

En finir avec le narrateur ? Sur la pratique romanesque de Milan Kundera

Bertrand Vibert



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/10309>

DOI : [10.4000/narratologie.10309](https://doi.org/10.4000/narratologie.10309)

ISSN : 1765-307X

Éditeur

LIRCES

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2001

Pagination : 483-493

ISBN : 2914561032

ISSN : 0993-8516

Référence électronique

Bertrand Vibert, « En finir avec le narrateur ? Sur la pratique romanesque de Milan Kundera », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 10.2 | 2001, mis en ligne le 01 janvier 2001, consulté le 11 juin 2020. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/10309> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/narratologie.10309>

EN FINIR AVEC LE NARRATEUR ? SUR LA PRATIQUE ROMANESQUE DE MILAN KUNDERA¹

Bertrand VIBERT
Université Stendhal (Grenoble 3)

Un jour, je me suis dit : c'est moi qui raconte mes romans, et non pas un « narrateur », ce fantôme anonyme de la théorie littéraire ; c'est moi avec mes caprices, mes humeurs, mes blagues, et même (exceptionnellement) mes souvenirs.²

On le voit, Kundera fait grief à la narratologie d'avoir définitivement imposé le narrateur. La notion paraît pourtant recouvrir une triple utilité : descriptive et terminologique tout d'abord ; critique ensuite, en relation avec celles d'auteur et de personnage ; « philosophique » enfin, puisque mettre en avant le narrateur, c'est – ou c'était – s'abstenir prudemment de poser la question de l'auteur dont le présupposé ontologique avait naguère été sévèrement remis en cause. L'auteur était mort ; vive donc le narrateur ! On sait néanmoins que, depuis, la résurrection de l'auteur a été fermement annoncée. Dans ce contexte, la mort du narrateur serait-elle le prix à payer pour la résurrection de l'auteur ?

S'exprimant en tant que romancier pour court-circuiter sans ambages le narrateur, Kundera s'inscrit bien dans le mouvement qui vise à réassurer la main-mise de l'auteur sur la fiction. Mais affirmer que le romancier raconte, c'est dire plusieurs choses distinctes : 1° qu'il ne faut pas s'embarrasser d'instances inutiles ; 2° qu'il n'y a pas dans ses romans, semble dire Kundera, d'*ethos* de narrateur qui serait distinct de celui de l'auteur ; 3° que la fiction doit être rapportée à

¹ Étant donné les limites imparties à cette étude, l'enquête s'en tiendra pour l'essentiel au *Livre du rire et de l'oubli*, Gallimard, « Folio », trad. revue par l'auteur, 1985, désormais LRO.

² *Dix-neuf/vingt*, n° 1, 1996, p. 148.

l'instance réelle qui la signe de son nom. Ce qui revient à dire, non certes que ce qui est raconté est vrai, mais que l'auteur est *vraiment* l'énonciateur de ce qui est raconté, et qu'il en assume *directement* la responsabilité. Kundera prend donc parti en faveur d'un jugement en réhabilitation de la fonction-auteur, en lui faisant prendre en charge à la fois l'énonciation globale de l'œuvre et cette énonciation particulière liée à la narration, qu'au nom du pacte romanesque on a coutume d'exclure de sa sphère de responsabilité.

D'un point de vue général, on pourrait discuter la position de Kundera. Mais il sera plus fécond de l'éprouver sur sa propre pratique romanesque, si on y gagne de réaménager tant soit peu la théorie et de frayer quelques pistes critiques. Ce qui ne veut pas dire que l'affirmation du romancier ne puisse en retour susciter quelques soupçons qu'on esquissera pour finir.

I . AUTEUR OU NARRATEUR, « QUI RACONTE LE ROMAN ? »

Telle est la question que posait Wolfgang Kayser dans un article appelé à faire date³. Et il répondait :

[...] 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 existent bien ; il est accordé à l'univers poétique. [...] le narrateur est un personnage de fiction en qui l'auteur s'est métamorphosé. (*Op. cit.*, p. 71-72)

On sait néanmoins que le récit hétérodiégétique, en l'absence d'un narrateur représenté, pose de manière complexe la question de l'articulation des instances du narrateur et de l'auteur. M. Kundera, fort de son autorité de praticien, récuse donc la solution narratologique orthodoxe. Au lieu d'un narrateur fictif, il préfère mettre en avant un auteur bien réel qui produit la fiction, c'est-à-dire qui imagine, invente, raconte

³ Étude parue en allemand en 1958, traduite dans *Poétique*, n° 4, 1970, et recueillie dans *Poétique du récit*, G. Genette et T. Todorov éd., Seuil, « Points », 1977, p. 59-83.

au besoin, plaisante, réfléchit, médite, construit, et finalement donne à découvrir une fiction au lecteur comme à lui-même.

Est-ce-à dire que Kundera se placerait dans l'hypothèse d'une distribution linguistique des genres littéraires, à l'instar de Käte Hamburger, pour faire de l'univers romanesque une pure fiction sans instance intermédiaire, et qui s'opposerait en bloc à l'univers de la non-fiction ?⁴ Pas davantage, dans la mesure où la fiction romanesque est chez lui étrangement *impure*, puisque la non-fiction et les énoncés de réalité y occupent une large place sans pour autant s'assimiler à la fiction. En d'autres termes, ils y résistent au moins partiellement, c'est-à-dire pour autant qu'ils se donnent à lire dans l'immédiateté de leur sens et de leur logique discursive. Lecture légitime comme on va le voir, et qui est revendiquée par l'auteur lui-même.

II. MILAN KUNDERA, SUJET RÉEL DE L'ÉNONCIATION ROMANESQUE

A. Les énoncés de réalité dans la fiction

Une des raisons de Kundera pour refuser l'instance narratrice, c'est en effet que, en première analyse, le roman ne fait pas chez lui que raconter ou produire de la fiction. Ce qu'il est aisé de montrer en reprenant les catégories de K. Hamburger touchant les « énoncés de réalité » qui engagent une relation entre un sujet de l'énonciation et un objet de l'énoncé, la réalité de l'énoncé étant liée à celle d'un sujet d'énonciation authentique et non à la nature de l'énoncé lui-même. Or la typologie des énoncés de réalité, exclusivement

⁴ Pour K. Hamburger, dans le roman, raconter et raconter de manière fictive, c'est tout un. En d'autres termes, le caractère fictif du roman n'existe pas *indépendamment* de sa narration. C'est pourquoi, à ses yeux, il n'y a pas dans la fiction la *relation* sujet-objet qui caractérise l'énoncé de réalité : « La narration est une fonction (la fonction narrative), productrice du récit, maniée par le narrateur [l'auteur, le romancier ? comme le peintre manie couleurs et pinceaux. Autrement dit, le romancier n'est pas un sujet d'énonciation, il ne raconte pas à propos de personnes et de choses (il ne parle pas de personnes...), il raconte personnes et choses » (*Logique des genres littéraires* [1977], Seuil, « Poétique », p. 126). C'est tout ce qui sépare les univers incommunicables de la réalité et de la fiction.

réservée par K. Hamburger à la non-fiction, peut aisément puiser ses exemples dans les romans de Kundera.

1° Le sujet d'énonciation « historique »

C'est celui qui fait par exemple des considérations autobiographiques, dont la personne est impliquée par ce qu'elle énonce, dont l'ancrage énonciatif est pertinent et clairement situé.

Moi aussi j'ai dansé dans la ronde. C'était en 1948, les communistes venaient de triompher dans mon pays [...]. (*LRO*, p. 113)

Il est très bien représenté chez Kundera, mais – c'est le paradoxe – en dehors de toute *visée* autobiographique.

2° Le sujet d'énonciation théorique

Il désigne l'instance qui cite des événements historiques, médite, ou fait des propositions sur l'existence humaine dont le degré de validité est indépendant du sujet de l'énonciation (qui ne demande pas comme tel à être pris en compte) :

En février 1948, le dirigeant communiste Klement Gottwald se mit au balcon d'un palais baroque de Prague pour haranguer des centaines de milliers de citoyens massés sur la place de la Vieille Ville. (*LRO*, p. 13)

Rhinocéros est une pièce d'Eugène Ionesco dont les personnages, possédés du désir d'être semblables l'un à l'autre, se changent tour à tour en rhinocéros. (*Ibid.*, p. 97)

Il s'agit là sans doute de l'énoncé de réalité dominant, et nullement secondaire dans l'économie générale de la fiction. D'où le reproche souvent fait à Kundera de dériver du roman vers l'essai, ou encore de faire de la philosophie sous couleur de roman.

3° Le sujet d'énonciation pragmatique

Sans doute moins représenté quantitativement, mais néanmoins remarquable, il est le plus souvent constitué par l'adresse au lecteur à la deuxième personne, dont il prévient les éventuelles objections en mettant en place une structuration dialogique du discours.

Et maintenant, faites attention : cette moitié-là, qui poussait des cris de joie, était plus dynamique, plus intelligente, meilleure.

Où, on peut dire ce qu'on veut, les communistes étaient plus intelligents. (*LRO*, p. 21-22)

Le lecteur peut également être sollicité en tant qu'être du monde :

Oh ! amants, soyez prudents en ces premiers jours dangereux ! (*Ibid.*, p. 67)

Mais le cas le plus curieux est celui où l'auteur adresse une injonction à soi-même pour pénétrer au cœur de la vérité de son personnage, comme si, pour un romancier, découvrir n'était pas en même temps inventer :

[Mirek] voulut bien vite appuyer sur l'accélérateur pour échapper à ce souvenir. Mais cette fois, je ne vais pas me laisser duper, et j'appelle ce souvenir pour le retenir un instant. Donc, je répète : à la fenêtre, entre les bégonias, il y a le visage de Zdena avec un nez gigantesque et Mirek éprouve un immense amour. (*Ibid.*, p. 42)

Dans tous les cas, on peut retrouver un narrateur, instance d'énonciation réelle, et tout laisse penser que ce narrateur, c'est effectivement l'auteur. Et, notons-le bien, *c'est le narrateur comme instance fictive que récuse Kundera*, c'est-à-dire *moins le narrateur qu'il est à l'occasion que l'instance fictive de narration*. Kundera revendique donc à la fois la fiction de l'univers qu'il représente, et la réalité de l'instance productrice de la narration fictive. Y a-t-il là contradiction ? Car tout se passe comme s'il entendait à la fois préserver la fiction et – pour parler comme K. Hamburger – la présence d'un *Je-Origine réel* (celui de l'auteur) auquel il accorderait le privilège exorbitant d'orchestrer la fiction de l'intérieur : prétention qui trouble singulièrement les critères de partage habituels entre réalité et fiction.

B. La primauté logique du sujet réel de l'énonciation

Le sujet réel de l'énonciation est pourtant premier dans l'œuvre romanesque de Kundera, bien qu'il ne s'agisse ni d'une primauté chronologique, ni d'une supériorité quantita-

tive. L'auteur ne s'absente jamais très loin, quitte à déléguer temporairement le point de vue ou la parole à ses personnages. D'où l'alternance constante d'énoncés non-fictionnels et fictionnels. Le passage sans transition d'un chapitre à l'autre illustre le premier cas :

Oui, on peut dire ce qu'on veut, les communistes étaient plus intelligents. Ils avaient un programme grandiose. [...] Si j'écrivais un roman sur la génération de ces êtres doués et radicaux, je l'intitulerais *La chasse à l'action perdue*.

Le mécanicien referma le capot et Mirek lui demanda combien il lui devait. (*LRO*, p. 23)

Le glissement de la fiction à la non-fiction n'est pas moins fréquent :

Mais est-ce que cela comptait, qu'elle [Zdena] fût laide, puisqu'il n'avait pas couché avec elle depuis vingt ans ?

Cela comptait : même de loin, le grand nez de Zdena jetait une ombre sur sa vie.

[...]

Car le grand secret de la vie ne lui était pas inconnu : Les femmes ne recherchent pas le bel homme. Les femmes recherchent l'homme qui a eu de belles femmes. C'est donc une erreur fatale d'avoir une maîtresse laide. (*Ibid.*, 27-29)

Chacun peut apprécier à sa guise le jugement de réalité. Mais il importe pour nous que celui-ci soit imputable à l'auteur. Kundera serait-il dès lors passible du reproche de monologisme ? La sentence de Bakhtine semble à cet égard sans appel :

L'écrivain [le romancier] est celui qui sait travailler le langage en étant lui-même hors du langage, celui qui possède le don de la parole indirecte. (Cité par T. Todorov, *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique*, Seuil, 1981, p. 106)

Reconnaissons pour l'instant, que, son crédit dût-il en souffrir, que rien ne permet de suspecter la sincérité des propositions existentielles assénées par le romancier. Celles-ci ne sont d'ailleurs pas à proprement parler des « intrusions d'auteur » :

le terme suppose une part d'infraction au code romanesque alors que, au contraire, Kundera concerte manifestement le roman en articulant des unités textuelles de statut distinct. Ainsi la deuxième partie du *Livre du rire et de l'oubli* varie-t-elle les approches du rire : amorce de récit (chap. 1) ; commentaire de citation (chap. 2) ; récit autobiographique d'une mystification (chap. 3) ; essai en forme de parabole qui oppose le rire des anges et celui du diable (chap. 4) ; retour progressif aux personnages du récit initial, etc. On en conclura donc provisoirement que la structure du sujet réel d'énonciation n'est pas directement soluble dans la fiction.

Et pourtant, c'est le même Kundera qui déclare, – ce qui ressortit cette fois à la plus pure orthodoxie bakhtinienne :

[...] le romancier n'est le porte-parole de personne et je vais pousser cette affirmation jusqu'à dire qu'il n'est même pas le porte-parole de ses propres idées. [...] Les romanciers qui sont plus intelligents que leurs œuvres devraient changer de métier. (*L'Art du roman*, Gallimard, NRF, 1986, p. 192)

Faut-il alors tenir rigueur au romancier de ne pas être un poéticien cohérent, voire compétent ? Retenons plutôt, sur ce plan aussi, la leçon du roman : « Les choses sont plus compliquées que tu ne le penses » (*ibid.*, p. 34). C'est que, en l'espèce, la fiction ne saurait se réduire à une définition purement linguistique. Et le pouvoir du romancier Kundera tient peut-être à sa manière propre de déplacer les rassurantes frontières de la réalité et de la fiction.

III. MILAN KUNDERA, ROMANCIER

A. Histoire, essai, autobiographie et fiction

Les éléments disparates que comporte le roman sont en effet tous mobilisés et articulés en fonction de ce que Kundera nomme en dernière instance « l'art du roman ». Ainsi, même les développements essayistes ne sont censés faire sens que dans la mesure où, *in fine*, ils sont orientés par et *vers* la fiction. Et c'est à ce niveau qu'il faut désormais l'appréhender : celle-ci ne sera plus comprise comme le régime de la fable qui s'opposerait en bloc à une expérience de réalité ; elle sera plutôt cet espace de jeu qui réinvente même les faits

apparemment les mieux ancrés dans la réalité, afin de les annexer dans la perspective de la fable. Car celle-ci s'intéresse non au réel mais au champ des possibles qu'elle livre à l'exploration de l'imaginaire. En ce sens, tout énoncé de réalité imputable à l'auteur est ressaisi dans l'opération de fiction consubstantielle à l'art du roman.

Certes, Bakhtine avait montré la capacité d'intégration par le roman de genres qui lui sont *a priori* étrangers ; et Kundera ne se prive pas de jouer de cette possibilité. Mais ce qui est peut-être neuf, c'est la façon dont la parole du romancier est formellement présente à deux niveaux logiques distincts : en tant qu'elle profère des énoncés de réalité (ce qui n'est pas pensable pour K. Hamburger ni souhaitable pour Bakhtine), et en ce que ces énoncés de réalité s'intègrent à leur tour dans la composition du roman, au niveau supérieur où les éléments ne comptent plus que dans leur relation aux autres et à la totalité de l'œuvre. Il n'est, pour s'en convaincre, que de citer la reprise et variation de l'énoncé pseudo- « théorique » « En février 1948, le dirigeant communiste Klement Gottwald se mit au balcon d'un palais baroque de Prague, etc. », qui ouvre la première et la sixième parties du *Livre du rire et de l'oubli* : celle-ci ne peut en effet répondre qu'à une nécessité esthétique qui vide l'énoncé de réalité de sa pertinence informative. Refusant la linéarité « réaliste » du récit au profit d'un mode d'organisation poétique, le principe de la variation nous introduit, par un effet de dépaysement, dans ce qui ne saurait plus exister que comme fiction. Et plus largement, c'est un pacte romanesque original qu'institue Kundera, où la place et la fonction de l'auteur ne sauraient se ramener à une formule simple.

B . Les réaménagements du protocole de la fiction

On ne fera ici qu'en donner un aperçu en énumérant brièvement trois infractions à la logique courante du récit romanesque.

1° Le jeu sur les temps du récit

Le régime de la fiction n'obéit pas chez Kundera à un système des temps spécifique : d'où le récit au présent et le va-et-vient des temps, qui n'installe les temps du « passé » que sur fond d'hypothèse expérimentale (dont l'effet est

propre à son univers romanesque). Soit tel personnage, soit telle situation, nous propose le romancier : que peut-il dès lors advenir ?

Tamina travaille comme serveuse dans un petit café [...]. [...] Tout le monde l'aime bien, Tamina, parce qu'elle sait écouter ce qu'on lui raconte.

Mais écoute-t-elle vraiment ? (*LRO*, p. 136)

L'emploi du présent dans ce qu'on pourrait nommer la *fiction essayiste*, et qui a pour vocation d'actualiser une situation expérimentale, se distingue ici de l'essai spécifiquement romanesque lui aussi au présent.

2° Naissance et vie de plusieurs personnages

La création des personnages ne va pas non plus de soi. Mais le romancier invite le lecteur à partager cette remise en cause, qui sera paradoxalement féconde :

Il faut bien que je donne un nom à mes personnages. Cette fois-ci, pour montrer clairement que mon héroïne est mienne et n'appartient qu'à moi (je lui suis plus attaché qu'à nulle autre), je vais l'appeler d'un nom qu'aucune femme n'a jamais porté : Tamina. J'imagine qu'elle est belle, grande, qu'elle a trente-trois ans et qu'elle habite Prague. (*LRO*, p. 135)

Création, ô combien souveraine ! qui procède de la nomination. Ce que refuse Kundera, c'est très exactement la *mimésis*, l'illusion d'un monde qui serait déjà là, antérieur à l'acte de nomination dont il procède. C'est que chez lui la véritable fiction est bien plutôt coextensive à l'acte de raconter ou d'imaginer. Mais loin de détruire le personnage comme le voulait le Nouveau Roman, Kundera s'attache à le construire, à le définir par approches successives pour lui insuffler sa vie conditionnelle de personnage qui est proprement une création continuée. C'est dans cette perspective que le romancier peut écrire tel *incipit* de récit :

On est en 1971 et Mirek dit : la lutte de l'homme contre le pouvoir est la lutte de la mémoire contre l'oubli. (*LRO*, p. 14)

Voire tel autre :

Il fut un temps où Markéta n'aimait pas sa belle-mère.
(*LRO*, p. 51)

À ce stade, le lecteur est prévenu. Il sait qu'il n'a pas affaire à un *incipit* du type « La marquise sortit à cinq heures ». Il a déjà compris le mode de gestation des personnages que le romancier se plaît d'ailleurs à souligner.

Il reste qu'il arrive à l'auteur de se représenter lui-même dans ses romans, au prix d'un télescopage des niveaux narratifs.

3° Métalepses de l'auteur

Indépendamment des récits de souvenirs, l'auteur Kundera met quelquefois en scène un personnage romancier du nom de Milan Kundera, soit qui invente le roman que nous sommes en train de lire, soit même qui converse avec tel personnage du roman dont il reste par ailleurs l'auteur (*L'Immortalité*, *La Lenteur*⁵). Voilà donc qui complique singulièrement la proposition : « C'est moi qui raconte ». Car qui est « moi » : le moi qui parle, ou le moi qui écrit ? On voit par là que l'énonciation de l'auteur est elle-même double. Et l'exhibition d'un sujet de discours qui répond au nom de M. Kundera ne doit pas nous en imposer par son trop de présence ou d'évidence, comme si l'arbre de telle énonciation singulière cachait la forêt profonde de la fiction. Il faut donc renverser la perspective, et prêter moins à ce « moi qui raconte » qu'au romancier entendu dans la pleine acception du terme. Ainsi pourra-t-on comprendre qu'un romancier qui raconte quelquefois ses souvenirs soit le même qui rejette catégoriquement l'écriture autobiographique.

À ce stade, on voit que la distinction du narrateur et de l'auteur implique une réflexion moins poéticienne que « philosophique », puisqu'il y va de la définition de ce sujet problématique de l'écriture qu'est le romancier. Et supprimant le narrateur, M. Kundera reporte – sans le dire – la difficulté sur la relation de l'auteur-romancier à la fiction. Car il y a

⁵ Le personnage échappe ainsi complètement à sa définition traditionnelle. Tout peut devenir personnage, même le sexe de Vincent qui dialogue avec l'auteur dans *La Lenteur* (Gallimard, « NRF », 1995, p. 120-121).

fiction et fiction. Et celle-ci ne saurait plus se ramener au contenu du discours narratif ou à la non-réalité du sujet de l'énonciation : elle engage au plus profond l'acte littéraire de raconter et d'écrire. C'est pourquoi Kundera romancier se situe simultanément à l'intérieur et à l'extérieur, puisqu'il lui faut aussi en agencer les différentes parties, à commencer par celles où il intervient en son propre nom. Une part de l'art de Kundera tient sans doute à ce grand écart virtuose entre deux postures contradictoires.

Mais par delà le refus de toute prétention du roman à la vérité, Kundera ne pose pas moins la question de son *autorité* sur ses propres romans. Par là il prétend rester le meilleur garant de son œuvre : c'est toute la problématique des *Testaments trahis* (Gallimard, 1993). En outre, et quoique se réclamant de Proust sur la question⁶, il oblitère la distinction entre les deux « moi » de l'écrivain. Enfin, il semble (feindre d') ignorer la nécessaire entrée en fiction que suppose le seul fait d'écrire un roman.

D'où une déclaration en fin de compte singulièrement piégée qui, quoiqu'elle fasse un ménage théorique utile, remplace une complexité énonciative par une autre plus retorse encore. Mais celle-ci, Kundera la choisit en connaissance de cause ; car si le narrateur est mort, ne doutons point que la résurrection de l'auteur fasse valoir non le point de vue de Dieu, mais celui de Satan⁷.

⁶ *Les Testaments trahis*, éd. Folio Essais, 1995, p. 318-319. Kundera y cite et commente longuement *Contre Sainte-Beuve*.

⁷ Je démarque ici le titre de la postface de François Ricard à *La vie est ailleurs*, Gallimard, « Folio », 1987.