

# Les pouvoirs du narrateur et la stratégie de l'auteur dans les romans de Milan Kundera

Shuko TANAKA

## 1. Le narcissisme et l'omniscience

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, un étudiant qui se croit viril en séduisant une bouchère de la campagne, ou bien 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 se voient, mais ne se voient pas eux-mêmes en train de se voir.

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<sup>1</sup> » de l'homme, d'après lequel se développe l'amour objectal. Le narcissisme est considéré

---

<sup>1</sup> Sigmund Freud, « La Théorie de la libido et le narcissisme » in *Introduction à la psychanalyse*, traduit de l'allemand par Samuel Jankélévitch, Payot, Paris, 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 in *Œuvres complètes*, XII (1913-1914), Paris, PUF, 2005, p. 218.

comme un germe nécessaire et permanent de tout développement de la relation humaine. L'œuvre 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 que ces personnages restent « 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<sup>2</sup>. 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 d'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, 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 seraient alors 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 prête à confusion avec celui de l'auteur<sup>3</sup>. Ni le rire ni la mélancolie ne se produiraient sans sa présence. Si les personnages sont comiques et deviennent l'objet

---

<sup>2</sup> Martin Rizek, *Comment devient-on Kundera ?*, Paris, L'Harmattan, 2001. Cf. « Anti-destin, anti-Histoire », pp. 306-315 et « Universel Narcisse », pp. 317-347.

<sup>3</sup> A 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 auto-critique. 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 serait 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.

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. Sauf, parfois, quand les personnages sont la risée de leur entourage, d'un public anonyme. Et même dans ces cas, c'est le narrateur qui met les personnages dans ces 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 la 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<sup>4</sup>. Et c'est au travers du jeu entre le narrateur et les personnages que naît le rire amer dans les romans kundériens.

---

<sup>4</sup> Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, publié premièrement en 1975 dans la collection « Poétique », nouvelle édition augmentée, Paris, Edition 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) ».

En tâchant de mieux éclaircir ce rire mélancolique — le concept-clé de l'œuvre romanesque de Kundera —, cette étude 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.

## 2. Les pouvoirs du narrateur

Dire qu'il y a un narrateur dans les romans de Kundera et qu'il est omniscient, est une constatation à examiner. Déjà depuis le titre, nous considérons le narrateur et l'auteur comme deux personnages différents, mais il nous semble tout de même nécessaire de faire le point sur le problème de l'auteur-narrateur. Car il s'agit ici d'un narrateur qui va même jusqu'à se déclarer comme « l'auteur Kundera » tout en jouant le personnage fictif du narrateur. Il est difficile donc de reconnaître son statut. Nous allons donc d'abord mettre en question la nature et l'appartenance des pouvoirs omniscients. 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 la particularité du narrateur ou bien comme la nature de l'auteur. Dire qu'un « narrateur-auteur » est omniscient nous semble presque tautologique, vu la conformité totale d'un narrateur-auteur avec le créateur de l'histoire. Tel serait le point faible que nous connaissons 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<sup>5</sup>. Le narrateur est omniscient, car il « se manifeste directement comme auteur<sup>6</sup> » 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<sup>7</sup> », 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<sup>8</sup> ».

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.

---

<sup>5</sup> Sylvia Kadiu, *George Orwell – Milan Kundera. Individu, littérature et révolution*, Paris, L'Harmattan, 2007. Le corpus de son travail comparatiste se constitue 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 que sa meilleure interprétation, sans la moindre hésitation de se confondre avec l'auteur. Voir p. 159.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>7</sup> Boyer-Weinmann, *Lire Milan Kundera*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 99.

<sup>8</sup> 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.

Le narrateur nous semble omniprésent et omniscient dans les romans de Kundera<sup>9</sup> : il nous raconte l'histoire, nous explique comment la comprendre et nous parle directement pour solliciter notre accord à ses réflexions. Son regard domine le monde de l'histoire 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<sup>10</sup>.

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<sup>11</sup> » 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<sup>12</sup> » 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<sup>13</sup> ». 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<sup>14</sup>.

---

<sup>9</sup> 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 péremptaires qui peuvent sembler vouloir en imposer au lecteur ». Voir « Paradoxes de l'énonciation et de la réception chez Milan Kundera » in *Désaccords parfaits : La réception paradoxale de l'œuvre de Milan Kundera*, textes présentés par Marie-Odile Thirouin et Martine Boyer-Weinmann, Grenoble, Ellug, 2009, p. 173.

<sup>10</sup> Ces caractéristiques sont présentes notamment dans les romans kundériens excepté ses deux premiers ouvrages : *La Plaisanterie* et quelques nouvelles dans *Risibles amours*.

<sup>11</sup> Martine Boyer-Weinmann relève trois caractéristiques : guide-interprète, démiurge, lector in fabula. Cf. *op. cit.*, pp. 99-101.

<sup>12</sup> Milan Kundera, *La Vie est ailleurs* [1973], traduit du tchèque par François Kérel, Nouvelle édition revue par l'auteur, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1987, p. 399.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 401.

<sup>14</sup> Selon Vibert dans son article « En finir avec le narrateur ? Sur la pratique romanesque de

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 une forte présence du narrateur.

Cependant, le narrateur se manifeste plus éminemment, quand il exhibe ouvertement son emprise démiurgique dans les romans. Ensuite — deuxième caractéristique —, le narrateur est conscient de sa création et ne le cache pas. Il interrompt la narration d'une histoire et se met 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 « égos expérimentaux », nés de « quelques phrases évocatrices » ou d'« une situation clé<sup>15</sup> ». 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<sup>16</sup> ?

Il est évident que la présence considérable du narrateur est liée directement à cette contiguïté presque confuse avec l'auteur. De plus,

---

Milan Kundera », les trois catégories sont : énonciation historique-autobiographique, théorique-philosophique et pragmatique-créateur.

<sup>15</sup> Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être* [1984], traduit du tchèque par François Kérel, Nouvelle édition revue par l'auteur, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1989, p. 63.

<sup>16</sup> Milan Kundera, *La Lenteur* [1995], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1998, p. 110.

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<sup>17</sup>. « 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 des 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<sup>18</sup>. 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* 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.

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 (puisque 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

---

<sup>17</sup> Il est aussi probable de voir dans cette appellation « Milanku » l'allusion à « Milačku » qui est l'équivalent de « chéri » en français.

<sup>18</sup> Kundera précise son lieu d'observation dans *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 p. 210.

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<sup>19</sup>.

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 en 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<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> *Dix-Neuf/Vingt*, n°1, Paris, Eurédit, 1996, p. 148.

<sup>20</sup> Etude parue en allemand en 1958, traduite dans *Poétique*, n°4, 1970, et recueillie dans *Poétique du récit*, G. Genette et T. Todorov, Paris, Edition du Seuil, « Points », 1977, pp. 59-83.

Le narrateur est à la fois différent de l'auteur, puisqu'il est fictif. Il n'est pas non plus un simple personnage parmi d'autres, puisque c'est un rôle joué par l'auteur. 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 un personnage « auctorial » dans les romans.

### 3. La stratégie de l'auteur

Concevoir le narrateur comme un rôle joué par l'auteur Kundera nous permet d'éclaircir plusieurs points. 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 nous reviendra à établir 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 d'autres. Seul le narrateur 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<sup>21</sup>. Le narrateur

---

<sup>21</sup> Wakagui Akatsuka, *Milan Kundera et le roman* (en japonais), Tokyo, Suseisha, 2000,

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 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<sup>22</sup> : « 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 et la vérité du monde s'enfuit de plus en plus loin. Et dans cet effort vain pour saisir la vérité, l'homme ignore sa misère fondamentale ou son comique, qui font que l'homme n'est jamais ce qu'il pense être. D'en haut, Dieu rit de l'homme qui quête la vérité du monde sans 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 pouvons 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<sup>23</sup> ». Il est à noter que pour Flaubert, l'excellent modèle du

---

p. 353.

<sup>22</sup> Intitulé « Le Roman et l'Europe » in *L'Art du roman* [1986], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986, pp. 189-198.

<sup>23</sup> 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 « Education et ironie

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 en 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 être représentée par le procédé d'« enchâssement<sup>24</sup> » 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<sup>25</sup>. En se fondant sur la méthode de la polyphonie musicale, Kundera insiste notamment sur l'intégration de différents genres de récits dans un roman<sup>26</sup>. 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

---

dans la première *Education 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.

<sup>24</sup> Tzvetan Todorov, « Les hommes-récits » (1967), *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, pp. 78-91.

<sup>25</sup> Comme le fait Flaubert dans *Madame Bovary*.

<sup>26</sup> Kundera attribue cette innovation à Broch. Dans son roman *Sonnambules*, 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.

conditions indispensables : « 1. l'égalité des « lignes » respectives » et « 2. l'indivisibilité de l'ensemble<sup>27</sup> ». 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 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

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 95.

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.

#### 4. Le désir narcissique de Kundera

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<sup>28</sup>.

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'examen 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 quoi que ce soit.

Or, même dans ce monde construit pour incarner l'éthique et la morale<sup>29</sup> 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

---

<sup>28</sup> *L'Art du roman*, p. 97.

<sup>29</sup> 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 ». *Les Testaments trahis* [1993], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993, p. 16.

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 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 « anti-lyrique » traumatisé par « la lyrisation de la Terre<sup>30</sup> » 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

---

<sup>30</sup> *Les Testaments trahis*, p. 189.

fait que prouver davantage son intention d'être le garant de ses romans et de son image de romancier<sup>31</sup>.

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 Xav'ier, son héros inventé. Déjà un narrateur omniscient n'est-il pas une image idéale pour un romancier ? C'est toute une 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.

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<sup>32</sup>.

---

<sup>31</sup> Cf. « De la *Note de l'auteur* pour la première édition tchèque de *La Plaisanterie* après la libération du pays de l'occupation russe », 1990, inclut in *Le Monde romanesque de Milan Kundera* de Květoslav Chvatik, traduit de l'allemand par Bernard Lortholary, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1995, pp. 237-240.

<sup>32</sup> *L'Insoutenable légèreté de l'être*, p. 319.

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 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 d'observateur et se met à parler comme s'il était à leur place<sup>33</sup>. 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 à une tentation autojustificative.

---

<sup>33</sup> 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.

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 du rieur. Il est mélancolique en riant de lui-même. Omniscient, ce narrateur connaît sa propre ignorance, il connaît le narcissisme.

## 5. Le moi du romancier et le roman

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, enrage, conçoit non pas comme évasion ou passivité, mais comme résistance, défi, révolte<sup>34</sup>.

On la croirait une neutralité absolue, voire surhumaine. Etant un individu, une subjectivité, comment se passer de porter un jugement ? Peut-être seulement quand on s'exprime en tant que romancier à travers le narrateur dans le roman. Comme dit Kundera, « Dans le territoire du roman, on n'affirme pas : c'est le territoire du jeu et des hypothèses<sup>35</sup> ». On émet des hypothèses, on médite en jouant, on est mélancolique et rieur. Et Kundera ? Il est le sujet qui

---

<sup>34</sup> *Les Testaments trahis*, p. 189.

<sup>35</sup> *L'Art du roman*, p. 97.

« affirme » le relativisme moral et qui souhaite soumettre ses affirmations subjectives à la sagesse relativiste du roman.

Cette manière indirecte de la méditation « fictive » nous rappelle la théorie freudienne de la « façade<sup>36</sup> » : une façade ludique imaginaire permet à l'auteur à la fois 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 ambiguë 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 19<sup>ème</sup> 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<sup>37</sup> », puisque « l'œuvre d'art est un coin de la nature vue à travers un tempérament<sup>38</sup> ». 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 19<sup>ème</sup> 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

---

<sup>36</sup> 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 » in *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* [1905], traduit de l'allemand par Marie Bonaparte et le D<sup>r</sup> M. Nathan, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1971, p. 157.)

<sup>37</sup> Maupassant, cité in Mitterand, *Le Discours du roman*. Dans la préface intitulée « Le Roman » de *Pierre et Jean*, Maupassant écrit : « Faire vrai doit consister à donner l'illusion complète du vrai ».

<sup>38</sup> 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. Cf. *Le Discours du roman*, Paris, PUF, 1986.

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 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<sup>39</sup> », 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. 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*. Dans cette dichotomie / coexistence du narcissisme et de l'omniscience, le narrateur est le lien qui les relie. Le lien qui les retient fermement.

---

<sup>39</sup> Montaigne, *Essais*, Livre II, chapitre XVIII, « Du démentir », Paris, Gallimard, La Pléiade, 2007, p. 703.