d'un homme de grand esprit. Deux siècles plus tard, Baudelaire écrit dans son traité *De l'essence du rire* (1855) que « le comique est un des clairs signes sataniques de l'homme et un des nombreux pépins contenus dans la pomme symbolique[2] ». Le rire va de pair avec l'expulsion de l'homme du Paradis. L'homme ne rit pas tant qu'il est soumis à l'harmonie du jardin d'Éden. Le rire appartient à celui qui a pris conscience de la plénitude masquée, et c'est la séduction du diable qui en est la cause. En prêtant l'oreille au serpent, les premiers hommes ont été chassés du Paradis, et c'est ainsi qu'ils acquièrent le rire diabolique, cette faculté orgueilleuse de douter de la création du dieu et de se moquer de son imperfection. Si le rire est satanique, c'est parce que le rieur incarne la supériorité du diable qui se croit capable de démystifier le plan divin. Le rire sert à Satan d'instrument dans sa vengeance et son dessein de violer l'ordre divin. Sa définition se fonde sur son esthétique diabolique plutôt que sur une visée morale à la manière de Hobbes. Mais dans les deux cas, l'orgueil du rieur est bien souligné. On rit des autres pour leur montrer que l'on est supérieur à eux.

Qu'en est-il du rire de la supériorité de Kundera ? Dans la deuxième partie de notre travail, nous avons insisté sur le rire de la supériorité divine du narrateur sur les personnages. Nous nous sommes permis de comparer son statut omniscient au Dieu, d'une part, parce que le narrateur montre volontiers son rôle de créateur vis-à-vis des personnages, et d'autre part, parce que son statut incarne le Dieu dans le proverbe juif que cite Kundera, c'est-à-dire, Dieu qui rit en regardant l'homme qui pense. L'emploi du mot « Dieu » a comme but de qualifier la meilleure visibilité du narrateur, et n'a rien à voir avec le Dieu dont le diable cherche à se venger comme dans la conception baudelairienne. Dans son ensemble, le rire de la supériorité chez Kundera n'est pas agressif (même s'il est une forme de critique), ni orgueilleux. Le rire kundérien est

---

pp. 95-96.

[1] *Ibid.*.

[2] Charles Baudelaire, *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, t. II, p. 532.

plutôt celui qui accuse la vanité humaine et n'est pas le produit d' « un mouvement subit de vanité » comme dit Hobbes. Toutefois, il faudrait noter que le rire kundérien ne se résume pas qu'au rire nonchalant d'un Dieu bon. Chez Kundera, le rire est aussi diabolique, comme on le voit dans sa définition dans *Le Livre du rire et de l'oubli* :

> Les choses soudain privées de leur sens supposé, de la place qui leur est assignée dans l'ordre prétendu des choses (un marxiste formé à Moscou croit aux horoscopes), provoquent chez nous le rire. A l'origine, le rire est donc du domaine du diable. Il a quelque chose de méchant (les choses se révèlent soudain différentes de ce pour quoi elles se faisaient passer), mais il y a aussi en lui une part de bienfaisant soulagement (les choses sont plus légères qu'il n'y paraissait, elles nous laissent vivre plus librement, elles cessent de nous oppresser sous leur austère sérieux[1]).

Le rire trouble la plénitude d'un monde ordonné, d'où le fait que Kundera souligne sa nature diabolique qui contraste avec la naïveté des anges affirmant un accord total avec le plan divin :

> Les anges sont partisans non pas du Bien, mais de la création divine. Le diable est au contraire celui qui refuse au monde divin un sens rationnel[2].

On pourrait évidemment déduire de cette opposition, la fonction démystificatrice du rire vis-à-vis de tout préjugé, qui correspond exactement à la fonction de « l'esprit de non-sérieux ». Dans un sens, le rire kundérien est bien destructeur et diabolique, car il dévoile la faille de l'harmonie d'un monde qui imite le jardin d'Éden. Ce rire appartient à des marginaux et non pas à des approbateurs angéliques de l'ordre. C'est aussi le rire d'un expulsé qui veut se venger du malaise suffocant qu'il subit dans un monde sérieux et embelli. Dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, il est évident que « le monde divin » désigne la mainmise communiste en Tchécoslovaquie à partir de 1948 :

> Oui, on peut dire ce qu'on veut, les communistes étaient plus intelligents. Ils avaient un

[1] *Le Livre du rire et de l'oubli*, pp. 107-108.
[2] *Ibid.*, p. 107.

> programme grandiose. Le plan d'un monde entièrement nouveau où tous trouvaient leur place. Ceux qui étaient contre eux n'avaient pas de grand rêve, seulement quelques principes moraux usés et ennuyeux, dont ils voulaient se servir pour rapiécer la culotte trouée de l'ordre établi. Il n'est donc pas étonnant que ces enthousiastes, ces courageux aient aisément triomphé des tièdes et des prudents et qu'ils aient bien vite entrepris de réaliser leur rêve, cette idylle de justice pour tous[1].

Parce qu'on n'y peut s'adapter, on veut dévoiler son défaut par le rire de la supériorité. On veut le dégrader et le mépriser. Il y a dans ce rire quelque chose qui fait écho à la nature vengeresse du rire que Hobbes et Baudelaire décrivent.

Nous allons voir alors sous quelle forme apparaît la vengeance. Comme dans l'exemple d'un pur marxiste dépendant de l'horoscope, que Kundera mentionne dans sa définition du rire, la vengeance se révèle en tant que sarcasme dans des paroles ou des pensées des personnages, et dans des interventions de Kundera. Il y a parfois des piques d'ironie qui dérangent l'ordre, qui peuvent agresser ceux qui y adhèrent, et qui pourraient même troubler un lecteur « sérieux ». Il y a quelque chose qui fait mal à ceux qui réussissent leur vie en affirmant leur accord avec le monde. Comme le dit François Ricard, sous l'apparence simple des histoires inoffensives, il y a « le point de vue de Satan » qui subvertit toutes idées reçues sans rémission[2].

Nous allons regarder quelques exemples dans l'ordre chronologique des romans kundériens. À la fin de *La Plaisanterie*, on assiste à une scène où Ludvik est déçu face au changement radical de Zemanek. Alors que dans sa jeunesse il passait comme un marxiste sérieux et prometteur, il est devenu professeur à l'université qui préfère présenter sa matière comme « philosophie » au lieu de marxisme vu sa défaveur chez les jeunes. Zemanek est accompagné d'une belle jeune étudiante qui le soutient. Ludvik ne les contredit pas. Il place quelques mots légèrement ironiques.

> Je feignis la surprise en disant que Zemanek avait fait, je me le rappelais fort bien, des études de biologie ; ma remarque cachait une allusion ironique au fréquent amateurisme des professeurs de marxisme, qui étaient promus spécialistes non pas grâce à leurs connaissances

[1] *Ibid.*, pp. 21-22.

[2] François Ricard, « Le point de vue de Satan » in *Liberté*, vol. 21, no. 1, (121) 1979, pp. 60-66.

> scientifiques, mais grâce à leurs qualités de propagandistes[1].

Et encore :

> Zemanek ne protesta plus contre ce déluge de louanges et je dis à Mlle Brozova (avec une ironie sous-entendue, mais, hélas, à peine intelligible) combien je la comprenais, vu que je me souvenais qu'au temps de mes propres études aussi, son professeur d'aujourd'hui était très populaire[2].

Puisque l'ironie de ses paroles est tellement discrète que Zemanek ne s'en aperçoit pas, elle ne constitue pas une vengeance contre Zemanek. En revanche, à travers ces pensées de Ludvik, le lecteur s'aperçoit plutôt du désir de Kundera qui veut dévoiler l'opportunisme ou le conformisme des gens qui sont actifs au centre de la scène quel que soit le régime, quelle que soit l'époque. Autrement dit, Kundera se venge des adhérents qui s'acharnent à l'épuration alors que leur motif d'adhésion est aléatoire et ne contient pas de conviction personnelle. On trouve aussi la même critique dans la nouvelle « Édouard et Dieu ». Ceux qui se battaient pour la révolution avec « la fierté d'être du bon côté de la ligne du front » trouvent un « remplacement » dix ou douze ans après dans leur rôle d'athées contre les croyants. Ce qui est avantageux pour les autres. Le groupe opposé incarne le rôle des croyants. Chaque côté prétend ainsi « l'habituelle et précieuse emphase de leur supériorité[3] ». Or seul un marginal qui n'adhère à aucun de ces deux groupes garde une conscience de supériorité en découvrant l'absence de croyance dans leur adhésion passionnée. Les choses qui prétendent être prises au sérieux ne contiennent aucun sérieux en elles-mêmes.

Dans *La Valse aux adieux,* nous trouvons une version comique de ce « remplacement ». Les vieux messieurs de l'Association des volontaires de l'ordre public chassent les chiens avec une longue perche. Pour Jakub qui sauve un boxer de cette chasse, ces gens se confondent avec les gardiens de prison, les juges d'instruction

---

[1] *La Plaisanterie*, p. 394.
[2] *Ibid.*, p. 395.
[3] *Risibles amours*, p. 263.

et les indicateurs. Ils sont tous poussés par le « désir de l'ordre[1] » pour commettre des activités inhumaines :

> Jakub se dit que dans son pays les choses ne s'amélioraient pas et n'empiraient pas non plus, mais qu'elles devenaient de plus en plus risibles : il y avait naguère été victime de la chasse aux hommes, et la veille il y avait assisté à une chasse aux chiens, comme si c'était encore et toujours le même spectacle dans une autre distribution. Des retraités y tenaient les rôles de juges d'instruction et de gardiens, les hommes d'État emprisonnés étaient interprétés par un boxer, un bâtard, et un teckel[2].

Même si c'est dans le champ magnétique de Jakub que cette remarque se développe, aux yeux du lecteur, et surtout à ceux d'un lecteur tchèque, elle ne peut pas être prise tout simplement comme l'avis d'un personnage. Elle se dresse manifestement comme une critique acerbe de la part de Kundera adressée au pays qu'il a quitté.

À partir de *L'Insoutenable légèreté de l'être*, la cible de la critique semble s'étendre aussi à la société française, voire au monde capitaliste. Le problème du kitsch montre bien ce fait. Le kitsch représente le rêve d'un monde idéalement ordonné soutenu par un « accord catégorique avec l'être[3] ». Le kitsch est le jardin d'Éden d'aujourd'hui, un rêve artificiel où les adhérents s'aveuglent volontiers pour le soutenir. Si le modèle du kitsch communiste est le cortège joyeux de la fête du 1er mai, le modèle du kitsch d'un sénateur américain se résume à un paysage où les enfants courent sur une grande pelouse.

> « Regardez-les ! dit-il, sa main décrivant un cercle qui englobait le stade, la pelouse et les enfants : c'est ça que j'appelle le bonheur ». Ces mots n'étaient pas seulement une expression de joie devant les enfants qui courraient et l'herbe qui poussait, c'était aussi une manifestation de compréhension à l'égard d'une femme qui venait d'un pays communiste où, le sénateur en était convaincu, l'herbe ne pousse pas et les enfants ne courent pas. Mais dans l'instant, Sabina imagina ce sénateur à une tribune sur une place de Prague. Sur son visage, il avait exactement

---

[1] *La Valse aux adieux*, p. 136.
[2] *Ibid.*, p. 183.
[3] *L'Insoutenable légèreté de l'être*, p. 356.

> le même sourire que les hommes d'État communistes adressaient du haut de leur tribune aux citoyens pareillement souriants qui défilaient en cortège à leurs pieds[1].

Dans les pays capitalistes, les choses se passent de la même manière que dans les pays communistes. Pour un sénateur américain qui croit que son pays est mieux que les pays de l'Est, cette constatation de Sabina serait une ironie insupportable.

Dans *L'Immortalité*, Kundera parle d'une « transformation progressive, générale et planétaire de l'idéologie en l'imagologie[2] » : ce qui fait tourner une société n'est plus un « système d'idées logique[3] » mais quelques images suggestives propagées par les agences de publicité qui s'adaptent ingénieusement avec le changement de l'opinion publique :

> Le mot *changement*, si cher à notre Europe, a pris un sens nouveau : il ne signifie plus une *nouvelle phase dans une évolution continue* (au sens d'un Vico, d'un Hegel ou d'un Marx), mais le *déplacement d'un lieu à un autre*, du côté gauche vers le côté droit, du côté droit vers l'arrière, de l'arrière vers le côté gauche (au sens des grands couturiers inventant la coupe de la prochaine saison[4]).

Chantal, l'héroïne de *L'Identité* travaille justement dans une agence de publicité où l'on fabrique des tendances. Elle se conforme à son environnement en méprisant son travail. Et dans *L'Ignorance*, le roman du retour, Josef retrouve l'image des deux mains qui lui rappelle celle de la propagande au temps communiste, mais qui est cette fois utilisée dans un autre but :

> L'une est blanche, l'autre noire. Au-dessus, un sigle de trois lettres promet « sécurité » et « solidarité ». Sans aucun doute, la peinture a été exécutée après 1989, quand le pays a adopté les slogans nouveaux : fraternité de toutes les races ; mélange de toutes les cultures ; unité de tout, unité de tous. Des mains qui se serrent sur des affiches, Josef en a déjà vu ! L'ouvrier

---

[1] *Ibid.*, p. 360.
[2] *L'Immortalité*, p. 172.
[3] *Ibid.*, p. 173.
[4] *Ibid.*, p. 176.

tchèque serrant la main du soldat russe[1]!

Cette remarque se produit dans la pensée de Josef et n'agresse personne dans l'histoire. Si elle exerce un effet de critique, ce serait sur le lecteur, et elle serait prise comme une critique provenant de l'auteur Kundera. C'est dans les interstices des histoires des personnages que Kundera donne l'assaut à tout ce qui s'impose comme quelque chose de sérieux et d'important. Il perçoit sa faille avec son regard marginal et rit. On pourrait interpréter ce rire comme une expression de vengeance de Kundera en tant qu'expulsé, et l'on n'aurait pas tort de constater dans son sarcasme un certain orgueil de Kundera se vantant de sa lucidité marginale, rapprochant ainsi à son insu, mais brièvement le rire de Kundera du rire dont parle Hobbes.

Ce rire diabolique peut renverser les valeurs des choses. Mais cela ne veut pas dire que Kundera, en riant, projette une mainmise sur le centre, ni ne prétend à son tour à la supériorité et à la légitimité de son pouvoir par rapport aux autres. Le rire ne promet pas au marginal un déplacement vers le centre. Kundera garde l'attitude du romancier, celle d'un excentrique. Cette forte conscience d'un excentrique se reflète manifestement dans l'histoire des personnages.

Par manque de sérieux ou par excès de scepticisme, les personnages s'adaptent mal à la société et se font expulser. Mais ils ne se confrontent pas à une collectivité, voire à la société. D'une manière générale, les personnages kundériens ne se vengent pas[2]. Ils sont présentés comme des perdants dans la société et ils n'essaient pas de rétablir cette perte et de retrouver leur place dans le monde.

Par exemple, Ludvik dans *La Plaisanterie* : il a été trahi par son meilleur ami, et a été chassé du parti et de l'université. Après cet échec, il ne s'implique pas dans les relations humaines, ne cherche point de réussite sociale, et se livre tranquillement à ses activités personnelles, notamment la méditation[3]. La vie du quadragénaire dans *La Vie est*

---

[1] *L'Ignorance*, p. 72.

[2] Certes, nous pouvons citer quelques épisodes de revanches tels que la cruelle séduction de Ludvik, la dénonciation de Jaromil emporté par la jalousie, le meurtre accidentel de Jakub, etc. Mais ces actes sont personnels et ne se présentent pas comme une rébellion.

[3] Ce passage est supprimé dans la version française de *La Plaisanterie*. Nous nous sommes référés ici à la traduction japonaise (*Jôdan*, traduit par Hideo Sekine et Takeshi Nakamura, Tokyo, Misuzu-shobô, 2002). Le passage se trouve dans la deuxième section du cinquième chapitre.

ailleurs est aussi un « échec ». Après avoir perdu sa femme dans un bombardement à Londres, il rentre à Prague, mais là, on le soupçonne de contacts avec l'Angleterre capitaliste. Il finit par se trouver dans un atelier d'usine, et mène la vie d'un ermite : « le dos tourné à l'Histoire et à ses représentations dramatiques, le dos tourné à son propre destin, tout occupé de soi-même, de ses divertissements privés et de ses livres[1] ». Jean-Marc dans *L'Identité* est aussi un personnage qui a subi des échecs : il s'est aperçu de son inaptitude à la médecine, et il a aussi été trahi par son ami. Tombé dans une apathie constante, il ne cesse de changer de travail et vit juste pour Chantal.

Ces personnages ne réagissent pas à leur mise au ban. Ils ne contestent pas le monde duquel ils ont été chassés. Au contraire, ils s'éloignent du monde réel. Au lieu de protester contre la société, ils préfèrent rester des perdants. Comme si par ce découragement, ils voulaient manifester leur désaccord absolu avec le monde. Se venger d'un monde qui se prétend sérieux et qui exige un accord total, c'est justement par le fait de ne pas le prendre au sérieux. C'est par le choix de vivre en marge, de céder et d'assumer la faiblesse qu'ils font preuve d'une supériorité d'esprit. Et ce choix leur procure la liberté, car il s'agit d'un choix volontaire d'un « auteur de vie » (author of life), et non pas d'un choix forcé d'un « pantin de vie[2] » (puppet of life).

À quoi sert alors le rire de Kundera s'il n'est pas fait pour se tirer de l'infériorité dans le plan social ? Pourquoi rire ? Pour mieux se résigner à la vie en marge ? Pour ne pas pleurer d'être humain ? Pour se divertir en dévoilant les défauts des autres ? Toutes ces réponses seraient plus ou moins justes. Mais il ne faut pas oublier le fait que Kundera s'exprime vers le monde en conservant l'excentricité du romancier. À la différence de ses personnages, qui tournent le dos à la société, Kundera lui fait face. Sans se détacher du monde, il essaie d'entrer en contact avec le monde par le moyen du rire. Au-delà de l'esthétique de la vie de retraite, il nous semble que chez Kundera, il y a une volonté morale de vouloir agir sur le monde. Dans l'espace marginal qu'est le roman, Kundera continue à se venger du monde mystifié pour récupérer une existence humaine.

---

[1] *La Vie est ailleurs*, p. 418.

[2] Cf. Robert C. Porter, « Freedom is my Love: the works of Milan Kundera », *op. cit.*, pp. 3-6. Dans les nouvelles qui n'ont pas été recueillies finalement dans *Risibles amours*, il y a des expressions comme « auteur de la vie » et « pantin de la vie ». Cette question de vivre comme auteur ou comme pantin persiste tout au long de ses romans postérieurs.

Si l'image du diable convient exactement à l'image idéale du romancier pour Kundera, ce serait parce qu'il incarne le rôle de l'« éternel perdant[1] » qui ne peut pas cesser sa vengeance et qui ne connaît pas le centre. Ce diable n'a rien de grandiose ou de destructeur comme celui de Baudelaire. Le diable kundérien est ludique et humain. Il cherche à séduire le lecteur par son rire et l'invite à se douter un peu de sa réalité. C'est un messager qui apporte une vie humaine.

[1] Moshé Lazar, *Le Diable et la Vierge*, Paris, 1990, p. 13. Cité in Georges Minois, *Histoire du rire et de la dérision*, Paris, Fayard, 2000, p. 221 : il écrit à propos de l'*Advocatrice Nostre Dame*, que « dans la confrontation devant la Cour suprême de Dieu, Satan ne devrait pas, selon la logique et le droit, perdre le procès ; mais selon les règles du jeu et du scénario, il ne peut en sortir que débouté, dupé, ridiculisé ».

2. Le corps humain et la quête de l'inimaginable

Dans la préface pour un livre de portraits et autoportraits de Francis Bacon, Kundera écrit ainsi :

> La dernière confrontation brutale n'est pas celle avec une société, avec un État, avec une politique, mais avec la matérialité physiologique de l'homme[1].

En partageant avec Bacon l'étonnement de ne pas trouver la viande de l'homme chez un boucher alors que « nous sommes de la viande, [...] des carcasses en puissance[2] », Kundera signale que l'homme reste toujours menacé par la matérialité de son corps[3]. Même en se procurant le statut d'individu, aucun homme n'échappe à la simple évidence qu'il est de la viande. Quelles sont les valeurs qui font que nous ne nous trouvons pas chez le boucher ? Où réside l'unicité du moi qui prouve que nous sommes chacun différents des autres ?

Kundera voit l'issue dans la tentative de Bacon, « le geste brutal du peintre[4] ». Dans les portraits triptyques, Bacon déforme le visage du modèle à l'outrance, jusqu'à ce qu'il devienne difficilement identifiable, et tente ensuite d'y saisir son essence. Si l'on pouvait saisir l'essence d'un individu jusque dans un visage devenant un bloc de viande, on trouverait aussi la raison de vivre la vie qui paraît absurde.

Ce livre des peintures de Bacon a été publié avec la préface de Kundera en 1996. C'est une année après la publication de *La Lenteur*, le premier roman écrit en français, mais son intérêt pour la « matérialité du corps humain » se profilait déjà dans ses romans antérieurs.

Depuis le début de sa carrière de romancier, on constate que Kundera décrit assez fréquemment des endroits où le corps humain, voire sa nudité, s'expose aux regards des

---

[1] Milan Kundera, « Le geste brutal du peintre », préface à *Bacon, portraits et autoportraits*, présenté par Milan Kundera, Paris, Les Belles Lettres / Archimbaud, 1996, p. 16.

[2] *Ibid.*, p. 17.

[3] Comme le souligne Bertrand Vibert, dans les romans de Kundera le corps n'est pas un instrument pour jouir de la vie. Pour les personnages le corps est souvent l'objet d'effroi et de dégoût (« Paradoxes de l'énonciation et de la réception chez Milan Kundera », *op. cit.*, pp.163-186.)

[4] C'est le titre de l'essai.

autres : l'hôpital, la station thermale, le sauna, la piscine, etc. On note aussi que les personnages sont ceux qui fréquentent ces endroits : les docteurs et les infirmières observent quotidiennement le mécanisme physiologique humain ; les patients et les clients sont soucieux de leur apparence physique et de leur santé. En outre, on trouve de nombreuses réflexions autour du thème du corps : l'attachement excessif au visage et au corps, la répugnance pour les défauts et les phénomènes physiques, la peur du vieillissement et de la mort, c'est-à-dire le destin d'un homme en chair et en os. On peut facilement déduire que le corps au sens physiologique et anatomique est un des centres d'intérêt pour Kundera.

Quant aux études kundériennes sur le thème du corps, nous pouvons citer celle de Maria Němcovà Banerjee, qui s'intéresse à l'opposition « âme / corps » chez Kundera[1]. Martin Rizek fixe son attention à la transition de la période de poète à celle de romancier, et note qu'il y a une continuité de motifs sur le corps[2] : en effet, la répugnance et l'attachement pour le corps, exprimés souvent avec une certaine misogynie, sont surtout présents dans des romans du début tels que *La Plaisanterie*, *Risibles amours* et *La Vie est ailleurs*. Selon Rizek, dans un poème intitulé « Le piège » (« Past » en tchèque) un homme est dégoûté par le corps de sa femme. Dans ces études, on voit que Kundera crée intentionnellement des situations dans lesquelles les personnages sont amenés à faire face avec leur corps et à réfléchir sur le rapport avec leur corps. Néanmoins, cela ne montre pas la constance du thème du corps, ni la raison de son intérêt pour le corps, ni même sa définition de l'homme en rapport avec le corps.

Le corps humain est un des objets que Kundera analyse à plusieurs reprises dans ses romans ainsi que dans ses essais. Et comme on le voit dans la préface pour le livre de Bacon, Kundera partage avec Bacon l'attitude de faire face à la question « Qu'est-ce que l'homme ? » en l'approfondissant jusqu'à examiner la simple évidence : l'homme est un corps. De là, on pourrait supposer que Kundera essaie de saisir l'existence

---

[1] Maria Němcová Benerjee, *Paradoxes terminaux, les romans de Milan Kundera*, traduit de l'anglais par Nadia Akrouf, Paris, Gallimard, 1993, p. 48 et p. 237. Elle analyse le conflit entre l'amour physique et l'amour de l'âme chez le couple Ludvik / Helena dans *La Plaisanterie.* Dans une partie consacrée à *L'Insoutenable légèreté de l'être*, elle examine le malaise de Tereza du point de vue du désaccord entre son corps qu'elle hérite de sa mère et son âme qui ne ressemble guère à celle de sa mère.

[2] Martin Rizek, *Comment devient-on Kundera ? Images de l'écrivain, l'écrivain de l'image*, p. 77.

humaine à travers son rapport avec le corps. Pour Kundera, penser l'homme, c'est d'accepter d'abord la matérialité corporelle de l'homme et de chercher le sens d'exister en tant que corps.

Dans ce chapitre, nous allons souligner l'importance du thème du corps dans les romans de Kundera, et examiner son approche du sens de la vie à travers la confrontation avec le corps.

On dit souvent que *Risibles amours* contient les germes des grands thèmes qui se déploient ultérieurement. Le thème du corps ne fait pas exception. L'archétype des personnages excessivement conscients du corps y est présent.

Par exemple, dans la nouvelle « Que les vieux morts cèdent la place aux jeunes morts », on trouve un homme de trente-cinq ans qui est excessivement sensible aux affaires corporelles et qui répugne à des défauts du corps féminin. Il est déconcerté en retrouvant son ancienne maîtresse vieillie. Son dégoût pour l'imperfection corporelle est repris par d'autres personnages : la mère de Jaromil ressent un malaise vis-à-vis des activités fondamentales du corps — assimilation et évacuation de la nourriture. Tomas dans *L'Insoutenable légèreté de l'être* refuse la vie commune avec ses maîtresses, ne pouvant pas supporter de voir le côté physique de leur corps.

Dans « Le jeu de l'auto-stop », la jeune fille se sent gênée, et même indignée, par ses besoins naturels qui ne choisissent pas les moments et les lieux. Ce motif des corps rebelles est présenté dans *L'Identité* sous la forme remarquable des troubles ménopausiques de Chantal : elle souffre d'assauts de rougissement, de palpitations et de la sensation de chaleur.

Dans « Le docteur Havel vingt ans plus tard », Havel, devenu un vieil homme, est frappé par le fait qu'il se confond complètement dans un groupe de vieux. Cette peur des corps indiscernables les uns des autres est aussi exprimée par Ruzena, dans *La Valse aux adieux*, qui côtoie tous les jours les femmes nues qui soignent leur stérilité. On peut aussi souligner l'analogie de situation avec les cauchemars de Tereza : elle doit participer à la marche des femmes nues. L'individualité de chaque femme perd sa valeur dans la foule des femmes[1].

[1] Nous pouvons penser ici à l'idée radicale d'Agnès : « l'être humain, tiré à une ribambelle d'exemplaires qui sont de simples dérivés du modèle primitif et n'ont aucune essence individuelle. Pas plus que n'en a une voiture sortie des usines Renault » (*L'Immortalité*, p. 25).

Nous allons citer un passage qui semble bien préciser l'aspect angoissant du corps. Il s'agit d'une observation de Jean-Marc dans *L'Identité*. C'est aussi un personnage qui ne peut pas accepter le mécanisme d'un corps humain :

> Ils tirent tous les deux leur origine de cet atelier de bricolage où on a gâché leurs yeux avec le mouvement désarticulé d'une paupière et installé une petite usine puante dans leur ventre. Ils ont tous les deux un corps où la pauvre âme a si peu de place[1].

De nombreux personnages découvrent qu'ils sont avant tout un corps, et font face à l'absurdité du corps humain. Dans la plupart des cas, le problème du corps est abordé à travers les personnages féminins. La peur d'être un corps et la conscience de son absurdité sont aussi décrites et réfléchies d'une manière plus remarquable et importante dans les histoires des personnages féminins. Cela est probablement dû au fait que les femmes ont un corps dont les fonctions biologiques leur rappellent sans cesse sa présence : qu'on le veuille ou non, les femmes ne peuvent pas ignorer la suite des évènements du corps tels que les premières menstruations, la grossesse, l'accouchement, la ménopause, etc. Nous allons voir un passage de *L'Immortalité*, qui exprime ces soucis féminins. C'est la scène où Agnès ressent la différence de rapport qu'une femme a avec son corps vis-à-vis de celui que l'homme entretient avec lui. Elle envie Paul de pouvoir vivre sans se soucier de son corps :

> La femme passe beaucoup plus de temps à discuter de ses préoccupations physiques ; elle ne connaît pas l'oubli insouciant du corps. Cela commence par le choc des premières pertes de sang ; tout à coup le corps est là et elle se tient devant lui comme un mécanicien chargé de faire tourner seul une petite usine : elle doit porter tous les mois des tampons, avaler des cachets, ajuster son soutien-gorge, être prête à produire. Agnès regardait avec envie les hommes âgés ; elle avait l'impression qu'ils vieillissaient différemment : le corps de son père se transformait imperceptiblement en sa propre ombre, il se dématérialisait, ne restant plus ici-bas que comme une âme nonchalamment incarnée. En revanche, plus le corps féminin devient inutile, plus il devient corps : pesant et présent ; il ressemble à une vieille

[1] *L'Identité*, p. 133.

> manufacture vouée à la démolition, mais auprès de laquelle le moi d'une femme est obligé de rester jusqu'à la fin en qualité de concierge[1].

Les personnages masculins ne sont pas autant menacés que les femmes par la matérialité du corps. Mais ils ne sont pas exempts non plus de situations angoissantes qui leur révèlent qu'on a tous les mêmes corps et qu'il n'existe pas de différence essentielle. Ils répugnent à l'aspect physiologique du corps — ce qui fait que tous les corps sont pareils — et en même temps, pour ôter cette peur, ils attachent au corps, en espérant de l'y trouver, le reflet d'une âme, une minime part d'individualité.

C'est le dégoût du corps qui pousse les personnages à tenter de surmonter leur corps. Agnès et Chantal, par exemple, apportent une attention minutieuse à leur corps pour réduire le plus possible les ennuis physiques. Mais en croyant avoir dissimulé le corps, et s'être éloignés du corps, les personnages se retrouvent de nouveau dans des situations embarrassantes qui les forcent à constater qu'ils sont finalement un corps. On voit encore se répéter le destin kundérien de l'homme : aucun homme n'est celui pour qui il se prend. La désillusion est amère, et surtout quand l'écart entre l'illusion et la réalité est énorme. Constater que l'on est simplement un corps est la révélation la plus décevante. Dans ces cas évoqués, Kundera souligne davantage le côté le plus banal et le plus animal du corps humain, et présente la désillusion comme une plaisanterie scatologique.

Par exemple, Jindra et Helena dans *La Plaisanterie* : Jindra se comporte comme un provocateur qui est aux antipodes de sa petitesse de porter sur lui des laxatifs mis dans une boîte des médicaments antidouleur. Il est obligé de dévoiler en public cette dissimulation, lorsque Helena, la femme dont il est amoureux, souffre d'une diarrhée en prenant « par erreur » ses laxatifs. Quant à Helena, c'est en rêvant d'être une femme mourante au cœur brisé, qu'elle prend excessivement les médicaments, et qu'elle finit par se trouver aux toilettes dans un état misérable et loin d'une belle tragédie.

Dans « Le colloque », une des nouvelles de *Risibles amours*, l'attente romantique d'aventure de Fleischman est détruite par l'apparition d'un vieux patron qui est venu pour uriner dans la nature. Le corps comme un gêneur qui casse l'illusion ne limite pas

[1] *L'Immortalité*, pp. 148-149.

son apparition aux premiers romans.

La mère de Jaromil fait des efforts vains pour cacher les rides de son ventre tombant quand elle fait l'amour avec le peintre, Tereza est gênée par son ventre qui gargouille au moment où elle veut embrasser passionnément son bien-aimé. Dans *La Lenteur*, l'entomologiste tchèque fier de ses muscles développés par les travaux forcés tombe dans le désespoir lorsqu'il doit porter un dentier. Milada de *L'Ignorance*, a perdu dans sa jeunesse son oreille parce qu'elle a rêvé de se suicider pour immortaliser sa beauté à la montagne. Devenant adulte, elle sort en cachant soigneusement la cicatrice de sa blessure et se regarde dans la vitrine d'une boutique, jusqu'à ce qu'elle aperçoive avec un frisson qu'elle regarde la vitrine d'un boucher, qui évoque avec brutalité l'aspect animal de corps humain.

Ces scènes invitent le lecteur au rire (bien sûr amer). D'un côté, ce rire contient des éléments comiques et populaires qui se moque du sérieux et du spirituel des choses humaines : quel que soit notre désir de s'élever, nous sommes tous un corps qui mange et qui excrète. D'un autre côté, il y a une ambiance angoissante et mélancolique qui repousse le rire. On ne peut pas rire joyeusement des plaisanteries sur le corps, car celui qui rit du corps n'est rien d'autre qu'un corps comique et misérable. Si nous sommes tous un corps, nous partageons aussi la question sérieuse de comment vivre en tant que corps.

Kundera écrit que le rire se déclenche quand « les choses [sont] soudain privées de leur sens supposé, de la place qui leur est assignée dans l'ordre prétendu des choses[1] ». Le roman dévoile avec ce rire les aspects cachés des choses. On pourrait dire que le corps humain est l'objet le plus quotidien de ce rire. Le corps fonctionne comme un dispositif qui détruit les illusions romantiques des personnages et qui les rappelle leur réalité misérable et comique. Si le rire du corps revêt une certaine mélancolie, c'est parce que le but n'est pas de montrer le comique du corps. Kundera réfléchit sur le sens de vivre en tant que corps. Pour cela, Kundera accule ses personnages à affronter le corps et examine à travers eux les diverses possibilités laissées face à l'évidence concrète du corps.

Quelle place dans le monde romanesque occupent les personnages qui trouvent de

[1] *Le Livre du rire et de l'oubli*, pp. 107-108.

l'absurdité à être un corps humain ? Ces personnages sont en effet tous ceux qui s'adaptent mal à la société et qui se résignent par rapport à la vie. Autrement dit, ils sont des excentriques qui ont subi des échecs.

L'homme de trente-cinq ans dans la nouvelle « Que les vieux morts cèdent la place aux jeunes morts » a abandonné le sport à cause d'une blessure, a divorcé, et mène une vie monotone sans succès. À cause de la censure de la presse, Tomas dans *L'Insoutenable légèreté de l'être* devient un laveur de fenêtres après avoir quitté son poste de chirurgien. Jean-Marc dans *L'Identité*, se sent détaché de la société ne trouvant pas de travail stable. La jeune fille dans « Le jeu de l'auto-stop », Tereza dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*, et Olga dans *La Valse aux adieux* ressentent de la honte vis-à-vis du désaccord entre l'âme et le corps, mais cette attitude ne se comprend pas auprès de la plupart des femmes. Quant à Tamina dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, Agnès dans *L'Immortalité*, et Chantal dans *L'Identité*, ce sont des personnages qui ne s'entendent pas avec l'homme en général, ni avec leurs proches.

Ces personnages ont été expulsés de leur monde pour différentes raisons, mais leur attitude envers le corps n'est pas sans rapport avec leur isolement. Car ils restent neutres, ou plus précisément instables entre deux avis sur le corps : accepter le corps ou refuser le corps. Ce sont deux grandes attitudes qu'ont les gens de leur entourage tels que les collègues ou la famille.

Tout d'abord, l'accord catégorique avec le corps signifie d'accepter les aspects physiologiques du corps et savourer la joie qu'on a un corps qui est commun pour tous. Comme exemple de personnage qui prend au sérieux cette attitude, on peut citer la féministe dans *Le Livre du rire et de l'oubli* et Laura, la sœur d'Agnès. La féministe n'est pas un personnage fictif, mais réel, que le narrateur cite dans la partie essayiste du roman[1]. Pour elle, toutes les activités corporelles sont de la jouissance. C'est pour cette jouissance qu'on rit, et c'est là où réside la vraie vie. Elle présente son éloge intense du corps :

> *« Vivre est heureux : voir, entendre, toucher, boire, manger, uriner, déféquer, se plonger dans l'eau et regarder le ciel, rire et pleurer »*. Et si le coït est beau, c'est parce qu'il est la totalité

[1] Il s'agit d'Annie Leclerc (1940-2006), une des militantes féministes majeures après Mai 68.

des « *jouissances possibles de la vie : le toucher, le voir, l'entendre, le parler, le sentir, mais encore le boire, le manger, le déféquer, le connaître, le danser* ». L'allaitement aussi est une joie, même l'enfantement est jouissance, la menstruation est un délice, cette *« tiède salive, ce lait obscur, cet écoulement tiède et comme sucré du sang, cette douleur qui a le goût brûlant du bonheur »* [1].

Laura est un personnage qui incarne plus ou moins cette féministe, et ne voit aucune absurdité dans son rapport avec le corps. Pour elle, la digestion, le vomissement, même l'excrétion sont des phénomènes chers et étroitement liés avec son âme. Ne pouvant pas accepter cette attitude, Agnès éprouve même de l'animosité contre Laura.

Il y a aussi ceux qui se mettent en accord parfait en se laissant aller dans un désir autodestructeur. Par exemple, on peut citer la troupe des femmes grosses et âgées des eaux thermales dans *La Valse aux adieux*. En perdant la jeunesse, la beauté et la fierté d'une femme unique, elles ne peuvent plus trouver de valeur particulière dans leur corps. Ainsi, elles consentent à vivre avec leur corps, et deviennent un corps, juste un corps. Leur ennemi est la pudeur de la jeune Olga qui cache son corps comme si son corps était quelque chose de précieux :

> Elles étaient pleines de rancune pour la jeunesse des femmes et souhaitaient exposer leurs corps sexuellement inutilisables pour calomnier et tourner en dérision la nudité féminine. Elles voulaient se venger et torpiller avec la disgrâce de leur corps la gloire de la beauté féminine, car elles savaient que les corps, qu'ils soient beaux ou laids, sont en fin de compte les mêmes et que le laid projette son ombre sur le beau en chuchotant à l'oreille de l'homme: regarde, la voici la vérité de ce corps qui t'ensorcelle ! Regarde, ce gros téton flasque est la même chose que ce sein que tu adores comme un insensé. La joyeuse impudeur des grosses dames de la piscine était une ronde nécrophile autour de la fugacité de la jeunesse et une ronde d'autant plus joyeuse qu'une jeune femme était présente dans la piscine pour servir de victime[2].

La mère de Tereza ferait bien partie de ces dames impudiques. En disant que tous

---

[1] *Le Livre du rire et de l'oubli*, pp. 100-101.
[2] *La Valse aux adieux*, pp. 180-181.

les corps sont les mêmes, elle interdit à sa fille de cacher son corps, d'éprouver de la pudeur et de se croire unique. Si elle a quitté la maison, c'est aussi pour aller dans un monde où son corps serait choisi comme une chose unique. Mais puisque Tomas, le don Juan, ne se contente pas d'un seul corps féminin, Tereza souffre de nouveau en faisant des cauchemars. Elle doit marcher au pas, nue parmi d'autres femmes nues, et la nudité est « le signe de l'uniformité obligatoire du camp de concentration : le signe de l'humiliation » :

> Toutes les femmes devaient chanter ! Non seulement leurs corps étaient les mêmes, pareillement dévalorisés, simples mécanismes sonores sans âme, mais les femmes s'en réjouissaient ! C'était la jubilante solidarité des sans-âmes. Elles étaient heureuses d'avoir rejeté le fardeau de l'âme, cette illusion de l'unicité, cet orgueil ridicule, et d'être toutes semblables. Tereza chantait avec elles, mais ne se réjouissait pas. Elle chantait parce qu'elle avait peur d'être tuée par les femmes si elle ne chantait pas[1].

Évidemment, pour les personnages qui souffrent de l'absurdité du corps, ce monde n'est rien d'autre qu'un cauchemar.

Nous allons voir l'autre attitude envers le corps, qui est le refus catégorique du corps. C'est de vivre comme si le corps n'existait pas. Dans *L'Identité*, il y a un passage où Leroy, le supérieur de Chantal et patron d'agence publicitaire, explique joyeusement le rôle de rendre beau le monde en dissimulant le plus possible les aspects misérables du corps humain :

> Vous savez quelle grande place occupe dans notre profession l'éloge du papier hygiénique et des couches. Papier hygiénique, couches, lessives, bouffe. C'est le cercle sacré de l'homme, et notre mission est non seulement de le découvrir, de le saisir et de le délimiter, mais de le rendre beau, de le transformer en chant. Grâce à notre influence le papier hygiénique est presque exclusivement de couleur rose et c'est un fait hautement édifiant que je vous recommande, ma chère et anxieuse dame, de bien méditer[2].

---

[1] *L'Insoutenable légèreté de l'être*, pp. 88-89.
[2] *L'Identité*, p. 179.

En le voyant parler diaboliquement à une collègue angélique, Chantal se voit comme une femme cynique qui sait l'absurdité du corps. Toutefois, elle ne peut pas adhérer à l'attitude de Leroy, qui est de jouir d'une illusion comme si l'on était dans un jeu. Même si elle sent de la sympathie pour Leroy, elle ne peut pas se débarrasser de ses sentiments de défaite face à son corps immaîtrisable et identique aux autres.

Que ce soit l'accord avec le corps, ou le refus du corps, ces attitudes se fondent sur le présupposé que le corps n'est pas absurde. C'est pourquoi les personnages souffrant du corps ne peuvent pas accepter ces attitudes. En dissimulant l'absurdité du corps, ils peuvent vivre en paix avec les autres, mais ils ne peuvent pas accepter une vie trompeuse. Ces personnages ne sont pas assez naïfs pour ne pas s'apercevoir de la tromperie du monde dissimulant l'absurdité du corps, ils ne sont pas non plus assez frivoles pour fermer les yeux à la tromperie. À cause de cette instabilité, ils ne trouvent pas de place dans ce monde ambigu. Autrement dit, s'ils ne participent pas à cette tromperie, il ne leur reste qu'à affronter l'absurdité du corps. Ce sont aussi des excentriques qui se battent seuls dans les marges de la société.

Nous avons vu que Kundera examine la signification du corps à travers les personnages féminins. Mais en ce qui concerne la confrontation avec l'absurdité du corps, il nous semble que ce sont les personnages masculins qui s'en chargent. Quand les personnages féminins se rendent compte qu'elles ne peuvent pas trouver la tranquillité d'âme dans le monde, elles aspirent à un autre monde où le corps n'existe pas. Pour n'en citer qu'un exemple, on peut lire une scène de *L'Ignorance*, où Milada contemple le ciel noir en se résignant à vivre dans ce monde du corps :

> À l'Université, les rêves de voyages vers d'autres étoiles la séduisaient. Quel bonheur de s'évader loin dans l'univers, quelque part où la vie se manifeste autrement qu'ici et n'a pas besoin de corps! Mais malgré toutes ses fusées stupéfiantes, l'homme n'avancera jamais loin dans l'univers. La brièveté de sa vie fait du ciel un couvercle noir contre lequel il se fracassera toujours la tête puis retombera sur la terre où tout ce qui vit mange et peut être mangé[1].

[1] *L'Ignorance*, pp. 179-180.

Les personnages féminins choisissent plutôt la fuite que la confrontation. Tamina, Tereza et Agnès meurent toutes les trois à la fin de l'histoire, et d'autant plus que leur mort revêt une ambiance paisible, on a l'impression que leur mort est la dernière voie de fuite de vis-à-vis de l'absurdité du corps.

En revanche, les hommes se confrontent directement avec le corps humain, et ce à travers la sexualité. La sexualité est un des thèmes les plus souvent abordés chez Kundera. Même au niveau structural de l'histoire, elle est considérée comme un point central important : c'est là où les personnages se croisent, et où se produisent des événements qui déterminent leurs actions et leur vie. Mais loin d'être le point culminant d'un drame sentimental, ce sont des scènes comiques et misérables où les illusions et les malentendus se dissolvent d'un seul coup. Cette manière de décrire ironiquement et comiquement la sexualité est une des particularités des romans kundériens.

Ici, nous allons fixer notre attention sur les tentatives sexuelles des personnages. Le but de leur acte sexuel n'est pas la satisfaction physique, ni psychologique, mais la sensation d'avoir saisi le moi de la partenaire. C'est au moment où le moi féminin se révèle sur son corps que l'absurdité du corps se change en signification[1].

Nous allons en voir les exemples. On les trouve dans presque tous les romans de Kundera. L'homme de trente-cinq ans dans la nouvelle « Que les vieux morts cèdent la place... » a un souvenir amer de jeunesse d'avoir gâché la nuit avec la femme qu'il adorait. Il éprouvait le désir de voir sa « grimace d'exaltation amoureuse », ce qu'il n'arrivait jamais à imaginer sur son visage toujours avec le « même sourire tranquille et doux[2] ». Et pourtant, cette nuit, quand il lui a fait l'amour, il n'a rien pu saisir dans l'obscurité :

> Il regardait son visage, mais, dans la pénombre, son expression lui échappait et il n'arrivait même pas à distinguer ses traits. Il regrettait de ne pas avoir allumé, mais il lui semblait impossible de se lever maintenant pour se diriger vers la porte et tourner l'interrupteur ; donc il continuait de se fatiguer inutilement les yeux : il ne la reconnaissait pas ; il avait

[1] C'est dans *L'Insoutenablè légèreté* que l'on voit cette réflexion le mieux développée. Voir par exemple p. 287.

[2] *Risibles amours*, p. 191.

l'impression d'aimer quelqu'un d'autre ; un personnage postiche, abstrait, désindividualisé[1].

Dans « Édouard et Dieu », on assiste aussi à un même type de déception. Édouard ne peut que sentir l'existence d'Alice comme quelque chose de complètement vague et flou. Ils ont tous les deux le désir de découvrir le moi de la femme, mais leur tentative échoue.

Dans *La Plaisanterie*, on voit expliqué sous une forme concrète le sens de l'acte sexuel en tant qu'acte de saisir le moi féminin. En décrivant comment il a séduit Helena et comment il lui a fait l'amour, Ludvik présente son opinion sur la sexualité. L'important ce n'est pas de s'adonner à la volupté, mais de capturer le monde intime de la personne. Cela ne s'observe que dans les moments de convulsion : elle cesse de feindre ce qu'elle est, et devient « vraie et authentique[2] » :

> J'enregistrais les moindres détails de cette scène avec attention : je ne tenais pas à atteindre un plaisir hâtif avec une femme (*n'importe laquelle*), je tenais à m'emparer d'un univers intime étranger tout à fait *précis* et je devais m'en emparer en un seul après-midi, au cours d'un seul acte d'amour où je devais être non seulement celui qui s'abandonne au plaisir, mais celui qui guette une proie fugitive et doit donc garder une totale vigilance[3].

Suivant son principe, Ludvik stimule sadiquement Helena en l'observant et réalise son désir personnel.

Dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, on constate que c'est l'absurdité du corps même qui excite les hommes, comme s'il s'agissait d'un endroit secret qui cache le moi féminin. Dans la troisième partie, on trouve un épisode autobiographique de Kundera avec R., une journaliste. Ils se voient dans un appartement pour discuter de leur situation politiquement difficile menacée par la police secrète. Or, ce jour-là, ce qui préoccupait l'esprit de R. n'était pas la police, mais des troubles intestinaux. En la voyant pour la première fois dans un état déconcerté, Kundera éprouve une envie :

---

[1] *Risibles amours*, p. 193.
[2] *La Plaisanterie*, p. 294.
[3] *Ibid.*, p. 292.

> J'éprouvai soudain une envie frénétique de lui faire l'amour. Plus exactement : une envie frénétique de la violer. De me jeter sur elle et de la saisir dans une seule étreinte avec toutes ses insoutenablement excitantes contradictions, avec ses vêtements parfaits et ses intestins en révolte, avec sa raison et sa peur, avec sa fierté et sa honte. Et il me semblait que dans ces contradictions se cachait son essence, ce trésor, cette pépite d'or, ce diamant celé dans ses profondeurs. Je voulais bondir sur elle et le lui arracher. Je voulais la contenir tout entière avec sa merde et son âme ineffable[1].

Dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Tomas est décrit comme un personnage obsédé par le désir de saisir le petit pourcentage d'inimaginable chez les femmes nues lors de l'acte sexuel. En tant que chirurgien, il sait très bien qu'il existe plus de ressemblances que de différences entre deux individus. En empruntant les termes du roman il n'y aurait entre eux qu'un millionième de dissemblable par rapport aux neuf cent quatre-vingt-dix-neuf mille neuf cent quatre-vingt-dix-neuf millionièmes de semblables. Tomas croit à ce millionième de dissemblance et le considère comme une chose précieuse. Nous allons en voir l'exemple avec la cliente de lavage des fenêtres, qui attire Tomas avec sa « curieuse dissymétrie [de la femme] semblable à une girafe et à une cigogne[2] » :

> En la quittant, il se sentait d'excellente humeur. Il s'efforçait de se remémorer l'essentiel, de condenser le souvenir dans une formule chimique qui permît de définir l'unicité (le millionième de dissemblable) de cette femme. Il arriva finalement à une formule qui se composait de trois éléments : 1. La maladresse jointe à la ferveur ; 2. Le visage effrayé de quelqu'un qui perd l'équilibre et qui tombe ; 3. Les jambes levées comme les bras d'un soldat qui se rend devant une arme brandie. En se répétant cette formule, il éprouvait le sentiment radieux de s'être une fois de plus emparé d'un fragment du monde ; d'avoir découpé avec son scalpel imaginaire une mince bande de tissu dans la toile infinie de l'univers[3].

Si la sexualité convient pour saisir l'unicité du moi d'une femme, c'est parce que

---

[1] *Le Livre du rire et de l'oubli*, p. 130.
[2] *L'Insoutenable légèreté de l'être*, p. 294.
[3] *Ibid.*, pp. 296-297.

c'est l'espace le plus intime où se dévoile l'inimaginable et les contradictions, qui sont cachés et maîtrisés habituellement. Le rictus gravé sur le visage dans l'instant de la jouissance est plus inimaginable, et par conséquent plus essentiel et plus précieux que la préférence du fromage par rapport aux pâtisseries.

Dans *L'Identité*, il y a une scène où Jean-Marc observe les mouvements des paupières de Chantal :

> Il voyait la paupière descendre et monter, vite, et il voulait retrouver sa propre sensation, la sensation du Jean-Marc de seize ans qui avait considéré ce mécanisme oculaire comme désespérément décevant. Mais la vitesse anormale de la paupière et l'irrégularité soudaine de ses mouvements l'attendrissaient plus qu'elles ne le décevaient : dans l'essuie-glace de la paupière de Chantal, il voyait l'aile de son âme, l'aile qui tremblait, qui paniquait, qui se débattait. L'émotion fut brusque comme un éclair et il serra Chantal contre lui[1].

Il y a ici un processus intéressant de retournement. Pour Jean-Marc qui trouve décevant le mécanisme absurde du corps, les mouvements des paupières qui interrompent le regard des yeux, « la fenêtre d'une ineffable âme[2] », devraient être un défaut insupportable. Mais au contraire, il croit voir dans ces mouvements irréguliers le reflet de l'âme de sa bien-aimée.

On pense que chaque individu est différent et qu'il en vit sa volonté. Et pourtant, l'homme est enfermé dans un corps identique aux autres, et est bien incapable de maîtriser ses propres phénomènes physiques. L'absurdité du corps se dresse devant les personnages comme une défaite insupportable qui rend leur existence comique et misérable. Mais quand le corps dévoile l'inimaginable et immaîtrisable secret du moi, le moi contradictoire vis-à-vis de l'apparence, la vie en tant que corps revêt un sens. L'inimaginable qui se trouve dans l'absurdité du corps pourrait un signe de la victoire du corps humain. Même si cette quête d'imaginable n'est qu'un « effort désespéré pour [s]e raccrocher à quelque chose au milieu de la chute[3] », le gain procure aux personnages non pas un plaisir instantané, mais une raison de vivre, le sens de la vie.

---

[1] *L'Identité*, p. 85.
[2] *Idem*.
[3] *Le Livre du rire et de l'oubli*, p. 131.

Kundera rit diaboliquement de l'homme en diminuant sa condition vers un simple corps – c'est d'ailleurs la première vérité que Satan a montrée à Adam et Ève en les amenant en hors du Paradis. En même temps, Kundera décrit des hommes qui s'appliquent avec un certain sérieux à la quête du moi féminin. On constate aussi à travers le thème du corps la poursuite de l'humain de Kundera.

Chapitre 3

La double marginalité de Kundera

1. Kundera et l'idée d'Europe centrale

Nous avons vu dernièrement Kundera présenter dans ses romans une manière défaitiste de vivre ou une vie qui se base sur la résignation. C'est une conception de vie qui est bien éloignée de celle présentée dans des romans modernes occidentaux : la vie est considérée plutôt comme un combat, avec quelque chose à quoi se confronter, et elle n'est en aucun cas une défaite en tant que telle. Dans les romans de Kundera, la vitalité héroïque est absente. Si l'on interprète le fondement de l'humanisme comme « la croyance à une nature de l'homme qui, par son universalité et son intemporalité, est valeur et source de valeurs[1] », la conception kundérien du monde, et de l'existence humaine serait purement antihumaniste[2]. Pour Kundera, la vraie vie de l'homme commence une fois qu'elle a été privée de toute valeur… Il semblerait que Kundera lui-même soit conscient de cet écart et de l'effet paradoxal que les lecteurs ayant une vision occidentale pourraient ressentir. Kundera voit le comique chez ceux qui se battent pour être au centre de la scène, et se plaît à valoriser une vie en retrait dans la paix. D'où est-ce que vient cette mentalité marginale ? Nous allons essayer dans ce chapitre d'approfondir notre compréhension du contexte de cette marginalité et de la formation de cette attitude de romancier.

Nous nous intéressons donc à l'espace des marges (on peut aussi qualifier ces marges de zone frontalière). Dans *Les Testaments trahis*, Kundera écrit que l'attitude du romancier réside dans une neutralité absolue. Restant fidèle à cette affirmation, Kundera

---

[1] Henri Gouhier, *L'Anti-humanisme au 17ème siècle*, Vrin, 1987, p. 134. (cité par Marie-Odile Thirouin, « La tentation de l'anti-humanisme dans l'œuvre de Kundera », *op. cit.*).

[2] Cf. Marie-Odile Thirouin, « La tentation de l'anti-humanisme dans l'œuvre de Kundera », in *Désaccords parfaits*, pp. 291-304.

évite toute appartenance, c'est-à-dire être « dans » un groupe, qu'il s'agisse de la langue, de la culture, de la politique ou autres. D'un point de vue relativiste, on pourrait dire que celui qui est marginal dans un territoire pourrait être au centre d'un autre territoire qui croiserait le premier. Quant à Kundera, il est absolument marginal quel que soit le moment, quel que soit l'endroit. Cela se reflète dans son statut ambigu : romancier francophone d'origine tchèque. « Je suis un bizarre auteur français de langue tchèque[1] » a dit Kundera à l'époque où il a reçu le prix Médicis étranger pour *La Vie est ailleurs.*

Nous ne pouvons certes pas le classer dans une catégorie spécifique d'un pays. Il serait gênant pour nous de le désigner comme un « écrivain tchèque » : il révise lui-même la traduction française de ses romans écrits originellement en tchèque, considère les versions françaises aussi authentiques que les textes tchèques, et maintenant, il écrit ses romans en français[2]. En même temps, nous n'oserons pas non plus le classer dans la littérature française, ce qui risquerait de réduire tout autant son contexte supranational[3]. C'est une question subtile, surtout aujourd'hui alors que la littérature en français s'enrichit d'écrivains dont la langue maternelle ou naturelle n'est pas le français, et dont la résidence n'est, à l'inverse, pas forcément la France. On peut se rappeler l'émergence récente du terme « littérature-monde » reflétant cette actualité[4].

Parmi les chercheurs kundériens, certains s'attachent à éclaircir l'origine tchèque des œuvres kundériennes. Leur approche est pertinente et il faut accorder de l'importance à ces recherches. Néanmoins, il faut aussi nous méfier de nos mauvais réflexes qui consistent à lier systématiquement les écrivains à un contexte qui nous semble majeur, c'est-à-dire à leur pays natal. Une telle lecture serait réductrice alors que Kundera s'exprime au-delà d'un seul contexte culturel et langagier[5]. Věra Linhartová,

---

[1] Didier Jacob, « Kundera pléiadisé » in *Le Nouvel observateur* du 24 mars 2011.

[2] Guy Scarpetta écrit qu'avec la publication de *La Lenteur*, premier roman écrit directement en français, Kundera est devenu « un écrivain français » (*L'Âge d'or du roman*, *op. cit.*, p. 253).

[3] Or dans le domaine des études kundériennes, il nous semble que nous trouvons des outils et des approches beaucoup plus divers dans le contexte français, au moins dans tout l'extérieur du contexte tchèque. Il y a une obligation implicite dans le contexte tchèque de devoir rapporter l'œuvre de Kundera à la langue et à la culture tchèque… Il y a une préférence de l'insérer dans une « cultural studies » ou une « area studies »…

[4] Cf. Jonathan Derbyshire, « Vous avez dit littérature-monde ? », in *Courrier international*, Hebdo no. 969, consulté le 19 février 2013.
URL : http://www.courrierinternational.com/article/2009/05/28/vous-avez-dit-litterature-monde

[5] Ce serait un des risques d'étudier Kundera dans le contexte tchèque : nous sommes enclins à

poète francophone d'origine tchèque et immigré en France a clairement protesté contre cette tendance :

> L'écrivain n'est pas prisonnier d'une seule langue. Car avant d'être écrivain, il est d'abord un homme libre[1].

À l'Institut français de Prague en 1993, devant une audience tchèque, elle affirmait que son exil avait été de nature « volontaire » et qu'elle ne l'avait pas considéré comme un refuge provisoire en attendant le retour, mais comme « un point de départ vers un *ailleurs*, inconnu par définition, ouvert à toutes les possibilités[2] ».

> Je l'ai dit au début de cet exposé : mes sympathies vont aux nomades, je ne me sens pas l'âme d'un sédentaire. Aussi suis-je en droit de dire que mon exil à moi est venu combler ce qui, depuis toujours, était mon vœu le plus cher : vivre ailleurs. Ma décision avait été prise bien avant mon départ, et le concours des circonstances – que je ne qualifierais ni d'heureux ni de malheureux, mais de strictement neutre – n'a fait que me propulser sur la route que, dans d'autres circonstances, j'aurais prise également[3].

Il semble que Kundera sent bien de la gêne à dévoiler franchement le principe de son exil[4]. C'est en 1994 qu'il a publié un article intitulé « L'exil libérateur » où il partage chaleureusement la vision de Linhartová :

> En effet, on rumine des clichés sur les droits de l'homme et on persiste en même temps à

---

chercher excessivement les ressemblances entre Kundera et les écrivains tchèques en voulant trouver chez Kundera la racine tchèque.

[1] Věra Linhartová, « Pour une ontologie de l'exil », p. 128.

[2] *Idem*.

[3] *Idem*.

[4] En pensant à Gombrowicz qui a refusé de revoir la Pologne, Kundera écrit : « Méfiance à l'égard du régime communiste qui y régnait alors ? Je ne crois pas : le communisme polonais se décomposait déjà, les gens de culture faisaient presque tous partie de l'opposition et ils auraient transformé la visite de Gombrowicz en triomphe. Les vraies raisons du refus ne pouvaient être qu'existentielles. Et incommunicables. Incommunicables parce que trop intimes. Incommunicables aussi, parce que trop blessantes pour les autres. Il y a des choses qu'on ne peut que taire » (*Les Testaments trahis*, pp. 115-116).

> considérer l'individu comme propriété de sa nation. [...] Quand Linhartova écrit en français, est-elle encore écrivain tchèque ? Non. Devient-elle écrivain français ? Non plus. Elle est ailleurs. Ailleurs comme jadis Chopin, ailleurs comme plus tard, chacun à sa manière, Nabokov, Beckett, Stravinski, Gombrowicz. Bien entendu, chacun vit son exil à sa manière, inimitable, et l'expérience de Linhartova est un cas limite. Il n'empêche qu'après son texte radical et lumineux on ne peut plus parler de l'exil comme on en a parlé jusqu'ici[1].

On ne peut savoir les vraies intentions de Kundera. On ne sait pourquoi Kundera ne retourne pas dans son pays. Ce que l'on voit, c'est le présent du romancier Kundera qui veut résider dans l'ambiguïté, dans l'instabilité, dans la marginalité. Ce que l'on doit accepter en tant que tel, c'est que chez Kundera il y a des éléments qui sont bien tchèques et d'autres qui ne le sont pas. Si cela n'avait pas été le cas, les critiques tchèques l'auraient-ils critiqué autant qu'ils l'ont fait ? Il y a des éléments français et d'autres loin d'être français. Son double contexte est la source de l'attitude marginale de Kundera. Il serait probablement plus profitable pour nous de nous intéresser à la partie interactive de ces deux contextes.

En se situant en marge des deux contextes – tchèque et français –, Kundera maintient une distance vis-à-vis de l'un et de l'autre. Ce n'est pas parce qu'il s'est déplacé géographiquement que Kundera quitte le contexte tchèque et se range dans le contexte français. Il est marginal dans les deux contextes. Pour Kundera, l'exil n'est pas un déplacement d'un pays à l'autre. C'est, selon l'expression de Nishinaga, « de s'éloigner de tout pays, de n'appartenir à aucun pays et de se mettre dans un état mental particulier où tout pays semblerait étranger[2] » .

Dans ses écrits non romanesques produits après l'exil, Kundera souligne remarquablement sa généalogie avec les romanciers européens. Mais comme phénomène contradictoire, Kundera mentionne plus souvent des éléments tchèques dans ses romans d'aujourd'hui que dans les romans précédant son exil. Il arrive aussi qu'il critique d'une part la société française et que d'autre part, il se souvient avec nostalgie de son pays natal : dans *L'Immortalité* par exemple, on trouve Kundera en train de se

---

[1] Milan Kundera, « L'Exil libérateur » paru dans l'édition du 7 mai 1994 dans *Le Monde des livres*.

[2] Yoshinari, Nishinaga, *La Pensée du roman chez Milan Kundera* [en japonais], Tokyo, Heibonsha, 1998, p. 162. C'est nous qui traduisons.

moquer de son voisin parisien qui se tient au courant de la réalité par les informations à la télévision, et mettre en valeur sa grand-mère en Moravie, qui tenait « la réalité sous son contrôle personnel[1] ». Et inversement, il y a des moments où il montre sa familiarité avec la culture française et son détachement de la culture tchèque : dans *L'Ignorance* Irena prépare douze bouteilles de Bordeaux pour ses anciennes amies tchèques, qui, quant à elles, préfèrent largement la bière. Ce « non-conformisme » est le statut-même du romancier Kundera impliqué dans deux contextes.

Kundera est doublement marginal. Il est éloigné de tout centre. On pourrait dire qu'il exprime par son statut de romancier un certain état de liberté, une manière de vivre sans être astreint à un contexte circonscrit par des frontières précises. Gombrowicz, un des écrivains que vénère Kundera, écrit dans son journal de 1953 comme suit :

> *Il me semble que, théoriquement parlant et contournant toute difficulté matérielle, l'immersion de soi-même dans le monde, soit l'émigration, doit constituer un incroyable stimulus pour la littérature.*
>
> *D'un coup, l'élite du pays est expulsée hors des frontières. Elle peut penser, sentir et écrire depuis l'extérieur. Elle gagne de la distance. Elle gagne une incroyable liberté spirituelle. Toutes les attaches explosent. Chacun peut être plus soi-même. Dans le vacarme général, toutes les formes qui ont existé jusqu'alors se desserrent et chacun peut avancer vers le futur de manière plus impitoyable.*
>
> *Une opportunité exceptionnelle[2] !*

---

[1] *L'Immortalité*, p.174.

[2] Gombrowicz, *Diary*, trans. Lillian Vallee, London, Quartet Books, 1988, p. 40 ; L'italique est de Gombrowicz. « *It seems to me that theoretically speaking and bypassing material hardship, the immersing of oneself in the world, that is, emigration, should constitue an incredible stimulus for literature. For lo and behold the country's elite is kicked* out over the border. *It can think feel, and write from the outside. It gains distance. It gains an incredible spiritual freedom. All bonds burst. One can be more of oneself. In the general din all the forms that have existed until now loosen up and one can move toward the future in a more ruthless way. An exceptional opportunity !* » C'est nous qui traduisons. Dans un autre passage, Gombrowicz suggère que la marginalité et la liberté sont des choses qui existent déjà en Pologne : « J'étais polonais. Il se trouvait que j'étais en Pologne. Qu'est-ce que la Pologne ? C'est un pays entre l'Est et l'Ouest, où l'Europe commence à toucher à sa fin, un pays limitrophe où l'Est et l'Ouest s'adoucissent l'un dans l'autre. Un pays aux formes faibles… Aucun des grands mouvements européens n'a jamais pénétré la Pologne, ni la Renaissance, ni les guerres de religion, ni la Révolution française, ni la révolution industrielle… Donc ces plaines, ouvertes à tous les vents, ont été longtemps la scène d'un grand compromis

Edward W. Said, exilé aussi, s'intéresse à une mentalité marginale qui provient du déracinement, et la lie précisément à son pricipe d'intellectuel « en errance, sans ancrage territorial fixe et surtout sans ancrage disciplinaire fixe[1] ». Said écrit dans *Des Intellectuels et du pouvoir* (*Representations of the intellectual* en anglais) :

> L'exil signifie que vous allez toujours continuer à être marginal, et que ce que vous faites en tant qu'intellectuel doit être fait parce que vous ne suivez pas un chemin prescrit. Si vous pouvez faire l'expérience de ce destin non comme une privation ou quelque chose qui doit être déploré, mais comme un genre de liberté, un processus de découverte dans lequel vous faites des choses en fonction de vos propres modèles, au fur et à mesure que divers intérêts saisissent votre attention et que l'objectif particulier que vous vous êtes vous-mêmes fixé vous donne les ordres : c'est un plaisir unique[2].

Dans le cas de Kundera, c'est le choix volontaire d'un statut « instable » qui soutient l'esprit relativiste de ses romans, et qui donne naissance à un rire relativiste.

Aujourd'hui, alors que Kundera a longtemps vécu en exil et qu'il est un écrivain

---

entre la Forme et sa Dégradation… Cette sensation d'absence de forme a torturé les Polonais, mais leur a donné dans le même temps un étrange sentiment de liberté » (I was Polish. I happened to be in Poland. What is Poland? It is a country between the East and the West, where Europe starts to draw to an end, a border country where the East and the West soften into each other. A country of weakened forms… None of the great movements of European culture has ever penetrated Poland, not the Renaissance, not the wars of religion, not the French revolution, not the industrial revolution… So these plains, open to every wind, had long been the scene of a great compromise between Form and its Degradation… This feeling of formlessness tortured the Poles, but at the same time it gave them a strange sense of liberty). C'est nous qui traduisons. (Gombrowicz, *A Kind of Testaments*, ed. Dominique de Roux, trans. Alastair Hamilton, Philadelphia, Temple University Press, 1973, pp. 53-54).

[1] Leyla Dakhli, « Apprendre à s'exiler », *La Vie des idées*, 12 novembre 2008, consulté le 19 février 2013, URL : http://www.laviedesidees.fr/Apprendre-a-s-exiler.html

[2] Edward. W. Said, *Representations of intellectual*, New York, Random House, 1994, p. 62. « Exile means that you are always going to be marginal, and that what you do as intellectual has to be made up because you cannot follow a prescribed path. If you can experience that fate not as a deprivation and as something to be bewailed, but as a sort of freedom, a process of discovery in which you do things according to your own pattern, as various interests seize your attention, and as the particular goal you set yourself dictates : that is a unique pleasure ». C'est nous qui traduisons.

bilingue, il est tentant de soulever la question de la double marginalité de Kundera. Incontestablement, l'expérience de l'exil a été un tournant marquant dans la formation de son esprit marginal en tant que romancier. Or, il se peut qu'une orientation vers la marginalité et une posture distanciée aient déjà été attribuées à Kundera avant l'exil. Comme le remarque Nishinaga, son « choix existentiel et linguistique ne serait-il pas qu'un aspect final d'un assez long et pénible parcours[1] ? » Il est possible que Kundera ait été marginal avant l'exil, quand il s'est converti au roman, ou bien même encore plus tôt, lorsqu'il a pris conscience, en tant qu'intellectuel, de la mentalité particulière des petites nations. Il s'agit de la mentalité centre-européenne propre à un territoire où les frontières étaient constamment instables. Il pourrait y avoir là une manière relativiste de penser, qui est étroitement liée au destin des petits pays ballotés par l'Histoire des grands pays, et dont l'identité culturelle, voire l'existence était toujours menacée. Avant de passer à l'analyse de la double marginalité aux niveaux langagier et culturel, nous voudrions parler de cette notion kundérienne de l'Europe centrale.

La notion d'« Europe centrale » a été ranimée dans les années 1980 par des écrivains exilés des pays dits « de l'Est » et menacés par l'ex-URSS. Milan Kundera, Gyorgy Konrád et Danilo Kiš, le « trio *mitteleuropéen* des trois « K[2] » » selon l'expression de la slaviste suisse Ilma Rakusa, ont développé chacun des réflexions sur leur patrie vue dans un contexte géographiquement et culturellement plus vaste[3]. Kundera a publié son article « Un Occident kidnappé ou la tragédie de l'Europe centrale » en 1983, György Konrád son texte sur « Le rêve de la Mitteleuropa » en 1984, et Danilo Kiš son recueil de notes sous le titre « Variations sur les thèmes d'Europe centrale[4] » en 1986.

« Ranimée », car la notion d'« Europe centrale » a subi une longue période d'oubli.

---

[1] Yoshinaga Nishinaga, *La Pensée du roman chez Milan Kundera*, p. 170. C'est nous qui traduisons.

[2] Ilma Rakusa, Pannonische Inventuren, *Bogen*, 1987, n° 22, p. 1 cité in Zoran Konstantinović, « Les Slaves du Sud et la Mitteleuropa », *Revue germanique internationale*, 1994, consulté le 16 février 2013, URL : http://rgi.revues.org/424

[3] La forme native de son nom est Konrad Gyorgy. On emploie souvent l'ordre occidental et on l'appelle donc Gyorgy Konrad.

[4] Variations sur les thèmes d'Europe centrale, in *Le Messager européen*, 1987, n° 1. Des extraits en ont été publiés dans *La Nouvelle Alternative*, 1987, n° 8, p. 23-24 (« Thèmes d'Europe centrale »). Nous nous référons dans notre travail à la traduction anglaise de cet essai. (in *Homo poeticus. Essays and Interviews*, ed. by Susan Sontag, New York, Farrar Straus Giroux, 1995, pp. 95-114).

Pendant la Première Guerre mondiale, elle était le sujet d'un débat entre ceux, comme Friedrich Naumann, fondateur de la notion de « Mitteleuropa[1] », qui envisageaient un « organisme historique et étatique » sous la direction germano-autrichienne, et ceux, comme Garrigue Masaryk, futur président de la Tchécoslovaquie, qui souhaitaient former l'Europe centrale (« Střední Evropa » en tchèque) des petits pays libres face à l'oppression des grandes puissances. Le débat a continué jusqu'au moment où Hitler a imposé « sa propre version grotesque de la Mitteleuropa[2] » (his own grotesque version of Mitteleuropa). Par la suite, ce mot « Mitteleuropa » a été cacheté du seau des mauvais souvenirs, et fut remplacé par « Zentraleuropa[3] ». Kundera lui-même évite l'emploi du mot « Mitteleuropa » :

> L'Europe centrale n'est pas réductible à la « Mitteleuropa » (je n'utilise jamais ce terme), comme aiment l'appeler, même dans leurs langues non-germaniques, ceux qui ne la connaissent que depuis la fenêtre viennoise ; elle est *polycentrique* et apparaît sous un autre jour vue depuis Varsovie, depuis Budapest ou depuis Zagreb[4].

Comme on le voit dans cette citation, Kundera veut une Europe centrale non pas réunissant les grandes nations, mais réunissant les petites nations, objets plutôt que sujets de l'Histoire, et qui n'ont jamais été « maîtresses ni de leur sort ni de leurs frontières[5] ». Où se situent donc ces petites nations ? Kundera décrit l'Europe centrale comme « une partie de l'Europe située géographiquement au Centre, culturellement à l'Ouest et politiquement à l'Est[6] ». Il s'agit vaguement des « petites nations situées entre deux puissances, la Russie et l'Allemagne[7] ». Cependant, dans ses écrits, Kundera

---

[1] Le titre même de son livre paru en 1915 à Berlin.

[2] Timothy Garton Ash, « The Puzzle of Central Europe » in *The Visegrad Book*, consulté le 16 février 2013, URL : http://www.visegradgroup.eu/the-visegrad-book/ash-timothy-garton-the

[3] *Idem.*Voir Timothy Garton Ash, « Does Central Europe exists ? » in *The Visegrad Book* pour toute information concernant le contexte de la naissance de la notion « Mitteleuropa ». consulté le 16 février 2013, URL : http://www.visegradgroup.eu/the-visegrad-book/ash-timothy-garton-does

[4] *Le Rideau*, p. 61.

[5] *Idem.*

[6] Milan Kundera, « Un Occident kidnappé ou la tragédie de l'Europe centrale » in *Le Débat*, 1983/5 n° 27, Paris, Gallimard, p. 2.

[7] *Le Rideau*, p. 60.

mentionne plus particulièrement la Tchécoslovaquie, la Hongrie et la Pologne. Konrad est aussi évasif que Kundera : quand il parle de l'Europe centrale, il parle du « centre géographique de l'Europe[1] » (In der geographiscgen Mitte Europas) . Kiš compte bien sûr sa Yougoslavie parmi les pays membres de l'Europe centrale. Les pays en question sont ceux qui, malgré leur fort antisoviétisme, se rangeaient dans les pays de l'Est, une appellation qui suggère manifestement leur soumission à l'Union soviétique[2].

Quand on regarde individuellement ces trois écrivains exilés, leurs réflexions sur l'Europe centrale varient selon leur origine et selon l'Histoire de leur pays natal[3]. Mais ils partagent tous la conscience de la faiblesse des petites nations, et la fierté de leur identité culturelle qui n'est ni slave, ni russe.

Dans « Un Occident kidnappé ou la tragédie de l'Europe centrale », Kundera présente l'Europe centrale non pas comme un État, mais comme « une culture ou un destin. Ses frontières sont imaginaires et doivent être tracées et retracées à partir de chaque situation historique nouvelle[4] ». Et dans *Le Rideau* :

> Leur unité était *non intentionnelle*. Elles étaient proches les unes des autres non par volonté, ni par sympathie, ni par proximité linguistique, mais en raison d'expériences semblables, en raison des situations historiques communes qui les rassemblaient, à des époques différentes, dans des configurations différentes et dans des frontières mouvantes, jamais définitives[5].

Kiš souligne à sa propre manière son image onirique de l'Europe centrale :

> Sans aucune frontière claire – sans centre ni plusieurs – l' « Europe Centrale » est destinée à ressembler de plus en plus au Dragon d'Alca dans le livre II de l'Île aux pingouins d'Anatole

---

[1] Gyorgy Konrad, « Entwurf eines mitteleuropaischen Selbstbildnisses », *Stimmungsbericht*, Frankfurt (Main), Edition suhrkamp, 1988, p. 162.

[2] Kundera s'oppose à l'appellation « pays de l'Est » pour la Hongrie, la Pologne et la Bohême. Il écrit : « En rebaptisant ceux-ci pays de l'Est, on justifie (géographiquement et historiquement) leur déplacement forcé dans la sphère d'une culture qui leur est totalement étrangère » (« Le massacre de la culture tchèque », in *Le Monde* du 19 janvier 1979).

[3] Par rapport à Konrad, Kundera montre avec plus d'emphase son attachement à l'Europe de l'Ouest. Chez Kiš, c'est surtout le lien avec la société juive qui est un thème important.

[4] « Un Occident kidnappé ou la tragédie de l'Europe centrale », p. 8.

[5] *Le Rideau*, p. 61.

France, à la bête avec laquelle les gens étaient habitués à comparer le mouvement symboliste : aucun de ceux disant l'avoir vue ne pouvait dire à quoi il ressemblait[1].

Konrad tente aussi d'imaginer et de montrer l'Europe centrale sous un éclairage culturel :

La réalité ethnique et le cadre national ne coïncident pas. […] Peut-être n'est-il pas non plus possible de faire une carte politique qui correspondrait à la carte ethnique. Laissons le cadre national et élevons la réalité ethnique à une réalité culturelle, qui doit être considérée dans le contexte historique de tout l'espace de l'Europe centrale[2].

Au travers de ces écrits, on croirait voir, une image de l'Europe centrale qui se raccroche à sa culture pour fuir la menace d'être complètement absorbé par la Russie, et qui demande aux pays de l'Ouest compréhension et protection. Lors d'une discussion en 1988 au sujet de l'Europe centrale, Susan Sontag a résumé comme suit la nécessité et le but de cette notion :

C'est vrai : c'est un concept inventé pour l'Ouest, pour la consommation par les intellectuels occidentaux. C'est, si vous voulez, un concept antisoviétique. C'était une tentative pour enseigner aux intellectuels de l'Ouest – a un moment où cela était vraiment nécessaire, c'est peut-être déjà obsolète, mais je vous assure qu'il était nécessaire il y a 5 ou 10 ans – que les pays du bloc soviétique n'étaient pas simplement des appendices de l'Union Soviétique ; qu'ils avaient une culture qui précédait la présence des chars soviétiques ou de l'influence

[1] Danilo Kiš, «Variations on Central European Themes » (1986), in Kiš, *Homo poeticus. Essays and Interviews*, ed. by Susan Sontag, New York, Farrar Straus Giroux, 1995, p. 95. « With no clear boundaries – and no center or several – « Central Europe » is coming more and more to resemble the Dragon of Alca in Book II of Anatole France's *Penguin Island*, the beast with which people used to compare the symbolist movement : no one who claimed to have seen it could say what it looked like ». C'est nous qui traduisons.

[2] « Der staatliche Rahmen und die ethnische Wirklichkeit deckten sich nicht. […] Vielleicht ist es auch nicht möglich, eine politische Landkarte zu machen, die der ethnischen Landkarte entspricht. Lassen wir die staatlichen Rahmen, und erheben wir die ethnische Wirklichkeit zu einer kulturellen Wirklichkeit, die es gilt, im historischen Kontext des gesamten mitteleuropäischen Raums zu betrachten.». Konrad, « Der Traum von Mitteleuropa » in Erhard Busek, Gerhard Wilfinger, *Aufbuch nach Mitteleuropa. Rekonstruktion eines versunkenen Kontinents*, Wien 1986, p. 89. C'est nous qui traduisons.

soviétique ; qu'ils étaient une partie d'une grande tradition européenne ; et qu'il n'y a pas simplement quelque chose que l'on nomme « Europe de l'Est »[1].

On pourrait dire qu'il s'agissait à la fois d'un recours et d'une leçon des petites nations marginales aux pays de l'ouest qui sont culturellement au centre de l'Europe. Si Kundera se plaît à montrer bien des fois son admiration pour Kafka, Hašek, Musil, Broch et Gombrowicz, et leur contribution dans l'histoire des romans européens, ce n'est pas par hasard. Dans *son* histoire du roman européen, où « différentes nations reprirent l'initiative comme dans une course de relais[2] », le 20ème siècle doit sa richesse à « la pléiade des grands romanciers centre-européens[3] ». En soulignant l'apport de ces romanciers à la culture européenne, Kundera affirme que les petits pays de l'Est appartiennent culturellement à l'esprit européen et non pas à l'« âme slave[4] ». Kundera cite aussi avec fierté les noms de Sigmund Freud, Edmund Husserl et Gustav Mahler qui ont tous passé leur enfance en Moravie, son pays natal[5].

---

[1] « The Lisbon Conference on Literature : Central Europe and Russian Writers » in *Cross Currents – A Yearbook of Central European Culture 9* (1990), p. 119. « It is true : it is a concept invented for the West, for consumption by Western intellectuals. It is, if you will, an anti-Soviet concept. It was an attempt to teach Western intellectuals – at a point at which this was very necessary, it may even already be obsolete, but I assure you it was necessary five or ten years ago – that the countries in the Soviet bloc were not simply cultural appendages of the Soviet Union ; that they had a culture which preceded the presence of Soviet tanks or of Soviet influence ; that they were part of a grand European tradition ; and that there is not just something called "Eastern Europe" ». C'est nous qui traduisons. Sontag exprime aussi ses doutes au fait que le concept d'« Europre centrale » est souvent considéré comme l'invention de Kundera. Par rapport à la version « pop » de Kundera, Sontag considère que Milosz, Zagajewski et Konrad ont expliqué le concept d'une manière plus intéressante et complexe.

[2] *Les Testaments trahis*, p. 41.

[3] *L'Art du roman*, p. 23. Dans un entretien en 1989, Hašek ne compte pas parmi cette pléiade. (« Clarifications, Elucidations : an Interview with Milan Kundera », by Lois Oppenheim, in *The Review of Contemporary fiction* 9, 1989). p. 46. Voir aussi « L'Archi-roman, lettre ouverte pour l'anniversaire de Carlos Fuentes » dans *Une rencontre*, Paris, Gallimard, 2009, pp. 88-91. Kundera parle de la parenté entre l'Amérique latine et l'Europe centrale, qui sont toutes les deux marqués par l'hypersensibilité des écrivains à « la séduction de l'imagination fantastique, féerique, onirique » et par le rôle décisif que ces écrivains ont joué dans l'évolution du roman du 20ème siècle.

[4] Dans « Un Occident kidnappé », Kundera exprime une répugnance à cette qualification étroitement liée à la Russie en citant Karel Havlicek : « Les Russes aiment appeler slave tout ce qui est russe pour pouvoir plus tard nommer russe tout ce qui est slave », p. 6.

[5] « Un Occident kidnappé », p.8. Rizek voit dans cette attitude, la stratégie de Kundera de vouloir s'intégrer en tant que romancier dans le contexte européen.

Mais il nous semble que la raison d'être de la notion d' « Europe centrale » ne se limite pas à la seule intention politique d'affirmer sa nature non politique. Son but n'est pas uniquement celui d'être consommée par les pays de l'Ouest. Elle a aussi comme objectif de concrétiser une mentalité commune des exilés originaires des pays menacés par la Russie. Ils ont valorisé la faiblesse, l'instabilité et l'ambiguïté de l'Europe centrale et y ont pris la source de leur création[1]. Kundera écrit comme suit :

> L'Europe centrale en tant que foyer de petites nations a sa propre vision du monde, vision basée sur la méfiance profonde à l'égard de l'Histoire. L'Histoire, cette déesse de Hegel et de Marx, cette incarnation de la Raison qui nous juge et qui nous arbitre, c'est l'Histoire des vainqueurs. Or, les peuples centre-européens ne sont pas vainqueurs. Ils sont inséparables de l'Histoire européenne, ils ne pourraient exister sans elle, mais ils ne représentent que l'envers de cette Histoire, ses victimes et ses outsiders. C'est dans cette expérience historique désenchantée qu'est la source de l'originalité de leur culture, de leur sagesse, de leur « esprit de non-sérieux » qui se moque de la grandeur et de la gloire[2].

Konrad aussi met en valeur un certain esprit centre-européen :

> Être Central-Européen est une attitude, une Weltanschauung, une sensibilité esthétique pour la complexité, pour le multilinguisme des points de vue. […] Être Central-Européen signifie de

[1] À ce propos, Petr A. Bilek écrit que la notion d'« Europe centrale » reflète « une communauté culturelle imaginaire » qui se base sur les conceptions du monde présentées dans leurs textes tels que le scepticisme, l'absurdité, le grotesque, « une façon de percevoir le monde extérieur comme hors d'atteinte et hors d'intelligibilité pour l'individu » (« Littérature tchèque, littérature centre-européenne et littérature mondiale dans l'œuvre essayistique de Milan Kundera » in *Désaccords parfaits*, p. 47).

[2] « Un Occident kidnappé », p. 9. Il présente une réflexion semblable à celle-ci en 1981 : « Tous ces petits pays [...] ont apporté une vision du monde neuve et surprenante qui a relativement souvent frappé par la lucidité de son scepticisme implacable, né de défaites et d'expériences douloureuses à un degré inconnu des peuples plus grands » (« The Czech Wager » dans *The New York Times Review of Books*, 22 janv. 1981, p. 21). Traduction française : « Le pari de la littérature tchèque », dans *Liberté* (Montréal), n° 135, mai-juin 1981. Le texte est cité in Petr A.Bílek, « Littérature tchèque, littérature centre-européenne et littérature mondiale dans l'œuvre essayistique de Milan Kundera », article traduit de l'anglais par Marie-Odile Thirouin, in *Désaccords parfaits : La réception paradoxale de Milan Kundera*, p. 46.

considérer la variété comme de la valeur[1].

Ces auteurs trouvent une préciosité dans la vision de leurs petites nations qui ont subi l'Histoire en tant qu'objets. On peut ajouter ici les propos de Caryl Emerson qui constate aussi la richesse et la sagesse de l'esprit centre-européen :

> En Europe de l'Est, une ville pouvait communément parler plusieurs langues natives, appartenir à deux ou trois empires au cours d'une seule génération, et assumer que la plupart de ses résidents étaient des hybrides qui portaient les lignes de division nationales dans leur soi. (Comme le dit la célèbre histoire, Franz Kafka et Jaroslav Hasek burent dans même bar de Prague, Kafka son café en haut, Hasek sa bière en bas, l'un écrivain en allemand, l'autre en tchèque, les deux connaissant les deux langues et se saluant l'un l'autre dans les escaliers.) L'exil, le déplacement, le multilinguisme, l'hétéroglossie, l'extériorité à soi et partant un goût pour l'ironie, les passages incessants des frontières et l'absence d'un centre tranquille, organique, homogène qui ne vous appartient qu'à vous : toutes ces vertus bakhtiniennes et prérequis pour un dialogue authentique ont été longtemps endémiques à l'Europe Centrale[2].

Compte tenu du fait que les écrivains ont commencé à s'intéresser à la notion d'Europe centrale suite à leur exil, on pourrait penser que la notion représente en

---

[1] « Mitteleuropäer sein ist eine Haltung, eine Weltanschauung, eine ästhetische Sensibilität für das Komplizierte, die Mehrsprachigkeit der Anschauungsweisen. […] Mitteleuropäer sein heißt, die Vielfalt für einen Wert halten ». Konrad, « Der Traum von Mitteleuropa » in Erhard Busek, Gerhard Wilfinger, *Aufbuch nach Mitteleuropa. Rekonstruktion eines versunkenen Kontinents*, pp. 89-90. C'est nous qui traduisons.

[2] Caryl Emerson, « Answering for Central and Eastern Europe » in Haun Saussy, *Comparative literature in an age of globalization*, JHU Press, 2006, pp. 203-204. « In Eastern Europe, one town would commonly speak several native languages, belong to two or three empires in the course of a single generation, and assume most of its residents to be hybrids who carried the dividing-lines of nationality within their selves. (As the famous story goes, Franz Kafka and Jaroslav Hašek drank at the same Prague pub, Kafka his coffee upstairs and Hašek his bear downstairs, one writing in Germain, the other in Czech, both knowing both languages and greeting one another on the stairs.) Exile, displacement, multi-languagedness, heteroglossia, outsideness to oneself and thus a taste for irony, the constant crossing of borders and the absence of a tranquil, organic, homogenized center that belongs to you alone : all these Bakhtinian virtues and prerequisites for genuine dialogue have long been endemic to Central Europe ». C'est nous qui traduisons.

quelque sorte la prise de conscience de leur propre identité, de ce qu'ils sont. Exilés, ils se sont jetés dans un monde supranational. Ils sont devenus marginaux. Kiš écrit que dans le sens spirituel il s'est converti de la Yougoslavie à l'Europe centrale[1]. Cette affirmation nous donne l'idée que Kiš ainsi que Kundera, Konrad et d'autres écrivains exilés, sont devenus « centre-européens » après avoir vécu l'exil, et qu'ils ne l'étaient pas à l'origine. Une chose paradoxale, certes, mais plausible. Il arrive souvent que l'on comprenne mieux son environnement en le quittant… On parle de « Střední Evropa » (« l'Europe centrale ») ou de « Srdce Evropy » (« le cœur de l'Europe ») dans les petites nations en question. Mais dans ces cas-là, il s'agit juste d'une question de géographie. On met la valeur sur le fait que ces pays se situent au centre de l'Europe, alors que chez les écrivains exilés ce centre géographique ne contient pas de valeur en soi. Ils soulignent la spécifité culturelle qui s'est produite dans ce centre géographique qui était culturellement et politiquement marginal dans l'Histoire de l'Europe. C'est la marginalité qui a de valeur. Et cette spécificité ne prend forme que quand elle est vue de l'extérieur.

L'étiquette « centre-européen » signifie rien que par cette combinaison précise des deux mots, la double marginalité de ces écrivains. Par le qualificatif « centre », ils montrent qu'il ne s'agit pas de l'Europe en général, mais d'une partie de l'Europe kidnappée. Et par le mot « Europe », ils montrent leur aspiration pour un plus grand contexte qui est l'Europe, ce que Kiš décrit comme « an almost unconscious yearning for broader, more democratic, European horizons[2] ».

Ils ne sont ni contraints à la littérature de leur pays natal, ni assimilés à celle des pays dans lesquels ils ont immigré. Plus qu'une notion à présenter aux pays de l'Ouest, l'Europe centrale est un mot-clé qui exprime la marginalité des écrivains qui ont quitté leur patrie et qui sont devenus « exilés » à l'étranger. L'Europe centrale n'est pas constituée par les souvenirs de la terre qu'ils ont quittée. C'est un rêve nostalgique qu'ils ont imaginé à l'étranger, une appartenance imaginaire qu'ils n'ont pu penser

---

[1] « Ne verujem u piščevu fantayiju », in *Gorki talog iskustva*, p. 281 (cité in Ayako Oku « Danilo Kiš et l'Europe centrale : Lire la nouvelle incomplète « Apatrid » » (en japonais), in *Slavic studies*, no. 55, Hokkaido University, 2008).

[2] Danilo Kiš, «Variations on Central European Themes » (1986), in Kiš, *Homo poeticus. Essays and Interviews*, p. 112.

qu’après leur exil.

Au moins, pour Kundera, « l’Europe centrale » est un mot magique qui le protège contre une classification réductrice, qui l’inspire dans sa création, et qui lui rappelle l’esprit de non-sérieux. C’est en effet, le seul contexte que Kundera reconnaît comme le sien. « L’Europe centrale » est une manifestation de sa marginalité et une expression de soi.

2. Kundera et l'exophonie – écrire ailleurs, écrire autrement

Dans l'*Exophonie – voyage hors de la langue maternelle*, Yoko Tawada conçoit la littérature exophone comme « une idée qui éveille chez les écrivains la curiosité créative de savoir comment sortir de la langue maternelle qui les enveloppe (et/ou qui les enchaîne) » et ce qui va se passer une fois sorti[1] ». Cette écrivaine japonaise s'est installée à Hamburg pour son stage et a commencé à écrire aussi en allemand. Son choix d'une deuxième langue littéraire se base purement sur sa volonté propre : c'est une tentative qui rafraîchit l'idée reçue selon laquelle le changement de langue est un fardeau, infligé à des écrivains exilés ou émigrés dont le destin a été scellé par la politique. Il faudrait même corriger cette idée car ce n'est pas en émigrant à l'étranger qu'on change automatiquement de langue… Pour ne citer qu'un exemple, Danilo Kiš a maintenu le serbe comme sa langue littéraire, ce qui lui a permis de garder une certaine distance vis-à-vis de la France[2].

Ce qui est intéressant dans la tentative d'exophonie, c'est de concevoir le changement de langue comme une aventure et non pas comme une entrave. Quelle que soit la différence au départ, Tawada fixe son regard sur le processus de l'acte d'écrire en langue étrangère, et met ses espérances dans la possibilité d'écriture que l'on ne peut pas rencontrer quand on reste dans sa langue maternelle, ou bien dans une seule langue[3]. C'est à travers son expérience d'écrivain bilingue et de ses rencontres avec des écrivains exilés en Allemagne que Tawada a développé ses réflexions. « C'est une tragédie d'avoir dû quitter mon pays de résidence, mais ce n'est pas une tragédie d'avoir rencontré une nouvelle langue pour cela[4] » lui ont dit ces écrivains. Kundera aurait dit la même chose, car il écrit :

> Il est certain que la situation dans laquelle je suis est bien tragique personnellement, moi à qui

---

[1] Yoko Tawada, *Exophonie – voyage en dehors de la langue maternelle* (en japonais), Tokyo, Iwanamishoten, 2003, p. 7. C'est nous qui traduisons.

[2] Cf. Ayako Oku, « Danilo Kiš et l'Europe centrale : Lire la nouvelle incomplète « Apatrid » ».

[3] Il y a néanmoins un penchant intolérant et exigeant chez Tawada de considérer comme insatisfaisant les écrivains qui « restent » dans leur langue maternelle alors qu'ils ont eu l'occasion de la changer.

[4] *Ibid.*, p. 7. C'est nous qui traduisons.

on a interdit de vivre dans mon pays natal et de publier en tchèque pour mon pays. Néanmoins il est tout de même possible de changer cette situation désavantageuse en atouts du point de vue artistique. Cela parce que les difficultés elles-mêmes forcent à inventer quelque chose de nouveau. Ainsi on peut dire que ma situation actuelle a, artistiquement, plus de bons côtés que de mauvais côtés. Car c'est grâce à cette situation que j'ai pu rencontrer de nombreux problèmes nouveaux et inattendus, et que j'ai été obligé de réfléchir et méditer sur des choses auxquelles je n'avais jamais réfléchi et que si la situation n'avait pas changé je n'aurais jamais réfléchi[1].

Pour Kundera, le changement de langue est une « invitation à la liberté[2] », et c'est ainsi qu'il a pu transformer son exil forcé en chance de libération. Ce changement n'a probablement pas été radical au point de pouvoir le résumer en un rejet de la langue tchèque menant à l'adoption de la langue française. Il s'agit d'un travail sur le long terme, durant une vingtaine d'années, où se mêlent la patience, des échecs et la joie des découvertes. Pendant ce temps, Kundera faisait le va-et-vient entre le tchèque et le français, et il est sans doute encore « entre » deux langues.

On ne peut pas argumenter de l'extérieur sur les problèmes concernant la vie intérieure de l'écrivain. Dans notre travail, nous n'allons pas chercher la raison pour laquelle Kundera a choisi le français. En revanche, nous allons nous intéresser au long processus de son choix, et voir comment ce processus se reflète dans le style et dans la pensée de ses romans. Est-ce que l'excentricité kundérienne est aussi nourrie par l'état d'être entre deux langues ? Tawada souligne un état d'esprit libre et relativiste étant entre deux langues. Elle écrit :

J'ai l'impression que l'important ce n'est pas la langue en tant que telle, mais l'espace même qui se trouve entre deux langues. Je ne veux pas être un écrivain qui écrit à la fois en langue A et en langue B. Je pense que je veux plutôt trouver un ravin poétique entre la langue A et la langue B, et tomber là-dedans[3].

---

[1] Entretien avec Yoshinari Nishinaga, « l'Ambivalence de l'Histoire », p. 303. C'est nous qui traduisons.

[2] Kundera, « l'exil libérateur ».

[3] Yoko Tawada, pp. 31-32. C'est nous qui traduisons.

Elle est une écrivaine plus exophone que bilingue. Pour parler de la langue du roman de Kundera, nous voudrions aussi employer ce concept.

L'entreprise qui s'est terminée par la rédaction de romans en français a été pour Kundera une longue quête de moyens de survivre en tant que romancier et en surmontant les obstacles. La première menace fut celle de la persécution politique et sociale dans les années 70 : on l'a privé de son poste de maître de conférences à la FAMU, l'école supérieure de cinéma de Prague. Il fut interdit de publication, ce qui signifie la mort en tant que romancier tchèque. Ses lecteurs étaient en dehors de sa patrie. Mais Kundera est un homme qui souhaite « transformer les désavantages de cette situation en atouts[1] ». Il voit le bon côté de ne pouvoir publier ses livres qu'en traduction. Il se rappelle l'époque où il rédigeait *La Vie est ailleurs* et *La Valse aux adieux*, c'est-à-dire entre 1968 et 1970[2]. Déjà en 1968, Kundera a été contraint d'écrire pour ses traducteurs :

> Paradoxalement, cela semble avoir été bénéfique pour ma langue. La beauté dans ce domaine, c'est la clarté et la concision. Or la langue tchèque est métaphorique, allusive, sensorielle. Et elle l'est souvent au détriment de la rigueur, de la progression logique, de l'exactitude sémantique. Elle possède, de ce fait, une forte charge poétique, mais elle est difficilement transmissible hors de son contexte. Il m'importe d'être fidèlement traduit. En écrivant mes deux derniers romans, j'ai particulièrement pensé à mon traducteur français. Je me suis astreint – inconsciemment d'abord – à rendre mes phrases plus sobres, plus percutantes. A laver ma langue. A dépouiller mes mots, à remonter à leur sens originel[3].

Il est certain que quand on a en tête l'idée d'être traduit, on s'efforce d'être prudent dans le choix des mots et des expressions, et d'être clair dans ce que l'on veut dire. Surtout quand la langue de traduction est le français, on ne peut pas négliger cette étape. Le français est une langue qui exige au locuteur d'être précis, concret et logique dans le contenu. Toutefois, il serait difficile de comparer purement le style de l'écriture entre *La Plaisanterie* et *La Vie est ailleurs*. *La Plaisanterie* est une succession de monologues

---

[1] *Les Testaments trahis*, pp. 114-115.
[2] Cf. « Annexe 2 » in Wakagi Akatsuka, *Milan Kundera et le roman*, pp. 405-425.
[3] « Rencontre avec Milan Kundera », *Le Monde des livres*, 23 janvier 1976.

sans discours qui les relie et à ce titre ce roman renferme une pluralité de styles correspondant à la subjectivité de chaque personnage. Au contraire, dans *La Vie est ailleurs*, c'est un narrateur-auteur qui raconte et commente l'histoire : la subjectivité des personnages est donc subsumée dans le style du roman lui-même. Si on se repose sur les caractéristiques du français cités ci-dessus, ce type de langage d'un narrateur qui observe flegmatiquement convient très bien au français. Dans tous les cas, on peut dire que par rapport à *La Plaisanterie* où le sexe, et le contexte social des personnages se reflètent crus, à partir de *La Vie est ailleurs*, le style de Kundera est très littéraire y compris pour ce qui est des dialogues des personnages. L'intellectualité prévaut sur l'esthétique. Son style est peu décoratif, et peu ludique. Il ne joue pas avec les mots, et ne se livre pas à l'alchimie des mots pour créer le beau[1].

En ce qui concerne *La Valse aux adieux*, ce roman a été conçu comme *Épilogue*. On pourrait dire qu'il a été écrit après la « mort » de l'écrivain, dans un état d'isolement complet avec le monde. Achevé vers 1971 ou 1972, l'espace de ce roman est paisible, loin du tumulte de la réalité, voir de son « sérieux ». Comme il n'avait plus besoin de s'inquiéter de la censure d'autorité, ni de la présence des lecteurs, ce roman contient une légèreté décontractée, « une liberté absolue dans l'absence totale de liberté[2] » comme l'écrit Chvatík à propos de Kundera et de Jan Patočka, qui ont subi un destin semblable. Pour que Kundera sorte de cet espace insonore et qu'il se relève pour revivre comme romancier à l'extérieur, il semble que la présence de Claude Gallimard fut capitale. Dans un entretien avec Antoine Gallimard, le fils de Claude Gallimard, Kundera se rappelle cet épisode :

---

[1] Voir Susanna Roth « La traduction est belle seulement si elle est fidèle. A propos de *La Plaisanterie* » in *Études tchèques et slovaques*, Hana Voisine-Jechova, PUPS, 1990, pp. 63-79. Roth note qu'à chaque roman, la structure des phrases et le vocabulaire deviennent plus simples. Chvatík fait une remarque comme suit : « On dit souvent que le style de Kundera est intellectuel, rationaliste, voire « incolore ». Il est vrai que la langue de Kundera est une langue de l'intellect qui s'en tient rigoureusement aux normes de la langue écrite ». Il est donc normal que la langue de Kundera diffère complètement de la langue émotive et poétique de Hrabal ou celle de Škvorecký qui prend un style spontané mêlé des mots populaires. (Chvatík, *Le Monde romanesque de Milan Kundera*, p. 130)

[2] Chvatík, *Le Monde romanesque de Milan Kundera*, p.113.

> Après l'invasion russe en 1968, je suis devenu dans mon pays un auteur interdit. J'ai achevé *La vie est ailleurs* en 1969, et, en 1970, *La valse aux adieux* que j'ai écrit comme mon propre adieu à ma vie d'écrivain. Claude (Gallimard) venait alors régulièrement à Prague pour me voir. Il a emporté, en fraude, les manuscrits de ces deux romans, les a édités et a fait ainsi, de la maison Gallimard, mon havre. Si je suis aujourd'hui en France, c'est grâce à lui. Il m'encourageait à émigrer parce qu'il ne voyait aucun autre remède à mon « adieu au roman » qu'il ne voulait pas admettre[1].

Il ne partit en France qu'en 1975. Le départ en France était un nouveau départ pour vivre en tant que romancier, pour que sa *Valse aux adieux* ne devienne un vrai adieu au roman. Mais la conséquence de la « perte » de sa langue maternelle fut considérable et cela a empêché l'écrivain de reprendre tout de suite ses rédactions. Il n'avait plus la possibilité d'exprimer vers le public ce qu'il ne pouvait exprimer qu'en tchèque. Dans *Les Testaments trahis*, il insère un court passage qui s'intitule « L'arithmétique de l'émigration » et exprime les difficultés :

> Si l'âge adulte est plus important et plus riche, tant pour la vie que pour l'activité créatrice, en revanche le subconscient, la mémoire, la langue, tout le soubassement de la création se forme très tôt ; pour un médecin cela ne posera pas de problèmes, mais pour un romancier, pour un compositeur, s'éloigner du lieu auquel son imagination, ses obsessions, donc ses thèmes fondamentaux sont liés pourrait causer une sorte de déchirure. Il doit mobiliser toutes ses forces, toute sa ruse d'artiste pour transformer les désavantages de cette situation en atouts[2].

C'est finalement « au bout de six ans d'une interruption totale[3] » qu'il a pu aborder, en 1976, son roman suivant *Le Livre du rire et de l'oubli* (publié en 1979). C'est le premier livre que Kundera a écrit après son installation en France. On remarque qu'il y a des explications complémentaires à l'attention des nouveaux lecteurs :

> Le mot intellectuel, dans le jargon politique d'alors, était une insulte. Il désignait un homme

---

[1] Entretien avec Antoine Gallimard, in *Le Bulletin Gallimard*, nrf, n°457, mars-avril 2005, p. 7.
[2] *Les Testaments trahis*, pp. 114-115.
[3] *Ibid.*, p. 200.

qui ne comprend pas la vie et qui est coupé du peuple. Tous les communistes qui ont été pendus en ce temps-là par d'autres communistes ont été gratifiés de cette injure[1].

Dans son pays, la correspondance avec l'étranger passe par les mains de la police secrète et Tamina ne pouvait accepter l'idée que des fonctionnaires de la police fourrent le nez dans sa vie privée[2].

Dans mon doux et singulier pays, le charme des poètes n'a pas encore cessé d'agir sur le cœur des femmes[3].

Litost est un mot tchèque intraduisible en d'autres langues. Sa première syllabe, qui se prononce longue et accentuée, rappelle la plainte d'un chien abandonné. Pour le sens de ce mot je cherche vainement un équivalent dans d'autres langues, bien que j'aie peine à imaginer qu'on puisse comprendre l'âme humaine sans lui[4].

Ni Gottwald ni Clementis ne savaient que Franz Kafka avait emprunté chaque jour pendant huit ans l'escalier par lequel ils venaient de monter au balcon historique, car sous l'Autriche-Hongrie ce palais abritait un lycée allemand. Ils ne savaient pas non plus qu'au rez-de-chaussée du même édifice, le père de Franz, Hermann Kafka, avait une boutique dont l'enseigne montrait un choucas peint à côté de son nom, parce qu'en tchèque kafka signifie choucas[5].

On voit dans ce roman un Kundera qui est très sensible à la différence culturelle entre les langues tchèque et française. S'il peut, il évite de mentionner des faits et des choses qui appartiennent uniquement à la culture tchèque[6]. Quand il insère malgré la

---

[1] *Le Livre du rire et de l'oubli*, p. 17.
[2] *Ibid.*, p. 147.
[3] *Ibid.*, p. 207.
[4] *Ibid.*, p. 199.
[5] *Ibid.*, p. 255. Dans la version tchèque, l'épisode du lycée allemand où allait Kafka et l'enseigne d'un choucas sont mentionnés comme des faits évidents. Voir Wakagi Akatsuka, p. 179.
[6] Lors de la révision de la traduction de *La Plaisanterie*, il y a eu des opérations comme « explications complémentaires », « suppressions » et « généralisation » pour des phénomènes qui se fondent sur l'expérience tchèque.

différence culturelle des éléments tchèques, c'est parce qu'ils sont indispensables pour l'histoire et la pensée du roman. Il ne manque pas d'expliquer le sens et le contexte en considération de l'hétérogénéité de la culture tchèque. D'où l'on constate l'intention de vouloir présenter aux nouveaux lecteurs une autre culture. En quittant sa patrie, il ne s'est pas francisé. Il ne joue pas non plus l'écrivain national tchèque pour plaire en utilisant l'aura exotique d'un petit pays. Il s'agissait donc plutôt d'une tentative de faire s'épanouir la particularité de la culture tchèque, et sa propre particularité, dans le contexte de la littérature mondiale.

Dans un entretien en 1976, on trouve une question-réponse comme suit :

> – Ne souffrez-vous pas, tout de même, d'être coupé de votre public naturel, des lecteurs qui ont partagé depuis l'enfance les mêmes expériences que vous ?
>
> – Bien entendu… Mais Goethe a dit un jour à Eckermann qu'ils assistaient à la fin des littératures nationales et à la naissance de la littérature mondiale. Je suis convaincu que, depuis Goethe, une littérature qui s'adresse à son seul public national est anachronique et qu'elle ne remplit pas sa fonction essentielle[1].

Dès 1967, au 4ème Congrès des écrivains tchèques, Kundera parlait de la langue, la littérature et la culture tchèque dans un contexte européen et mondial. En 1985, il explique le cosmopolitisme des petites nations[2]. Il était tout à fait conscient des limites de n'écrire et de ne publier que pour son public tchèque. On pourrait dire que l'exil a préparé pour Kundera la scène de la littérature mondiale. Et pour monter sur cette grande scène, Kundera aurait sans doute jugé qu'il est indispensable de publier ses romans en français. À la place d'une langue d'un pays lointain « of which we know little[3] », le français procure au romancier de plus fortes chances pour gagner une renommée mondiale :

> Non, croyez-moi, personne ne connaîtrait Kafka aujourd'hui, personne, s'il avait été tchèque. *Ferdydurke* de Gombrowicz fut édité en polonais en 1938. Il dut attendre quinze ans pour être

---

[1] « Rencontre avec Milan Kundera », in *Le Monde des livres*, le 23 janvier 1976.
[2] Cf. Jordan Elgrably, « Conversation with Milan Kundera » in *Critical Essays on Milan Kundera*.
[3] *Le Rideau*, p. 49. Cité en anglais par Kundera.

enfin lu et refusé par un éditeur français. Et il fallut bien d'autres années pour que les Français puissent le trouver dans leurs librairies[1].

En écrivant ainsi Kundera semble justifier son choix du français, une langue majeure par rapport au tchèque, une langue qui ne se parle que peu en dehors du pays tchèque. Éditer ses romans traduits en français a été un choix stratégique pour survivre en tant que romancier.

Mais c'est dans le domaine de la traduction que Kundera a dû rencontrer la deuxième menace. L'anecdote de la remarque de « changement du style » est bien connue. Un jour en 1979, lors d'un entretien, Alain Finkielkraut lui a fait une remarque :

> « Votre style, fleuri et baroque dans *La Plaisanterie*, est devenu dépouillé et limpide dans vos livres suivants. Pourquoi ce changement ? »
>
> Quoi ? Mon style fleuri et baroque ? Ainsi ai-je lu pour la première fois la version française de *La Plaisanterie*. (Jusqu'alors je n'avais pas l'habitude de lire et de contrôler mes traductions ; aujourd'hui, hélas, je consacre à cette activité sisyphesque presque plus de temps qu'à l'écriture elle-même.) Je fus stupéfait. Surtout à partir du deuxième quart, le traducteur (ah non, ce n'était pas François Kérel, qui, lui, s'est occupé de mes livres suivants !) n'a pas traduit le roman ; il l'a réécrit[2].

Ce n'était pas la première fois que Kundera se heurtait à un problème de traduction. La traduction anglaise de *La Plaisanterie* qui parut en 1969 avait changé la composition du roman[3]. Pour un écrivain qui n'a que la possibilité de publier ses livres en traduction, une mauvaise traduction faite malgré lui signifie une mauvaise œuvre faite malgré lui :

> Mes livres vivaient leur vie en tant que traductions ; c'est en tant que traductions qu'ils étaient lus, critiqués, jugés, acceptés ou rejetés. Je ne pouvais pas négliger les traductions. Surtout la traduction française[4].

---

[1] *Idem*.
[2] *La Plaisanterie*, « note de l'auteur », pp. 459-460.
[3] Réf. Akatsuka, p. 149.
[4] « Poznámka autora » in *Nesmrtelnost (L'Immortalité)*, Brno, Atlantis, 1993, p. 355. « Moje knihy

Ainsi, dans les années 80, Kundera s'est appliqué à revoir les traductions de ses livres tout en faisant des progrès en français. À la fin de ce travail, Kundera a pu acquérir « un sentiment de la victoire[1] » (pocit vítězství). Désormais, il pouvait être assuré qu'il existe au moins une version fiable et digne de porter le nom d'auteur de Kundera. Les traductions françaises de ses six ouvrages romanesques de *La Plaisanterie* jusqu'à *L'Insoutenable légèreté de l'être* ont été revues et sont garanties d'avoir « la même valeur d'authenticité que le texte tchèque ». Le roman, *L'Immortalité*, publié en 1990, est paru dès le début sous forme de traduction en français entièrement revue par l'auteur. Au cours de ce travail, Kundera s'est mis à examiner et corriger même les textes originaux en tchèque à partir de leur traduction française revue. Nous n'allons pas entrer dans les détails sur ce sujet[2]. Notons juste que le travail de traduction s'effectuait dans les deux sens : du tchèque vers le français, et du français vers le tchèque. On pourrait s'intéresser à l'effet produit par cette double opération dans les deux romans : *L'Insoutenable légèreté de l'être* (première parution en 1984) et *L'Immortalité* (première parution en 1990).

Ce que l'on remarque comme « effet » dans le premier, c'est que Kundera est devenu sensiblement plus méditatif par rapport aux précédents. La proportion des descriptions des faits réels dans l'histoire a relativement diminué. L'histoire se déroule avec un minimum d'informations. Le narrateur mentionne des événements historiques, mais il vise en premier lieu à examiner les problèmes personnels des personnages en dépit de la situation historique. C'est tout à fait une histoire d'égos expérimentaux, à partir de laquelle le narrateur développe ses réflexions. Ce phénomène s'expliquerait simplement par la distance entre Kundera et sa patrie. Loin du pays tchèque, il se peut que Kundera ait senti du mal à décrire la réalité tchèque.

Dans un entretien effectué en 1984 et en 1985, Kundera dit qu'il ne pouvait pas situer son roman en France, parce que « nous sommes fatalement enracinés dans la

---

žily svůj život jakožto překlady; jakožto překlady byly čteny, kritizovány, souzeny, přijímány nebo odmítány. Nemohl jsem se o překlad nestarat. Zejména o francouzský ». C'est nous qui traduisons.

[1] *Ibid.*, p. 355. C'est nous qui traduisons.

[2] Akatsuka, p. 169.

première moitié de la vie, même si la seconde moitié est remplie d'expériences intenses et mouvementées[1] » (we are fatally rooted in the first half of life, even if life's second half is filled with intense and moving experiences). Néanmoins, il poursuit :

> Mais « comment situer le roman géographiquement » est un de mes dilemmes esthétiques majeurs et est quelque chose que j'essaie de résoudre[2].

En prenant comme exemple *Le Livre du rire et de l'oubli*, il explique que même si le décor se situe pour la plupart à Prague, les histoires sont racontées par « un point de vue de celui qui est situé en France », et qu'elles sont « baignées dans des réflexions inspirées par la vie en France[3] ». C'est que Kundera, à force de vivre en parlant le français, s'est familiarisé avec les idées et les réflexions « à la française ». Ces propos sont aussi applicables à *L'Insoutenable légèreté de l'être*, vu que la période de cet entretien correspond à peu près à la parution de ce dernier roman. Plus tard, dans *L'Immortalité*, Kundera a situé entièrement le décor du roman en France. Pendant cette période, Kundera aurait tâtonné à propos du décor géographique de ses romans. Comme information intéressante, nous pouvons regarder ce qu'il écrit dans la note de l'auteur de *L'Immortalité* :

> Sur *L'Immortalité* : *Le Livre du rire et de l'oubli*, que j'ai achevé en 1978, était un livre de la nostalgie pour la Bohême. Mais quand j'ai rédigé en 1982 *L'Insoutenable légèreté de l'être*, j'ai eu une sensation très forte que quelque chose s'est fermé définitivement : que je ne pourrais plus jamais aller prendre la matière dans l'histoire contemporaine tchèque[4].

On peut aussi ajouter que dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Kundera est très

---

[1] « Conversations with Milan Kundera », Jordan Elgrably, in *Critical Essays on Milan Kundera*, p. 57.

[2] *Ibid.*, p. 57. « But the « How to situate the novel geographically » is one of my major aesthetic dilemmas and is something I am trying to resolve ». C'est nous qui traduisons.

[3] *Ibid.*, p. 58.

[4] « Poznámka autora », *Nesmrtelnost*, p. 352. « K *Nesmrtelnosti* : *Kniha smíchu a zapomnění*, kterou jsem dokončil v roce 1978, byla knihou stesku po Čechách. Ale když jsem v prosinci 1982 dopsal *Nesnesitelnou lehkost bytí*, měl jsem silný pocit, že se něco definitivně uzavřeno : že se k látce ze současné české historie už nikdy nevrátím ». C'est nous qui traduisons.

sensible à la précision des mots dont le sens varie selon les langues. Il consacre plus d'une page à analyser les variantes du mot « compassion » dans des langues diverses. Dans *L'Art du roman* (paru en 1986) on trouve une tentative semblable. Pour le mot « chez soi » :

> L'hymne tchèque commence par le vers : « Où est-il mon *domov* ? » On traduit en français « Où est ma patrie ? » Mais la patrie est autre chose : la version politique, étatique du *domov.* Patrie, mot fier. *Das Heim*, mot sentimental. Entre patrie et foyer (ma maison concrète à moi), le français (la sensibilité française) connaît une lacune[1].

Il est à noter que cet essai a été écrit en français. Kundera avait déjà rédigé en français *Jacques et son maître*, et les entretiens se donnaient en français. Mais il ne s'est pas mis à écrire les romans en français. Une fois, Elgrably lui a demandé en 1985 s'il n'allait pas écrire les fictions en français. Nous allons citer la totalité de la réponse de Kundera malgré la longueur, car il semble exposer assez franchement son point de vue des deux langues et son rapport avec ces deux langues :

> Et bien, vous avez mis le doigt sur quelque chose qui m'a pris par surprise : j'ai appris que la réflexion et la narration dans une langue sont deux entreprises totalement différentes. C'est comme si chaque fonction était gouvernée par une zone distincte dans le cerveau. Je suis assez capable de penser en français : aujourd'hui je préfère même ça au tchèque. Si, par exemple, je dois écrire un essai et dois choisir, je choisirais le français. Dans les interviews publiques, quand le choix m'est donné entre ma langue maternelle et ma langue d'adoption, je choisis la deuxième. Et pourtant, je ne sais pas comment raconter une seule histoire drôle en français. Quand une anecdote devrait ressortir comme risible, c'est lourd et maladroit à la place. Ainsi, comme je l'ai dit, développer une pensée et raconter une histoire sont deux compétences différentes. Je sais que j'aimerais bien écrire mon prochain livre en français, mais je doute que j'en sois capable. Si j'avais maintenant à décrire simplement comment vous êtes assis, comment le stylo est posé dans votre bouche, je ne pourrais pas le faire : ma description serait

[1] *L'Art du roman*, p. 149.

terriblement maladroite[1].

Conformément à ce qui a été dit ici, *L'Immortalité* a été rédigé en tchèque. En revanche, le décor est complètement déplacé de la Bohême vers la France. Les personnages sont des Français. Cela signifie que Kundera ne pouvait plus écrire sur la réalité de la Bohême où il ne vivait plus. La réalité pour Kundera est devenue la France. Il nous semble qu'il n'était plus possible pour Kundera de trouver un décor tchèque qui pourrait contenir et soutenir les idées et les réflexions qui lui venaient de son quotidien français. Ses souvenirs de Bohême ne suffisaient plus pour raconter des histoires qui allaient avec sa pensée actuelle. Et on peut ajouter aussi que Kundera avait probablement une envie croissante de décrire directement ce qu'il voyait en France : des scènes comiques de la société française, de la solitude dans le tumulte de la ville, ou quelques moments agréables… On note que dans ce roman, les dialogues sont relativement nombreux. Kundera insère directement dans l'histoire les conversations entre les Français. On notera encore, en dépit de la répétition, le narrateur qui se nomme Kundera. Au début du roman, on trouve ce narrateur « Kundera » au lit, qui hésite à se lever. Un matin français, dirait-on. Il écoute la météo à la radio en s'assoupissant :

> « La journée sera chaude, torride, il y aura de l'orage », dit le premier, auquel l'autre coupe la parole en minaudant : « Pas possible! » Le premier répond sur le même ton : « Mais si, Bernard. Désolé, on n'a pas le choix. Un peu de courage ! » […] Je tourne le bouton, espérant me rendormir en compagnie d'images plus inattendues. Sur la station voisine, une voix de femme annonce que la journée sera chaude, torride, orageuse, et je me réjouis qu'en France

[1] Jordan Elgrably, « Conversation with Milan Kundera » in *Critical Essays on Milan Kundera*, p. 64. « Well, you've hit on something which took me by surprise : I found that reflection and narration in a language are two totally different enterprises. It's as if each function were governed by a separate area in the brain. I am quite capable of thinking in French ; today I even prefer it to Czech. If, for instance, I am to write an essay and must choose I'll choose French. In public interviews, when given the choice between speaking in my mother tongue or my adopted one, I select the latter. And yet I do not know how to tell a single funny story in French. When an anecdote should come out sounding laughable it is clumsy and awkward instead. So, as I was saying, to develop a thought and to relate a story are two different skills. I know that I would like to write my next book in French, but I doubt I'd be capable of it. If I now had to describe in French just how you are sitting, how the pen is poised in your mouth, I could'nd do it : my description would be terribly maladroit ». C'est nous qui traduisons.

> nous ayons tant de stations de radio et que toutes, au même moment, racontent la même chose. L'heureux mariage de l'uniformité et de la liberté, qu'est-ce que l'humanité peut souhaiter de mieux[1]?

Kundera est joyeux, ironique, et fier de son esprit. Rien que de lire cette scène, on constate qu'il s'est adapté à la vie en France et qu'il essaie de le prouver.

D'un autre côté, ce roman n'est pas forcément reçu comme un succès chez certains. Stanisław Barańczak, poète et essayiste polonais, reconnaît l'ingéniosité de la narration de *L'Immortalité*. Mais en même temps, il se sent frustré en tant que lecteur par la stratégie complexe et sophistiquée du narrateur. Il le trouve « maladif » :

> Le nom de la maladie est Usurpation de l'Autorité. Une attitude manipulatrice envers le monde représenté comme le lecteur ; faire de lui-même un constant centre d'attention : une maxime – ce sont les principaux symptômes de la maladie. Et dans les cas critiques, le narrateur infecté prend l'identité d'un démiurge ou de quelque être divin avec des possibilités de création illimitées. Le narrateur du nouveau roman de Kundera est un tel cas critique[2].

Selon lui, le roman est « creux » (hollow). Les personnages sont aussi « sans vie » tandis que le narrateur se comporte librement et avec vivacité comme leur créateur. *L'Immortalité* n'est plus un roman, mais une de ses « paraboles philosophique[3] » (philosophical parables). Et si l'on supposait que ce « défaut », ou bien cette « maladie », était dû au changement de vie du romancier ? Nous avons noté plus haut que les romans sont devenus de plus en plus méditatifs. Pour le dire d'une manière neutre, l'évolution du style n'est pas indépendante du processus de l'adaptation du romancier à la vie française.

---

[1] *L'Immortalité*, p. 16.

[2] Stanislaw Baranczak, « Life is elsewhere » in *New Republic* 205, n° 5 (29 juillet1991), pp. 36-39. « The disease's name is Usurpation of Authority. A manipulative attitude toward both the world represented and the reader; making oneself a constant center of attention ; an maxims – these are the chief symptoms of the disease. And in acute cases, the affected narator assumes the identity of a demiurge or some other divine being with unlimited creative possibilities. The narrator of Kundera's new novel is such an acute case ». C'est nous qui traduisons.

[3] *Idem*.

Certes, par rapport à *La Plaisanterie* (les Tchèques et la plupart des kundériens du côté tchèque considèrent ce roman comme le meilleur), il y a peu de sensation de vie dans *L'Immortalité*. Si on considère *La Plaisanterie* comme « le mètre avec lequel mesurer les livres qui l'ont suivi[1] » (the yardstick by which to measure the books that followed it), l'écriture de *L'Immortalité* serait trop intellectuelle, trop affectée. Mais c'est dans le style que Baranczk appelle « paraboles philosophiques » (philosophical parables) que réside l'originalité des romans de Kundera. C'est ce style du roman méditatif que Kundera cherchait à atteindre : un moyen romanesque de douter de la réalité que nous croyons bien connaître à travers les vies des personnages ; découvrir d'autres possibilités qu'on puisse imaginer. Pour Kundera *L'Immortalité* fut un roman dans lequel il a réussi « à réaliser avec plus de rigueur que dans d'autres écrits une certaine poétique du roman qu'[il] cherchait d'abord spontanément, puis de plus en plus consciemment, depuis *La Plaisanterie*[2] ».

Nous avons observé jusqu'à présent deux menaces (déracinement et problème de traduction) qui ont été à chaque fois un tournant dans la formation du romancier Kundera. S'il y en avait une troisième, ce serait celle du changement de langue. Il nous semble que cette troisième est de nature plus intérieure qu'extérieure, c'est-à-dire au sens d'un devoir ou d'une volonté de la part de Kundera qui s'est imposé d'écrire ses fictions en français. Il a d'abord commencé à écrire ses essais en français et répondait de temps en temps en français à ses intervieweurs. Et pendant ce temps, comme nous l'avons vu plus haut, il ne se sentait pas prêt à écrire des romans en français. Mais de la même manière qu'il a situé le décor de *L'Immortalité* en France alors qu'il disait que cela ne serait pas possible, en 1995 il a publié *La Lenteur*, un roman qu'il a écrit directement en français. Les deux autres qui suivent sont aussi écrits directement en français, d'où le fait de parler souvent d'un « cycle français ». Le décor de *La Lenteur* est situé en France bien que l'on rencontre dans ce roman Čechořípský, un entomologiste tchèque, victime du régime communiste, qui se ridiculise à cause de sa fierté. À part ce personnage, la plupart sont des Français et c'est le regard des Français

---

[1] *Idem*.

[2] « Poznamka autora » in *Nesmrtelnost*, p. 356. « Chci tím říci, že se mi v *Nesmrtelnosti* podařilo důsletidněji než jinde uskutečnit určitou románovou poetiku, kterou jsem (nejdřiv spontánně, pak čím dál vědoměji) sledoval už od *Žertu* ». C'est nous qui traduisons.

qui domine le roman. *L'Identité* est l'histoire d'un couple français dans la société française. Dans *L'Ignorance*, Irena, l'héroïne est une émigrée tchèque francisée. La Bohême n'est pas absente. Mais elle est vue depuis la France, par le regard de celui qui ne peut plus y retourner.

Ce qui frappe le lecteur dans ce tryptique français, c'est la simplicité, non seulement du français, mais du format et de la narration : « romans plus courts, style épuré jusqu'à la sécheresse[1] » comme écrit Martine Boyer-Weinmann. Sur le plan de la composition, on ne trouve plus la manie de Kundera des « sept parties » et d'une structure symétrique, mais à la place, on suit des chapitres courts et numérotés. Selon Kundera, il serait passé de la forme de sonate – une « grande composition à plusieurs mouvements qui contrastent » – à « l'art de la fugue[2] ». On pourrait interpréter cela comme une tentative de privilégier l'aspect d'improvisation sur l'aspect de la structure du roman[3]. En effet, cette nonchalance (désinvolture) se reflète aussi dans la narration. À l'aise dans la simplicité de l'écriture, le narrateur Kundera raconte et parle d'un air décontracté. Dans *L'Immortalité*, la narration était stratégique et ingénieuse. Dans *La Lenteur*, la narration est toute simple : le narrateur n'essaie pas particulièrement de « démontrer » ses idées. Les idées viennnent en même temps que l'histoire. À la place d'un observateur qui examine les « égos expérimentaux » dans son laboratoire, il s'agit dans ce roman plutôt d'un narrateur qui transforme en écriture ce qui est en train de se passer dans son intérieur et son extérieur. Les songes et la réalité du narrateur se juxtaposent dans ce roman. On a l'impression que les matières du roman y sont juste transposées sans être façonnées, sans être cuites.

On pourrait débattre et se demander comment juger cette « simplification ». Comme le remarque Rizek, les critiques se divisent en deux camps. Les uns déprécient

---

[1] Martine Boyer-Weinmann, *Lire Milan Kundera*, p. 56.

[2] Massimo Rizzante, « L'Art de la fugue » in *Magazine littéraire*, avril 2011 ou « L'Art de la fugue romanesque sur *L'Ignorance* de Milan Kundera » in *L'Atelier du roman*, n°33, mars 2003, pp. 107-120. L'affirmation est de Kundera à l'occasion de la publication de *La Lenteur*.

[3] Martine Boyer-Weinmann écrit ainsi dans *Lire Milan Kundera*, p. 96-97 : « Il semble que la langue française et ses usages littéraires aient exacerbé en lui le goût déjà sensible pour la pointe rhétorique, la formule frappée, la concentration. L'auteur paraît s'éloigner de la forme architectonique de ses romans antérieurs (structuration autour du chiffre fétiche de sept parties souvent) au profit d'un art narratif plus rhapsodique : juxtaposition de séquences itératives, mobiles, articulées de façon plus capricieuse. »

le nouveau style :

> Aridité de la forme, atonie du propos, c'est ce qui saute aux yeux[1].

D'autres croient justement discerner une valeur dans cette aridité[2]:

> Jamais le style de Kundera n'avait été aussi harmonieux, si courtois, si présent à l'oreille, si apaisé[3].

On ne peut pas en juger ici qu'il s'agit de quelque chose de positif ou non. Il s'agirait dans ce cas plutôt d'une question de goût. Néanmoins, ce que l'on peut faire, c'est examiner les faits et leurs rapports. Dans notre travail, ces faits sont le changement de langue et le changement de style, et plus précisément, le français comme langue littéraire et la simplification. Il y a, nous semble-t-il, trois choses que l'on peut mentionner en ce qui concerne ces deux faits.

Premièrement, il a été probablement difficile pour Kundera, malgré sa bonne maîtrise du français, d'écrire en français un roman aussi compliqué et long que *L'Immortalité*. Il a choisi le français malgré ce désavantage. Deuxièmement, le français a toujours été pour Kundera un outil pour purifier son langage et sa pensée. Dans le journal de Genève, Kundera écrit comme suit :

> Quand je parle français, rien n'est facile, aucun automatisme verbal ne me vient en aide. Chaque phrase est conquête, performance, réflexion, invention, aventure, découverte, surprise et chaque tournure revendique ma totale présence d'esprit. Le français ne remplacera jamais la langue de mes origines ; c'est la langue de ma passion[4].

---

[1] Patrice Delbourg, « la chute de la maison Kundera », *L'Événement du jeudi*, 29 janvier – 4 février 1998. Cité in Rizek p. 147.

[2] Martin Rizek, *Comment devient-on Kundera ?*, p. 247.

[3] Renaud Matignon, « Kundera – l'ampleur légère de la catastrophe », *Le figaro*, 15 janvier 1998.

[4] La Lettre de Kundera à André Clavel, Journal de Genève, 17-18 janvier 1998. En citant ce passage, Martine Boyer-Weinmann écrit ceci : « la résistance aux automatismes de la langue maternelle est présentée souvent par lui comme une chance de renaissance, et surtout une mise en éveil de tout son être.» (*Lire Milan Kundera*, p. 96.)

Et troisièmement, Kundera avait pour but final de rédiger des romans en français malgré la difficulté dont il était tout à fait conscient. Nous avons l'impression que Kundera écrit son présent et non pas son passé. Il écrit le présent où il vit. Les romans de Kundera se fondent sur ses propres réflexions. On peut aussi dire que ce sont des romans destinés à réfléchir. Il est normal que les matières proviennent de la réalité. La tentative d'écrire des romans en français reflète la volonté du romancier qui souhaite exprimer ses réflexions françaises avec son français. Guy Scarpetta, mû par un sentiment d'admiration pour le long trajet parcouru par le romancier jusqu'à *La Lenteur*, premier roman écrit directement en français, dit qu'il faut concevoir que « Kundera est désormais devenu un "écrivain français" à part entière[1] ».

En tenant compte de ces trois faits, on est invité à penser que la simplicité est intentionnelle. Pour Kundera, le processus de penser en français, et de publier ses livres en français a toujours été un prétexte à retravailler son style et à affiner son écriture. Comme le note Rizek, Kundera a purifié son art du roman.

> Kundera évoque sa volonté de réduire ses textes à l'essentiel, également sur le plan linguistique, pour éviter toute possibilité de malentendu, devenir le plus univoque possible[2].

Cela nous rappelle le geste brutal de la main qui se pose sur le visage pour trouver le « moi enfoui[3] » dans la profondeur derrière plusieurs masques. Comme avec certains de ses personnages qui se trouvent « nus » en ôtant tous les attributs qu'ils se donnaient pour former leur identité, on croirait que Kundera tente de dévoiler son propre romanesque.

Dans la simplicité de ses romans, il y a le libre choix de Kundera en tant que romancier. C'est aussi une méthode pour transformer des désavantages en atouts. Ce

---

[1] Guy Scarpetta, *L'Âge d'or du roman*, p. 253.

[2] Rizek, p. 415. On pourrait aussi citer la remarque de Chvatík qui voit le « fanatisme de la précision » dans le style de Kundera. Il écrit : « Un pareil souci d'expression claire, absolument univoque sur le plan sémantique, exclut l'obscurité, le flou et l'ambiguïté de la langue (ce qui ne signifie nullement qu'il faille conclure à l'univocité du texte dans sa totalité) ». (Chvatík, *Le Monde romanesque de Milan Kundera*, p. 131.)

[3] *Le Rideau*, p. 21.

que Kundera a rencontré dans son voyage en dehors de la langue maternelle, c'est la quintessence de son art du roman, l'identité du roman qui reste en dernier lieu.

Il a perdu une fois toute occasion de publier ses livres dans son pays. Il a choisi de quitter la Bohême, et a abandonné le moyen d'expression qui lui était propre. Il n'y a pas de sens positif émanant de ces faits mêmes. Mais Kundera, en poursuivant sa marche en avant, a pu lier ces faits à autre chose, et les rendre positifs. Kundera a été volontaire et autonome dans son installation en France et dans l'adoption d'une nouvelle langue. Il a saisi ces réalités comme des occasions de revoir son travail en tant que romancier. Dans son long voyage entre deux pays et entre deux langues, on constate clairement l'attitude du romancier qui veut s'engager dans sa vie de romancier en tant que sujet et non pas comme objet.

3. Kundera entre le plébéien et le sublime

La vie en France et l'emploi quotidien de la langue française ont contribué au développement de l'art du roman kundérien et ont exercé une influence considérable sur la pensée de cet écrivain d'origine tchèque. Kundera ne cache jamais son origine tchèque. Et pourtant, il ne considère pas la littérature tchèque et la culture tchèque comme l'origine de sa création littéraire. Il se prétend l'héritier du courant du roman européen, et ses plus proches aïeux sont des romanciers d'Europe centrale du 20ème siècle. Sa version de l'Histoire du roman européen est présentée plusieurs fois dans ses propos, et son intention de se situer dans ce courant est explicite. Toutefois, la voix de la critique tchèque signale que Kundera se range inévitablement dans la tradition tchèque même si Kundera lui-même ne le confirme pas.

Dans ce chapitre, nous nous intéressons à la double marginalité culturelle. Nous sommes ici amenés à examiner comment les deux différentes cultures se sont mêlées chez lui. D'un côté la grande partie de sa vie prend racine dans le climat tchèque ou centre-européen, de l'autre l'écrivain a choisi de sa propre volonté de s'installer définitivement et de baigner dans le climat français, un pays européen par excellence. En nous attachant surtout à la tradition tchèque que Kundera ne mentionne pas, nous allons voir le développement du contexte culturel « personnel » de Kundera. Quelle vision de l'homme et du monde a pu prendre naissance chez Kundera se situant entre deux cultures ?

Comme le suggèrent les intellectuels tchèques tels que Václav Havel, dramaturge dissident au régime communiste et premier président de la République tchèque, et Josef Kroutvor, critique et essayiste connu aussi sous le pseudonyme « Josef K », la tradition « plébéienne » tchèque est une mentalité commune chez de nombreux artistes de cette région. Elle se fonde sur leur Histoire en tant que perdants (vaincus), et déterminée surtout par la Renaissance nationale tchèque qui s'est produite durant 18ème et 19ème siècles. C'était un mouvement culturel qui avait pour but de faire renaître la langue, la culture et l'identité nationale tchèques. Nous allons parcourir d'abord le contexte de ce mouvement afin de comprendre ce qu'est une mentalité plébéienne.

La Bohême a connu son âge d'or pendant le règne de Charles Ier (1346-1378),

ayant ce dernier comme empereur du Saint-Empire romain germanique[1] et Prague comme capitale. Le mouvement hussite qui s'en est suivi, né dans la crainte à l'égard de l'influence corruptrice de l'Église romaine sur la Bohême, fut à la fois un mouvement précurseur de la Réforme et un mouvement nationaliste qui envisageait la formation d'une identité nationale tchèque. Mais après cela, la Bohême fut menée à subir le destin d'être à la merci des luttes d'influences des grandes nations, jusqu'à l'indépendance de la Tchécoslovaquie en 1918, et encore, sa vraie d'autonomie n'a pu être définitivement établie qu'en 1989. La cause remonte à la Guerre de Trente Ans (1618-48), lors de la défaite à la bataille de la Montagne blanche (1620, en Tchèque : Bílá hora) contre les catholiques habsbourgeois : les protestants tchèques qui dirigeaient le pays (les clergés, les aristocrates, les bourgeois) ont été purgés de leur position dirigeante, et remplacés par les Allemands, ce qui signifie que le peuple tchèque ne se composait plus désormais que de paysans et de citoyens de basses classes. La liberté de la région fut supprimée : l'Ordre provincial rénové[2] en 1627 interdit la pratique et la croyance protestantes, et on imposa aux Tchèques l'allemand comme langue officielle. La langue tchèque en tant que langue écrite fut anéantie et a persisté uniquement comme langue parlée des classes inférieures, dont les membres étaient illettrés. Le tchèque est devenu une langue de la plèbe. Vivant dans une société dirigée par des étrangers et qui fonctionnait en langue étrangère, les Tchèques ont commencé à avoir honte de leur langue et de leur culture, ce qui a accéléré le déclin de la langue et de la culture tchèques[3]. Selon l'historien Miroslav Hroch, la prépondérance de l'allemand dans cette région était indubitable au début du 19ème siècle[4]. Comme le remarque aussi Kundera,

---

[1] À partir de 1355. Charles IV.

[2] La rénovation a eu lieu sous le règne de Ferdinand II (1619-1637) qui fut un catholique dévoué. Le « Majestät », la charte royale garantissant la liberté de culte au peuple fut abolie. Cette charte avait été promulguée en 1609 sous le règne de Rodolphe II.

[3] Voir Tatsuo Ishikawa, *La Renaissance nationale tchèque. La défense de la diversité ou l'ontologie d'un petit peuple*, en japonais, Tokyo, Iwanamishoten, 2010. En se basant sur des écrits tels que *la défense de la langue tchèque* de Bohuslav Balbin (1621-1688), Ishikawa écrit que ce genre d'autohumiliation vis-à-vis de sa propre langue et de sa propre culture qui a lieu dans les petites langues qui coexistent et sont voisines de grandes langues peut mener au risque de leur disparition.

[4] Au début de 19ème siècle, la langue allemande s'employait obligatoirement dans des domaines administratifs de l'État et des villes. Cf. Tatsuo Ishikawa, *La Renaissance nationale tchèque*, p. 138.

les Tchèques ne pouvaient en aucun cas garantir l'évidence de l'existence de la langue, la culture et l'identité nationale tchèques dans cette Histoire de menace perpétuelle.

Le tournant s'est produit au 18ème siècle. D'un côté, quelques intellectuels tchèques, tels que Josef Dobrovský[1], Josef Jungmann[2], ont pris conscience des craintes et de l'amour vis-à-vis de la patrie opprimée[3], et de l'autre, la Bohême a pu bénéficier de la tendance libérale provenant du despotisme éclairé de Marie-Thérèse et Joseph II d'Autriche. De cet environnement, nombreuses études scientifiques sont nées sur l'Histoire du royaume de Bohême, et sur la langue tchèque authentique comme langue officielle : ce fut le commencement de la Renaissance nationale tchèque. Ces efforts ont contribué à régénérer la langue écrite tchèque, à activer la culture tchèque, et à éveiller une conscience nationale tchèque chez le peuple tchèque.

En ce qui concerne la littérature, à l'aube de la Renaissance nationale tchèque, elle se limitait aux genres populaires ayant des visées morales, religieuses ou à des contes folkloriques. Le but était donc de la transformer en une vraie littérature ayant une valeur artistique et créative. Pour cela, le théâtre a joué un grand rôle[4]. À l'époque des lumières, le théâtre était un lieu d'édification. En 1881, le Théâtre National (en tchèque « Národní Divadlo ») a été construit avec la souscription du peuple et avec l'idée de réaliser « le privilège de la construction, l'ameublement, le maintien et la direction d'un théâtre tchèque indépendant[5] ». Au mot « Národní » (National) est attribué un sens beaucoup plus profond que d'autres Théâtres Nationaux, qui dans la plupart des cas ont été construits sous la direction de l'État. Národní Divadlo est le fruit de la volonté du peuple tchèque. Malgré l'incendie survenu en même année et la reconstruction qui a duré deux ans, le Théâtre National reste aujourd'hui la fierté des Tchèques.

---

[1] *Grammaire tchèque* en 1809.

[2] Son ouvrage *Dictionnaire tchéco-allemand* a été publié entre 1834 et 1839. Voir Tatsuo Ishikawa, *La Renaissance nationale tchèque*, p. 168. Pour Josef Jungmann (1773-1847) le renouveau de la langue tchèque était indispensable pour la formation de la nationalité tchèque. Selon lui, la langue n'est pas un simple moyen de communication, mais l'âme du peuple, préservant toute l'expérience du passé d'un peuple et ses fruits culturels.

[3] Voir Tatsuo Ishikawa, *La Renaissance nationale tchèque*, p. 211. Les acteurs principaux n'étaient pas l'aristocratie et la classe supérieure germanisée, ni les paysans et les basses classes qui ne pouvaient que parler en tchèque, mais les intellectuels bilingues de la classe moyenne, surtout les artisans des villes et les clergés des villages.

[4] Nous pouvons noter que Kundera et Havel étaient dramaturges.

[5] František Palacký a soumis en 1845 le projet à l'Assemblée des États de la couronne de Bohême.

C'est ainsi que s'est formée la tradition plébéienne de la culture tchèque, une culture qui possède à la fois un aspect populaire et un aspect artistique. Le domaine musical reflète nettement ces deux aspects. Les chefs-d'œuvre de Smetana, Dvořák et Janáček représentent l'art de la culture du peuple. À la différence des pays de l'Ouest, la culture en Bohême ne représente pas la quintessence de la noblesse. Elle n'a pas été nourrie par des privilégiés. C'est une œuvre à laquelle le peuple s'est engagé de sa propre initiative, d'où vient sa valeur précieuse. À ce propos, on pourrait citer un passage de Kundera qui reconnaît cette valeur qui n'existerait pas dans d'autres cultures occidentales :

> Dans toutes les révoltes centre-européennes, la mémoire culturelle ainsi que la création contemporaine ont joué un rôle aussi grand et aussi décisif que nulle part et jamais dans aucune révolte populaire européenne […] Ce mariage heureux de la culture et de la vie, de la création et du peuple marqua les révoltes centre-européennes d'une inimitable beauté, dont nous, qui les avons vécues, resterons envoûtés à jamais. Ce que je trouve beau, dans le sens le plus profond de ce mot, un intellectuel allemand ou français le trouve plutôt suspect. Il a l'impression que ces révoltes ne peuvent être authentiques et vraiment populaires si elles subissent une influence trop grande de la culture. C'est bizarre, mais pour certains la culture et le peuple sont deux notions incompatibles. L'idée de la culture se confond à leurs yeux avec l'image d'une élite des privilégiés[1].

Or, le contenu ou la mentalité de la tradition plébéienne est marqué par un étrange amalgame du comique et du tragique. Si son contexte historique est sombre et insupportable, voire comiquement tragique[2], son contenu reflète l'Histoire qui ne fut

---

[1] Milan Kundera, « Un Occident kidnappé ou la tragédie de l'Europe centrale », *Le Débat*, n° 27, mai 1983, Paris, Gallimard, pp. 2-3.

[2] À ce propos, on pourrait citer ce passage dans *Le Livre de Hrabal* de Péter Esterházy : « Selon une plaisanterie populaire, être né Hongrois ou plus généralement Est- ou Centre- ou Est-Centre-Européen, est une part de malchance. Mais selon cet homme Hrabal, ou selon ce que ressentait l'auteur, ce n'était pas ça, ce n'était pas de la malchance, c'était franchement tragique, pire même, c'était comique » (according to a popular joke, to be born a Hungarian, or more generally, an East- or Central- or East-Central- European is a piece of bad luck. But according to this man Hrabal, or so the writer felt, this wasn't so, it wasn't bad luck, it was downright tragic, even worse, it was comic), dans *The Book of Hrabal*, translated by Judith Sollosy, Evanston

pour le peuple tchèque rien d'autre qu'une absurdité. Dans *Difficultés de l'Europe centrale : anecdote et histoire*, Josef Kroutvor écrit que l'absurdité était dans le quotidien des centre-européens. Dans cet espace hétérogène, ballotté sans cesse depuis l'extérieur, les centre-européens ont cultivé une conscience particulière face à l'absurdité quotidienne :

> La mentalité centre-européenne est caractérisée par deux sensations fondamentales: mélancolie et euphorie. L'une sans l'autre n'est presque pas possible. C'est de la mélancolie que naît le grotesque, c'est le grotesque qui nous laisse mélancoliques[1].

Ce grotesque mélancolique est aussi une vision du monde qui caractérise la littérature centre-européenne. Il écrit même que c'est la littérature qui a saisi le mieux l'ambiance de l'Europe centrale. Kroutvor cite comme écrivains représentatifs, les noms de Kafka, Musil, Hašek, Hrabal, Kundera, etc.[2] Les styles varient selon les écrivains bien sûr. Par exemple, le style littéraire simple de Kundera ne ressemble pas à ceux de Hrabal et de Škvorecký qui préfèrent utiliser beaucoup de mots populaires. Néanmoins, la tradition plébéienne et son rire se trouvent chez ces écrivains :

> Ils ont tous une sensation particulière vis-à-vis de l'absurdité du citoyen ordinaire de l'espace exigu de l'Europe centrale. Pour eux, l'ordinaire n'est pas quelque chose d'hétérogène. Certains font une réflexion morale, d'autres en rient, mais le motif est le même. C'est le grotesque mélancolique, qui est la forme idéale de la littérature de l'Europe centrale. Tous les auteurs promeuvent un humanisme du petit homme, une vérité comique, un humanisme

---

Illinois, Northwestern University Press, 1995, p. 11.

[1] Josef Kroutvor, « Potíže střední Evropy: anekdota a dějiny », in Kroutvor., *Potíze s dějinami,* Praha, 1990, pp. 47-103. Nous nous référons ici à la traduction en japonais (Tatsuo Ishikawa, « La difficulté de l'Europe centrale – anecdote et histoire », in *Shisô*, n° 1056, avril 2012, Iwanamishoten, pp. 124-171. Le passage se trouve à la page 142). C'est nous qui traduisons le passage en français.

[2] *Idem.* Voici la liste : Božena Němcová, Jan Neruda, Adalbert Stifter, Johann Nepomuk Nestroy, Ladislav Klíma, Jakub Deml, Gustav Meyrink, Franz Kafka, Franz Werfel, Robert Musil, Karl Kraus, Egon Ervin Kisch, Jaroslav Hašek, Joseph Roth, Erich Kästner, Bruno Schulz, Karel Čapek, Karel Poláček, Ödön von Horváth, Kosztolányi Dezső, Bohumil Hrabal, Milan Kundera, István Örkény.

d'Europe centrale[1].

On peut aussi ajouter Škvorecký à sa liste. Dans « Comment j'ai appris l'allemand et plus tard l'anglais », il écrit ainsi :

> Les critiques sont souvent confus de mélange du tragique et du comique, qui se trouve dans mes ouvrages et dans ceux de mes collègues écrivains tchèques. Nous ne le faisons pas exprès en visant un effet particulier. C'est qu'en Europe centrale, quand nous étions jeunes, la vie avait tout simplement une telle apparence. On n'y peut rien[2].

Ishikawa note que la littérature tchèque a souvent décrit la situation d'être « soumis au destin[3] », c'est-à-dire de ne pas pouvoir être le maître de son propre destin. Nous pouvons souligner ici que c'est la situation fondamentale de l'homme que présente Kundera dans ses romans. La situation du héros de la nouvelle « Personne ne va rire » en est un exemple par excellence :

> Je comprenais soudain que ce n'était de ma part qu'une illusion si je m'étais imaginé que nous sellions nous-mêmes la cavale de nos aventures et que nous en dirigeons nous-mêmes la course ; que ces aventures ne sont peut-être pas du tout les nôtres, mais nous sont en quelque sorte imposées de l'extérieur ; qu'elles ne nous caractérisent en aucune manière ; que nous ne sommes nullement responsables de leur cours étrange ; qu'elles nous entraînent, étant elles-mêmes dirigées on ne sait d'où par on ne sait quelles forces étrangères[4].

Dans les romans, bien évidemment, le rire kundérien n'est pas indifférent du rire noir de la littérature tchèque. Ce rire particulier fait partie de la tradition plébéienne. Il

---

[1] *Ibid.*, p. 131. C'est nous qui traduisons en français.

[2] Josef Škvorecký, « Comment j'ai appris l'allemand et plus tard l'anglais ». Nous nous référons ici à la traduction japonaise. (traduit par Tatsuo Ishikawa, in *Les cadeaux de la littérature. Une anthologie de la littérature de l'Europe de l'Est et de l'Europe centrale*, ed. Obara Masatoshi, Tokyo, Michitani, 2000, p. 301.)

[3] Tatsuo Ishikawa, « Bohumil Hrabal et le rire tchèque », conférence dans le colloque « La poétique de l'Europe centrale – En accueillant Esterházy » , le 8 février 2009, Université d'Osaka.

[4] *Risibles amours*, p. 51.

est le produit de l'Histoire de la Bohême. Car comme l'écrit clairement Ishikawa, on ne peut que considérer ce rire comme une « arme[1] » pour supporter l'absurdité, pour ne pas tomber dans le désespoir en la prenant trop au sérieux. Václav Havel écrit dans « L'Anatomie de la réticence » :

> La vie d'un dissident en Tchécoslovaquie n'est vraiment pas particulièrement gaie, et passer le temps dans les prisons tchécoslovaques l'est encore moins. Notre plaisanterie fréquente à propos de cela ne s'oppose pas à leur sérieux : c'est plutôt leur inévitable conséquence. Peut-être que nous ne pourrions tout simplement pas l'accepter si nous n'étions pas aussitôt conscients combien absurde et combien comique est tout cela[2].

Si le rire vise l'absurdité du monde réel tchèque, il s'ensuit que ce rire est teinté d'auto-ironie :

> Pour résumer, peut-être est-ce une partie de la tradition plébéienne de la culture tchèque, mais ici, nous tendons à être plus précisément conscients du fait que quiconque se prend lui-même trop au sérieux devient bientôt ridicule, alors que quiconque réussit à rire de lui-même ne peut pas être véritablement ridicule[3].

Havel est très conscient de la liaison contrastée du sérieux et du comique. Il constate que c'est justement cette liaison qui caractérise le rire des Tchèques : ils sont

---

[1] Tatsuo Ishikawa, « Bohumil Hrabal et le rire tchèque ». Il explique le rire tchèque comme une réaction humaine face à la situation absurde du peuple tchèque d'être forcé de vivre quotidiennement sans être le maître de son propre destin, de vivre l'Histoire de l'extérieur.

[2] Václav Havel, « An anatomy of reticence » (Anatomie jedné zdrženlivosti) translated by E. Kohák , in *Václav Havel Living in Truth, Edited by Jan Vladislav*, London/ Boston, faber and faber, 1986, p. 182. « The life of a dissident in Czechoslovakia is really not particulary jolly, and spending time in Czechoslovak jails is even less so. Our frequent jesting about these matters is not in conflict with their seriousness ; rather, it is their inevitable consequence. Perhaps we simply would not be able to bear it if we were not at once aware of how absurd and so how comic it all is ». C'est nous qui traduisons.

[3] *Ibid.*, p. 182. « In short, perhaps it is part of the plebeian tradition of Czech culture, but here we tend to be more acutely aware of the fact that anyone who takes himself too seriously soon becomes ridiculous, while anyone who always manges to laugh at himself cannot be truly ridiculous ». C'est nous qui traduisons.

distanciés, essaient de regarder sa situation de haut, et rient d'eux-mêmes. Le rire pour le peuple tchèque était un art de saisir avec le sens de l'humour l'absurdité de la réalité, ou pour le dire d'une manière plus précise, de saisir à la fois la gravité et le comique de sa propre situation. En effet, le héros de la nouvelle « Personne ne va rire » s'aperçoit lui-même de l'aspect comique de son échec. Au lieu de se chagriner ou de se plaindre, ce jeune enseignant tchèque se détache un peu de son embarras, et se sent mieux. Cette situation ambivalente correspond parfaitement à la tradition centre-européenne qu'entend Havel :

> L'une des traditions du climat central-Européen à propos duquel j'ai parlé est, après tout, un profond sens de l'ironie et de l'auto-ironie, mêlé à de l'humour et de l'humour noir, et peut-être le plus important dans ce contexte, une vive peur d'exagérer sa propre dignité involontairement jusqu'à un degré comique, une peur du pathos et de la sentimentalité, de l'exagération et de ce que Kundera appelle la relation lyrique au monde[1].

Il s'agit d'un rire qui se fonde sur un extrême scepticisme qui va jusqu'à plaisanter sur soi-même. Ce scepticisme ne serait rien d'autre qu'une sagesse méfiante du peuple qui, au cours de longue Histoire, a été le jouet du sort des Grands[2]. Dans ce sens, le rire tchèque est marqué par le plébéien[3].

---

[1] *Ibid.*, p. 180. « One of the traditions of the central European climate of which I have been speaking is, after all, a deepened sense of irony and self-irony, together with humour and black humour, and perhaps most important in this context, an intense fear of exaggerating our own dignity unintentionally to a comic degree, a fear of pathos and sentimentality, of overstatement and of what Kundera calls the lyric relation to the world ». C'est nous qui traduisons.

[2] Václav Havel explique la particularité du scepticisme centre-européen : « That scepticism has little in common with, say, English scepticism. It is generally rather stranger, a bit mysterious, a bit nostalgic, often tragic, and at times even heroic, occasionally somewhat incomprehensible in its heavy-handed way, in its caressing cruelty and its ability to turn a provincial phenomenon into a global anticipation of things to come. At times it gives the impression that people here are endowed with some inner radar capable of recognizing an approaching danger long before it becomes visible and recognizable as a danger ». *Ibid.*, p. 175.

[3] Dans un entretien, Hrabal exprime ainsi : « qu'avec ses romans j'ai célébré le quatrième état, c'est-à-dire la classe ouvrière : « Vous serez étonnés, mais je crois que par mes propres écrits j'ai célébré le quatrième état, tous ces gens ordinaires et simples en apparence, qui sont pour moi la mesure de toutes choses et tous événements, [...] , tous ceux qui sont encore capables de rire et de pleurer du sens du monde, et qui par leur vie pas du tout facile réaniment la littérature [...] et qui ont ainsi accompli les célèbres propositions philosophiques… Le savoir ne pas savoir... Docta

Il y a dans la littérature tchèque, une tendance qui préfère le populaire, la nature plébéienne à la noblesse d'âme, à l'absolu, ou bien à l'héroïsme. On pourrait dire que la tradition centre-européenne y compris la tchèque est de nature horizontale qui contrasterait avec la culture occidentale qui vise la verticalité, plus précisément l'élévation, voire l'accession aux cieux. Nous n'allons pas ici remettre encore une fois en avant l'opposition entre Occident et non-Occident. Néanmoins, il faudrait prendre en compte le fait que la nature de la culture varie selon les couches sociales qui la soutiennent : dans la culture occidentale des nobles et des intellectuels élus, le héros est aussi un élu, alors que dans la culture centre-européenne du peuple on préfère un héros simple et rustique comme le soldat Chvéïk. Et c'est le terrain historique qui détermine en grande partie le penchant des hommes qui y vivent. La question ne se résume pas à une simple différence du niveau social ou de l'esprit des personnages. Les personnages de Balzac, par exemple, sont souvent munis d'un caractère extravagant malgré la banalité de leur statut social. Comme le note Baudelaire, « chacun, chez Balzac, même les portières, a du génie[1] » :

> Tous ses personnages sont doués de l'ardeur vitale dont il était animé lui-même. Toutes ses fictions sont aussi profondément colorées que les rêves. Depuis le sommet de l'aristocratie jusqu'aux bas-fonds de la plèbe, tous les acteurs de sa *Comédie* sont plus âpres à la vie, plus actifs et rusés dans la lutte, plus patients dans le malheur, plus goulus dans la jouissance, plus angéliques dans le dévouement, que la comédie du vrai monde ne nous montre[2].

---

ignorantia…» (« Budete se divit, ale já se domnívám, že jsem svým psaním oslavil čtvrtý stav, všechny ty obyčejné, zdánlivě prosté lidi, kteří mi jsou mírou všech věcí a událostí, že jsem přivedl znovu do povědomí pábení a pábitele, všechny ty, kteří se ještě dovedou smát a zaplakat si nad smyslem světa, kteří svým životem docela ne lehkým oživili literaturu svým barbarským vpádem, a tak naplnili slavné věty filozofů… Uměti neuměti… Docta ignorantia…»). C'est nous qui traduisons. Le passage a été cité en japonais dans la postface de la traduction japonaise d'« Une trop bruyante solitude » (traducteur : Tatsuo Ishikawa, Shoraisha, 2007). Le texte de l'entretien en tchèque se trouve sur ce site :
URL : http://www.odaha.com/bohumil-hrabal/proza/interview-s-jazz-klubem

[1] Baudelaire, *Critiques littéraires* in *Œuvre complète*, Vol.3, Michel Lévy Frères, 1868, p. 177, version numérique, consultée le 19 février 2013.
URL : http://books.google.co.jp/books?id=848GAAAAQAAJ&dq

[2] *Ibid.*, pp. 176-177.

Ce que Baudelaire met en question dans ce passage, c'est l'empreinte de l'être de l'auteur même dans l'œuvre. La volonté farouche de Balzac se reflète chez ses personnages, ce qui transforme ses romans de mœurs en « une chose admirable, toujours curieuse, souvent sublime[1] ». Cette réflexion suppose une prémisse telle que la valeur artistique d'une œuvre doit reposer sur le « degré de noblesse[2] ». Bien évidemment, cette prémisse est une chose relative qui dépend du contexte culturel. Les personnages de Hrabal font partie des bas-fonds de la société. Ils sont opprimés et n'émergent pas à la surface de la société. Hrabal décrit leur quotidien trivial et y trouve des sensations pétillantes. Hanta, le protagoniste d'*Une trop bruyante solitude*, presse des papiers chaque jour dans une cave. Dans cette situation absurde, il savoure la joie de découvrir parmi les rebuts des livres de valeur.

Revenons maintenant à Kundera. La tradition tchèque semble être bien imprimée dans les romans de Kundera. Mais on ne peut pas dire que ses romans en sont des représentatifs.

Comme nous l'avons vu plus haut dans l'exemple de la nouvelle « Personne ne va rire », Kundera décrit constamment la situation de l'homme qui est devenu le non-sujet de son destin. Le rire kundérien rit aussi de l'absurdité de l'homme dépouillé de la responsabilité dans sa propre vie.

Ludvik de *La Plaisanterie* ressent un sentiment profond d'échec après avoir pris conscience qu'il n'a jamais pu agir en tant que sujet responsable de ses propres aventures :

> Non, ma chute n'avait été précédée d'aucun vrai drame, j'étais l'objet plus que le sujet de mon histoire, je n'ai (ne reconnaissant pas de valeur à la souffrance, à l'affliction, à l'échec) pas la moindre raison d'en tirer vanité[3].

Le comique de Mirek est aussi de nature semblable. Alors qu'il se sent responsable de son destin, son destin ne sent pas responsable de lui[4]. Dans *L'Immortalité*, le thème

---

[1] *Ibid.*, p. 176.
[2] *Idem.*
[3] *La Plaisanterie*, p. 184.
[4] *Le Livre du rire et de l'oubli*, p. 26.

de non-sujet est présenté en rapport avec le sentiment de la honte :

> La honte n'a pas pour fondement une faute que nous aurions commise, mais l'humiliation que nous éprouvons à être ce que nous sommes sans l'avoir choisi, et la sensation insupportable que cette humiliation est visible de partout[1].

Les personnages des romans kundériens sont aussi munis d'une banalité. Kundera rit des échecs des personnages qui recherchent la noblesse, et n'apprécie pas le désir d'élévation. Cela devient évident quand on compare Jaromil et Julien Sorel. Jaromil qui veut sortir de la banalité grâce à la poésie ne peut qu'être l'objet du rire. Son obstacle est constitué par des choses triviales telles que sa mère, son apparence chétive, ses caleçons laids. Julien est différent. Bien que le narrateur observe avec ironie son orgueil immature, il est au fond impressionné par le sublime de son âme. Comme Icare, un héros ambitieux peut apparaître comique ou tragique selon celui qui le dépeint[2].

Toutefois, Kundera n'apprécie pas particulièrement le quotidien, la simplicité, la naïveté, l'honnêteté, bref les vertus que l'on pourrait tirer de la vie des gens ordinaires. Certes, il se montre sévère et méfiant vis-à-vis des élus, mais cela ne veut pas dire qu'il défend les autres. Son scepticisme est exhaustif. À la différence de Čapek qui reconnaît chez chacun sa propre vérité, l'avis de Kundera fait que personne n'est le détenteur de la vérité[3]. Chacun se trompe dans ce qu'il croit être la vérité. S'il existe un schéma d'antagonisme entre le peuple et le pouvoir dans la littérature tchèque, celui qui se profile dans les romans kundériens est celui de l'opposition entre l'individu et le monde. En effet, Kundera ne distingue pas l'homme selon les classes sociales.

Le rire tchèque, comme nous l'avons vu plus haut, est l'arme des hommes qui sont soumis à des situations sociales difficiles. Ils se sauvent du désespoir en apercevant l'aspect comique de leur situation absurde. Il pourrait y avoir au fond, un esprit de

---

[1] *L'Immortalité*, p. 366.

[2] On se rappellera de « La chute d'Icare » de Pieter Bruegel l'Ancien.

[3] Peter Kussi écrit ainsi dans son article : « Mais alors que Čapek le relativiste a montré que chaque home avait sa propre vérité, Kundera le sceptique montre que chaque homme à sa propre fausseté » (But whereas Capek the relativist showed that each man has his own truth, Kundera the skeptic shows that each man has his own falsehood), Peter Kussi, « Milan Kundera : Dialogues with fictions) in *Bloom's Modern Critical Views, Milan Kundera*, p. 14. C'est nous qui traduisons.

résistance contre le pouvoir, qui consiste à ne jamais le prendre au sérieux. Ils refusent avec le rire la supériorité insurmontable de l'autre. Or, dans les romans de Kundera, les personnages sont plus ou moins aisés au niveau social. Les problèmes qui les préoccupent sont minimes par rapport à ceux qui sont présentés dans les romans tchèques. Néanmoins, à travers ces problèmes, chacun, même le plus aisé, touche à des questions existentielles, voire philosophiques. Le thème de non-sujet apparaît comme condition humaine qui s'applique à n'importe qui. La banalité est l'état fondamental de l'homme que Kundera fait découvrir à tous ses personnages. Chaque personnage est invité à faire face seul à cette vérité unique. D'où émerge la question : comment vivre en tant que soi-même alors qu'on est condamné à n'être jamais celui pour qui on se prend. C'est à partir de ce point de départ que l'homme devient le sujet, le responsable de ses choix.

En ce qui concerne le refus du sérieux en tant qu'attitude lyrique, on peut y constater à la fois des influences tchèque et non-tchèque. Prenons comme exemple le thème de la mort. Certains épisodes mentionnent la mort, mais ils sont tous dépourvus du sérieux : le suicide simulé d'Helena, l'accident mortel d'Elizabeth, la mort de Ruzena, l'assassinat de Jakub, etc. Il est à noter que la mort est un des thèmes les plus fréquents qu'on trouve dans les romans, et qui sont romancés[1]. La dépréciation de la mort dans les romans kundériens est une sorte de relativisation de la gravité préconçue de la mort. Si on se réfère de nouveau au discours de Havel, on pourrait interpréter cette méfiance à l'égard du sérieux comme faisant partie de la tradition de la plèbe : une certaine gêne face à des choses qui se prennent au sérieux ou face à l'absolu. Mais d'un autre côté, Kundera conçoit ce relativisme comme la sagesse du roman européen. Comme il l'écrit dans *Le Rideau*, les romans dignes de ce nom sont ceux qui déchirent « le rideau de la préinterprétation[2] ». Cet art du roman, Kundera prétend l'avoir hérité

[1] Dans *Les Testaments trahis* , Kundera écrit : « la plus grande partie de la production romanesque d'aujourd'hui est faite de romans hors de l'histoire du roman : confessions romancées, reportages romancés, autobiographies romancées, indiscrétions romancées, dénonciations romancées, leçons politiques romancées, agonies du père romancées, agonies de la mère romancées, déflorations romancées, accouchements romancés, romans ad infinitum, jusqu'à la fin du temps, qui ne disent rien de nouveau, n'ont aucune ambition esthétique, n'apportent aucun changement ni à notre compréhension de l'homme ni à la forme romanesque, se ressemblent l'un l'autre, sont parfaitement consommables le matin, parfaitement jetables le soir » (p. 27).

[2] *Le Rideau*, p. 111.

de Cervantes.

Dans les romans de Kundera, le narrateur kundérien essaie de garder une distance ironique à tout. Il n'affirme pas et il reste neutre. Son regard relativiste n'est pas un regard qui voit le haut depuis le bas. Ce n'est pas un regard du peuple qui s'oppose au pouvoir, mais c'est le regard de celui qui s'est écarté du cercle. L'antilyrisme kundérien rejette toute sorte de solidarité (appartenance) à un groupe y compris le cercle des Tchèques. Kundera maintient dans ses romans un regard qui ne se range ni à droite ni à gauche, ni en haut, ni en bas. Justement, c'est en Tchécoslovaquie qu'il s'est converti à l'antilyrisme. La méfiance de Kundera à l'égard du sérieux pourrait avoir comme origine la méfiance plébéienne. Mais à travers l'expérience personnelle de Kundera, cette méfiance s'est transformée en une neutralité absolue d'un marginal qui n'appartient à nulle part.

Cette vision se reflète dans la préférence personnelle et esthétique de Kundera. Et cette préférence ne correspond pas vraiment à la tradition tchèque. Il s'agit de son favoritisme pour les solitaires sages et discrets. Nous avons déjà vu la sympathie de Kundera pour certains personnages comme le quadragénaire, Tamina, Sabina et Agnès. Ce sont des personnages qui sont à l'écart du monde, résignés comme des ermites. Ils sont exempts d'engouement lyrique. D'un côté, il y a des personnages lyriques qui se font critiquer par Kundera, et de l'autre, il y a ceux avec qui Kundera se sent familier pour leur attitude désenchantée vis-à-vis du monde. Certes, des personnages simples et honnêtes comme Elizabeth ou Christina sont aussi indifférents au romantisme et au lyrisme. Mais Kundera ne s'intéresse pas à ce type de personnages. Ils sont plutôt secondaires dans ses récits : les personnages principaux sont les orgueilleux et les résignés. Les orgueilleux qui désirent le grandiose et le sublime sont privés de la noblesse alors que les résignés qui ne cherchent plus à s'élever sont dotés de la noblesse. Le narrateur Kundera exilé fait partie de ceux-ci. Paradoxalement, le sublime, le grandiose, la noblesse sont attribués à ceux qui n'agissent pas, plus précisément à ceux qui ont renoncé à gagner ces valeurs. On peut dire qu'il y a chez Kundera une autre approche pour le sublime. C'est en perdant le désir du sublime qu'on atteint le sublime. Les romans de Kundera ridiculisent tous ceux qui tentent de s'élever vers le haut, tout en exprimant un mépris à l'égard des masses. Chez Kundera, on rit des personnages qui

se croient héros, et en même temps, on se lamente sur la bêtise humaine. Tantôt, on aime bien rabaisser les héros (romantiques), tantôt on se plaît à vérifier la noblesse d'âme qui ne solidarise pas avec le peuple. Kundera est partagé entre une tradition plébéienne bien connue de l'Europe centrale et un désir occidental à viser le sublime (le désir de l'élévation).

Il y a une valorisation et une esthétisation du défaitisme. Il est à noter que cette tendance s'est accrue dans les romans postérieurs à l'exil. Les personnages féminins se chargent de ce défaitisme, et cette féminité semble accroître le beau et le poétique du défaitisme. C'est un aspect qui est moins présent dans ses premiers romans. Luvik de *La Plaisanterie* a, par exemple, un esprit autocritique et auto-ironique qui lui permet de dire qu'il a été le non-sujet de ses propres actions. Et comme le note Boyer-Weinmann, c'est cette absence de drame qui annihile « l'illusion rétrospective de l'héroïsme du banni[1] ». C'est la prise de conscience de Ludvik qui interdit d'embellir le défaitisme. En revanche, dans les romans écrits en France, c'est le beau de la faiblesse des personnages solitaires qui est mis en valeur. Ils vivent discrètement sous un « couvercle noir contre lequel [l'homme] se fracassera toujours la tête puis retombera sur la terre[2] ». Cela semble à première vue une manière de vie passive, mais en réalité c'est le contraire. En choisissant volontairement de vivre en tant que non-sujet, on échappe au comique. Cela peut être une forme développée de l'humour tchèque. C'est vivre discrètement sa vie en réprimant le désir romantique et émotif de vivre en tant que sujet (héros) de l'aventure. Nous constatons dans cette conception de la vie humaine un mélange des traditions tchèque et occidentale.

Kundera a formé son identité en tant que romancier en se forçant à s'écarter de tout contexte culturel qu'il avait et qu'il aurait pu avoir. Pour s'exprimer en tant que romancier, il a choisi d'être entre deux langues. Le roman a été le motif de ses actes. Ses actes ont élevé ses romans. La double marginalité de la vie de Kundera en tant que romancier et ses romans ne sont pas extérieurs l'un à l'autre.

---

[1] Boyer-Weinmann, *Lire Milan Kundera*, p. 64.
[2] *L'Ignorance*, p. 180.

Chapitre 4

L'individualisme d'un romancier

1. Le roman comme critique de la société

Dans tous ses romans, Kundera décrit la misère et le comique de l'homme qui se perd en étant trop conscient du regard des autres : en se voyant héros d'un roman romantique qui agit volontairement, il ne voit pas qu'il est en réalité un pantin à la merci des autres. L'homme dans le monde kundérien est un héros de roman comique. Or, si le narrateur kundérien rit de l'homme, ce n'est pas à partir d'un sentiment de supériorité provenant du fait qu'il est étranger à la bêtise humaine. Le rire a pour but de signaler l'absurdité et le comique de vivre en tant qu'objet. D'où naît chez le narrateur, et aussi dans le roman, la question qui consiste à se demander comment vivre la vie. Le rire kundérien rit de tout ce qui se prétend sérieux, grave ou important. Mais au fond de ce rire, il y a du sérieux que l'on peut même considérer comme une sorte de critique, voire de morale. Comme Kundera le dit dans un entretien, l'esprit de non-sérieux est comme « un grand royaume qui permet des attitudes bien différentes à l'égard de la vie[1] ». Dans l'espace non-sérieux du roman kundérien, les personnages et le lecteur sont invités à prendre conscience de leur situation de vie et de leur manière de vivre.

La vie de Kundera reflète cette sagesse du non-sérieux : il s'est toujours efforcé d'être lucide et de changer les adversités en atouts. Sans se soumettre aux obstacles qui lui ont été imposés, il a voulu vivre en tant que sujet de ces difficultés, en les considérant comme occasions de découvrir des possibilités. Sa vie, ainsi que ses romans, montrent l'importance et la difficulté de vivre en tant qu'individu dans la collectivité, c'est-à-dire de vivre avec et parmi les autres individus.

Ici, nous projetons de lire les romans de Kundera comme une critique de la

[1] Entretien avec Nishinaga Yoshinari, « L'Ambivalence de l'Histoire », p. 298. C'est nous qui traduisons.

société contemporaine, et de voir ce que pourrait être un individualisme kundérien. En premier lieu, nous allons voir comment Kundera perçoit la société d'aujourd'hui en comparaison avec la vision de critiques contemporains. Il s'agira ici d'éclaircir le regard critique social dans les romans de Kundera, ainsi que son contexte.

Pour commencer, nous allons voir un passage où Kundera déclare clairement que ses romans ne sont pas des critiques de la société. Il écrit ainsi :

> Je ne vois aucune discontinuité entre *L'Immortalité* et les romans précédents. J'ai toujours expliqué que le thème de mes romans n'est pas la critique de la société[1].

Kundera affirme que ses romans ne sont pas une analyse de cas historiques particuliers, mais une méditation (romanesque) sur l'homme. Les faits historiques sont mentionnés dans les romans non pas pour être observés, mais pour souligner la condition humaine qui s'y révèle. Ainsi, *La Vie est ailleurs* dont l'histoire se situe autour de l'an 1948 n'est pas une critique du régime stalinien. Ce roman a comme thème le lyrisme, et le régime stalinien a été pour Kundera le décor parfait pour observer le lyrisme. Il en va de même pour *L'Immortalité*. Kundera explique qu'il ne décrit pas particulièrement les phénomènes propres à ce que l'on appelle « la société du spectacle » mais met en question le narcissisme ou l'exhibitionnisme de l'homme, qui a toujours existé et qui vont toujours exister. Si l'on emprunte les termes de Kundera, chaque homme possède une « graine de la société du spectacle[2] » (sémě société du spectacle). Elle projette sur la société la grande question existentielle qui touche perpétuellement notre intimité : qu'en est-il de l'image de soi dans les yeux des autres. C'est une question qui a existé depuis longtemps et qui va toujours exister. Ce n'est pas une question qui s'enracine uniquement dans la société de consommation d'un régime capitaliste. Kundera la traite depuis son premier ouvrage romanesque, et c'est pourquoi il ne voit pas de rupture entre *L'Immortalité* et ses romans qui la précèdent. *L'Immortalité* n'est pas une critique de la société, et cela n'a jamais été le cas non plus

---

[1] « Poznámka autora » in *Nesmrtelnost*, p. 353. « Nevidím žádný přeryv meyi *Nesmrtelností* a předchozími romány. Vysvětloval jsem vždycky, že tématem mých románů není kritika společnosti ». C'est nous qui traduisons.

[2] *Idem*, on peut souligner le fait que Kundera cite directement le terme de Debord.

dans les précédents.

Toutefois, nous avons vu que le roman est pour Kundera un espace d'hypothèses où la morale (réelle) est suspendue. Le roman contient déjà un esprit critique à l'égard du monde réel. Il ne prend pas au sérieux des valeurs qui ont cours dans la réalité. En plongeant dans un monde fictif, le lecteur acquiert un regard sceptique à l'égard de son monde réel, voire de la société dans laquelle il vit. On n'aurait donc pas tort de tenter de lire une critique sociale dans de tels romans, sans les réduire pour autant à une pure critique sociale.

On peut ajouter aussi que Kundera, même s'il prétend méditer l'existence humaine d'une manière universelle, aborde en pratique des problèmes assez concrets de son temps et de son espace. Nous avons mentionné dans le chapitre sur le changement de langue d'écriture que Kundera tire de sa propre expérience la matière pour ses romans. L'environnement où il vit se reflète assez directement dans le décor de ses romans : quand il vivait en Tchécoslovaquie, ses romans décrivaient les situations historiques tchécoslovaques ; après qu'il s'est déplacé en France, la plupart de ses romans se sont situés dans la société française. Il peut sembler naturel que l'objet de nos réflexions soit souvent des problèmes qui se trouvent dans nos actualités. Et c'est sans doute pour cette raison que l'on aperçoit dans ses écrits une certaine similitude avec les critiques contemporaines de la société. Nous remarquons que son point de vue, ses problématiques et son emploi des mots-clés sont plus ou moins ancrés dans le courant de pensée de son temps. Par exemple, *L'Immortalité* décrit la vie de l'homme dans une « société de spectacle » telle que l'a définie Debord, et dans *L'Insoutenable légèreté de l'être* les réflexions convergent vers le thème du kitsch, un mot-clé qui semble avoir été à la mode à l'époque. On trouve bien des réflexions à propos de kitsch chez les penseurs contemporains comme Baudrillard, A. Moll, Calinescu, Greenberg, etc. Au moins, la société de consommation qu'ils mettent en question fait aussi partie des préoccupations de Kundera.

Le grand axe des critiques sociales et humaines de Kundera consiste à dénoncer la supériorité de l'apparence par rapport à la réalité : une collectivité qui manipule ses membres en utilisant des images attirantes, et l'individu qui choisit spontanément de vivre l'image d'une vie, à la place de vivre une vraie vie. Kundera se montre acerbe

quant à la faiblesse de l'homme pour l'apparence et la déloyauté d'un procédé qui profite de cette faiblesse. Et il craint que l'intimité de chaque individu soit violée par des images qui ne sont pas les siennes. Ce qui est problématique pour Kundera, ce n'est pas le fait que l'on nous impose un modèle et que l'on nous observe. Ce qui est problématique, c'est le comportement de l'homme qui s'habitue à s'exposer au regard des autres et qui a besoin d'être regardé. Pour ce faire, il s'assimile spontanément à une attitude de vie ou un point de vue qui lui semblent favorables. C'est l'état fondamental de l'homme, que Kundera a vu dans le régime communiste et qu'il a ensuite retrouvé dans des sociétés capitalistes de l'Ouest.

À partir de tels avis, on constate une analogie de pensée et de point de vue avec celui de Guy Debord (1931-1994) dans *La Société du spectacle*. Comme le note Nishinaga, Debord remarquait lui aussi à la même période que Kundera qu'il n'y a pas de différence fondamentale entre une société communiste et une société capitaliste en affirmant que les deux sont des sociétés du spectacle[1]. Elles diffèrent simplement par la forme de leur pouvoir spectaculaire : concentrée ou diffuse. Selon Debord, ces deux formes ne sont que des processus différents de développement vers le même système qui est le spectaculaire intégré. Sabina voit le même sourire chez des hommes d'État communistes regardant l'enthousiasme les cortèges du 1er Mai et chez le sénateur américain regardant les enfants courir sur la pelouse. Pour Josef, l'affiche sur laquelle se serrent les mains blanches et noires ne diverge guère de celle sur laquelle l'ouvrier tchèque serre la main du soldat russe. Tous ces cas se basent sur le même principe spectaculaire, c'est-à-dire qu'il s'agit d'une surface sans substance réelle.

L'œuvre de Debord commence par une affirmation qui reprend la formule de Marx :

> Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de spectacles. Tout ce qui était directement vécu

[1] Nishinaga nous présente une supposition intéressante qui est la suivante : il se peut que Debord soit le modèle de Pontevin, personnage dans *La Lenteur*, qui est lui aussi un théoricien opposé à la société du spectacle. (*La Pensée du roman chez Milan Kundera*, p. 218). Selon Martin Rizek, le personnage de Pontevin pourrait avoir eu pour clé Philippe Sollers.

s'est éloigné dans une représentation[1].

De la même manière qu'une représentation théâtrale, le spectacle se fonde sur l'approbation totale de ce qui est visible (ou bien de ce qui est montré). En empruntant les termes à Debord, il se présente comme « une énorme positivité indiscutable et inaccessible[2] ». Dans la société du spectacle, la vie humaine et sociale n'existe qu'en tant qu'apparence. Seules les choses qui sont visibles existent, et les autres qui sont invisibles ou cachées ne comptent pas. Dans ce monde du spectacle, on ne peut pas supposer le revers. Ce serait le « royaume du kitsch totalitaire[3] » où il n'est plus possible de poser des questions.

Bien évidemment, pour qu'un tel mécanisme fonctionne, l'attitude passive et donc complice de l'audience est indispensable. Cette attitude de la masse, ou des individus qui la constituent correspond exactement à ce que Kundera appelle « l'accord catégorique avec l'être[4] ». Kundera a abordé déjà ce motif dans *La Plaisanterie* : « les dehors du sourire[5] » des années après février quarante-huit. Il note ensuite en France que le rire sérieux (le rire « au-delà de la plaisanterie[6] » ou le rire des anges) ne choisit pas de régime. Une scène où un jeune couple court en riant représente universellement, malgré le mauvais goût, la joie d'être au monde :

> Toutes les Églises, tous les fabricants de linge, tous les généraux, tous les partis politiques sont d'accord sur ce rire-là, et tous se précipitent pour placer l'image de ces deux coureurs riant sur leurs affiches où ils font de la propagande pour leur religion, leurs produits, leur idéologie, leur peuple, leur sexe et leur poudre à laver la vaisselle[7].

Dans *L'Identité*, le roman dont l'héroïne travaille dans une agence publicitaire,

---

[1] Guy Debord, *La Société du spectacle*, coll. « folio », Gallimard, Paris, 2011, p. 15. La phrase est une reprise de celle de Marx : « La richesse des sociétés dans lesquelles règne le mode de production capitaliste s'annonce comme une immense accumulation de marchandises ».

[2] Debord, *La Société du spectacle*, p. 20.

[3] *L'Insoutenable légèreté de l'être*, p. 368.

[4] *Ibid.*, p. 358.

[5] *La Plaisanterie*, p. 49.

[6] *Le Livre du rire et de l'oubli*, p. 102.

[7] *Ibid.*, p. 102.

Kundera accroît son cynisme pour décrire la propagation des images si usées (si kitsch) qui pourtant marchent bien. On peut d'ailleurs noter que pour Kundera, la société capitaliste et la société communiste sont considérées toutes deux comme sociétés du spectacle, mais encore que c'est la société capitaliste qui s'en accommode le plus (qui en est en réalité la plus profondément pénétrée).

Lors d'un entretien, Philip Roth demanda à Kundera s'il pense que la vie privée ou intime est moins menacée à l'Ouest que dans des pays sous le communisme, et Kundera répond :

> [Dans] les pays avec des régimes communistes il y a un avantage : on peut voir clairement ce qui est mal et ce qui est bien – si la police enregistre vos conversations privées, tout le monde sait que c'est mal. Mais en Italie quand un photographe se tapit pour photographier le visage de la mère d'un enfant assassiné ou l'agonie d'un homme qui se noie, on n'appelle pas ça violation de l'intimité mais liberté de la presse[1].

Cette réponse nous fait penser à Sabina dans *L'Insoutenable légèreté de l'être* quand il s'agit de sa répugnance éprouvé pour le kitsch :

> L'idée que l'univers du kitsch soviétique pût devenir réalité et qu'elle pût être forcée d'y vivre lui donnait la chair de poule. Sans une seconde d'hésitation, elle préférait la vie dans le régime communiste réel, même avec toutes les persécutions et les queues à la porte des boucheries. Dans le monde communiste réel, il est possible de vivre. Dans le monde de l'idéal communiste réalisé, dans ce monde de souriants crétins avec lesquels elle n'aurait pu échanger la moindre

[1] *The Village Voice*, interview with Philip Roth cité in « The Ambiguities of Milan Kundera », Roger Kimball, in *Bloom's Modern Critical Views Milan Kundera.* « [in] countries with Communist regimes there's an advantage : we can see clearly what's bad and what's good – if the police tape your private talks, everybody knows that's bad. But in Italy when a photographer lurks around to photograph the face of the mother of a murdered child or the agony of a drowning man, we don't call this a violation of intimacy but freedom of the press ». C'est nous qui traduisons. Kundera fait exprimer à Agnès la répugnance pour les presses qui violent la vie privée des individus : « Partout, il y a un photographe. Un photographe caché derrière un buisson. Un photographe déguisé en mendiant boiteux. Partout il y a un œil. Partout il y a un objectif. […] - L'individualisme ? Où est l'individualisme quand la caméra te filme au moment de ton agonie ? Il est clair, au contraire, que l'individu ne s'appartient plus, qu'il est entièrement la propriété des autres » (*L'Immortalité*, pp. 54-57).

parole, elle aurait crevé d'horreur au bout de huit jours[1].

En lisant ce penchant de Sabina, une exilée comme Kundera, on peut supposer que c'est son expérience du totalitarisme qui l'a profondément sensibilisée à l'aspect spectaculaire de la société. Il est à noter qu'il vivait dans un monde où même les « résidus d'individualisme[2] » ont été considérés comme nuisibles. Le totalitarisme forcé est bien sûr révoltant. Mais le totalitarisme spontané où chaque individu s'assimile à un principe sans se sentir forcé est bien pire.

Pour citer un autre exemple, la paire « Idéologie » / « Imagologie » souligne aussi l'avancement de la société capitaliste par rapport à la société communiste au niveau du spectaculaire :

> Les idéologies se faisaient la guerre et chacune était capable d'investir par sa pensée toute une époque. L'imagologie organise elle-même l'alternance paisible de ses systèmes au rythme allègre des saisons[3].

On peut aussi noter que pour Kundera ce contraste prend la forme « son passé tchécoslovaque / son présent en France ». Dans *L'Immortalité*, le narrateur Kundera compare la vie de sa grand-mère dans un village morave et celle de son voisin parisien :

> Rencontrant chaque jour tous les habitants du village, elle savait combien de meurtres avaient été commis depuis dix ans dans la région ; elle tenait pour ainsi dire la réalité sous son contrôle personnel, de sorte que nul n'aurait pu lui faire croire que l'agriculture morave prospérait s'il n'y avait pas eu de quoi manger à la maison. À Paris, mon voisin de palier passe

---

[1] *L'Insoutenable légèreté de l'être*, p. 366. Dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, on trouve un passage semblable : « Je le souligne : *l'idylle* et *pour tous*, car tous les êtres humains aspirent depuis toujours à l'idylle, à ce jardin où chantent les rossignols, à ce royaume de l'harmonie, où le monde ne se dresse pas en étranger contre l'homme et l'homme contre les autres hommes, mais où le monde et tous les hommes sont au contraire pétris dans une seule et même matière. Là-bas, chacun est une note d'une sublime fugue de Bach, et celui qui ne veut pas en être une reste un point noir inutile et privé de sens qu'il suffit de saisir et d'écraser sous l'ongle comme une puce » (p. 22).

[2] *La Plaisanterie*, p. 50.

[3] *L'Immortalité*, p. 175.

son temps assis à son bureau, en face d'un autre employé, puis il rentre à la maison, allume le téléviseur pour apprendre ce qui se passe dans le monde, et quand le présentateur, commentant le dernier sondage, l'informe que pour une majorité de Français la France est championne d'Europe en matière de sécurité (j'ai récemment lu ce sondage-là), fou de joie, il ouvre une bouteille de champagne et il n'apprendra jamais que le même jour, dans sa propre rue, ont été commis trois cambriolages et deux meurtres[1].

D'après l'article « Les Ambiguités de Milan Kundera[2] » (The Ambiguities of Milan Kundera) de Roger Kimball, Kundera partage une posture commune avec de nombreux écrivains dissidents : « une attitude fondamentalement équivoque envers l'Ouest[3] » (a fundamentally equivocal attitude toward the West). D'un côté, Kundera reconnaît l'association de la rationalité sceptique et de l'individualisme à l'esprit européen, mais d'un autre côté, il nuance son hommage à l'Europe en critiquant la superficialité de la culture de masse. Ce que Kimball souligne c'est le fait que Kundera ne se contente pas de critiquer cette tendance comme un défaut culturel, et qu'il va jusqu'à signaler la parenté avec le mal du totalitarisme. On pourrait lire ici la stratégie de Kundera et d'autres de vouloir mettre en valeur leur expérience sous des régimes politiquement totalitaires.

Quoi qu'il en soit, le fondement selon lequel il affirme que la vie d'un individu est plus menacée à l'Ouest qu'à l'Est réside dans le développement des médias de masse. Au fur et à mesure que Kundera mentionne la société de masse, ses méditations sur l'homme prennent une forme plus concrète et précise. Elles deviennent moins universelles et sont abordées en tant que problèmes contemporains. On constate clairement ce phénomène dans *L'Immortalité*.

Dans ce roman, Kundera emploie deux néologismes qui caractérisent bien la société du spectacle : l'imagologie et le Diabolum. L'imagologie est un système de valeurs ou de pensées structuré à travers « une suite d'images et d'emblèmes

---

[1] *L'Immortalité*, p. 174.

[2] Roger Kimball, « The Ambiguities of Milan Kundera » in *Bloom's Modern Critical Views Milan Kundera*.

[3] *Ibid.*, p. 43.

suggestifs[1] » qui sont transmises par les communications de masse et les agences publicitaires :

> Imagologie ! Qui, le premier, a forcé ce magistral néologisme ? Paul ou moi ? N'importe. Ce qui compte, c'est qu'existe enfin un mot qui permette de rassembler sous un seul toit des phénomènes aux appellations si différentes : agences publicitaires ; conseillers en communication des hommes d'État ; dessinateurs projetant la ligne d'une nouvelle voiture ou l'équipement d'une salle de gymnastique ; créateurs de mode et grands couturiers ; coiffeurs ; stars du *show-business* dictant les normes de la beauté physique, dont s'inspireront toutes les branches de l'imagologie[2].

Le Diabolum est un terme du Professeur Avenarius, l'ami joyeux du narrateur Kundera dans le roman. On entend par Diabolum, non pas une personne particulière ni une organisation, mais une attitude majeure qui domine une collectivité, voire une atmosphère dont émane une forte influence. Comme le précise le Professeur Avenarius, il est considéré comme « une totale absence du sens de l'humour[3] ». Il rejoint un peu ce que Debord exprime en disant « ce qui apparaît est bon, ce qui est bon apparaît[4] ». On pourrait l'interpréter comme du sérieux sur lequel se tient une société du spectacle.

Plus Kundera met ses questionnements en rapport avec la société contemporaine, plus ses romans revêtent l'aspect de la critique sociale, et par conséquent montrent plus de ressemblance avec les affirmations des critiques contemporains. Les remarques qui se trouvent dans *L'Immortalité* semblent donner une vision en coupe similaire de celle de Debord et aussi de Baudrillard :

> Là où le monde réel se change en simples images, les simples images deviennent des êtres réels, et les motivations efficientes d'un comportement hypnotique[5].

On peut donc avancer que l'ère de la consommation étant l'aboutissement sous le signe du

---

[1] *L'Immortalité*, p. 172.
[2] *L'Immortalité*, p. 172.
[3] *Ibid.*, p. 486.
[4] Debord, *La Société du spectacle*, p. 20.
[5] *Ibid.*, p. 23.

> capital, elle est aussi l'ère de l'aliénation radicale. La logique de la marchandise s'est généralisée, régissant aujourd'hui non seulement les procès de travail et les produits matériels, mais la culture entière, la sexualité, les relations humaines, jusqu'aux phantasmes et aux pulsions individuelles. Tout est repris par cette logique, non seulement au sens où toutes les fonctions, tous les besoins sont objectivés et manipulés en termes de profit, mais au sens plus profond où tout est *spectacularisé*, c'est-à-dire, évoqué, provoqué, orchestré en images, en signes, en modèles consommables[1].

C'est ce type de société qu'abordent Chantal et Leroy en tant qu'agents publicitaires :

> Nous sommes toujours en quête d'une majorité. Comme les candidats à la présidence des États-Unis pendant la campagne électorale. Nous mettons un produit dans le cercle enchanté des images susceptibles de rassembler une majorité d'acheteurs[2].

Il est évident que ces « images susceptibles de rassembler une majorité d'acheteurs » sont de nature « kitsch ». Nous allons voir ici ce terme sur lequel il développe une analyse dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*. C'est aussi un mot-clé de Kundera qui rejoint les critiques contemporains. On dit que l'origine du mot « kitsch » remonte au Munich des années 1860-70 : les peintres et les marchands d'art ont commencé à utiliser ce mot pour désigner « les objets d'art bons marchés ». La bourgeoisie se développant s'est mise à jouir de la culture et de l'art qui lui convenait financièrement et esthétiquement. L'objet d'art qui jusqu'alors a été destiné aux classes privilégiées est devenu un produit commercial. Au 20ème siècle, le terme élargit son emploi pour refléter une attitude esthétique signifiant l'hyperconsommation dans une société de masse.

Hermann Broch, du point de vue de l'artiste, a défini le kitsch comme un « art » qui s'appuie sur des moyens et des éléments dont l'effet est déjà prouvé dans les ouvrages du passé, ou voire une attitude facile des créateurs qui comptent sur cette

---

[1] Jean Baudrillard, *La Société de consommation. Ses mythes ses structures*, coll. « Folio/essais », Gallimard, Paris, 2012, p. 308.

[2] *La Lenteur*, p. 67.

méthode facile. Dans la société d'aujourd'hui où règnent les médias de masse, cette méthode s'appelle « étude de marché » : on enrichit le produit avec des images et des attributs qui n'ont pas de lien les uns avec les autres, et les consommateurs se contentent de ce type de produit d'imitation, sans aller plus loin. Le kitsch est le mécanisme qui fait tourner la société du spectacle. Nous avons vu que le spectaculaire a connu sa forme intégrale dans la société de consommation, mais cela est dû au pouvoir du kitsch qui se glisse habilement dans le quotidien de tous et se familiarise avec lui.

> Le Kitsch est doux et insinuant, permanent et omniprésent, de plain-pied avec notre vie, il ne demande pas d'effort autre que celui d'une gymnastique mentale moderne et recommandée, il est « sain » (!) et à l'abri de tous les coupables excès de l'art absolu, d'où son rapport intime avec la religion dès que celle-ci devient religion de masse. […] Le Kitsch refuse tout excès dans un sens ou dans un autre : « doux », ou « aigre », il est à la portée de toutes les bourses, de tous les esprits, de toutes les consciences[1].

Calinescu aussi remarque que le kitsch s'enracine profondément dans la vie quotidienne. Il cite deux principes qu'appliquerait un artiste kitsch : la médiocrité et l'éclectisme[2]. On vise à gagner le plus de public possible en s'adaptant à la diversité de goût et de l'intérêt du public :

> Ce qui donne au kitsch quelque unité stylistique au long cours est probablement la compatibilité de ses éléments hétérogènes avec une certaine notion de la « maisonneté ». Le kitsch est très souvent le type d' « art » que le consommateur moyen puisse désirer de posséder et d'exposer dans sa maison. Même lorsque cela est exposé ailleurs – salles d'attentes, restaurants, etc. – le kitsch est sensé suggérer un certain type d'intimité « artistique », une atmosphère saturée avec la « beauté », cette sorte de beauté que quelqu'un

[1] Abraham Moles, *Psychologie du kitsch. L'art du bonheur*, Denoël /Gonthier, 1971, p. 217.

[2] Baudrillard écrit aussi ainsi : « Le kitsch peut être partout, dans le détail d'un objet comme dans le plan d'un grand ensemble, dans la fleur artificielle comme dans le roman-photo. Il se définira de préférence comme *pseudo-objet*, c'est-à-dire comme simulation, copie, objet factice, stéréotype, comme pauvreté de signification réelle er surabondance de signes, de références allégoriques, de connotations disparates, comme exaltation du détail et saturation par les détails » (*Société de consommation*, p. 163).

voudrait voir sa vie quotidienne entourée[1].

Il s'ensuit nécessairement la formation d'une structure sociale dominée majoritairement par les consommateurs moyens qui soutiennent le kitsch. Et c'est ainsi que s'achève le « totalitarisme sans violence[2] » ou autrement dit, le « royaume du kitsch totalitaire[3] ». Si Kundera a consacré des pages à l'analyse de kitsch, c'est bien pour relever la grande caractéristique de la société de masse :

> Après cinquante ans, aujourd'hui, la phrase de Broch devient encore plus vraie. Vu la nécessité impérative de plaire et de gagner ainsi l'attention du plus grand nombre, l'esthétique des mass media est inévitablement kitsch ; et au fur et à mesure que les mass media embrassent et infiltrent toute notre vie, le kitsch devient notre esthétique et notre morale quotidiennes. Jusqu'à une époque récente, le modernisme signifiait une révolte non-conformiste contre des idées reçues et le kitsch. Aujourd'hui, la modernité se confond avec l'immense vitalité mass-médiatique, et être moderne signifie un effort effréné pour être à jour, être conforme, être plus conforme que les plus conformes. La modernité a revêtu la robe du kitsch[4].

Les systèmes changent sans cesse dans la stagnation épouvantable où personne ne se révolte. Là, ce n'est pas qu'il soit interdit de poser des questions, mais on n'y pense pas. Il y a ce que Kundera appelle « la non-pensée des idées reçues[5] ».

Comme on le voit ici, Kundera donne des descriptions et des réflexions qui sont riches du concret de la société actuelle, à tel point que l'on est tenté de qualifier ses romans de critique sociale indirecte. Il nous semble que cela montre la volonté de

---

[1] Calinescu, *Five faces of modernity*, p. 340. « What gives kitsch some kind of stylistic unity in the long run is probably the compatibility of its heterogeneous elements with a certain notion of "hominess". Kitsch is very often the kind of "art" that the average consumer might desire to own and display in his home. Even when displayed elsewhere – waiting rooms, restaurants, etc. – kitsch is meant to suggest some sort of "artistic" intimacy, an atmosphere saturated with "beauty", that kind of beauty one would wish to see one's daily life surrounded with ». C'est nous qui traduisons.

[2] A. Moles, p. 217.

[3] *L'Insoutenable légèreté de l'être*, p. 363.

[4] *L'Art du roman*, pp. 196-197. Paul, personnage de *L'Immortalité* correspondrait exactement à un type d'individu ayant cette caractéristique. Il serait l'incarnation de kitsch.

[5] *Ibid.*, p. 195.

Kundera de vouloir s'engager directement dans son temps. Même si c'est par la voie romanesque – une forme d'expression qui ne comporte pas d'affirmation ni de jugement – il nous semble que Kundera signale l'aliénation de l'homme correspond à la société contemporaine.

Néanmoins, il est vrai que l'intérêt de Kundera est beaucoup plus centré sur la vie de l'individu que sur d'autres aspects de la critique sociale. Alors que les critiques cités ci-dessus interprètent le spectacle et le kitsch comme des phénomènes sociaux inévitablement associés au style capitaliste de la production et de la consommation, Kundera les médite en tant que problèmes de l'individu. Certes, ces critiques sociales mettent en question l'aliénation de l'homme, et on ne peut pas dire qu'elles excluent le problème de l'individu. Ce qui est le plus problématique dans la société de consommation, c'est que l'individu se conforme insensiblement à un consommateur moyen. Baudrillard écrit que l'individu dans la société de consommation s'approche le plus du modèle « imposé » en envisageant d'être « vraiment [lui]-même[1] ». Il définit ainsi l'homme de la consommation :

> L'homme de la consommation n'est jamais en face de ses propres besoins, pas plus que du propre produit de son travail, il n'est jamais non plus affronté à sa propre image : *il est immanent aux signes qu'il ordonne.* Plus de transcendance, plus de finalité, plus d'objectif : ce qui caractérise cette société, c'est l'absence de « réflexion », de perspective sur elle-même[2].

Cette figure de l'homme contemporain correspond à la conception de l'homme chez Kundera, mais là où Kundera est romancier, c'est qu'il expérimente les diverses possibilités de l'homme, et surtout celles qui se produisent à partir des interactions entre les hommes. Ses personnages partageraient bien des caractéristiques communes à une société, mais ils sont organiques et complexes.

À titre d'exemple, Paul est un homme typiquement « spectaculaire » qui fait prévaloir l'apparence à la réalité. Selon le Professeur Avenaris, Paul choisirait comme la

---

[1] Baudrillard, p. 137 : « "Le corps dont vous rêvez, c'est le VÔTRE" Cette tautologie admirable, dont l'issue est évidemment tel ou tel soutien-gorge, ramasse tous les paradoxes du narcissisme "personnalisé" ».

[2] *Ibid.*, p. 309.

plupart des gens de se montrer avec Rita Hayworth en public au lieu de coucher secrètement avec elle[1]. Il serait aussi un bon exemple pour Debord quand il définit l'homme dans la société du spectacle :

> La première phase de la domination de l'économie sur la vie sociale avait entraîné dans la définition de toute réalisation humaine une évidente dégradation de l'être en avoir. La phase présente de l'occupation totale de la vie sociale par les résultats accumulés de l'économie conduit à un glissement généralisé de l'avoir au paraître, dont tout « avoir » effectif doit tirer son prestige immédiat et sa fonction dernière. En même temps toute réalité individuelle est devenue sociale, directement dépendante de la puissance sociale, façonnée par elle. En ceci seulement qu'elle n'est pas, il lui est permis d'apparaître[2].

Mais, Paul bien qu'il ne cesse de se déterminer par son apparence publique, subit des échecs, discute avec les gens et réfléchit sur cet aspect spectaculaire de la société en employant le terme d'imagologie.

Les critiques sociales découpent des comportements particuliers de l'homme (c'est dans la plupart des cas des défauts) sur le fond social. Mais elles ne supposent pas un scénario dans lequel l'homme prend conscience de sa manière de se comporter. Elles ne comptent pas non plus la présence de ceux qui ressentent un malaise dans cette société (sans doute comme l'auteur). Dans les romans de Kundera, les personnages rencontrent des situations qui dérangent leur vie, voire leur existence. Ce faisant, Kundera procure aux personnages et au lecteur, l'occasion de se voir et de réfléchir sur eux-mêmes. Comment vivre en tant qu'individu dans la société ? Dans le chapitre suivant, nous allons aborder cette question. Il s'agira de voir ce que pourrait être un individualisme kundérien.

---

[1] *L'Immortalité*, pp. 503-504. Avenarius dit ainsi : « Quoi qu'ils en disent, s'ils avaient vraiment le choix, tous ces gens-là, je t'assure, tous, préféreraient à la nuit d'amour une promenade sur la grande place. Car c'est l'admiration qui leur importe et non pas la volupté. L'apparence, et non la réalité. La réalité ne représente plus rien pour personne. Pour personne. Pour mon avocat, elle ne représente rien du tout ».

[2] Guy Debord, *La Société du spectacle*, p. 22.

2. Le roman comme espace individualiste

Qu'est-ce que l'individualisme kundérien ? Nous pouvons immédiatement préciser qu'il s'agit d'un individualisme d'une Europe des Temps modernes. Dans les *Essais sur l'individualisme*, Louis Dumont présente deux interprétations de l'individu : d'une part, l'individu s'entend comme « échantillon individuel de l'espèce humaine » qui se trouve dans n'importe quelle société, d'autre part, comme « l'être moral indépendant, autonome, et par suite essentiellement non social, qui porte nos valeurs suprêmes et se rencontre en premier lieu dans notre idéologie moderne de l'homme et de la société[1] ». L'individualisme n'existe que dans des sociétés où l'individu est la valeur suprême ; dans le cas contraire, on parlerait de holisme. L'individualisme tel que l'entend Kundera dans ses propos est proche de cette définition de Dumont. Il est bien celui des Temps modernes à l'occidentale. On le constate clairement lorsque l'on trouve chez Kundera des passages comme celui-ci :

> La culture occidentale telle qu'elle avait été conçue à l'aube des Temps modernes, fondée sur l'individu et sur sa raison, sur le pluralisme de la pensée et sur la tolérance[2].

Nous n'allons pas parcourir ici l'histoire de l'avènement de l'individu et de la formation de l'individualisme. Néanmoins, nous pouvons noter que chez Kundera, l'histoire de l'Europe est marquée par la transition de la société chrétienne à celle qui se fonde sur la notion du moi moderne cartésien, soit le sujet du « cogito ergo sum » :

> L'avènement des Temps modernes. Le moment-clé de l'histoire de l'Europe. Dieu devient *Deus absconditus* et l'homme le fondement de tout. L'individualisme européen est né et avec lui une nouvelle situation de l'art, de la culture, de la science[3].

---

[1] Louis Dumont, *Essais sur l'individualisme. Une perspective anthropologique sur l'idéologie moderne*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 35. Par « idéologie moderne », Dumont entend le système d'idées et de valeurs caractéristiques de la société moderne.

[2] Kundera, « Introduction à une variation » dans *Jacques et son maître*, p. 25.

[3] *L'Art du roman*, p. 180.

Or, pour Kundera, ce n'est pas uniquement le rationalisme de Descartes qui a contribué à la réalisation de l'esprit moderne, mais aussi le relativisme de Cervantes tel qu'il se reflète dans son monde romanesque :

> Comprendre avec Descartes l'*ego pensant* comme le fondement de tout, être ainsi seul en face de l'univers, c'est une attitude que Hegel, à juste titre, jugea héroïque. Comprendre avec Cervantes le monde comme ambiguïté, avoir à affronter, au lieu d'une seule vérité absolue, un tas de vérités relatives qui se contredisent (vérités incorporées dans des *ego imaginaires* appelés personnages), posséder donc comme seule certitude la *sagesse de l'incertitude*, cela exige une force non moins grande[1].

C'est la force d'accepter ce qui ne peut pas être saisi par la raison, d'embrasser l'ambiguïté dans son ensemble. Cette attitude indépendante de tout discours dogmatique ou idéologique correspond à celle d'un excentrique qui ne s'attache à rien. Quoi qu'il en soit, Kundera voit Descartes et Cervantes derrière la naissance de l'individu. D'où se forme sa conception particulière de « l'esprit européen » qui revêt indéniablement un aspect utopique. Pour Kundera l'Europe n'est pas tout simplement une notion géographique, mais une « notion spirituelle[2] » qui lui sert à souligner à la fois son identité de défenseur de l'individualisme moderne et celle de romancier:

> Les agélastes, la non-pensée des idées reçues, le kitsch, c'est le seul et même ennemi tricéphale de l'art né comme l'écho du rire de Dieu et qui a su créer ce fascinant espace imaginaire où personne n'est possesseur de la vérité et où chacun a le droit d'être compris. Cet espace imaginaire est né avec l'Europe moderne, il est l'image de l'Europe ou, au moins, notre rêve de l'Europe, rêve maintes fois trahi, mais pourtant assez fort pour nous unir tous dans la fraternité qui dépasse de loin notre petit continent[3].

On peut constater que chez Kundera l'individualisme sert de charnière qui relie l'esprit moderne européen et l'esprit romanesque. L'avènement de l'individualisme ne

---

[1] *L'Art du roman*, p. 17.
[2] « Occident kidnappé », p. 1.
[3] *L'Art du roman*, p. 197.

se serait pas produit si l'un ou l'autre avait manqué. Puisque la contribution du rationalisme à l'élévation de l'individu comme valeur suprême est évidente, Kundera met plutôt en valeur la contribution du roman en précisant que le roman apprend au lecteur « à être curieux de l'autre et à essayer de comprendre les vérités qui diffèrent des siennes ». Il se fait l'apôtre de Cioran désignant la société européenne comme la « société du roman » et les Européens comme « fils du roman[1] ».

Kundera a tourné le dos à la société totalitaire ou holiste tchécoslovaque, car ses romans ont été accusés d'être des manifestations nuisibles de l'individualisme. En revanche, l'Europe où il a émigré se dresse devant lui comme le paradis des individus. Elle l'est doublement : d'une part comme le monde imaginaire du roman, et d'autre part comme le monde réel de l'Europe[2].

Il faut cependant noter que cet idéal n'est pas invincible. Au contraire, il est « fragile et périssable[3] ». Selon Kundera, nous assistons aujourd'hui à un changement aussi significatif que celui qui sépare le Moyen Âge des Temps modernes :

> De même que Dieu céda, jadis, sa place à la culture, la culture à son tour cède aujourd'hui la place[4].

En 1983, quand il exprima son appréhension, il ne précisait pas à quoi la culture cédait sa place. Mais dans le discours de Jérusalem intitulé « Le Roman et l'Europe », il accuse clairement l'intensité de l'influence des mass-médias. Les valeurs diverses qui ont nourri l'esprit européen sont détruites complètement par la collaboration de la masse et des médias. Kundera n'emploie pas le terme « globalisation » à l'américaine pour désigner ce phénomène. Néanmoins, on pourrait interpréter que lorsque Kundera parle de l'extinction des valeurs et des critères des Temps modernes, il suppose l'influence de la culture américaine. Sinon, aurait-il mentionné l'incompréhension américaine des Temps modernes dans ses « soixante-treize mots » ?

---

[1] *Les Testaments trahis*, p. 16.
[2] *L'Art du roman*, p. 197.
[3] *Idem*.
[4] « Un Occident kidnappé », p. 10.

> L'ignorance de la notion de Temps modernes en Amérique révèle toute la fissure entre les deux continents. En Europe, nous vivons la fin des Temps modernes ; la fin de l'individualisme ; la fin de l'art conçu comme expression d'une originalité personnelle irremplaçable ; la fin annonçant l'époque d'une uniformité sans pareille[1].

Nous avons vu précédemment que selon Kundera, le spectaculaire et le kitsch apparaissent sous une forme plus complète dans des sociétés où règnent les médias de masse que dans des sociétés politiquement totalitaires. En présentant ce type de discours, Kundera souligne que l'Europe est devenue une société où l'on n'attache que peu de valeur à l'individualisme. En revanche, c'est le conformisme qui sévit aujourd'hui[2]. Il ne s'agit pas ici d'un conformisme rigoureux se basant sur un seul régime ou un seul mode de vie. Les choix que propose la société sont multiples pour que ses membres, en choisissant, puissent croire qu'ils ont fait un choix personnel. Ce que critique Kundera c'est l'attitude d'un individu qui se conforme à un style ou à une image d'une manière superficielle et opportune. Il est évident que cette attitude ne date pas d'hier. Mais on ne peut pas nier qu'avec le développement des médias de masse, la tentation de se conformer à des styles et des images est devenue plus intense. Ce qui est important à noter est que dans notre contexte, le conformisme est bel et bien l'antonyme de l'individualisme. Alors que l'individualisme désigne la séparation de l'individu et de la collectivité, le conformisme désigne l'appartenance de l'individu à une collectivité, voire son assimilation. Si le conformisme est considéré chez Kundera comme l'un des fautifs de la fin de l'individualisme moderne, on peut dire qu'il y a une similitude de vision avec l'analyse de Michel Maffesoli sur l'individu et la société contemporains.

Selon Maffesoli, nous sommes dans une époque où l'individu retrouve et exprime sa personnalité en adhérant à un groupe qui partage certains styles et images communs. Le groupe dont il est question n'est pas grand ni universel (tel que l'État, la nation ou les organisations officielles), mais il s'agit plutôt de petites communautés telles que des sociétés locales, une association, une école d'origine, une équipe de sport, une secte, une amicale, etc. Maffesoli appelle ce type de petit groupe, « tribu[3] ». Selon les âges, les

---

[1] *L'Art du roman*, pp. 180-181.

[2] Cf. *L'Art du roman*, p. 197.

[3] Michel Maffesoli, *Le Temps des tribus. Le déclin de l'individualisme dans les sociétés*

différentes phases de vie, les besoins quotidiens, les goûts, nous faisons partie des tribus et nous les quittons. L'individu affaibli, ne pouvant pas prouver son identité juste par sa propre existence, retrouve son identité dans la tribu. L'individu ne peut plus vivre sans appartenir à des tribus.

> Qu'on le regrette ou non, c'est bien un « temps des tribus » qui ainsi s'annonce. Un temps où le style de voir, de sentir, d'aimer, de s'enthousiasmer en commun et au présent l'emporte, sans coup férir, sur les représentations rationnelles tournées vers l'avenir[1].

Il n'y a pas d'histoire de Kundera, qui aborde comme thème l'appartenance à un petit groupe. Mais la faiblesse d'un individu qui ne peut dire « je suis moi » en ayant ôté tout attribut social, semble bien correspondre à la figure de l'individu affaibli que décrit Maffesoli.

En outre, Maffesoli met l'accent sur « l'aspect *cohésif* du partage sentimental de valeurs, de lieux ou d'idéaux[2] ». En concevant la tribu comme un groupe de gens qui « pensent et sentent la même chose », Maffesoli la caractérise aussi comme une « communauté émotionnelle[3] ». Cet aspect correspondrait à la caractéristique du conformiste contemporain que critique Kundera. Recourir à la sensation est le procédé habituel du kistch pour faire appel au conformisme. Pour citer quelques exemples comportementaux des personnages, Paul, personnage de *L'Immortalité,* aima dans sa jeunesse les poèmes de Rimbaud sans amour esthétique :

> Il s'était enrôlé sous la bannière de Rimbaud comme on s'enrôle sous un drapeau, comme on

---

postmodernes, Paris, La table ronde, 1988. Maffesoli emploie le terme « tribu » pour désigner les petits groupes d'aujourd'hui. Il voit une similitude d'union et de rassemblement entre la formation du groupe d'aujourd'hui et celle des temps anciens. Il écrit : « La métaphore de la tribu, quant à elle, permet de rendre compte du processus de désindividualisation, de la saturation de la *fonction* qui lui est inhérente, et de l'accentuation du *rôle* que chaque personne (*persona*) est appelée à jouer en son sein » (pp. 18-19).

[1] Michel Maffesoli, *La Contemplation du monde. Figure du style communautaire*, Grasset, Paris, 1993, p. 45.

[2] Michel Maffesoli et Alain Pessin, *La Violence fondatrice*. Édition Champ urbain, Paris, 1978, p. 33.

[3] Maffesoli, *Le Temps des tribus*, p. 23.

> adhère à un parti politique, comme on devient supporter d'une équipe de football. En réalité, qu'est-ce que les vers de Rimbaud lui ont apporté ? Rien que la fierté d'être de ceux qui aiment les vers de Rimbaud[1].

Devenu père d'une fille, il s'attache aveuglément à elle, comme « un homme peu sûr de lui qui consulte une voyante[2] », car elle représente la collectivité attirante qu'est la jeunesse. Quant à Brigitte, elle éprouve « une brusque et forte sympathie » envers des manifestants de chômage, et se met à protester violemment contre les policiers qui contrôlaient le stationnement de sa voiture. Alors qu'elle est totalement indifférente aux intérêts des manifestants, elle se sentait « unie à eux dans un même combat[3] », sans logique, mais avec la sensation. Nous pouvons aussi citer Franz qui participe aux marches sans idéal précis. Kundera ne cache pas ses craintes, voire sa répugnance pour le fait que la sensibilité irrationnelle devient le moteur des actions collectives :

> La sensibilité est indispensable à l'homme, mais elle devient redoutable dès le moment où elle se considère comme une valeur, comme un critère de la vérité, comme la justification d'un comportement. Les sentiments nationaux les plus nobles sont prêts à justifier les pires horreurs ; et, la poitrine gonflée de sentiments lyriques, l'homme commet des bassesses au nom sacré de l'amour[4].

C'est dans l'exaltation sensationnelle qu'un individu agit en tant que « nous » et non pas en tant que « je ». Si Kundera insiste encore pour souligner le côté nuisible de la sensibilité humaine – on peut se rappeler sa définition de l'*Homo sentimentalis* – , c'est sans doute parce qu'il partage plus ou moins la vision maffesolienne qui fait que nous assistons aujourd'hui à la transition du social rationalisé à la socialité fondée sur l'empathie[5]. Là où le partage des sentiments devient le but, et là où l'homme ne peut

---

[1] *L'Immortalité*, p. 212.
[2] *Ibid.*, p. 213.
[3] *Ibid.*, p. 205.
[4] *Jacques et son maître*, pp. 11-12.
[5] Maffesoli distingue nettement deux époques : les périodes abstractives, rationnelles et les périodes empathiques. Il continue : « Celles-là reposent sur le principe d'individuation, de séparation, celles-ci au contraire sont dominées par l'indifférenciation, la « perte » dans un sujet collectif : ce

confirmer son existence que par ce partage, l'individu n'existe plus. À la place se crée « "une âme collective" dans laquelle aptitudes, identités et individualités s'effacent[1] ».

Ce n'est rien d'autre qu'un processus de désindividualisation, et par suite, un desséchement de l'individualisme comme fruit des Temps modernes. On pourrait dire que l'analyse de Maffesoli complète l'histoire de l'individualisme occidental de Kundera.

Or, nous voudrions ici émettre l'hypothèse qu'il existerait un autre type d'individualisme kundérien, différent de celui que Kundera affiche officiellement dans le contexte des Temps modernes. Au long de la lecture de ses romans et de ses essais, nous croyons voir se dessiner sa propre version de l'individualisme qui revêt des aspects à la fois radicaux et passifs. Radical, parce que chez Kundera, l'individualisme est considéré comme l'équivalent du non-accord avec la société, plus précisément comme le droit d'aller à l'encontre de la société :

> C'est précisément en perdant la certitude de la vérité et le consentement unanime des autres que l'homme devient individu[2].

La manifestation de l'individualisme est une discordance, et une discordance est « un crachat jeté au visage de la souriante fraternité[3] ». C'est par répulsion pour une société totalitaire où la vie d'un individu est sacrifiée pour le bien communautaire que Kundera aspire à l'individualisme. En empruntant ses exemples, l'individualisme n'est assuré que dans une société où la vie d'une mère qui abandonne sa famille, ou bien celle

---

que j'appelle le néo-tribalisme » (in *Le Temps des tribus*, pp. 27-28).

[1] Maffesoli, *Le Temps des tribus*, p. 121.

[2] *L'Art du roman*, p. 191. Kundera continue ainsi : « il n'y a pas de paix possible entre le romancier et l'agélaste. N'ayant jamais entendu le rire de Dieu, les agélastes sont persuadés que la vérité est claire, que tous les hommes doivent penser la même chose et qu'eux-mêmes sont exactement ce qu'ils pensent être ». Le romancier est ainsi le défenseur de l'individualisme.

[3] *L'Insoutenable légèreté de l'être*, p. 363. Nishinaga remarque l'analogie d'interprétation de l'individualisme entre Kundera et Girard (*L'Avenir de l'« Individu »*, en japonais, Taishûkanshoten, Tokyo, 2002). Girard s'exprime ainsi : « La foule précède l'individu. Ne devient vraiment individu que celui qui, se détachant de la foule, échappe à l'unanimité violente. Tous ne sont pas capables d'autant d'initiative. Ceux qui en sont capables se détachent les premiers et, ce faisant, empêchent la lapidation » (dans *Quand ces choses commenceront. Entretien avec Michel Treguer*). Le passage est cité dans l'ouvrage de Nishinaga.

des homosexuels, n'est pas menacée par le sacro-saint slogan « croissez et multipliez-vous[1] ». Sur ce point, il y a dans l'individualisme kundérien une part de radicalité et de rébellion. Mais en même temps, nous ne pouvons pas négliger l'autre part de son individualisme, qui est la passivité. Car, même les personnages les plus individualistes que décrit Kundera ne sont jamais destructeurs. S'ils sont rebelles, ce n'est que dans leur intérieur.

C'est peut-être dû au fait que Kundera a vécu dans un monde où le statut de l'individu n'était pas considéré comme une évidence. Que l'individu soit libre et autonome n'est pour Kundera jamais une chose acquise. On constate chez Kundera une crainte obsessionnelle qui est la menace de la condition de l'individu par des impératifs de la société, et le fait que l'on ne puisse vivre en tant qu'individu qu'en se détachant de la collectivité.

Pour Kundera, le privé devrait être nettement séparé du public au sens où le privé est le sanctuaire inviolable d'un individu. L'individu doit être le maître de cet espace :

> Ils se sont rendu compte (comme par un choc) que le privé et le public sont deux mondes différents par essence et que le respect de cette différence est la condition sine qua non pour qu'un homme puisse vivre en homme libre ; que le rideau qui sépare ces deux mondes est intouchable et que les arracheurs de rideaux sont des criminels[2].

Il exige le droit pour l'individu de garder son intimité dans la société. Assurer dans le quotidien le bien-être de ne pas être vu. C'est la persistance de ce petit espace intime qu'appréhende Kundera dans ses romans.

Or, si ce n'est qu'en se séparant de la société, et non pas dans la société que peut se réaliser la vraie vie individuelle, il s'agirait là plutôt d'une thèse privatiste qu'individualiste. Il reste tout de même une autre possibilité : considérer cet individualisme privatiste comme un nouvel individualisme. Nous pourrons nous référer ici à l'analyse de Gilles Lipovetsky qui constate l'apparition de ce nouvel individualisme en observant les individus d'aujourd'hui qui s'investissent ardemment

---

[1] *Idem.*

[2] *Les Testaments trahis,* pp. 310-311.

dans leur vie privée en s'éloignant mentalement de la société.

Lipovetsky essaie de donner une explication au mécanisme de la société actuelle en utilisant « la personnalisation » comme mot-clé. L'époque de la personnalisation signifie aussi que chacun peut choisir librement ses produits, créer sa propre manière de vivre, et s'épanouir dans ses activités personnelles. C'est bien sûr en même temps la conséquence de la stratégie commerciale de la société de consommation, et cette garantie de liberté n'est en fait rien d'autre qu'une nouvelle manière de manipuler et contrôler la masse.

> Ainsi opère le procès de personnalisation, nouvelle façon pour la société de s'organiser et de s'orienter, nouvelle façon de gérer les comportements, non plus par la tyrannie des détails, mais avec le moins d'austérité et le plus de désir possible, avec le moins de coercition et le plus de compréhension possible[1].

Ce qui est à noter est que la liberté offerte à l'individu n'est plus celle de participer à la société, mais au contraire celle de s'en évader et de se replier dans la sphère privée :

> Vivre libre sans contrainte, choisir de part en part son mode d'existence : point de fait social et culturel plus significatif de notre temps, point d'aspiration, point de droit plus légitime aux yeux de nos contemporains[2].

Inversement, l'intrusion du public dans la vie privée serait l'humiliation la plus grande, le traitement le plus injuste. C'est ainsi que Kundera voit les choses :

> Être, à n'importe quel moment, accessible dans sa chambre à coucher ; se faire manger son petit déjeuner ; être disponible jour et nuit, pour se rendre aux convocations ; voir confisquer les rideaux qui couvrent sa fenêtre ; ne pouvoir fréquenter qui on veut ; ne plus s'appartenir à soi-même ; perdre le statut d'individu. *Cette transformation d'un homme de sujet en objet*, on

---

[1] Gilles Lipovetsky, *L'Ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, coll. « folio essais », Gallimard, Paris, 1993, p. 11.

[2] *Ibid.*, p. 13.

l'éprouve comme une honte[1].

Revenons à la figure de l'individu que montre Lipovetsky. Selon lui, l'individu contemporain est celui qui est seulement préoccupé par ses intérêts et qui vise uniquement son accomplissement personnel, d'où il lui attribue la qualification de narcissique :

> Quelle autre image est mieux à même de signifier l'émergence de cette forme d'individualité à la sensibilité psychologique, déstabilisée et tolérante, centrée sur la réalisation émotionnelle de soi-même, avide de jeunesse, de sports, de rythme, moins attachée à réussir dans la vie qu'à s'accomplir continûment dans la sphère intime[2]?

Cette personnalité est non seulement un Narcisse, mais aussi un Narcisse épicurien et convivial. Ce Narcisse contemporain, même en se livrant à soi-même (l'auto-absorption[3]), ne rompt pas le lien avec la société. Il établit un lien social dans un petit groupe – tout comme ce que Maffesoli appelait une « tribu » – avec les personnes qui partagent les mêmes intérêts. Cette tendance n'est pas contradictoire avec l'auto-absorbtion épicurienne, et au contraire la favorise. Car c'est en appartenant à une petite communauté que l'individu confirme sa personnalité. L'adhésion au groupe se situe dans le prolongement de l'auto-absorption.

Quel rapport y a-t-il entre cette figure de l'individu et celle que peint Kundera ? En effet, sans aller jusqu'à dire que ces deux figures se correspondent, on peut néanmoins constater quelques caractéristiques que cite Lipovetsky chez les personnages kundériens. Ce qui est intéressant, c'est que ces personnages ne sont pas ceux que Kundera critique, mais ceux envers qui il montre de la sympathie.

Dans les essais, on lit souvent un Kundera qui insiste sur la violation de la vie privée. Mais dans les romans, il décrit la vie des personnages qui savourent leur intimité. Pour l'aspect pratique, nous allons appeler ces personnages les individualistes kundériens. Le quadragénaire dans *La Vie est ailleurs* mène une vie paisible dans son

---

[1] *Les Testaments trahis* p. 312. Il s'agit de la dernière scène du *Procès* de Kafka.
[2] Lipovetsky, p. 19.
[3] *Ibid.*,p. 102.

appartement en tournant le dos à tout ce qui se passe à l'extérieur. Tomas accomplit son impératif personnel au travers de son donjuanisme. Chantal déclare à son amant qu'elle a deux visages : l'un moqueur pour la vie privée et l'autre sérieux pour la société. Pontevin ne présente ses idées astucieuses que dans son petit cercle d'amis, et a horreur de s'engager dans la société. *La Lenteur* décrit et fait l'éloge du plaisir secret : le plaisir réside dans un espace clos et intime comme dans le château de Madame T. Ces personnages voient l'accomplissement épicurien de soi dans la sphère privée et non pas dans la société. Ils se cachent dans des endroits où le regard de la société ne peut pas les atteindre. Ils sont aussi des Narcisses épicuriens. Cette fuite devant le public vers le privée, cette passivité de vie, semble bien correspondre à ce que pointe la remarque suivante de Lipovetsky :

> Pour un nombre croissant d'individus, l'espace public n'est plus le théâtre où s'agitent les passions « arrivistes » ; ne reste que la volonté de se réaliser à part et de s'intégrer dans des cercles conviviaux ou chaleureux, lesquels deviennent les satellites psy de Narcisse, ses branchements privilégiés […]. L'*homo psychologicus* aspire moins à se hisser au-dessus des autres qu'à vivre dans un environnement détendu et communicationnel, dans des milieux « sympa », sans hauteur, sans prétention excessive. Le culte du relationnel personnalise ou psychologise les formes de sociabilité, érode les ultimes barrières anonymes séparant les hommes, il est ce faisant un agent de la révolution démocratique travaillant continûment à la dissolution des distances sociales. […] D'un côté, la scène publique et les conduites individuelles ne cessent de se pacifier par auto-absorption narcissique ; de l'autre, l'espace privé se psychologise, perd ses amarres conventionnelles et devient une dépendance narcissique où chacun n'y trouve plus que ce qu'il « désire » : le narcissisme ne signifie pas la forclusion d'autrui, il désigne la transcription progressive des réalités individuelles et sociales dans le code de la subjectivité[1].

L'auto-absorption de chacun est la voie vers la paix se basant sur l'indifférence et la non-intervention. On ne sait pas si chez Kundera, l'indifférence prévaut sur

[1] *Ibid.*, pp. 102-103.

l'intolérance, comme le dit Lipovetsky[1], mais il est certainement vrai que Kundera évite de donner des jugements et répugne à des oppositions de type manichéennes. Il y a quelque chose de commun entre les individualistes résignés et épicuriens de Kundera et ceux de Lipovetsky.

Pensons ici de nouveau à Agnès, un des personnages les plus chers à Kundera. Elle aime son père passif, et n'aime pas sa sœur qui est offensive. Son père, c'est quelqu'un qui recule devant des enfants malicieux qui lui bloquent le chemin. Pour comprendre son père, elle l'imagine dans une autre situation : sur un bateau qui coule, son père resterait immobile en regardant les autres passagers se battant pour monter sur les canots de sauvetage :

> La question qu'elle se pose est celle-ci : son père a-t-il haï les gens du bateau […] ? Non, Agnès ne parvient pas à imaginer que son père ait pu haïr. Le piège de la haine, c'est qu'elle nous enlace trop étroitement à l'adversaire. Voilà l'obscénité de la guerre : l'intimité du sang mutuellement versé, la proximité lascive de deux soldats qui, les yeux dans les yeux, se transpercent réciproquement. Agnès en est sûre : c'est précisément cette intimité qui répugnait à son père : la bousculade sur le bateau le remplissait d'un tel dégoût qu'il préférait se noyer. Le contact physique avec des gens qui se frappent, se piétinent et s'envoient l'un l'autre à la mort lui paraissait bien pire qu'une mort solitaire dans la pureté des eaux[2].

À travers elle, on voit la préférence de Kundera. D'où vient cette figure de l'individu passif qui se plaît à la tranquillité et qui est exempté d'ambition et de volonté de s'élever ? Est-ce le reflet d'une sagesse qui provient d'un sentiment de défaite contre le Diabolum ? L'explication de Lipovetsky consisterait à dire qu'il fait partie du processus nécessaire d'une société postmoderne.

Toutefois, il y a une différence essentielle entre la figure de l'individu lipovetskien et celle que Kundera propose par-devers lui. C'est que le Narcisse épicurien de Kundera

---

[1] Lipovetsky écrit ainsi : « Le laxisme prend le pas sur le moralisme ou le purisme, l'indifférence sur l'intolérance. Trop absorbé par lui-même, Narcisse renonce aux militantismes religieux, désinvestit les grandes orthodoxies, ses adhésions sont de mode, fluctuantes, sans grande motivation. Ici comme ailleurs. La personnalisation conduit au désinvestissement du conflit, à la *détente* » (pp. 95-96).

[2] *L'Immortalité*, p. 44.

n'est pas un individu qui, comme l'analyse Lipovetsky, s'effraye de son « vide ». Malgré le ton optimiste dans la description de la situation de l'individu d'aujourd'hui, Lipovetsky s'intéresse aussi au mal de ce nouvel individualisme, qui est le « vide » :

> Le narcissisme trouve peut-être sa plus haute fonction dans le délestage des contenus rigides du Moi que la demande inflationnelle de vérité sur soi accomplit inéluctablement. Plus le Moi est investi, objet d'attention et d'interprétation, plus l'incertitude et l'interrogation croissent. Le Moi devient un miroir *vide* à force d'« informations », une question sans réponse à force d'associations et d'analyses […].Narcisse n'est plus immobilisé devant don image fixe, il n'y a même plus d'image, rien qu'une quête interminable du Soi, un procès de déstabilisation ou flottaison psy à l'instar de la flottaison monétaire ou de l'opinion publique. […] Comme l'espace public se vide émotionnellement par excès d'informations, de sollicitations et d'animations, le Moi perd ses repères, son unité, par excès d'attention : le Moi est devenu un « ensemble flou. Partout c'est la disparition du réel lourd, c'est la *désubstantialisation*, ultime figure de la déterritorialisation, qui commande la post-modernité[1].

Les individualistes kundériens font aussi le « délestage des contenus rigides du Moi ». On peut se rappeler la « méthode *soustractive* » d'Agnès pour cultiver l'unicité du moi :

> Agnès soustrait de son moi tout ce qui est extérieur et emprunté, pour se rapprocher ainsi de sa pure essence (en courant le risque d'aboutir à zéro, par ces soustractions successives[2]).

Si Agnès déstabilise son moi, ce n'est pas par incertitude sur ce qu'elle est, mais à cause de la souffrance de se charger de toutes les informations qui la concerne : « Vivre : porter de par le monde son moi douloureux[3] ». Vivre, c'est être quelqu'un dans la société. La figure de l'individu que montre Lipovetsky est celle qui décrit un

---

[1] Lipovetsky, pp. 79-80.

[2] *L'Immortalité*, p. 151. Sa sœur Laura adopte la méthode inverse, celle de l'addition : « pour rendre son moi plus visible, plus facile à saisir, pour lui donner plus d'épaisseur, elle lui ajoute dans cesse de nouveaux attributs, auxquels elle tâche de s'identifier (en courant le risque de perdre l'essence du moi, sous ces attributs additionnés) ».

[3] *Ibid.*, p. 381.

individu, qui par l'angoisse de ne pas être sûr de ce qu'il est, change successivement de personnalité. Chez les individualistes kundériens, il y a la volonté et le désir d'être tout simplement, c'est-à-dire de vivre sans être quelqu'un, en tant que « moi qui n'est personne ». Ce n'est pas un individu fluctuant entre diverses personnalités. Même si les personnages ne réalisent pas parfaitement cette manière de vivre, il y a au moins une espèce de morale qui est de faire peu de cas de l'apparence, et de vivre avec le moins d'attributs possible. À la différence de l'individu lipovetskien qui est hanté par la peur du vide et par le désir de combler ce vide, les individualistes kundériens assument ce vide. Ce que Kundera propose c'est de n'être personne en se débarrassant de tout ce qui forme le moi.

Pourquoi ? C'est pour être conscient de la subjectivité. Comme l'écrit Kundera dans *La Lenteur*, « les plaisirs n'appartiennent qu'à celui qui les éprouve[1] ». Sur ce point, l'épicurien kundérien est différent de celui de Lipovetsky qui pousse un cri de désespoir : « Si seulement je pouvais sentir quelque chose[2]! ». C'est quand on a rejeté le fait d'être quelqu'un (cela veut dire vivre dans la société), qu'on peut sentir les choses avec sa propre subjectivité et penser de sa propre manière. Seul celui qui abandonne de vivre une vie sociale peut vivre sa vraie vie. Cette vision radicale de Kundera sur l'individualisme s'oppose donc complètement à celle de Lipovetsky qui écrit que « l'ultime figure de l'individualisme ne réside pas dans une indépendance souveraine a-sociale[3] ». Pour Kundera, le bien-vivre ne peut être assuré que dans un espace privé, c'est-à-dire l'espace où la société ne peut s'introduire.

Bien vivre, chez Kundera, c'est vivre sans se mentir. Cela dépend donc de combien on peut garder son soi propre en vivant parmi les autres. Si l'homme tâche de paraître heureux aux yeux des autres au lieu de sentir son bonheur, on ne peut pas dire qu'il vit bien sa vie. Or, comme le dit le narrateur de *L'Insoutenable légèreté de l'être*, « nous

---

[1] *La Lenteur*, p. 17.

[2] Lipovetsky, p. 108. « Partout on retrouve la solitude, le vide, la difficulté à sentir, à être transporté *hors de soi* ; d'où une fuite en avant dans les « expériences » qui ne fait que traduire cette quête d'une « expérience » émotionnelle forte. Pourquoi ne puis-je donc aimer et vibrer ? Désolation de Narcisse, trop bien programmé dans son absorption en lui-même, et cependant insuffisamment programmé puisque encore désireux d'un relationnel affectif », pp. 111-112.

[3] *Ibid.*, p. 21.

avons tous besoin que quelqu'un nous regarde[1] ». Et pour Sabina, le personnage qui semble incarner plus ou moins la pensée de Kundera, c'est cette conscience de la présence des autres qui empêche de vivre en tant que soi :

> Pour Sabina, vivre dans la vérité, ne mentir ni à soi-même ni aux autres, ce n'est possible qu'à la condition de vivre sans public. Dès lors qu'il y a un témoin à nos actes, nous nous adaptons bon gré mal gré aux yeux qui nous observent, et plus rien de ce que nous faisons n'est vrai. Avoir un public, penser à un public, c'est vivre dans le mensonge[2].

« Tu vivras caché ! ». Kundera cite l'ordre d'Épicure dans *La Lenteur*. Il aspire à cet idéal épicurien, et en même temps se résigne à l'incompatibilité de cette pratique avec la nature humaine. On constate un état d'âme ambivalent de Kundera qui cherche à atteindre une manière de vie subjective tout en étant conscient de sa difficulté. D'où s'explique l'insistance de Kundera sur le respect de l'intimité, de la vie privée de l'individu. Il faut au moins préserver un espace où l'on peut être soi-même sans avoir à quitter la société.

Il reste à se demander s'il est adéquat de qualifier l'individualisme kundérien de passif. Car bien que les individualistes kundériens tournent le dos à la société pour cultiver leur vie privée, en le faisant ils acquièrent une attitude à la fois relative – puisqu'ils désactivent tout accord avec une collectivité –, et subjective – puisqu'ils se rapprochent de la pure essence de leur moi –, pour faire face au monde. Loin d'être une passivité maladive, il s'agirait ici d'une attitude plutôt volontaire de trouver le sens subjectif des choses et de soi-même, pour rétablir (ou même établir pour la première fois) son rapport avec le monde[3]. L'important, ce n'est pas d'être « quelqu'un » dans le

---

[1] *L'Insoutenable légèreté de l'être*, p. 395.

[2] *Ibid.*, p. 164.

[3] À ce propos, on pourrait se référer à l'interprétation d'individualisme kundérien de Yasushi Yamanouchi : « Comme on le voit par Kundera qui présente son individualisme comme de la pudeur, il ne s'agit pas ici d'un individualisme actif que les membres d'une société civile moderne exerceraient dans le domaine des activités sociales, mais d'un individualisme passif qui a rapport à la tranquillité isolée d'un espace coupé des activités sociales. Dans la vie privée qui a rapport avec la formation d'une expérience physique, l'individu doit s'assurer d'un moment secret ou d'un espace libre d'où il peut juger avec sa propre responsabilité, en prenant une distance vis-à-vis de l'accord et de la participation qu'exige la société. Même si ce moment secret ou cet espace

monde préfabriqué (comme « une note d'une sublime fugue de Bach »), mais d'être celui qui donne le sens aux choses et au monde, même si cela signifie d'être un « point noir inutile et privé de sens[1] ».

On croirait ainsi au premier abord que Kundera est complètement désespéré et nihiliste vis-à-vis de la condition humaine. Il rit en dévoilant que l'identité et l'unicité du moi ne sont que des mythes. Mais en réalité, n'est-il pas celui qui croit à l'existence de la subjectivité qui ne peut se réduire à aucune collectivité, et ce d'une manière la plus idéaliste ? À travers son expression radicale de l'individualisme passif, nous constatons son idéal d'un individu qui fait face au monde relativiste, seul et avec à sa charge sa propre subjectivité.

---

libre est au départ de nature passive et négative, par le fait qu'il devient la base de la création des jugements personnels, il est une condition indispensable pour établir une attitude active ». (*Topologie contemporaine de la société de système*, Iwanamishoten, Tokyo, 2011, p. 70. C'est nous qui traduisons le passage en français).

[1] *Le Livre du rire et de l'oubli*, p. 22. On pourrait peut-être voir chez Kundera une similitude avec Bohumil Hrabal sur la façon de concevoir le rapport de l'homme avec le monde. Dans *Moi qui ai servi le roi d'Angleterre*, le protagoniste se rappelle une leçon d'un ancien professeur de littérature française : « J'ai pensé au professeur de littérature, qui disait à Marcela, qu'un homme vrai et universel est celui qui est capable d'entrer dans l'anonymat, celui qui peut se débarrasser de son faux moi ». (« Myslel jsem na pana profesora literatury, když Marcele řikal, že pravý a světový člověk je ten, kdo umí přejít do anonymity, kdo se dovede oprostit od falešného já. », Bohumil Hrabal, *Obsluhoval jsem anglického krále*, Praha, Československý spisovatel, 1990, p. 199. C'est nous qui traduisons en français).

Chapitre 5

Le crépuscule de l'excentricité

1. Le sens retrouvé des choses

L'espace privé est un territoire où chaque individu retrouve un possible état d'origine en se détachant une fois du système de valeurs et de pensées pour voir et interpréter les choses avec sa propre subjectivité. C'est à partir de ce camp personnel qu'il fait face au monde.

Or, nous nous apercevons ici que cette attitude subjective de voir et interpréter le monde à sa manière est critiquée sévèrement par Kundera qui la considère comme du narcissisme. C'est aussi le point de départ de notre travail. Narcisse est celui qui vit dans l'illusion et qui s'aveugle sur sa situation réelle. Il interprète subjectivement le monde et il se trompe. Nous nous sommes d'abord intéressés dans ce travail aux différents Narcisses de Kundera. Nous avons analysé la manière dont ils sont décrits, examiné ensuite le statut du narrateur qui rit de ces personnages, et enfin dans cette troisième partie, nous avons réfléchi sur l'intention voire la morale des romans kundériens qui incluent ce rapport entre les personnages et le narrateur. Notre travail consistait à voir la tentative kundérienne de surmonter la nature narcissique de l'homme.

Ainsi, nous aboutissons maintenant à une conclusion qui ne diffère pas beaucoup de la constatation faite au départ. Après tous ces développements, pourquoi finit-on par constater un Kundera qui accepte l'attitude subjective, alors que l'on est bien parti de son refus de cette attitude ?

Il faut donc conclure que c'est ce processus d'acceptation succédant au refus, autrement dit une affirmation à travers la négation, qui est le mécanisme fondamental des romans kundériens[1]. Comme nous l'avons vu avec de nombreux exemples, le désir

[1] Comme le remarque Jorn Boisen dans « Érotisme, misogynie et amour », chez Kundera on trouve

de vouloir vivre en tant que soi est considéré comme une bêtise, un signe d'immaturité, et prête au rire. Les personnages n'arrivent pas à vivre comme ils le souhaitent. Mais quand ce désir vient de ceux qui ont subi des échecs et qui sont désillusionnés, aucune ironie ni aucun sarcasme ne les attendent. Ces personnages vivent leur vie en tant que sujets. Tandis que les personnages qui s'illusionnent sur leur réalité subissent des échecs risibles en voulant vivre subjectivement, ceux qui sont désillusionnés acquièrent la sympathie du narrateur en faisant apparemment la même chose. Quelle est alors la différence entre ces deux cas ? La différence ne n'expliquerait pas par le fait que ceux-là sont vaniteux et ceux-ci sont discrets. Il s'agit plutôt de la différence dans l'expérience, l'étape présente ou non d'avoir douté et rejeté la subjectivité ou pas. On constate qu'il y a une tendance assez méthodique de Kundera qui est de ne pas pouvoir accepter une notion ou une idée sans la soumettre à un examen négatif. Nous disons « méthodique », car il nous semble que Kundera applique cet examen à tous les sujets de ses réflexions dans le roman. Il découvre le sens originel des choses en les dévaluant et en les repoussant une première fois. Il pourrait y au fond de cette méthode un certain scepticisme (peut être d'origine tchèque) qui ne veut pas prendre les choses au sérieux. D'après ce que nous avons vu jusque-là, nous pouvons citer le cas du corps. Kundera dénie d'abord la croyance ou l'aspiration de considérer le corps comme le reflet de l'âme, mais finalement il espère aussi voir dans le corps le signe de l'individualité.

Nous allons voir d'autres exemples : tout d'abord, l'extase ou l'oubli de soi. Chez Kundera, l'extase est un des objets de la critique, étant un état lyrique d'un homme qui oublie sa petitesse dans l'intensité sensationnelle. En s'assimilant à des images ou à des groupes, l'homme se concentre sur le moment présent. Comme l'écrit Kundera, l'extase est « identification absolue à l'instant présent, oubli total du passé et de l'avenir[1] ». En oubliant son corps, sa vie et sa mort, il n'a peur de rien. Dans *La Lenteur*, le narrateur Kundera présente des considérations sur l'éloge de la vitesse de notre temps, en

---

toujours une opposition entre deux concepts, ce qui montre le caractère dialogique de la vérité. Si, en principe, les romans de Kundera ne donnent aucune conclusion définitive à partir de ces oppositions, Boisen souligne néanmoins que l'on n'a jamais de mal à déterminer « le pôle préféré de l'auteur ». En ce qui concerne le but définitif de la dialectique kundérienne, Boisen se contente de dire que la manière paradoxale kundérienne de développer la réflexion invite le lecteur à aller au-delà de ce qui est conçu comme vérité (in *Désaccords parfaits*, p. 278).

[1] *Les Testaments trahis*, p. 104.

remarquant que c'est la tentation de s'oublier qui nous pousse à rechercher intensément la vitesse :

> La vitesse est la forme d'extase dont la révolution technique a fait cadeau à l'homme. Contrairement au motocycliste, le coureur à pied est toujours présent dans son corps, obligé sans cesse de penser à ses ampoules, à son essoufflement ; quand il court il sent son poids, son âge, conscient plus que jamais de lui-même et du temps de sa vie. Tout change quand l'homme délègue la faculté de vitesse à une machine : dès lors, son propre corps se trouve hors du jeu et il s'adonne à une vitesse qui est incorporelle, immatérielle, vitesse pire, vitesse en elle-même, vitesse extase[1].

Cette réflexion rejoint l'analyse de l'extase qui se trouve dans *Les Testaments trahis*. Kundera se souvient de deux expériences : l'une date de son enfance, quand il jouait du piano avec une telle passion qu'il est tombé dans un état d'aveuglement et d'assourdissement. L'autre date de sa jeunesse, quand une blague a provoqué chez un ami au volant une telle extase que celui-ci faillit renverser quelqu'un. De ses propres expériences, il tire un enseignement qui relativise la notion d'extase :

> On est habitué à lier la notion d'extase aux grands moments mystiques. Mais il y a l'extase quotidienne, banale, vulgaire : l'extase de la colère, l'extase de la vitesse au volant, l'extase de l'assourdissement par le bruit, l'extase dans les stades de football. Vivre, c'est un lourd effort perpétuel pour ne pas se perdre soi-même de vue, pour être toujours solidement présent dans soi-même, dans sa *stasis*. Il suffit de sortir un petit instant de soi-même et on touche au domaine de la mort[2].

Toutefois, quand il s'agit de l'oubli de soi d'Agnès, le narrateur Kundera interrompt le ton critique. Il est plutôt empathique vis-à-vis de l'héroïne et partage sa saveur extatique :

> Elle se rappela un moment étrange vécu ce jour même, en fin d'après-midi, alors qu'elle était

[1] *La Lenteur*, pp. 10-11.
[2] *Les Testaments trahis*, p. 106.

> allée se promener une dernière fois dans la campagne. Parvenue à un ruisseau, elle s'était allongée dans l'herbe. Longtemps, elle était restée étendue là, croyant sentir le courant la traverser, emportant toute souffrance et toute saleté : son moi. Étrange, inoubliable moment : elle avait oublié son moi, elle avait perdu son moi, elle en était libérée ; et là il y avait le bonheur[1].

Ici, il y a le plaisir de la lenteur, même si, extérieurement, Agnès est dans le même état que d'autres personnages qui s'oublient. Elle se concentre aussi sur l'instant présent et est heureuse d'oublier provisoirement sa famille, sa vie, et son monde. Quelle est alors la différence qui fait que l'extase d'Agnès échappe au rire et à l'ironie du narrateur ? La différence, s'il y en a une, c'est que l'oubli de soi d'Agnès se fonde sur l'absence de désir, un état propre de celui qui s'est retiré de la lutte pour la vie. Elle ne veut pas se sentir plus forte, plus belle. Elle essaie juste de sentir ce qui existe en dehors d'elle. Il s'agit ici de l'oubli de soi d'un promeneur qui marche et qui sait s'arrêter pour contempler la beauté. On pourrait interpréter ce moment d'oubli comme un moment mystique qui n'arrive que pour ceux qui vivent d'une manière humaine.

Il en va de même pour la notion d'« idylle ». L'idylle est présentée comme un état sensationnel de bonheur pour certains personnages « privilégiés » qui ont subi des échecs et sont résignés face à la vie. Mais cela reste un cas exceptionnel. Avant tout, l'idylle représente chez Kundera l'idéal communiste et fait l'objet de son ironie :

> Je le souligne : *l'idylle* et *pour tous*, car tous les êtres humains aspirent depuis toujours à l'idylle, à ce jardin où chantent les rossignols, à ce royaume de l'harmonie, où le monde ne se dresse pas en étranger contre l'homme et l'homme contre les autres hommes, mais où le monde et tous les hommes sont au contraire pétris dans une seule et même matière. Là-bas, chacun est une note d'une sublime fugue de Bach, et celui qui ne veut pas en être une reste un point noir inutile et privé de sens qu'il suffit de saisir et d'écraser sous l'ongle comme une puce[2].

---

[1] *L'Immortalité*, pp. 380-381.
[2] *Le Livre du rire et de l'oubli*, p. 22.

En revanche, l'idylle de la vie à la campagne de Tereza est décrite sans ironie comme un bonheur simple : tout se passe en harmonie sans étrangeté. Là, elle se réconcilie avec son corps, est satisfaite de l'amour avec Karénine, et rit même d'une blague que répète le président de la coopérative :

> Pourquoi le mot idylle est-il si important pour Tereza ? Nous qui avons été élevés dans la mythologie de l'Ancien Testament, nous pourrions dire que l'idylle est l'image qui est restée en nous comme un souvenir du Paradis : La vie au Paradis ne ressemblait pas à la course en ligne droite qui nous mène dans l'inconnu, ce n'était pas une aventure. Elle se déplaçait en cercle entre des choses connues. Sa monotonie n'était pas ennui, mais bonheur. Tant que l'homme vivait à la campagne, au milieu de la nature, entouré d'animaux domestiques, dans l'étreinte des saisons et de leur répétition, il restait toujours avec lui ne serait-ce qu'un reflet de cette idylle paradisiaque[1].

Même la sexualité qui est décrite dans la plupart des cas comme une chose comique échappe au rire dans certains cas particuliers. Dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, on trouve la situation de Jan qui aspire à l'état excité de Daphnis devant le corps nu de Chloé. Cette scène qui pourrait être risible est chargé de mélancolie :

> Une immense nostalgie étreignait le cœur de Jan et il avait envie de revenir en arrière. En arrière, à ce jeune garçon. En arrière, aux commencements de l'homme, à ses propres commencements, aux commencements de l'amour. Il désirait le désir. Il désirait le martèlement du cœur. Il désirait être couché près de Chloé et ne pas savoir ce qu'est l'amour charnel. Ne pas savoir ce qu'est la volupté. Se transformer pour n'être rien d'autre qu'excitation, rien d'autre que mystérieuse, incompréhensible, miraculeuse excitation de l'homme devant le corps d'une femme. Et il dit tout haut : « Daphnis[2]! »

De la même manière que la sexualité, l'amour qui est une des notions démystifiées par Kundera change sa nature occasionnellement. Par exemple, dans le cas de Josef

---

[1] *L'Insoutenable légèreté de l'être*, p. 430.
[2] *Le Livre du rire et de l'oubli*, p. 364.

dans *L'Ignorance*, un personnage détaché de la vie et du monde, l'amour revêt un aspect beau, sincère et surtout sérieux qui échappe au rire. C'est un amour sentimental privé d'érotisme, et pourtant il est présenté comme une forme suprême d'amour. Après la mort de sa femme, Josef vit comme s'il vivait encore avec elle. Il respecte leurs habitudes, et va de temps en temps à des endroits qu'ils aimaient. Cette « cohabitation avec la mort[1] » nous évoque le dernier passage des *Testaments trahis*, où il écrit sur le lien avec la personne aimée après sa mort :

> Ah, il est si facile de désobéir à un mort. Si malgré cela, parfois, on se soumet à sa volonté, ce n'est pas par peur, par contrainte, c'est parce qu'on l'aime et qu'on refuse de le croire mort. Si un vieux paysan à l'agonie a prié son fils de ne pas abattre le vieux poirier devant la fenêtre, le poirier ne sera pas abattu tant que le fils se souviendra avec amour de son père. […] Pourtant, s'il m'est impossible de jamais tenir pour mort l'être que j'aime, comment se manifester sa présence ? Dans sa volonté que je connais et à laquelle je resterai fidèle. Je pense au vieux poirier qui restera devant la fenêtre tant que le fils du paysan sera vivant[2].

Ce que l'on comprend à partir de ces exemples, c'est que les choses ne sont que kitsch en apparence, et que l'étape de la négation consiste à ôter le masque ou le maquillage qui leur ont été apposés. C'est ainsi que l'on aura accès à l'état originel des choses, à la vie fondamentalement humaine, à « ce qui a était directement vécu » enfouis derrière la représentation. Les choses sont acceptées une fois écartée. Elles sont affirmées avec un enchantement teinté de la nostalgie. C'est en perdant les illusions et en rejetant les images des choses qu'on les voit dans leur essence. Il s'agit d'un gain qui nécessite une perte.

Kundera présente dans ses romans le moment de la redécouverte des valeurs authentiques du vécu originel. On pourrait aussi interpréter cela comme une forme de réconciliation avec les choses et le monde. En ce sens, le roman qui est un monde où tout s'annule une fois, est pour Kundera un territoire privé. Il écrit que le roman est le pays de l'individualisme. Le narrateur serait alors « Kundera dans la vie privée ». On

---

[1] *L'Ignorance*, p. 122.
[2] *Les Testaments trahis*, pp. 330-331.

comprendra ainsi mieux pourquoi il prend garde que la réalité ne s'introduise pas dans l'espace du roman.

À ce propos, le rire est le moyen de mettre en œuvre ce mécanisme de négation. C'est le moyen utilisé pour relativiser les choses. Plus précisément, le rire relativise le sens et la valeur qui sont attribués aux choses par avance. Et puisque c'est l'homme qui est enclin à prendre au sérieux ces pré-interprétations des choses, c'est la subjectivité de l'homme qui prête le plus au rire. On rit d'une subjectivité qui est figée dans un système de sens et de valeurs. Là, une telle subjectivité, ou autrement dit un tel homme n'est plus un sujet, mais un objet. L'homme devenu un objet est dans une situation honteuse pour Kundera. C'est donc l'état le plus risible. On retrouve dans le rire tel que l'analyse Bergson des traits semblables, dans cette dénonciation qu'il est du mécanique des choses humaines. Or, s'il y a un moyen de redevenir un sujet, c'est aussi grâce au rire. Václav Havel écrit ceci dans « l'anatomie de la réticence » :

> Quiconque se prend lui-même trop au sérieux devient bientôt ridicule, alors que quiconque réussit à rire de lui-même ne peut pas être véritablement ridicule[1].

Kundera le rejoint en écrivant :

> Eloigné de lui-même, il se voit soudain à distance, étonné de ne pas être celui pour qui il se prenait. Après cette expérience, il saura qu'aucun homme n'est celui pour qui il se prend, que ce malentendu est général, élémentaire, et qu'il projette sur les gens […] la douce lueur du comique[2].

Qu'est-ce que le rire alors ? Rire, c'est prendre conscience de son propre comique, comprendre que l'on était un objet. C'est en passant par le rire qu'on redevient un sujet. On récupère soi-même sa subjectivité (au sens de sujet pensant). Rire, c'est le réveil du sujet à lui-même. C'est ce réveil que les romans de Kundera essaient de montrer sous

---

[1] Václav Havel, « An anatomy of reticence », p. 182. « Anyone who takes himself too seriously soon becomes ridiculous, while anyone who always manages to laugh at himself cannot be truly ridiculous ». C'est nous qui traduisons.

[2] *Le Rideau*, p. 109.

différents angles. Ce réveil de la subjectivité n'est atteint qu'à travers le relativisme qui est une forme de mise entre parenthèses de la subjectivité.

Il y a dans ce rire à la fois du non-sérieux et du sérieux. La coexistence de ces deux aspects reflète l'état de Kundera qui n'arrive pas être complètement détaché du monde et à vivre nonchalamment. C'est pourquoi on ne peut jamais rire joyeusement et librement avec Kundera[1]. Le rire de Kundera est toujours amer. Il n'y a pas le sérieux d'un prêche, mais il n'y a pas non plus l'optimisme qui fait dire qu'il vaut mieux rire que pleurer de la bêtise humaine.

Le mélancolique plonge dans ses pensées. Désenchanté, il ne peut cependant pas se débarrasser de l'espoir de pouvoir changer le monde. La mélancolie n'est pas une simple tristesse, ni un simple désespoir, ni un simple pessimisme. D'un côté, elle est bien sûr un mélange étrange de ces états sensationnels, mais elle a un autre aspect qui consiste à dépasser ces états. Elle ressemble à une période de transition sans fin.

Kundera ne peut exprimer sa pensée sérieuse que sous la forme du non-sérieux. Il ne peut affirmer les choses que par leur côté négatif. Quant à l'acte même d'affirmer, il ne peut que le faire sous la forme romanesque, c'est-à-dire dans un territoire où on n'affirme pas. Il ne peut ni s'amuser dans le territoire privé, ni assumer sa pensée dans un espace public. Kundera romancier reflète ce statut instable, entre non-sérieux et sérieux, entre rire et mélancolie. C'est bien cela d'être excentrique. On croit voir dans ce statut excentrique du romancier, l'attitude idéale de l'intellectuel tel que l'entend Said : un exilé comme « condition métaphorique[2] » (*metaphorical* condition), qui voit les choses à travers ses « angles excentriques de vision[3] » (eccentric angles of vision) et qui retrouve le sens humain des choses perdues dans le monde des représentations.

---

[1] Kundera ne fait pas une distinction précise entre l'ironie et l'humour. Nous trouvons dans l'ironie une part du sérieux qui a comme but de prêcher, voire une certaine agressivité de vouloir se justifier en blessant les autres. En revanche, l'humour serait d'une nature plus optimiste et plus conviviale que l'ironie.

[2] Said, p. 52. Il caractérise l'intellectuel comme « exilé et marginal, amateur, et l'auteur d'un langage qui essaie de dire la vérité au pouvoir » (as exile and marginal, as amateur, and as the author of a language that tries to speak the truth to power), p. xvi (introduction).

[3] *Ibid.*, p. 59.

2. L'expérience du roman

Jusque-là, nous avons examiné l'attitude de Kundera en tant que romancier sous divers aspects, et nous avons ainsi vu que l'espace romanesque est pour Kundera un territoire privé, où il s'exprime à son aise, comme s'il était chez soi. C'est en se détendant chez soi que Kundera crée ses romans. En apparence il se replie sur lui-même, mais c'est une façon de faire face au monde réel et de s'y engager. Pour terminer ce chapitre, cette partie et l'ensemble de ce travail, nous voudrions réfléchir sur l'expérience de lecture d'un roman, sur sa valeur et sur sa survie.

Si le roman est un espace privé pour le romancier, il en est ainsi aussi pour le lecteur. Il entre tout seul dans le monde du livre en se détachant du monde extérieur, et fait face solitairement à un monde inconnu. Le temps de la lecture est le temps d'être le sujet qui lit, sent et réfléchit. Découvrir d'autres « réalités » possibles à travers la fiction lui permet d'insérer un doute et de réexaminer des préjugés et certains « devoir-être ». Ce que l'on peut tirer de cette expérience se résumerait en une phrase toute simple comme : « il faut voir les choses autrement ». Il s'agit là d'un conseil tout à fait banal. C'est une phrase que tout le monde peut dire. Mais entre la dire ou l'entendre et la comprendre après la lecture d'un roman, il y a une grande différence. Dans le premier cas, la phrase pourrait être prononcée même par un enfant sans expérience. Cette différence ressemble à celle qui pourrait séparer les poèmes lyriques et les romans, si l'on accepte la définition kundérienne : « le génie du lyrisme est le génie de l'inexpérience[1] ». Ici, nous ne pouvons pas lire un roman entier, mais en employant l'exemple de Jakub dans *La Valse aux adieux*, nous allons réfléchir sur l'expérience du roman.

La Valse aux adieux pourrait servir de bon exemple pour examiner le côtoiement du sérieux et du frivole, autrement dit, de la réalité et de la fiction. On y trouve le personnage sérieux de Jakub qui se trouve déconcerté dans un environnement dépourvu de ce même caractère sérieux. On peut partager dans ce roman le point de vue de divers personnages, mais ici, nous partageons l'embarras de Jakub perdu dans un monde ambigu.

---

[1] *La Vie est ailleurs*, p. 320.

Profondément écœuré de la vie, Jakub n'a aucun regret en quittant sa patrie. Pour dire adieu à deux amis, il passe dans une ville d'eaux avec une mine morose conforme à son passé et à la décision qu'il a prise. Mais un tel sérieux est déplacé dans cette ville où chacun ne se préoccupe que de ses propres intérêts. Le premier ami de Jakub, le docteur Skreta, le reçoit dans un cabinet gynécologique et l'invite à examiner avec lui ses patientes en lui prêtant une blouse. Il s'avèrera plus tard qu'il leur injecte secrètement son sperme. C'est dans une telle situation improbable, fantastique, que Jakub proclame son départ et souhaite lui rendre un comprimé bleu pâle, en fait un poison, qu'il gardait pour avoir la certitude d'être « maître de sa mort[1] ». Le docteur Skreta est surpris de cette nouvelle, lui dit de garder son comprimé, mais reste tout de même nonchalant face à la gravité qui émane de Jakub.

Puis celui-ci visite son amie, Olga, qui n'est pas non plus sérieuse vis-à-vis de sa déclaration. C'est une orpheline dont Jakub se charge généreusement : il est son tuteur. À l'encontre de Jakub qui craignait que l'adieu ne soit trop sentimental, elle manifeste la joie qu'elle a de le voir recevoir la permission de partir à l'étranger. Et le comprimé qui est « un accessoire symbolique[2] » de son passé souffrant n'attire aucune attention. Par ailleurs, à l'insu de Jakub, Olga guette le bon moment pour faire l'amour avec lui, pour s'arracher d'un statut de « pupille[3] », une entreprise évidemment plus importante que l'exil de son tuteur. Et comme s'il était influencé par cette frivolité inconnue, par fantaisie, il mélange son comprimé toxique dans un tube de comprimés de Ruzena, une infirmière antipathique. Sans faire de véritable effort pour la sauver, il laisse échapper toute occasion de le récupérer et quitte la ville. Le meurtre est commis aisément sans motif particulier, et Jakub n'éprouve aucun remords. En se dirigeant vers la frontière, il s'étonne de la légèreté de son acte, et se sent dans un étrange état d'esprit, celui de ne plus pouvoir être sûr de ses convictions.

Il en va de même des lecteurs qui, dans le cours de la lecture, rencontrent toute une série d'improbabilité, qui vont à l'encontre de tout ce qu'ils attendent. Premièrement, la composition du roman qui repose sur l'unité traditionnelle de lieu et de temps, n'est pas utilisé pour le respect de la loi de la vraisemblance, mais comme une parodie. L'action,

---

[1] *Ibid.*, p. 123.
[2] *Ibid.*, p. 153.
[3] *La Valse aux adieux*, p. 108.

qui se déroule en cinq jours consécutifs dans une ville thermale, est un encadrement réaliste pour faire ressortir à l'inverse l'invraisemblance des rencontres opportunes entre les personnages. En empruntant ses termes à Květoslav Chvatík, Kundera « *joue* délibérément ici avec le *caractère conventionnel* de la forme romanesque[1] ». Ensuite, malgré l'abondance des dialogues où les personnages développent leurs opinions qui diffèrent les unes des autres, le narrateur ne procure aux lecteurs aucun fil conducteur pour interpréter l'histoire. L'intention de l'auteur est invisible, si ce n'est de les amener dans l'incertitude en ne donnant aucun repère. Et enfin, remarquons le contraste entre le caractère « vaudevillesque » et la gravité de la question posée. Contrairement à l'incipit frivole qui s'ouvre par les ennuis entre une infirmière enceinte et un célèbre trompettiste marié à qui elle attribue sa grossesse, la question profonde est de se demander si l'homme a le droit d'exister sur la terre.

Comme le personnage de Jakub, il se peut que les lecteurs perdent pour un moment leurs repères par rapport à la vie et au monde, et mettent en question leurs certitudes. En dépit du risque que le roman soit considéré comme une œuvre ratée qui manque de réalisme ou de crédibilité[2], la proximité de l'invraisemblable et de la réalité est le foyer qui nourrit l'esprit excentrique chez les lecteurs.

Dans un certain sens, la fiction romanesque kundérienne joue un rôle semblable à celui des personnages de « fou excentrique[3] » dans la littérature des humanistes. À la différence des bouffons de la cour médiévale aux fonctions de divertissement, les personnages fous de la Renaissance constituent une figure de l'intellectualité paradoxale, le « fou-sage ». C'est par la folie de leur comportement socialement déviant qu'ils tentent de renverser l'ordre des valeurs préconçues dans la société. On pourrait évidemment se référer à l'analyse de Bakhtine sur la figure du sot dans le roman.

> Dans le roman, la sottise (l'incompréhension) est toujours polémique : elle est dialogiquement corrélatée à l'intelligence (à la fausse « intelligence supérieure »), elle polémique avec elle et la dénonce. [...] Mais le sot est nécessaire à l'auteur : sa présence incompréhensive

[1] Květoslav Chvatík, *Le Monde romanesque de Milan Kundera*, p. 115.

[2] Dans *Les Testaments trahis*, Kundera présente l'anecdote d'un docteur qui a critiqué sérieusement *La Valse aux adieux* en y remarquant le manque de puissance pour exprimer « la beauté morale du don de semence » (p. 15).

[3] Patricia Eichel-Lojkine, *op. cit.*, p. 22.

« singularise » le monde des conventions sociales. En représentant la sottise, le roman s'instruit sur l'esprit de la prose, la sagesse de la prose. Le regard du romancier qui observe le sot ou le monde empêtré dans la convention du pathétique et le mensonge. L'incompréhension des langages usuels et paraissant signifiants pour tous enseigne à percevoir leur objectalité et leur relativité, à les extérioriser, à découvrir leurs limites[1].

De la même manière que les fou-sages démontrent la possibilité d'une vision du monde qui va à rebours du sens commun, la fiction représente la possibilité même d'un monde dont les valeurs ne correspondent pas à celles admises communément. Leur fonction se fonde sur l'esprit d'excentricité qui s'incarne dans une conscience critique démystificatrice par le biais de la folie.

À ce propos, il est intéressant de retrouver ces personnages de fou-sage dans les romans de Kundera. L'excès d'originalité chez docteur Skreta est évident. Pourtant, la raison de Jakub finit par demander si son projet extravagant est réalisable.

Jakub pensa : dans dix, dans vingt ans, il y aura dans ce pays des milliers de Skreta. Et de nouveau, il eut le sentiment étrange d'avoir vécu dans son pays sans savoir ce qui s'y passait. [...] Il croyait toujours écouter le cœur qui battait dans la poitrine du pays. Mais qui sait ce qu'il entendait vraiment ? Etait-ce un cœur[2] ?

Dans *L'Immortalité*, le professeur Avenarius est un fou-sage qui se rebelle contre ce qu'il appelle « Diabolum ». Caractérisé par « une totale absence du sens de l'humour[3] », Diabolum rassemble toute organisation figée sous la même dénomination. Lors d'un dîner avec le narrateur Kundera, il lui explique sa résistance personnelle.

Que peut encore faire celui qui a compris l'impossibilité de toute lutte organisée, rationnelle et efficace contre Diabolum? Il n'a que deux solutions : ou bien il se résigne et cesse alors d'être lui-même, ou bien il continue de cultiver son intime besoin de révolte, et le manifeste de temps

---

[1] *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par D. Olivier et préface de M. Aucouturier, Paris, Gallimard, 1978, pp. 215-216.
[2] *La Valse aux adieux*, pp. 287-288.
[3] *L'Immortalité*, p. 486.

à autre. Non pour changer le monde, […], mais poussé par un intime impératif moral[1].

Avenarius est celui qui manifeste son désaccord, et ce d'une manière purement ludique. Sa résistance consiste à crever les pneus des voitures garées pendant la nuit en respectant une certaine régularité géométrique.

Sans doute moins singulier que ce dernier, Leroy dans *L'Identité* est aussi un fou-sage excentrique. Au ton provocateur et appuyé sur la tradition sacrée, ce personnage renverse le rapport entre les vérités les plus provocatrices et les vérités les plus conventionnelles. Devant une femme distinguée et pudique, il lui inspire d'une manière démoniaque et ludique une méfiance vis-à-vis de sa vision chaste de la vie.

> Pour quoi vivons-nous ? Pour procurer à Dieu de la chair humaine. Car la Bible ne nous demande pas, ma chère dame, de chercher le sens de la vie. Elle nous demande de procréer. Aimez-vous et procréez. Comprenez bien : le sens de ce « aimez-vous » est déterminé par ce « procréez ». Ce « aimez-vous » ne signifie donc aucunement amour caritatif, compatissant, spirituel ou passionnel, mais veut dire très simplement : « faites l'amour ! » « copulez ! »…(il fait sa voix plus douce et se penche vers elle:)... « baisez[2] ! »

Tous ces personnages de fou-sage sont fort excentriques, marginaux et ambivalents. Ils conçoivent le monde comme un jeu et le transforment en aire de jeu par leurs attitudes déraisonnables. Il va sans dire que ces fou-sages sont des personnages fictifs, mais bien au-delà de cela, ils incarnent la fiction romanesque.

L'expérience d'un roman ressemble à une aventure vers l'inconnu en compagnie d'un maître fou-sage. Au cours de la lecture, les lecteurs désertent le centre qu'est la réalité, et errent dans le champ marginal de la fiction. Toutefois, la vie en tant que telle ne serait-elle pas semblable à ce vagabondage ? Le processus qui est de revisiter la vie réelle à l'occasion d'un séjour dans l'invraisemblance de la fiction, ne consisterait-il pas à comprendre que cette invraisemblance représente justement le monde en tant que tel, un monde privé de rideau.

---

[1] *Ibid.*, p. 337.
[2] *L'Identité*, p. 175.

En effet l'homme est né sans l'avoir demandé, en tant que corps mortel qu'il n'a pas choisi. Dans un système de valeurs ordonnées où il s'installe sans l'avoir choisi, ce qu'on appelle un choix personnel n'existe pas. Ce qui détermine ses actes n'est pas sa volonté, mais les circonstances extérieures. Et il reste totalement ignorant de ce que ses actes pourraient avoir comme conséquences. Dans le cas contraire, si l'on se sent homogène avec le monde, il y a de fortes chances que se soit en devenant un des rouages de la société, et parce que l'on ne trouve pas ni l'idée de vivre autrement, ni la volonté de connaître cette possibilité.

À l'origine, la vie humaine est similaire aux aventures de don Quichotte et de Sancho, ou bien de Jacques et de son maître. Empêchés par les nombreuses digressions fantaisistes de leur créateur, ils n'arrivent jamais à gérer leurs aventures. Don Quichotte, un des premiers héros du roman moderne européen, est un personnage qui ne se prête à aucun exemple de vertu. À la différence des grands héros des épopées, les personnages romanesques ne sont pas là pour être admirés, mais pour être compris. Ainsi sont faites aussi leurs aventures, qui reflètent exactement la vie humaine.

> Don Quichotte est vaincu. Et sans aucune grandeur. Car d'emblée, tout est clair : la vie humaine en tant que telle est une défaite. La seule chose qui nous reste face à cette inéluctable défaite qu'on appelle la vie est d'essayer de la comprendre. C'est là la *raison d'être* de l'art du roman[1].

L'excentricité romanesque secoue la certitude des codes sur lesquels repose notre conception de la vie. Elle nous procure l'occasion de s'écarter du monde, de ne pas le prendre au sérieux, et d'acquérir la faculté de penser sans idées reçues. C'est ce que Kundera souhaite transmettre dans le roman, et c'est aussi ce que seul le roman peut exprimer grâce à sa composition polyphonique et sa fiction ludique.

Or, Kundera ne cache pas son appréhension de la fin de l'histoire du roman, c'est-à-dire le jour où le roman perd son sens de l'humour : en se faisant l'apôtre de l'idée d'Octavio Paz, Kundera assure que l'invention de l'humour est liée à la naissance du roman et par conséquent, sa perte signifiera sa mort.

---

[1] *Le Rideau*, p. 23.

> L'humour : l'éclair divin qui découvre le monde dans son ambiguïté morale et l'homme dans sa profonde incompétence à juger les autres ; l'humour : l'ivresse de la relativité des choses humaines ; le plaisir étrange issu de la certitude qu'il n'y a pas de certitude[1].

Si le roman est en péril, et avec lui son humour, ne serait-ce pas parce que l'excentricité est devenue une mentalité introuvable, invraisemblable, voire inexistante ? L'humour naît en effet d'une mentalité excentrique, libre de tout préjugé, comme la symbolisent les personnages du fou-sage. D'ailleurs, Avenarius, représentatif des fou-sages kundérien, est attristé de voir que le monde s'ajuste à l'unanimité sur le ton sérieux, et n'y trouve plus sa place.

> L'humour ne peut exister que là où les gens discernent encore la frontière entre ce qui est important et ce qui ne l'est pas. Aujourd'hui, cette frontière est indiscernable[2].

Si le roman devient un mort vivant en perdant sa nature excentrique face à un monde envahi par le sérieux, le crépuscule de l'excentricité n'est pas sans rapport avec les phénomènes en cours que l'on appelle la mondialisation. Le centre élimine les marges : dès lors, le monde devient uniforme et homogène ne possédant plus ni centre ni marge. Patricia Eichel-Lojkine doute de la présence de l'excentricité dans notre temps.

> Une différence essentielle nous éloigne de l'humanisme : nous doutons de la possibilité même d'adopter un regard de biais qui décentrerait une vision frontale des choses, parce que nous vivons dans une organisation symbolique qui tend à effacer de plus en plus les différences entre le centre et la dissidence[3].

D'après Eichel-Lojkine, l'efficacité de l'excentricité comme moyen de décentrement des codes à la Renaissance, s'explique par la présence d'un centre solide

---

[1] *Les Testaments trahis*, p. 45.
[2] *L'Immortalité*, p. 487.
[3] Patricia Eichel-Lojkine, *op. cit.*, p. 44.

qui se prêtait au jeu du renversement total. Les règles du jeu étaient bien claires et simples. En revanche, aujourd'hui, le problème ne réside pas dans la puissance d'un centre, mais dans sa propagation. Sans contours fixes, le centre s'étend jusqu'à ce que se dissolvent les marges. Un tel centre n'est plus un centre, mais la totalité. Dans un monde complètement totalitaire, personne n'imaginerait qu'il y aurait une invraisemblance au-delà de la réalité certaine, personne ne demanderait plus de la fiction dans le roman. Comme le dit Chvatík en citant Walter Benjamin, le « plaisir de fabuler » est insignifiant, en un temps où les mass-médias remplacent le récit par l'information, un « ensemble de messages factuels, qui ne laissent pas de place pour l'étonnement, la réflexion ni la rêverie chez le récepteur[1] ». On aime de plus en plus les romans légers et faciles à consommer. Le plaisir et la nouveauté ne sont cherchés que sous la forme du « déjà-vu ». On ne rêve plus d'une invention créative dans un monde qui propose des variantes à l'infini.

Loin de l'époque de Cervantes ou de Rabelais, il n'existe aucune marge où puissent se réfugier les romans dignes de ce nom. Le territoire du jeu et des hypothèses n'est plus assuré. À la fin de *L'Immortalité*, Kundera trouve une métaphore juste pour le Professeur Avenarius : « Tu joues avec le monde comme un enfant mélancolique qui n'a pas de petit frère[2] ». Mélancolique, parce qu'il joue dans un monde où il ne trouve aucun écho à son rire. Si l'excentricité pouvait cesser d'exister dans le roman d'aujourd'hui, c'est parce que le centre à l'heure de la mondialisation se met à envahir même le territoire de la fiction.

---

[1] Květoslav Chvatík, *op. cit.*, p. 7.
[2] *L'Immortalité*, p. 505.

Conclusion

Notre point de départ était le sentiment que le rire et la mélancolie constituent l'ambiance dominante des romans de Kundera. De nombreux chercheurs reconnaissent l'importance du rire dans les romans kundériens. Ils admettent aussi que ce rire n'est pas tout à fait d'une nature « simple », soit une émotion éprouvée face à des choses drôles et amusantes. Il côtoie plutôt des choses déprimantes. Ces critiques n'emploient pas forcément le terme « mélancolie », mais ils reconnaissent néanmoins une ombre jetée sur ce rire. La mélancolie est considérée comme une teinte particulière du rire kundérien. Par rapport au rire, la mélancolie n'occupe qu'une place bien secondaire chez les critiques des romans de Kundera.

Toutefois, il est possible que seuls les familiers perçoivent dès l'abord des romans le rire kundérien, et ce, non par leur impression immédiate, mais par une certaine connaissance acquise dans leur lecture précédente des ouvrages kundériens. À force de lire les propos que Kundera tient sur le rire, nous sommes peut-être amenés à surestimer la présence du rire dans ses romans. Car, pour les lecteurs qui n'auraient lu qu'un ou deux romans de Kundera, le rire n'est pas vraiment le mot qui viendrait caractériser en premier lieu ses romans. « Philosophique » ou « politique » seraient des adjectifs plus communs – et ce malgré la position de l'auteur – et mettent en valeur le côté penseur et sérieux chez Kundera. Ces lecteurs n'ont pas complètement tort : le ton des romans kundériens est plutôt soucieux qu'insoucieux, l'ambiance est plutôt pessimiste qu'optimiste. Sur ce point, les lecteurs profanes sont plus sensibles que les chercheurs à la mélancolie dans les romans de Kundera.

Bien que le titre de notre travail figure d'emblée la position équilibrée entre le rire et la mélancolie, nous sommes restés assez prudents quant à la présence de la mélancolie dans les romans de Kundera. En tant que chercheur, nous avons considéré la présence du rire comme évidente, et nous avons tâché de prouver que la mélancolie est aussi présente que le rire. En jetant un dernier regard sur notre démarche, nous allons

nous demander à nouveau pourquoi Kundera ne peut ni rire ni désespérer complètement.

Dans la première partie, nous avons analysé chronologiquement les dix romans de Kundera, et nous avons ainsi pu observer l'évolution de la figure de l'homme chez Kundera, c'est-à-dire des Narcisses kundériens, telle qu'elle se manifeste à travers la description des personnages : du Narcisse comique au Narcisse résigné, en passant par le Narcisse souffrant. L'homme qui ne se voit pas lui-même en train de se noyer dans son amour de soi est comique. Mais quand il advient que cet état d'aveuglement est peut-être une condition inévitable de l'homme, la scène commence à revêtir une atmosphère mélancolique pour l'observateur. Les romans de la première période montraient le comique de cette destinée. Ceux de la deuxième période mettaient en relief la souffrance de vivre ce destin. Et dans ceux de la troisième période, nous trouvons la résignation d'un accord avec ce destin. À travers cette évolution, nous avons pu saisir un certain idéal de vie chez Kundera, une certaine manière de vivre qu'il trouve bonne : abandonner le désir d'élévation et accepter sa propre banalité, pour enfin atteindre à la vraie singularité. Si nous empruntons les expressions du texte, les vaniteux apprennent à être discrets, à maîtriser le désir vaniteux en passant par la souffrance. La Sagesse de la discrétion est la morale qui surgit de la conception kundérienne de l'homme fondée sur le narcissisme. En proclamant l'esprit de non-sérieux, Kundera est au fond très sérieux.

Dans la deuxième partie, nous nous sommes intéressés au narrateur omniscent qui observe le narcissisme des personnages. La fonction omnisciente du narrateur est fondée sur la stratégie de l'auteur qui veut se critiquer. En tant que narrateur omniscient, Kundera s'objective lui-même en se projettant sur ses personnages. En empruntant la métaphore de Narcisse, le narrateur kundérien est celui qui s'observe lui-même en train de se voir dans la source. Toutefois, même avec cette fonction du narrateur, Kundera, étant créateur de ce narrateur même, ne semble pas échapper au narcissisme. À travers le narrateur, Kundera procède à une autojustification. Cette faiblesse, ou ce côté humain de Kundera, apparaît aussi dans l'attitude instable du narrateur vis-à-vis des personnages. Le narrateur, qui reconnaît en lui-même l'ignorance incorrigible qu'il observe chez les personnages, ne peut pas maintenir systématiquement une attitude

critique vis-à-vis des personnages. À un ton ironique et distant d'observateur se mêle une empathie pour les personnages, teintée de poésie, voire de lyrisme. Dans cette partie, nous avons eu recours à l'analyse comparatiste en nous référant à Diderot, à la littérature postmoderne, à la littérature sur soi et à Stendhal. La particularité de Kundera est l'incertitude entre le sérieux et le non-sérieux : le narrateur kundérien n'a pas l'aisance de celui de Diderot qui s'amuse véritablement librement dans la digression, et il ne peut pas non plus se livrer à des entreprises narratives expérimentales à la manière des narrateurs postmodernes. Par-dessus tout, puisque le rire du narrateur est chargé d'une fonction autocritique (même s'il est ironiquement un moyen d'autojustification également), la narration kundérienne ne peut pas être un pur ludisme.

Dans la troisième partie, nous avons fait face à la morale du roman chez Kundera (même s'il n'admet pas lui-même une telle présence dans ses romans). C'est dans l'espace hypothétique du roman que Kundera exprime sa conception de l'homme, suggère la sagesse de la discrétion, et exécute une autocritique par le biais du relativisme. Le roman est, pour Kundera, le seul genre littéraire qui lui permet de présenter le comique et la misère de l'existence sans être dogmatique. C'est un genre libre en principe d'une certaine norme centrale, formellement comme du point de vue du contenu. Les réflexions développées dans la forme ludique et imaginaire parviennent aux lecteurs en tant qu'hypothèses et les incitent à mettre en doute la réalité et la vie qu'ils mènent. L'esprit du roman kundérien consiste à ne pas prendre au sérieux les choses, y compris soi-même. Nous avons qualifié cet esprit d'« excentricité », pour souligner l'écart que maintient le romancier vis-à-vis du monde. C'est à la fois une distance qui ménage une visibilité pour rire de l'ignorance de l'homme-Narcisse, et la négation mélancolique d'une omniscience, c'est-à-dire l'interdiction de porter un jugement absolu. En se situant dans les marges, le romancier se procure un regard lucide, mais en même temps se prive du sérieux de sa propre existence.

Or, une telle attitude ne s'applique pas à la vie concrète. Vivre est une activité subjective et le sujet ne peut pas s'y relativiser lui-même. Il est impossible de vivre en dehors de sa vie, si ce n'est dans une illusion toute provisoire. Cependant, dans la création du roman (ou même tout simplement dans l'acte de raconter une histoire) l'homme peut se relativiser. Écrire (ou lire) un roman, c'est croire, ou faire comme si

nous étions excentriques. Le romancier peut incarner l'excentricité qui lui permet de relativiser sa subjectivité. Dans le roman, il peut rire de lui-même. Dans ce jeu de la relativisation et de la subjectivité, il y a le désir et le plaisir de se relativiser, de s'imaginer qu'on n'est pas au centre de sa vie. Seulement, il s'agit ici d'un jeu solitaire.

C'est comme s'il jouait seul en respectant les règles d'un jeu qu'il a lui-même établies. Ses romans sont les jeux de Kundera avec lui-même. C'est Kundera qui, de sa propre volonté, croit au relativisme du roman, aménage une composition relativiste du roman, et s'exprime dans ces conditions qu'il s'impose. En effet, les personnages, le narrateur, le romancier, ce sont tous Kundera lui-même. Le comique et la misère des personnages sont ceux de Kundera. Le regard critique du narrateur vis-à-vis des personnages est le regard de Kundera. Et le romancier qui crée ces personnages et ce narrateur est bien sûr Kundera. Le romancier est le sujet et l'objet du jeu. Kundera est le sujet et l'objet du rire et de la mélancolie. Le roman est pour Kundera un espace qui ressemble à un jardin ludique entouré d'une barrière : son jardin épicurien. Il s'exprime librement mais seulement à l'intérieur du roman.

Tout en manifestant l'incompatibilité du roman et de la morale, les romans de Kundera abordent la question très sérieuse de comment vivre la vie humaine. Sur ce point, les romans de Kundera semblent incarner la littérature telle que l'imagine Todorov dans *Critique de la critique* :

> La littérature a trait à l'existence humaine, c'est un discours orienté vers la vérité et la morale. [...] Littérature et morale : quelle horreur ! s'exclamera mon contemporain. Oui, le rapport aux valeurs est inhérent à la littérature : non seulement parce qu'il est impossible de parler de l'existence sans s'y référer, mais aussi parce que la littérature est un acte de communication, ce qui implique la possibilité d'entente au nom de valeurs communes. [...] Mais la littérature n'est pas un sermon : la différence entre les deux est que ce qui est ici un acquis préalable ne peut être là qu'un horizon. La littérature est un jeu formel de ses éléments et en même temps instance idéologique ; elle est aussi quête de la vérité[1].

[1] Tzvetan Todorov, *Critique de la critique. Un roman d'apprentissage*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1984, pp. 188-189.

Si le rire et la mélancolie coexistent dans les romans de Kundera, c'est sans doute dû à la forme non-sérieuse et au fond sérieux de ses romans.

Quant à la question de comment vivre tout en ayant conscience de sa propre misère et de son propre comique, la réponse de Kundera n'est pas de se retirer du monde dans le désespoir. Dès *Risibles amours* et *La Plaisanterie*, Kundera a décrit des personnages qui n'arrivent pas à prendre au sérieux les normes qu'impose la collectivité. Certains subissent des chutes sociales, d'autres choisissent de vivre en dissimulant leur non-sérieux. Dans tous les cas, ils ressentent un sentiment d'échec à l'égard de leur vie. Mais parmi les personnages kundériens, il n'y en a aucun qui quitte complètement le monde des hommes pour vivre en ermite. Même le quadragénaire qui vit en dehors du drame de sa vie garde un lien avec la société.

Pourquoi le rire et la mélancolie, et non pas le détachement ou le désespoir ? Pourquoi réfléchir sans cesse sur la bêtise du monde et ne pas l'abandonner ? Kundera pense avec le rire et la mélancolie, parce qu'il tient à la vie humaine, plus précisément au problème de vivre, et surtout de bien vivre.

Nous pensons avoir pu maintenir tout au long de ce travail une position assez impartiale d'une tierce personne par rapport aux deux contextes culturels de Kundera. La composition en trois parties qui consistait à examiner les romans de Kundera à partir des personnages, du narrateur, et du romancier reste assez conventionnelle. Néanmoins, les analyses et les réflexions développées dans chaque partie sont diverses et prennent appui sur des points de vue originaux. Nous avons pu montrer et souligner de nouveau dans ce travail que Kundera est un romancier qui fournit aux lecteurs une riche matière à réflexions sur de multiples points.

En revanche, l'analyse pourrait être encore développée en examinant directement les goûts littéraires de Kundera et ses explications au sujet de ses propres romans. Le contexte de la création romanesque chez Kundera se divise principalement en deux pôles : d'un côté, il éprouve une aspiration nostalgique pour des écrivains comme Rabelais, Cervantès, Diderot, Sterne ; le ludisme de la forme romanesque et l'humour dans l'esprit critique le fascinent. D'un autre côté, il reconnaît dans sa conception de l'homme l'influence exercée par le pessimisme et le nihilisme des écrivains modernes d'Europe centrale comme Kafka, Musil, Broch et Gombrowicz. Dans la deuxième partie

de notre travail, nous nous sommes particulièrement intéressés aux premiers de ces auteurs. En effet, lorsqu'il s'agit d'étudier l'affinité narrative entre Kundera et ses précurseurs, il nous semble beaucoup plus significatif de choisir ceux du 18ème siècle comme référence. À la différence de la narration kundérienne, les romans de la pléiade centre-européenne ne comportent que rarement des intrusions d'un narrateur extradiégétique. Mais l'absence des romanciers centre-européens s'explique plus clairement par le choix de notre approche : pour éviter la reformulation de ce que Kundera a déjà dit, nous nous sommes intéressés aux choses sur lesquelles Kundera semble vouloir garder le silence.

L'analyse aurait pu se poursuivre encore au-delà avec un traitement des textes originaux en tchèque. Nous n'avons que peu comparé les textes originaux et les textes revus en français. Ses poèmes et ses pièces de théâtre écrits en tchèque sont absents de notre travail, et appellent également une analyse approfondie. Ainsi, bien que nous ayons choisi les romans comme objets de notre analyse, l'origine du rire kundérien pourrait être examinée davantage avec comme référence les ouvrages tchèques. En effet, contrairement à ce que présente Kundera, son rire « romanesque » aurait été en germe dès son époque poétique.

Compte tenu de ces développements possibles, il serait intéressant d'examiner les expressions tchèques du rire et de la mélancolie chez Kundera et observer ensuite quels changements a subis l'écriture de Kundera en passant par la traduction française et la rédaction en français. Enfin, il s'agirait de réévaluer la figure de Kundera en tant que romancier européen.

D'un autre côté, Kundera est un romancier originaire d'un petit pays, ce qui ne l'a pas empêché de devenir un romancier mondial. C'est au travers de son interprétation du « roman européen », bien souvent citée lorsque l'on parle de l'Europe en littérature, que nous pouvons observer le plus nettement sa tentative de dépasser le cadre d'une littérature nationale pour s'approcher d'une littérature mondiale. Chez lui coexistent le particulier et l'universel. Il est exilé et a un point de vue marginal, libre de tout nationalisme. Ce profil de Kundera, ces éléments qui constituent le romancier Milan Kundera, ont des points communs avec les écrivains qui franchissent les frontières du monde comme Cioran, Joseph Conrad, Rushdie, Said, Naipaul, etc. En éclaircissant le

processus d'universalisation du rire kundérien, qui transcende le contexte tchèque et s'étend au contexte européen, nous pourrions trouver une autre clé pour comprendre ce qui fait l'universalité de ses ouvrages considérés comme de la littérature mondiale.

Bibliographie

1. Œuvres de Milan Kundera

(Par ordre chronologique. L'année de la première publication en France figure entre crochets.)

Romans

- En français :

La Plaisanterie [1968], traduit du tchèque par Marcel Aymonin, entièrement révisée par Claude Courtot et l'auteur, version définitive, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2003.

Risibles amours [1970], nouvelles, traduit du tchèque par François Kérel, nouvelle édition revue par l'auteur, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1994.

La Vie est ailleurs [1973], traduit du tchèque par François Kérel, nouvelle édition revue par l'auteur, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1987.

La Valse aux adieux [1976], traduit du tchèque par François Kérel, nouvelle édition revue par l'auteur, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999.

Le Livre du rire et de l'oubli [1979], traduit du tchèque par François Kérel, nouvelle édition revue par l'auteur, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1985.

L'Insoutenable légèreté de l'être [1984], traduit du tchèque par François Kérel, nouvelle édition revue par l'auteur, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1989.

L'Immortalité [1990], traduit du tchèque par Eva Bloch, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993.

La Lenteur [1995], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1998.

L'Identité [1997], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000.

L'Ignorance [2003], Paris, Gallimard, 2003.

- En tchèque :

Nsmrtelnost (*L'Immortalité*), Brno, Atlantis, 1993.

- En japonais :

Jôdan (*La Plaisanterie*), traduit par Hideo Sekine et Takeshi Nakamura, Tokyo, Misuzu-shobô, 2002.

Théâtre

Jacques et son maître, hommage à Denis Diderot en trois actes [1981], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1998.

Essais

L'Art du roman [1986], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986.

Les Testaments trahis [1993], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993.

Le Rideau [2005], Paris, Gallimard, 2005.

Une Rencontre [2009], Paris, Gallimard, 2009.

Autres textes de Kundera (discours, articles, interviews, préfaces)

« Rencontre avec Milan Kundera », *Le Monde des* livres, *Le Monde*, le 23 janvier 1976.

« Le Massacre de la culture tchèque », *Le* Monde, le 19 janvier 1979.

« L'Ambivalence de l'Histoire » (en japonais), entretien avec Yoshinari Nishinaga, *La Mer*, janvier 1981, Tokyo, Chûôkôronsha.

« The Czech Wager » dans *The New York Times Review of Books*, 27, n° 21-22, 1981, traduction française : « Le pari de la littérature tchèque », dans *Liberté* (Montréal), n°135, mai-juin 1981.

« Un Occident kidnappé ou la tragédie de l'Europe centrale », *Le Débat*, n° 27, mai 1983, Paris, Gallimard.

« Chopinovo piano (Le piano de Chopin) » (en tchèque), *Reportér*, n° 1, 1985 ; extraits en français dans *Le Monde des Livres* du 27 janvier 1984.

« An Interview with Milan Kundera » (en anglais), entretien avec Jason Weiss, in *New England Review and Bread Loaf Quaterly* 8, Middlebury College Publications, 1986.

« Clarifications, Elucidations : an Interview with Milan Kundera », entretien avec Lois Oppenheim, in *The Review of Contemporary fiction* 9, Champaign / London / Dublin, Dalkey Archive Press, 1989.

« L'Exil libérateur », *Le Monde des livres*, *Le Monde*, le 7 mai 1994.

« Le geste brutal du peintre », préface à *Bacon, portraits et autoportraits*, Paris, Les

Belles Lettres / Archimbaud, 1996.

Questions et réponses échangées par écrit entre André-Alain Morello et Milan Kundera, *Dix-Neuf/Vingt*, n°1, Paris, Eurédit, 1996.

La Lettre de Kundera à André Clavel, *Journal de Genève*, 17-18 janvier 1998.

« Conversations with Milan Kundera », entretien avec Jordan Elgrably, in *Critical Essays on Milan Kundera*, Peter Petro (dir.), G.K.Hall & Co. New York, 1999.

The Village Voice, interview with Philip Roth cité dans « The Ambiguities of Milan Kundera », Roger Kimball, in *Bloom's Modern Critical Views, Milan Kundera*, Bloom, Harold (dir.), Philadelphia, Chelsea House Publishers, 2003.

Entretien avec Antoine Gallimard, *Le Bulletin Gallimard, La nouvelle revue française*, n°457, mars-avril 2005, Paris, Gallimard.

2. Études sur Milan Kundera

(Par ordre alphabétique.)

Aji, Aron (dir.), *Milan Kundera and the art of fiction, Critical Essays*, New York & London, Garland publishing, INC, 1992.

Akatsuka, Wakagi, *Milan Kundera et le roman* (en japonais), Tokyo, Suiseisha, 2000.

Baranczak, Stanislaw, « Life is elsewhere » in *New Republic* 205, n° 5 (29 juillet1991).

Bloom, Harold (dir.), *Bloom's Modern Critical Views, Milan Kundera*, Philadelphia, Chelsea House Publishers, 2003.

Boisen, Jørn, *Une fois ne compte pas, Nihilisme et sens dans* L'Insoutenable légèreté de

l'être *de Milan Kundera*, Copenhagen, Museum Tusculanum Press, coll. « Etudes Romanes », 2005.

Boyer-Weinmann, Martine, *Lire Milan Kundera*, Paris, Armand Colin, 2009.

Chvatík, Květoslav, *Le Monde romanesque de Milan Kundera*, Paris, traduit de l'allemand par Bernard Lortholary, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1995.

Le Grand, Éva, *Kundera ou la mémoire du désir*, Paris et Montréal, L'Harmattan et XYZ éditeur, coll. « Théorie et littérature », 1995.

Ivanova, Velichka, *Fiction, utopie, histoire. Essais sur Philip Roth et Milan Kundera*, Paris, L'Harmattan, 2010.

Jacob, Didier, « Kundera pléiadisé », *Le Nouvel observateur* du 24 mars 2011.

Jungmann, Milan, « Kunderovské paradoxy (Le Paradoxe de Kundera) » (en tchèque), paru premièrement dans *Svědectví*, n° 77, 1986, repris dans *Z dějin českého myšlení o literatuře,* t. IV (1970-1989), *Antologie k Dějinám české literatury (1945-1990)*, Kateřina Bláhová et Michal Přibáň (éd.), Prague, Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2005.

Kadiu, Sylvia, *George Orwell – Milan Kundera, Individu, littérature et révolution*, Paris, L'Harmattan, 2007.

Lodge, David, « Milan Kundera and the idea of the author in modern criticism », *After Bakhtin : Essays on fiction and criticism*, New York, Routledge, 1990.

Maixent, Jocelyn, *Le XVIIIe siècle de Milan Kundera ou Diderot investi par le roman contemporain*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1998.

Matignon, Renaud, « Kundera – l'ampleur légère de la catastrophe », *Le Figaro*, le 15 janvier 1998.

Misurella, Fred (dir.), *Understanding, Milan Kundera, Public Events, Private Affairs*, Columbia, University of South Carolina Press, 1993.

Němcovà Banerjee, Maria, *Paradoxes terminaux, les romans de Milan Kundera*, traduit de l'anglais par Nadia Akrouf, Paris, Gallimard,1993.

Nishinaga, Yoshinari, *La Pensée du roman chez Milan Kundera*, Tokyo, Heibonsha, 1998.

Nishinaga, Yoshinari, « La mondialisation, l'existence, le roman – Sur le dernier essai critique de Milan Kundera » (en japonais), *Subaru*, septembre 2005, Tokyo, Shûeisha.

Parnell, Tim, « Sterne and Kundera : The novel of variations and the "noisy foolishness of human certainty" », in *Postmodern Studies 15, Laurence Sterne in Modernism and Postmodernism*, édité par David Pierce et Peter de Voogd, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, GA, 1996, pp. 147-155.

Petro, Peter (dir.), *Critical Essays on Milan Kundera*, G.K.Hall & Co. New York, 1999.

Ricard, François, « Le point de vue de Satan », *Liberté*, vol. 21, no. 1, (121) 1979, pp. 60-66.

Ricard, François, *Le Dernier après-midi d'Agnès, Essai sur l'œuvre de Milan Kundera*, Montréal, Gallimard, coll. « Arcades », 2003.

Rizek, Martin, *Comment devient-on Kundera ? Images de l'écrivain, l'écrivain de l'image*, Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces Littéraires », 2001.

Rizzante, Massimo, « L'Art de la fugue » in *Magazine littéraire*, avril 2011.

Rizzante, Massimo, « L'Art de la fugue romanesque sur *L'Ignorance* de Milan Kundera », in *L'Atelier du roman*, n° 33, mars 2003, pp. 107-120.

Rolandeau, Yannick, « Variations sur le thème de l'Identité », l'article publié sur internet, consulté le 11 janvier 2013.
URL : http://yrol.free.fr/LITTERA/KUNDERA/identite.html
L'article est paru dans une version abrégée dans *L'Atelier du roman*, n°. 40, sous le titre « Surveillance amoureuse », Paris, Flammarion, le 9 février 2005.

Roth, Susanna, « La traduction est belle seulement si elle est fidèle. A propos de *La Plaisanterie* » in *Études tchèques et slovaques*, Hana Voisine-Jechova, PUPS, 1990, pp. 63-79.

Scarpetta, Guy, *L'Âge d'or du roman*, Paris, Grasset, coll. « Figures », 1996.

Thirouin, Marie-Odile et Boyer-Weinmann, Martine (dir.), *Désaccords parfaits : La réception paradoxale de l'œuvre de Milan Kundera*, Grenoble, Ellug, 2009.

Vibert, Bertrand, « En finir avec le narrateur ? Sur la pratique romanesque de Milan Kundera » in *La Voix Narrative*, Actes du Colloque international de Nice, édités par Jean-Louis Brau, volume n°2, Presses Universitaires de Nice, 2001.

3. Autres textes littéraires et études

(Par ordre alphabétique.)

Diderot

- Ouvrages de Diderot :

Jacques le fataliste et son maître, *Œuvres*, édition établie et annotée par A. Billy, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1951.

Jacques le fataliste et son maître, édition d'Yvon Belaval, Paris, Gallimard, coll. « folio classique », 2011.

Eloge de Richardson, *Œuvres esthétiques*, édition de P. Vernière, Paris, Classique Garnier, 1988.

- Études :

Vinaver-Kovic, Milica, « Le lecteur dans *Jacques le fataliste et son maître* », in *Revue d'Etudes Françaises*, no.7, 2002.

Wall, Anthony John, « La Forme dialogique et la présence de l'allocutaire dans *Jacques le fataliste* de Denis Diderot », Open Access Dissertations and Theses, Paper 5174, 1980.

Weich, Horst, « *Don Quichotte* et le roman comique français du XIIe et du XVIIIe siècles », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1996, No.48, pp.241-261.

Salkin-Sbirolt, Lynn, « Les Paradoxes comiques de *Jacques le fataliste* », in *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, numéro 3, 1987, pp. 13-63.

Stendhal

- Ouvrages de Stendhal

Correspondance, édition établie et annotée par Henri Martineau et Victor Del Litto, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade », t . II, 1962.

Lucien Leuwen, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1982.

Racine et Shakespeare (1823), Paris, L'Harmattan, 1993.

Le Rouge et le noir, édition de Michel Crouzet, Paris, Le Livre de Poche, 2011.

- Études

Anjubault-Simons, Madelaine, *Sémiotisme de Stendhal*, Genève, Droz, 1980.

Blin, George, *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris, José Corti, 1954.

Mariette, Catherine, « Lyrisme et ironie dans *La Chartreuse de Parme* », in *Recherches et travaux*, Université de Grenoble, 1997, pp. 77-82.

Parmentier, Marie, *Stendhal stratège. Pour une poétique de la lecture*, collection stendhalienne, Genève, Droz, 2007.

Prévost, Jean, *La Création chez Stendhal, essai sur le métier d'écrire et la psychologie de l'écrivain*, préfacé de Henri Martineau, Paris, Mercure de France, 1951.

Sangsue, Daniel (dir.), *Stendhal et le comique*, Grenoble, Ellug, 1999.

Takagi, Nobuhiro, *Les Chemins de la création romanesque chez* Stendhal (en japonais), Tokyo, Keiô University Press, 2008.

Thibaudet, Albert, *Stendhal*, Paris, Hachette, 1931.

Littérature postmoderne

- Ouvrages :

Calvino, Italo, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, traduit de l'italien par Danièle Sallenave et François Wahl, Paris, Edition du Seuil, coll. « points », 1995.

Fowles, John, *Sarah et le lieutenant français*, traduit de l'anglais par Guy Durand, Paris, Éditions du Seuil, 2008.

Kurt Vonnegut, *Abattoir 5 ou la croisade des enfants*, traduit de l'américain par Lucienne Lotringer, Paris, Éditions du Seuil, 2004.

- Études :

Booth, Wayne C., *The self-conscious narrator in comic fiction before* Tristram Shandy in PMLA, modern language association of America, Vol. 67, no.2, 1952.

Eco, Umberto, Postface pour *The Name of the rose*, traduit de l'italien en anglais par William Weaver, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1984.

Gass, William H., *Fiction and the Figures of Life*, New York, Knopf, 1970.

Hutcheon, Linda, *Narcissistic narrative : The Metafictional paradox*, Wilfrid Laurier Univ. Press, 1981.

Hutcheon, Linda, *A Theory of Parody, the teachings of twentieth-century art forms*,

New York and London, Routledge, 1985.

Prince, Gerald, « Narratologie classique et narratologie post-classique » in la revue *Vox Poetica*, consulté le 16 février 2013.
URL : http://www.vox-poetica.org/t/articles/prince.html

Scarpetta, Guy, *L'Impureté*, Paris, Grasset, 1985.

Waugh, Patricia, *Metafiction, the theory and practice of self-conscious fiction*, New York, Routledge, 1984.

Écriture sur soi

- Ouvrages :

Benda, Julien, *La Jeunesse d'un clerc* (1936), Paris, Gallimard, 1968.

Doubrovsky, Serge, *Fils* (1977), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001.

Gide, André, *Si le grain ne meurt*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972.

Mauriac, *Commencements d'une vie*, dans *Écrits intimes*, Genève-Paris, Ed. La Platine, 1953.

Roth, Philippe, *Tromperie*, taduit de l'anglais par Maurice Rambaud, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1994.

- Études :

Colonna, Vincent, *L'Autofiction (essai sur la fictionalisation de soi en Littérature)*, thèse de doctorat sous la dir. de G. Genette, EHESS., 1989 (ANRT 1990).

Colonna, Vincent, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Paris, Ed. Tristram, 2004.

Hubier, Sébastien, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, 2003.

Lejeune, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, nouvelle édition augmentée, Paris, Édition du Seuil, 1996.

Rousset, Jean, *Narcisse romancier, essai sur la première personne dans le roman*, Paris, José Corti, 1972.

Thibaudet, Albert, *Gustave Flaubert*, Gallimard, Paris, 1935.

Valéry, Paul, « Essai sur Stendhal », *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t.1, 1980.

Viollet, Catherine, « Trouble dans le genre. Présentation », dans *Genèse et autofiction*, Jean-Louis Jeannelle et Catherine Viollet (dir.), Bruxelles, Academia Burylant, 2007.

Littérature tchèque et centre-européenne

- Ouvrages :

Esterházy, Péter, *The Book of Hrabal*, traduit du hongrois en anglais par Judith Sollosy, Evanston Illinois, Northwestern University Press, 1995.

Gombrowicz, Witold, *Ferdydurke*, traduit du polonais par George Sédir, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1973.

Gombrowicz, Witold, *Le Mariage*, « Idée du drame », traduit du polonais par Koukou Chanska, George Sédir, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1994.

Gombrowicz, *Diary*, traduit du polonais en anglais par Lillian Vallee, London, Quartet Books, 1988.

Gombrowicz, *A Kind of Testaments*, ed. Dominique de Roux, traduit du français en anglais par Alastair Hamilton, Philadelphia, Temple University Press, 1973.

Havel, Václav, « An anatomy of reticence », traduit du tchèque en anglais par E. Kohák, in *Václav Havel Living in Truth*, édité par Jan Vladislav, London/ Boston, faber and faber, 1986.

Hrabal, Bohumil, *Obsluhoval jsem anglického krále* (*Moi qui ai servi le roi d'Angleterre*), Praha, Československý spisovatel, 1990.

Hrabal, Bohumil, *Une trop bruyante solitude*, traduit du tchèque en japonais par Tatsuo Ishikawa, Tokyo, Shôraisha, 2007.

Ishikawa, Tatsuo, *La Renaissance nationale tchèque. La défense de la diversité ou l'ontologie d'un petit peuple*, en japonais, Tokyo, Iwanamishoten, 2010.

Kiš, Danilo, « Variations on the theme of Central Europe », *Homo poeticus. Essays and Interviews*, ed. by Susan Sontag, New York, Farrar Straus Giroux, 1995, pp. 95-114.

Klíma, Ivan, *The Spirit of Prague*, London, Granta Books, 1994.

Konrad, Gyorgy, « Entwurf eines mitteleuropaischen Selbstbildnisses », *Stimmungsbericht*, Frankfurt (Main), Edition suhrkamp, 1988.

Konrad, Gyorgy , « Der Traum von Mitteleuropa », in Erhard Busek, Gerhard Wilfinger, *Aufbuch nach Mitteleuropa. Rekonstruktion eines versunkenen Kontinents*, Wien 1986.

Kroutvor, Josef « Potíže střední Evropy: anekdota a dějiny », in Kroutvor, *Potíze s dějinami,* Praha, 1990, pp. 47-103. Traduction en japonais par Tatsuo Ishikawa, « La difficulté de l'Europe centrale – anecdote et histoire », in *Shisô*, n° 1056, avril 2012, Iwanamishoten, pp. 124-171.

Škvorecký, Josef, « Comment j'ai appris l'allemand et plus tard l'anglais », traduit du tchèque en japonais par Tatsuo Ishikawa, in *Les cadeaux de la littérature. Une anthologie de la littérature de l'Europe de l'Est et de l'Europe centrale*, ed. Obara Masatoshi, Tokyo, Michitani, 2000.

- Études

Busek, Erhard, Gerhard Wilfinger, *Aufbuch nach Mitteleuropa. Rekonstruktion eines versunkenen Kontinents*, Wien 1986.

Emerson, Caryl, « Answering for Central and Eastern Europe » in Haun Saussy, *Comparative literature in an age of globalization*, JHU Press, 2006.

Garton Ash, Timothy, « The Puzzle of Central Europe » in *The Visegrad Book*, consulté le 16 février 2013.
URL : http://www.visegradgroup.eu/the-visegrad-book/ash-timothy-garton-the

Garton Ash, Timothy, « Does Central Europe exists? » in *The Visegrad Book*, consulté le 16 février 2013.
URL : http://www.visegradgroup.eu/the-visegrad-book/ash-timothy-garton-does

Ishikawa, Tatsuo, « Bohumil Hrabal et le rire tchèque » (en japonais), conférence dans le colloque « La poétique de l'Europe centrale – En accueillant Esterházy », le 8 février 2009, Université d'Osaka.

Konstantinović, Zoran, « Les Slaves du Sud et la Mitteleuropa », *Revue germanique internationale* [En ligne], 1 | 1994, mis en ligne le 22 juin 2011, consulté le 16 février 2013. URL : http://rgi.revues.org/424

Oku, Ayako, « Danilo Kiš et l'Europe centrale : Lire la nouvelle incomplète "Apatrid" » (en japonais), in *Slavic studies*, no. 55, Hokkaido University, 2008.

Peiron, Joanna, *Gombrowicz, écrivain et stratège, Un auteur « excentrique » face à la France*, Paris, L'Harmattan, 2002.

« The Lisbon Conference on Literature : Central Europe and Russian Writers » in *Cross Currents – A Yearbook of Central European Culture 9*, 1990.

Autres

Baudelaire, Charles, *Critiques littéraires* in *Œuvre complète*, Vol.3, Paris, Michel Lévy Frères, 1868. (version numérique, consultée le 19 février 2013.
URL : http://books.google.co.jp/books?id=848GAAAAQAAJ&dq=Critiques+litt%C3%A9raires+in+%C5%92uvre+compl%C3%A8te+baudelaire&hl=ja&source=gbs_navlinks_s)

Gide, André, *Le Traité du Narcisse. Théorie du symbole*, in *Le Retour de l'enfant prodigue*, Paris, Gallimard, coll. « folio », 1978.

Montaigne, de Michel, *Essais*, Livre II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 2007.

4. Ouvrages généraux

(Par ordre alphabétique.)

Rire

Baudelaire, Charles, *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II., 1975.

Bergson, Henri, *Le Rire : Essai sur la signification du comique*, Paris, PUF, 1985.

Freud, Sigmund, « Les tendances de l'esprit » in *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* [1905], traduit de l'allemand par Marie Bonaparte et le Dr M.Nathan, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1971.

Hobbes, Thomas, *De la nature humaine*, ouvrage traduit de l'anglais par le Bon d'Holbach, Londres, 1772 (version numérique, consultée le 19 février 2013. URL : http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10043469-9)

Minois, Georges, *Histoire du rire et de la dérision*, Paris, Fayard, 2000.

Mélancolie

Clair, Jean (dir.), *Mélancolie, génie et folie en Occident*, Paris, Gallimard, 2005.

Huston, Nancy, « La mélancolie, religion moderne », *Libération*, le 2 janvier, 2006.

Minois, Georges, *Histoire du mal de vivre*. *De la mélancolie à la dépression*, Paris, Éditions de La Martinière, 2003.

Narcissisme

Freud, Sigmund, « La Théorie de la libido et le narcissisme » in *Introduction à la psychanalyse*, traduit de l'allemand par Samuel Jankélévitch, Paris, Payot, 1923.

Freud, Sigmund, « Pour introduire le narcissisme » (1914) , traduit de l'allemand en français par Jean Laplanche, in *Œuvres complètes*, XII (1913-1914), Paris, PUF,

2005.

Kitsch

Broch, Hermann, *Quelques remarques à propos du kitsch*, Paris, Éditions Allia, 2001.

Legrand, Éva, *Séductions du kitsch*. *Roman, art et culture*, Montréal, XYZ, 1996.

Moles, Abraham A., *Psychologie du kitsch. L'art du bonheur*, Paris, Denoël /Gonthier, 1977.

Empathie

Cukier, Alexis, « L'empathie, un supplément d'âme ? », *Sciences-croisées*, 2011.

Maucorps, Paul-H., « Empathie et compréhension d'autrui », in *Revue française de sociologie*. 1960, 1-4. pp. 426-444.

Urtubey, Louise de, « Freud et l'empathie », *Revue française de psychanalyse* 3/2004 (Vol. 68), pp. 863-875, consulté le 16 février 2013.
URL : www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2004-3-page-863.htm.

Excentricité

Eichel-Lojkine, Patricia, *Excentricité et Humanisme, Parodie, dérision et détournement des codes à la Renaissance*, Genève, Droz, 2002.

Nodier, Charles, « Bibliographie des fous. De quelques livres excentriques », *Bulletin du Bibliophile*, nov. 1835, Paris, Techner.

Sangsue, Daniel, *Le récit excentrique, Gautier-De Maistre-Nerval-Nodier*, Librairie José Corti, 1987.

Exil

Dakhli, Leyla, « Apprendre à s'exiler », *La Vie des idées*, 12 novembre 2008, consulté le

19 février 2013, URL : http://www.laviedesidees.fr/Apprendre-a-s-exiler.html

Linhartová, Věra, « Pour une ontologie de l'exil », in *L'Atelier du roman*, Paris, Arléa, mai 1994, pp. 127-132.

Said, Edward. W., *Representations of intellectual*, New York, Random House, 1994.

Tawada, Yoko, *Exophonie – voyage en dehors de la langue maternelle*, en japonais, Tokyo, Iwanamishoten, 2003.

Individualisme

Dumont, Louis, *Essais sur l'individualisme. Une perspective anthropologique sur l'idéologie moderne*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.

Lipovetsky, Gilles, *L'Ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 1993.

Maffesoli, Michel, *Le Temps des tribus*. *Le déclin de l'individualisme dans les sociétés postmodernes*, Paris, La Table Ronde, 1988.

Maffesoli, Michel, *La Contemplation du monde. Figure du style communautaire*, Paris, Grasset, 1993.

Maffesoli, Michel et Pessin, Alain, *La Violence fondatrice*. Édition Champ urbain, Paris, 1978.

Nishinaga, Yoshinari, *L'Avenir de l'« Individu »*, en japonais, Taishûkanshoten, Tokyo, 2002.

Narratologie

Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par D. Olivier et préface de M. Aucouturier, Paris, Gallimard, 1978.

Barthes, Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits » in *Communications*, 8, 1966.

Barthes, Roland, « La Mort de l'auteur », *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.

Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972.

Genette, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983.

Hamburger, Käte, *La Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, « Poétique », 1977.

Jouve, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, coll. « Écriture », Paris, PUF, 1992.

Kayser, Wolfgang, « Qui raconte le roman ? », *Poétique*, n° 4, 1970, recueillie dans *Poétique du récit*, G. Genette et T. Todorov, Paris, Édition du Seuil, coll. « Points », 1977, pp. 59-83.

Prince, Gerald, « Introduction à l'étude du narrataire », in *Poétique* no 14, 1973, p. 178-196.

Todorov, Tzvetan, « Les hommes-récits » [1967], *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971.

Autres textes sur la littérature

Derbyshire, Jonathan, « Vous avez dit littérature-monde ? », *Courrier international*, Hebdo n° 969, consulté le 16 février 2013.
URL : http://www.courrierinternational.com/article/2009/05/28/vous-avez-dit-litterature-monde

Girard, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Fayard, coll. « Pluriel », 2011.

Mitterand, Henri, *Le Discours du roman*, Paris, PUF, 1986.

Philippot, Didier, « Éducation et ironie dans la première *Éducation sentimentale* », in *La Pensée du Paradoxe. Approches du romantisme. Hommage à Michel Crouzet*, dirigé par Fabienne Bercegol et Didier Philippot, Paris, PUPS, 2006.

Todorov, Tzvetan, *Critique de la critique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1984.

Textes sur la société et autres

Baudrillard, Jean, *La Société de consommation. Ses mythes ses structures*, Paris,

Gallimard coll. « Folio/essais », 2012.

Calinescu, Matei, *Five faces of modernity*, Durham, Duke University Press, 1987.

Debord, Guy, *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, coll. « folio », 2011.

Gouhier, Henri, *L'Anti-humanisme au XVIIe siècle*, Paris, Vrin, 1987.

Yasushi Yamanouchi, *Topologie contemporaine de la société de système*, en japonais, Tokyo, Iwanamishoten, 2011.

5. Dictionnaires

Dictionnaire des Mythologies et des religions des sociétés et du monde antique, sous la direction de Yves Bonnefoy, Paris, Flammarion, 1981.

Dictionnaire des Mythes littéraires, sous la direction de Pierre Brunel, Nouvelle édition augmentée, Paris, Édition du Rocher, 1994.

Encyclopaedia Universalis version 16, [DVD-ROM], Paris, Encyclopaedia Universalis, 2011.

Littré, Emile, *Le Nouveau Littré*, édition dirigée par Jean Pruvost, Paris, édition Garnier, 2004.

Robert, Paul, *Le Grand Robert de la langue française*, deuxième édition dirigée par Alain Rey, Paris, Dictionnaires le Robert-VUEF, 2001.

Table des matières

Introduction 1

PREMIERE PARTIE Le Narcissisme des personnages 11

Chapitre 1 Le héros extasié 13

1. L'échec des personnages 13

2. L'homme-Narcisse 21

Chapitre 2 Narcisse comique 27

1. *Risibles amours* – La théâtralité de la griserie 27

2. *La Plaisanterie* – L'immaturité de se méconnaître 42

3. *La Vie est ailleurs* – Le lyrisme d'un poète enivré 52

4. *La Valse aux adieux* – La misanthropie par orgueil 68

Chapitre 3 Narcisse souffrant 78

1. *Le Livre du rire et de l'oubli* – La *litost* d'un amour propre blessé 78

2. *L'Insoutenable légèreté de l'être* – Le kitsch comme miroir d'embellissement 91

3. *L'Immortalité* – Port du visage obligatoire 107

Chapitre 4 Narcisse résigné 120

1. *La Lenteur* – La discrétion des vaniteux 120

2. *L'Identité* – Le besoin du regard 135

3. *L'Ignorance* – La nostalgie de l'autoportrait 150

Chapitre 5 Le héros découronné 165

1. Le non-héroïsme 165

2. La peur de la banalité 173

DEUXIEME PARTIE L'Omniscience du narrateur 183

Chapitre 1 La visibilité du narrateur 185

1. Les pouvoirs du narrateur 185

2. La stratégie de l'auteur 195

Chapitre 2 Le narrateur kundérien et l'héritage de *Jacques le Fataliste* 205

1. L'Omniscience relativisée 205

2. Le narrataire exigeant et le narrataire spectateur 217

3. La voix du narrateur dans la pluralité des voix 227

Chapitre 3 Le narrateur kundérien et la métafiction postmoderne 236

1. Le 18ème siècle au temps de la postmodernité 236

2. Le paradoxe de la subjectivité dans le temps postmoderne 248

3. Le processus de la fiction au temps postmoderne 259

Chapitre 4 Le narrateur kundérien et l'écriture sur soi 269

1. L'autocritique du passé 269

2. L'autojustification du présent 281

3. L'autobiographie et la fiction 300

Chapitre 5 L'instabilité du narrateur 312

1. L'empathie 312

2. Le lyrisme 325

TROISIEME PARTIE L'Excentricité du romancier 336

Chapitre 1 L'esprit d'excentricité 338

1. L'exil du centre 338

2. La morale du roman 346

Chapitre 2 La supériorité d'un perdant 355

1. La vengeance du rire diabolique 355

2. Le corps humain et la quête de l'inimaginable 365

Chapitre 3 La double marginalité de Kundera 380

1. Kundera et l'idée d'Europe centrale 380

2. Kundera et l'exophonie – écrire ailleurs, écrire autrement 395

3. Kundera entre le plébéien et le sublime 413

Chapitre 4 L'individualisme d'un romancier 427

1. Le roman comme critique de la société 427

2. Le roman comme espace individualiste 441

Chapitre 5 Le crépuscule de l'excentricité 457

1. Le sens retrouvé des choses 457

2. L'expérience du roman 465

Conclusion 474

Bibliographie 482

UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

Shuko TANAKA

Le Rire et la mélancolie dans les romans de Milan Kundera

Résumé

[Mots-clés : Milan Kundera, rire, mélancolie, narcissisme, narrateur, roman européen, morale, excentricité, critique]

Le rire et la mélancolie constituent l'ambiance dominante des romans de Milan Kundera. Ce sont les deux faces de son attitude vis-à-vis du narcissisme de l'homme reflété par ses personnages. Comme Narcisse, l'homme n'est jamais celui pour qui il se prend. Le narrateur présente cette vision kundérienne de l'homme, en racontant le comique et la misère des personnages. Comme le vécu de Kundera se reflète dans les situations des personnages, ce narrateur assume d'un côté une fonction d'autocritique. Mais d'un autre côté, ce narrateur reflète également le romancier, en prenant jusqu'au nom même de Kundera, et présente son image du romancier que croit être Kundera. Ainsi, Kundera lui-même n'est pas non plus hors de l'emprise narcissique. Néanmoins, le roman est le seul espace qui lui permet de méditer sa subjectivité narcissique en la relativisant. Pour Kundera, le roman permet d'échapper momentanément à la condition de Narcisse, grâce au jeu solitaire et sérieux de l'écriture dans les marges de l'hypothèse.

Résumé en anglais

[Keywords : Milan Kundera, laughter, melancholy, narcissism, narrator, european novel, moral, eccentricity, criticism]

Laughter and melancholy constitute the dominant atmosphere of the novels of Milan Kundera. These are the two faces of his attitude about man’s narcissism and of which his characters are reflections. But man is never the person he thinks he is. Kundera expresses this vision of man through the narrators in his novels, who explore the comic and the miserable aspects of the characters appearing in them. Given the fact that the experience of Kundera is reflected in the characters’ situations, on one hand, the narrator endorses a function of self-criticism. On the other hand, this narrator reflects the novelist, sometimes taking even the name of Kundera himself, and presents his image of the novelist which Kundera believes himself to be. Therefore, Kundera is not free of narcissism. Nevertheless, the novel is the only place that allows him to ponder over his narcissistic subjectivity by the way of relativization. For Kundera, the novel enables him to escape momentarily the condition of Narcissus, by the solitary and serious game of writing in the margins of hypothesis.