

# L'autocritique et l'autojustification dans les romans de Milan Kundera

Shuko TANAKA

## 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 présente la vie de Kundera à son gré, fort de son autorité d'être omniscient. Il s'agirait donc dans ce travail d'examiner les expressions narcissiques de Kundera l'auteur, émergeant à travers le 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 resterait dans la sphère de la fiction.

Pour Kundera, le choix même d'être romancier est déjà une forme d'autocritique. Poète dans sa jeunesse, il est devenu romancier suite à sa désillusion vis-à-vis de la poésie lyrique à l'époque de la Terreur des années 50 en Tchécoslovaquie. Les poèmes lyriques célébraient la révolution sans condition et encourageaient davantage le fanatisme. Traumatisé par cet aveuglement lyrique, Kundera s'est converti au roman, pour se procurer un esprit critique, c'est-à-dire un regard lucide et désabusé vis-à-vis du monde et de soi-même. « Le romancier naît sur les ruines de son monde lyrique<sup>1</sup> », écrit-il dans

---

<sup>1</sup> Milan Kundera, *Le Rideau*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de

son essai. Si Kundera critique avec persistance le narcissisme des jeunes personnages, et déprécie la jeunesse comme immaturité presque jusqu'à l'injustice, c'est probablement parce qu'il éprouve du dépit contre son passé, contre sa propre jeunesse. 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 lyrification<sup>2</sup>.

On pourrait dire que le regard observateur et critique du narrateur envers les personnages narcissiques a une fonction autocritique. Pour le dire d'une manière très simple et générale, le narrateur raconte l'histoire des personnages à la troisième personne, et intervient à tout moment 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 expérimentaux<sup>3</sup> » avec qui Kundera, à travers le narrateur, exploite « ses propres possibilités qui ne se sont pas réalisées<sup>4</sup> ». 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. Dans un certain sens, Kundera regarde son passé avec le regard d'autrui. Il est logique d'employer la troisième personne pour

---

la Pléiade », 2011, t. II, p. 1003.

<sup>2</sup> Jason Weiss, « An Interview with Milan Kundera » in *New England Review and Bread Loaf Quarterly* 8, 1986, pp. 405-410, cité par Wakagi Akatsuka dans *Milan Kundera et le roman* (en japonais), Tokyo, Suiseisha, 2000, p. 311. C'est nous qui traduisons le passage cité en français.

<sup>3</sup> Milan Kundera, *L'Art du roman*, dans *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 658.

<sup>4</sup> Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, dans *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 1319.

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<sup>5</sup> », tandis que le récit en *je* a des désavantages assez cruciaux quant à la question de l'impartialité.

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 les *Risibles amours* (recueil de nouvelles) et dans *La Plaisanterie*, le style est varié et n'est pas encore fixé<sup>6</sup>.

Dans les *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'« Edouard et Dieu » : le narrateur observe le comique d'un jeune homme ballotté entre son amie et sa supérieure. Il y a aussi le cas où le narrateur présente un personnage qui regrette sa jeunesse en se la rappelant. Dans « Que les vieux morts cèdent la place... », 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. Et même quand c'est le héros qui raconte son propre passé, la distance y est maintenue, car c'est par delà un certain temps qu'il

---

<sup>5</sup> Jean Rousset, *Narcisse romancier, essai sur la première personne dans le roman*, Paris, José Corti, 1972, p. 52.

<sup>6</sup> 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 des *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*. Quant à *La Plaisanterie*, Kundera commençait déjà son esquisse en 1961. Entre temps, il exerçait aussi des travaux concernant 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.

se regarde. Dans « Personne ne va rire », un homme raconte son histoire passée avec amertume et avec humour.

Son premier roman *La Plaisanterie* est composé des 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. Ce personnage est victime de difficultés à cause d'une plaisanterie qu'il fit imprudemment dans sa jeunesse. L'époque date de 1949, juste après le Coup d'Etat 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<sup>7</sup> » 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 ces « idées indésirables<sup>8</sup> ».

Que ce soit un narrateur-héros qui raconte 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. 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.

---

<sup>7</sup> Milan Kundera, *La Plaisanterie*, dans *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 214.

<sup>8</sup> Voir l'annexe « La chronologie de Milan Kundera » in Wakagi Akatsukā, *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, Závěš Kalandra a été 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. Kundera mentionne aussi son expulsion 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 ». (*Le Livre du rire et de l'oubli*, dans *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.* p. 998.)

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 avec 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. 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 autojustificateur devient très manifeste.

## 2. L'autojustification du présent

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<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> *Le Livre du rire et de l'oubli*, op. cit., p. 981.

Le narrateur est à la fois héros et auteur. Il se donne le nom de « Milan Kundera ». Depuis ses romans du début, Kundera emploie de temps en temps un narrateur omniscient et neutre qui observe et critique les personnages. 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<sup>10</sup>. Mais aurait-on senti la présence du scripteur à travers le narrateur, ce scripteur ne fait pas autant sentir la présence de l'écrivain Milan Kundera. 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<sup>11</sup>. Ainsi, la critique du narrateur vis-à-vis des personnages devient la critique de « Milan Kundera » vis-à-vis de son passé.

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 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. 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. 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

---

<sup>10</sup> Voir Roland Barthes, « La Mort de l'auteur », *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, pp. 61-67.

<sup>11</sup> Martin Rizek, *Comment devient-on Kundera ?*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 367. Rizek remarque ainsi : « 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 ».

« Milan Kundera ». Le processus même de critiquer son passé à travers le narrateur critiquant les personnages facilite la stratégie inverse, celle de l'autojustification de l'auteur du présent.

Ce qu'il faut tenir en compte, c'est que ce roman est le premier roman paru après l'émigration de l'auteur en France<sup>12</sup>. Il serait un peu naïf de prendre ces faits comme une simple coïncidence. 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<sup>13</sup>. Les obstacles que Kundera a rencontrés face à la nécessité d'écrire de nouveau à l'étranger et d'acquérir un public devaient être considérables. Mais on peut aussi dire que cette situation était une opportunité. Opportunité de modifier son image de « romancier dissident<sup>14</sup> », mais aussi de présenter son interprétation du contexte tchèque, son propre passé, ainsi son présent qui se dresse 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, des passages autobiographiques.

---

<sup>12</sup> Kundera a émigré en France en 1975 sur l'invitation officielle de la France et avec l'autorisation de séjourner à l'étranger de la part du gouvernement tchécoslovaque. 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. *Le Livre du rire et de l'oubli* a été entrepris en 1976, achevé en 1978 et publié en France en 1979.

<sup>13</sup> 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 se chargeait alors de la publication de ces livres traduits en français en France. En outre, concernant *La Valse aux adieux*, Kundera l'a écrit avec la conviction qu'il serait son dernier livre. Le titre conçu originellement était *Epilogue* (Cf. Martin Rizek, *Comment devient-on Kundera ?*, op. cit., p. 263). Dans *Les Testaments trahis*, Kundera écrit : « Après avoir terminé *La Valse aux adieux*, au tout début des années 70, j'ai considéré ma carrière d'écrivain comme achevée ». (*Œuvres complètes*, t. II, op. cit., p. 859.)

<sup>14</sup> Maintes fois Kundera a révélé sa gêne d'être étiqueté comme « dissident ». « *La Plaisanterie* est une histoire d'amour », proclamait polémiqument 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.

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 un changement radical au niveau de la composition par rapport aux ouvrages précédents<sup>15</sup>.

A 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 avant l'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*<sup>16</sup>.

Jungmann met en doute cet aveu et tente d'y déceler une intention mystificatrice de Kundera.

---

<sup>15</sup> En réalité, le changement n'est radical qu'en apparence. *Le Livre du rire et de l'oubli* est une reprise du style des *Risibles amours* et son développement. Il s'agit d'un essor au travers du retour à l'origine. Voir *Les Testaments trahts*, op. cit., pp. 859-860.

<sup>16</sup> Milan Kundera, « Chopinovo piano (Le piano de Chopin) » (en tchèque), *Reportér*, n° 1, 1985 ; extraits 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<sup>17</sup>.

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<sup>18</sup> ». En admettant que les assertions de Jungmann soient persuasives grâce à sa connaissance des affaires tchécoslovaques de l'époque, elles sont cependant plus ou moins simplifiées et contiennent une certaine agressivité qui représenterait le point de vue négatif des intellectuels tchèques vis-à-vis de Kundera après l'émigration<sup>19</sup>. Notre but n'est pas de détecter le décalage entre ce que Kundera écrit et ce qu'il a fait « effectivement ». Nous nous intéressons ici à l'autoportrait justificateur de Kundera, qui apparaît dans ses romans qui sont inversement censés être un dispositif d'autocritique.

### 3. Pseudo-philosophique, diabolique et anti-lyrique

Nous allons aborder les trois éléments constitutifs importants de son autoportrait : philosophique, diabolique et anti-lyrique<sup>20</sup>. Comme

<sup>17</sup> 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 Přeban (éd.), Prague, Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2005, p. 320. C'est nous qui traduisons le passage en français.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 323.

<sup>19</sup> 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 quant à présenter l'expérience tchèque leur déplaît, d'autre part, son attitude détachée envers les luttes politiques les froissent. 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. Cf. Wakagi Akatsuka, *Milan Kundera et le roman*, op. cit., p. 320.)

<sup>20</sup> Martin Rízek s'intéresse aussi à l'image que Kundera donne de lui. Il voit Kundera comme un pseudo-dissident diabolique (*Comment devient-on Kundera ?*, op. cit., p. 367).

l'auteur tente de modeler son profil au travers du narrateur, c'est sur les discours présentant ces trois aspects que nous allons fixer le regard.

Premier élément : le philosophique. Ce que l'on remarque tout de suite en lisant Kundera, c'est qu'il y a une abondance de citations philosophiques, et que ces citations sont employées d'une manière plus ou moins charlatanesque. 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.

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. La notion d'éternel retour est réduite à un problème relatif à « la légèreté et la pesanteur » : si notre vie doit se répéter, la responsabilité de chaque geste nous écraserait ; dans cette perspective, notre vie qui ne se répète pas apparaît comme une splendide légèreté. 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 schwere Gewicht*) — serait plutôt la fugacité de notre vie qui disparaît une fois pour toutes, que l'insoutenable serait plutôt la légèreté de notre être.

Il en va de même pour la citation de Parménide chez qui le léger est positif, et le lourd est négatif. Il ne fait que le citer pour représenter « une évidence » que Kundera va ensuite mettre en doute. Autre part, Kundera cite l'idée platonicienne de la femme d'une manière aussi réductive et superficielle. Quant aux citations de Freud, Aristote et Epicure, Kundera se montre plus audacieux et va jusqu'à compléter leurs idées. C'est en nuançant les grandes pensées devenues presque des axiomes que fonctionnent les argumentations paradoxales de Kundera.

Avec ces exemples, nous constatons aussi que le narrateur fait 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 abstraite. Sa préférence pour la classification est évidente comme le remarque Rizek<sup>21</sup>. Sa manie de théorisation mathématique est aussi fréquente.

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<sup>22</sup>. 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.

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 sceptisme humoristique que Kundera appelle « l'esprit de non-sérieux ». C'est une attitude diabolique car il s'agit d'un penchant destructeur de renverser l'ordre des choses. Ce rire diabolique est mis en contraste avec le rire des anges qui sont eux, en revanche, les gardiens sérieux de l'ordre.

---

<sup>21</sup> Martin Rizek, *Comment devient-on Kundera ?*, *op. cit.*, pp. 355-356. Rizek cite deux types de donjuanisme, cinq périodes dans la vie sexuelle d'un homme, deux types d'immortalité, trois types d'ennui, etc.

<sup>22</sup> Voir Milan Jungmann, « Kunderovské paradoxy », *op. cit.*, p. 337.

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<sup>23</sup>.

La schématisation est manichéenne, mais l'esthétique romanesque de Kundera n'est 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 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 on croirait parfois que Kundera prend plaisir à se faire un personnage diabolique 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 châtements et je commençais à me faire peur à moi-même<sup>24</sup>.

A ce moment-là, j'ai compris définitivement que j'étais devenu le messenger 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<sup>25</sup>.

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 entraîné sa

<sup>23</sup> *Le Livre du rire et de l'oubli*, op. cit., p. 985.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 993.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 997.

situation défavorisée et une certaine complaisance de Kundera de l'expliquer ainsi. Il s'applique à présenter son histoire de maudit.

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 ?

— 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 ? 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 offenserai 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<sup>26</sup>.

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.

Passons maintenant au troisième élément : l'anti-lyrique. L'anti-lyrisme de Kundera est bien connu. Nous avons parfois l'impression qu'il est assez brutal et trop réductif lorsqu'il rattache catégoriquement à la poésie le lyrisme dans un sens péjoratif, équivalent de l'enthousiasme, l'extase, l'engouement. D'un autre

---

<sup>26</sup> Milan Kundera, *La Lenteur*, dans *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 333.

côté, le roman représente la lucidité. La poésie et le roman constituent deux pôles chez Kundera. Comme s'il souhaitait davantage souligner le fait qu'il est devenu anti-lyrique, Kundera parle à maintes reprises de sa « conversion ».

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<sup>27</sup>.

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 anti-lyrisme. 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<sup>28</sup> ». Dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, on trouve un passage autobiographique critiquant les comportements d'Eluard, le poète, vis-à-vis de la condamnation de Kalandra. Kundera cite aussi cette époque dans l'essai, *Les Testaments trahis*, où il explique d'une manière plus directe que dans les 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. A jamais, j'ai été vacciné contre toutes les tentations

---

<sup>27</sup> *Le Rideau*, *op. cit.*, p. 1003.

<sup>28</sup> Milan Kundera, *La Vie est ailleurs*, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 705. En réalité, sa conversion s'est faite doucement et graduellement, non pas radicalement et dramatiquement comme l'évoquent ses discours. Si l'on se réfère à ses propres mots, nous devrions estimer la date de sa conversion anti-lyrique autour de 1950. Toutefois, ce n'est qu'en 1959 qu'il a écrit son premier roman « Moi, un lamentable Dieu », une des nouvelles des *Risibles amours* qui a été supprimée dans la version postérieure. 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. Il a fallu au moins quinze ans pour que sa conversion de la poésie au roman s'accomplisse.

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<sup>29</sup>.

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<sup>30</sup>.

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<sup>31</sup> ». 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 de l'autoportrait kundérien — philosophique, diabolique et anti-lyrique —, sont aussi des traits caractéristiques de l'esprit de non-sérieux qui lui permettent d'être autocritique. Le désir d'autojustification et son émanation sont incorporés d'une manière astucieuse dans l'esthétique romanesque de Kundera.

#### 4. Contre le roman autobiographique

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 se mette en route : 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.

---

<sup>29</sup> *Les Testaments trahis*, op. cit., p. 853.

<sup>30</sup> *La Vie est ailleurs*, op. cit., p. 654.

<sup>31</sup> *Le Rideau*, op. cit., pp. 1002-1003.

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 essaye de se voir et de se montrer. 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 roman est le « territoire du jeu et des hypothèses<sup>32</sup> ». 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<sup>33</sup> ». 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<sup>34</sup>.

---

<sup>32</sup> *L'Art du roman, op. cit.*, p. 688.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 689.

<sup>34</sup> *Ibid.*, pp. 689-690.



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. 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<sup>35</sup>. 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 *73 mots*, un petit lexique, Kundera écrit sur le rapport entre le romancier et sa vie. En 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<sup>36</sup>.

---

<sup>35</sup> 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.

<sup>36</sup> *L'Art du roman*, *op. cit.*, pp. 733-734. Voici les romanciers cités ainsi que leur affirmation : « L'artiste doit faire croire à la postérité qu'il n'a pas vécu » (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

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 biographique de Kafka et d'Hemingway, ou encore à la fameuse *Contre Sainte-Beuve* de Proust, Kundera se défend à son tour contre cette « fureur biographique<sup>37</sup> » :

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 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<sup>38</sup>.

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 bien qu'il y a ici bel et bien un désaccord entre le principe et la pratique. 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

---

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 ».

<sup>37</sup> *Les Testaments trahis*, op. cit., p. 929.

<sup>38</sup> *Ibid.*, pp. 927-928.

ouvert, on peut le dire, pour conseiller aux romanciers de « rendre introuvables les clés<sup>39</sup> » 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 ». 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.

## 5. Fictionalisation du soi

Il est maintenant tentant de nous référer à la notion d'autofiction, un genre (ou un pseudo-genre) 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 l'on veut, « Fiction romanesque et autobiographique<sup>40</sup> » comme l'écrit Sébastien Hubier, ou « Fabulation de soi<sup>41</sup> » 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

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 928.

<sup>40</sup> Sébastien Hubier, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, 2003, p. 120.

<sup>41</sup> Vincent Colonna, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Paris, Ed. Tristram, 2004, p. 13.

on dit musique. Ou encore, autofriction, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir<sup>42</sup>.

A ce propos, il semblerait que la notion d'autofiction serait beaucoup plus intéressante si on en rendait plus floue et plus large la délimitation. 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<sup>43</sup>.

Avec l'autofiction, on pourrait 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 du soi. Dans *Genèse et autofiction*, Catherine Viollet écrit que l'autofiction est la forme post-moderne de l'autobiographie, une « forme intermédiaire entre autobiographie — devenue impossible dans son acception traditionnelle — et cadre fictionnel<sup>44</sup> ». L'apparition de l'autofiction aurait comme contexte l'impasse de 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 dit Doubrovsky. Dans l'autofiction, l'écrivain ne s'efforce plus de surmonter ou de dissimuler l'impossibilité d'écrire vrai, ni à feindre la sincérité. Bien au contraire, l'autofiction expose volontairement

---

<sup>42</sup> Serge Doubrovsky, *Fils*, publié premièrement en 1977 par Galilée, nouvelle édition, Paris, Gallimard, coll. « folio », 2001, p. 10.

<sup>43</sup> Vincent Colonna, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, op. cit., p. 12.

<sup>44</sup> 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.

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 d'un 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 la 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). A 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<sup>45</sup>.

Kundera se manifeste indéniablement dans ses romans car c'est à partir de lui-même que Kundera essaye d'étendre ses réflexions sur les questions existentielles. Le roman est pour Kundera un dispositif de réflexions. D'où l'on peut dire que ses romans comportent une fictionalisation de soi : Kundera arrive à « s'inventer une personnalité et une existence tout en conservant son identité réelle (son véritable nom<sup>46</sup>) ». 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,

---

<sup>45</sup> *L'Art du roman, op. cit.*, p. 658.

<sup>46</sup> 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.

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 vers le soi qui mène l'homme à se méconnaître.