



Le malentendu—Kundera et ses paratextes

Boisen, Jørn

Published in:
Neohelicon

DOI:
[10.1007/s11059-010-0064-7](https://doi.org/10.1007/s11059-010-0064-7)

Publication date:
2010

Document version
Tidlig version også kaldet pre-print

Citation for published version (APA):
Boisen, J. (2010). Le malentendu—Kundera et ses paratextes. *Neohelicon*, 37(1), 179-205.
<https://doi.org/10.1007/s11059-010-0064-7>

Le malentendu—Kundera et ses paratextes

Jørn Boisen

Published online: 25 March 2010
© Akadémiai Kiadó, Budapest, Hungary 2010

Résumé Milan Kundera a fait son entrée sur la scène littéraire européenne en chevauchant l'âne du malentendu. Le malentendu n'est pas seulement un thème fondamental dans son œuvre, il plane également sur la réceptions de son œuvre à la fois en République Tchèque et à l'étranger. La publication en France et en Grande Bretagne de son premier roman, *La plaisanterie* (1967), coïncida avec l'invasion russe de la Tchécoslovaquie. Les circonstances politiques, la préface rédigée par Aragon pour l'édition française et les choix éditoriaux fait par l'éditeur britannique déterminèrent la réception de Kundera, en soulignant la nature politique du roman, en renforçant le stéréotype d'un « auteur de l'Europe de l'est ». Depuis Kundera n'a cessé d'essayer de corriger cette image erronée, notamment dans ses paratextes. Paradoxalement les tentatives de s'expliquer ont eu pour effet de renforcer les préjugés : de nombreux critiques considèrent que les interventions de Kundera constituent une violation de leurs droits de critique et qu'elles imposent une seule lecture correcte, à savoir celle homologuée par l'auteur. En analysant les relations complexes entre *La plaisanterie*, ses paratextes et sa réception, je montre que tel n'est pas le cas et que le malentendu qui entoure l'œuvre est un résultat quasi inévitable du fonctionnement du champ littéraire en Occident.

Mots clés Milan Kundera · *La plaisanterie* · Réception · Exil · Préface · Postface · Dialogue interculturel · Stalinisme

Abstract Kundera rode into Western European literature on the donkey of misunderstanding. This misunderstanding has affected the reception of his work both abroad and in the Czech Republic. He was published in France and Great Britain short after the Russian invasion of Czechoslovakia in 1968, and both political circumstances, the foreword by Aragon in the French edition and the editorial choices by his British publisher underlined the political nature of the work, reinforcing the stereotype of an 'Eastern European' author. Kundera has since tried to correct this false impression: most notably in his fore- and

J. Boisen (✉)
Department of English, Germanic and Romance Studies, Copenhagen University, Njalsgade 128,
2300 Copenhagen S, Denmark
e-mail: jbois@hum.ku.dk

afterwords and in his essays, but this only seems to make matters worse: Many critics see Kundera's interventions as heavy-handed ways of posing a correct way to read the novels. By analyzing the intricate relation between novel, paratexte and reception, exemplified by Kundera's first novel, *The Joke*, I argue that this is not the case.

Keywords Milan Kundera · *The Joke* · Reception · Exile · Foreword · Cultural misunderstanding · Stalinism

1

Dans *La lenteur* (1995), son premier roman écrit directement en français, Milan Kundera introduit un personnage tchèque, l'entomologiste Čechořipsky, dont le seul nom suffit à mettre en doute la possibilité d'une compréhension entre les individus et les cultures :

Près de la porte il y a une petite table avec la liste des invités et une demoiselle qui paraît aussi délaissée que lui. Il se penche vers elle et lui dit son nom. Elle l'oblige à le prononcer encore deux fois. La troisième fois elle n'ose plus et, au hasard, cherche dans sa liste un nom qui ressemblerait au son qu'elle a entendu. Pleine d'amabilité paternelle, le savant tchèque se penche au-dessus de la liste et y trouve son nom: il y pose l'index: CECHORIPSKY. 'Ah, monsieur Sechoripifi, dit-elle.

- Il faut le prononcer Tché-kho-rjips-qui.
- Oh, ce n'est pas facile du tout !
- D'ailleurs ce n'est pas correctement écrit non plus, dit le savant.

Il prend le stylo qu'il voit sur la table et trace au-dessus du C et du R de petits signes qui ont l'air d'un accent circonflexe renversé.¹

Pour éliminer toute source d'erreur, Čechořipsky (plein de bonne volonté) explique à la jeune femme les subtilités de la prononciation tchèque, la réforme de l'orthographe tchèque par Jan Hus et l'importance des petits signes diacritiques.

Vous comprenez maintenant pourquoi nous autres Tchèques sommes si fiers de ces petits signes au-dessus des lettres. (Avec un sourire :) Nous sommes prêts à tout trahir. Mais pour ces signes, nous nous battons jusqu'à la dernière goutte de notre sang.²

Le résultat n'est pas à la hauteur des espérances du savant tchèque. La secrétaire (également pleine de bonne volonté) confond la réforme de Jan Hus avec celle de Luther et elle reste bien incapable de prononcer le nom correctement : « monsieur Chipi-qui ! », « monsieur Chenipiqui », et quand, toute fière, elle lui montre les accents, il découvre que ce sont des accents circonflexes français placés à la manière française au-dessus des voyelles 'e' et 'o'.

Les brèves apparitions de Čechořipsky ont lieu sous le signe du malentendu. Il a été invité en France pour assister au colloque d'entomologistes non pas à la faveur de ses

¹ Kundera (1995, pp. 58–59).

² Kundera (1995, p. 61). Remarque anecdotique : dans la traduction danoise de *La plaisanterie*, Kundera a expressément demandé que l'on ne marque pas les signes diacritiques tchèques.

mérites scientifiques, mais parce que les organisateurs ont voulu se montrer solidaires de son passé de persécuté politique. En effet, juste après le « Printemps de Prague », Čechořipsky avait perdu son poste de chercheur et il a dû gagner sa vie comme ouvrier du bâtiment jusqu'à la chute du communisme. Après son intervention au colloque (ou, sous le coup de l'émotion, il oublie de lire le texte qu'il avait préparé en français), l'intellectuel, Berck, lui rend hommage et, désireux d'apporter une touche personnelle, il ajoute que « Budapest est une ville magnifique ». Corrigé par le savant tchèque, il se rattrape rapidement : « je veux dire Prague, mais je veux dire aussi Cracovie, je veux dire Sofia, je veux dire Saint-Pétersbourg, je pense à toutes ces villes de l'Est qui viennent de sortir d'un énorme camp de concentration ».³ Čechořipsky, qui a compris que la géographie n'est pas le fort de Berck, lui explique que ce n'était quand même pas des camps de concentration et que Prague est « une ville aussi occidentale que Paris », mais Berck lui répète, devant les caméras, qu'il n'y a pas de honte à venir d'un pays de l'Est qui a donné au monde des artistes de la calibre de Mickiewicz.

Personne ne s'intéresse au travail scientifique de Čechořipsky : la découverte de la mouche pragoise (il est donc tout à fait dans l'ordre ces choses qu'il oublie de prononcer son discours) ; les organisateurs l'ont invité grâce à son passé. Or même ce passé est fondé sur un malentendu ; Čechořipsky n'a pas vraiment été un opposant au régime ; s'il a résisté, c'est parce qu'il était trop faible pour dire non à des opposants qui voulaient se servir de lui. C'est son indécision et non pas son courage qui lui a fait perdre son poste de scientifique.

Sous les nombreux malentendus causés par l'apparition du tchèque, on découvre un thème dont l'écho résonne à travers toute l'œuvre de Kundera : le malentendu. L'action de *La plaisanterie* (1967) commence par un malentendu (une plaisanterie qui est prise au sérieux) ; dans *L'insoutenable légèreté de l'être* (1984) « Le dictionnaire des mots incompris⁴ » énumère les malentendus des deux amants Sabina et Franz, dont le cas est emblématique de *tous* les amants de l'œuvre ; en général, les communications entre les personnages se perdent et n'arrivent pas au destinataire : les lettres perdues de Mirek et celles de Tamina dans *Livre du rire et de l'oubli*, la carte postale interceptée dans *La plaisanterie*, les lettres de Cyrano dans *L'identité* (1997), le journal intime de Josef dans *L'ignorance* (2000).⁵ Le dialogue de sourds entre intellectuels français et américains dans *L'insoutenable légèreté de l'être* est caractéristique : « Gens à principes, [les Français] refusaient de protester en anglais et s'adressaient dans leur langue maternelle aux Américains siégeant sur l'estrade. Ne comprenant pas un mot de ce qu'ils disaient, les Américains répondaient à leurs paroles affables et approuvateurs ».⁶

En fait les gens souhaitent se comprendre ; seulement ils n'en sont pas capables. Dans la conversation entre Čechořipsky et la secrétaire française, nous voyons la volonté sincère, mais impuissante de se comprendre à travers les barrières culturelles : Čechořipsky explique, la secrétaire écoute, mais leurs efforts sont voués à l'échec, parce que les mots dont ils se servent n'ont pas de référence commune ; il dit telle chose, elle comprend telle autre. Comme ils ne disposent pas d'un « dictionnaire des mots incompris », ils sont condamnés à rester à l'intérieur de la compréhension fixée par leur cadre national, comme si les cultures (et les individus également) étaient des bulles, des systèmes fermés et

³ Kundera (1995, pp. 77–78).

⁴ Kundera (1984, pp. 133–153, 159–167).

⁵ Exemples relevés par Woods (2006, p. 21).

⁶ Kundera (1984, p. 378).

autosuffisants, capables de se toucher, mais non pas d'établir un contact et un échange véritables.

Dans la scène avec Berck, la perspective est modifiée. L'ironie est aux dépens de l'intellectuel français, incarnation de la superficialité et de la suffisance occidentales, mais il y a également une bonne dose d'autodérision dans le portrait de Čechořipsky. Cet étranger mélancolique, c'est aussi Kundera lui-même : otage d'un passé dont on l'a affublé, victime d'une image qui lui va assez mal et qui le cache. Čechořipsky tente de s'expliquer, mais ses efforts sont vains ; il reste un incompris dont on persiste à ne pas écouter les rectifications malvenues et les précisions triviales. C'est (avec les mots de Berck) un « pédant exotique », qui est puni par où il a pêché, car chacune de ses explications (qu'il reprend avec une patience infinie) n'est que le point de départ d'un nouveau malentendu.

À travers ces motifs, où le burlesque côtoie le tragique, Kundera interroge ce que c'est que la compréhension : quelles sont les conditions, les possibilités et les limites de la compréhension ? Kundera se montre partout extrêmement sceptique, et on est enclin à donner raison à Kvetoslav Chvatik quand celui-ci affirme que « le seul personnage des romans de Kundera qui perce à jour les situations et saisit cette inadéquation des codes interdisant le décryptage des énoncés des personnages, c'est le narrateur auctorial. »⁷ Les hommes s'expliquent, mais ils ne s'écoutent pas et ils ne se comprennent pas.

2

Ces explications que personne n'écoute constituent le sujet de cet article. Ce que je propose ici est une lecture d'une petite frange du système para- et métatextuel qui s'est créé autour de l'œuvre romanesque de Milan Kundera. Il convient que je dise d'abord en quoi l'œuvre de Kundera se prête à ce type de lecture.

Ironie du sort, le malentendu caractérise la réception de Kundera dès sa première publication de *La plaisanterie* en France en 1968 et *The Joke* en Grande-Bretagne en 1969. La période était extrêmement politisée, et elle a principalement compris Kundera à la lumière de la politique, l'expérience communiste, l'occupation soviétique, le *samizdat* etc. Par la suite, Kundera a tenté de s'éloigner de cette lecture politique qu'il juge réductrice en s'expliquant sur son projet romanesque, mais avec un résultat pour le moins ambigu.

Dans cette étude, le propos est limité aux paratextes écrits par Kundera, mais il ne faut pas oublier que ceux-ci s'inscrivent dans un ensemble critique beaucoup plus vaste à l'intérieur duquel on distingue, entre autres : (1) les essais romanesques qui figurent dans la fiction romanesque même, puisque le narrateur kundérien se situe de temps à autre ouvertement dans un position qui ressemble à celle de l'énonciateur d'un essai ; (2) à côté des pré- et postfaces de l'auteur lui-même, les paratextes de François Ricard et Guy Scarpetta, deux critiques homologués pas Kundera et dont les analyses sont indépendantes, mais congéniales aux conceptions de Kundera ; (3) les interventions de Kundera dans la presse et (4) les quatre essais littéraires de Kundera : *L'art du roman* de 1986, *Les testaments trahis* de 1993, *Le rideau* de 2005 et *Une rencontre* de 2009.

La parenthèse explicative a donc pris de l'ampleur avec le temps et a commencé à vivre sa propre vie. De l'essai romanesque aux essais sur le roman en passant par toutes sortes de paratextes et métatextes, il y a une grande unité de ton et de thèmes (dont participent aussi

⁷ Chvatik (1995, p. 210).

Scarpetta et Ricard) : C'est une seule et même vision cohérente du roman et de la littérature qui s'exprime.

3

Les explications de Kundera n'ont pas eu l'effet escompté, presque au contraire. Il est vrai que ses textes théoriques ont exercé une influence monumentale sur la première vague de la critique universitaire kunderienne.⁸ C'est une critique qui prend son point de départ dans la réflexion théorique de Kundera et qui, de ce fait, trouve sa structure de base dans la relation entre théorie critique, idées philosophiques et pratique littéraire. Il serait peut-être exagéré de dire que cette critique comprend l'autocommentaire de Kundera comme un noyau de vérité ou une nappe de sens primordial d'où tout se découvrirait, mais elle y reste loyale dans la mesure où elle essaie avant tout de comprendre les intentions fondamentales de l'œuvre—sans trop les dépasser et sans trop les briser à l'aide de concepts que l'auteur aurait récusés.

Par contre, après la chute du mur de Berlin, une bonne partie de la réception tchèque s'est montrée extrêmement méfiante envers les explications de Kundera et son image publique et cette méfiance s'est répercutée sur la réception internationale, à la fois les mass médias et la critique universitaire. Ce que l'on reproche à Kundera est d'avoir tranché les liens avec la nation tchèque, de flatter le goût français, de se déguiser en théoricien du roman pour cacher son passé de poète et, surtout, son usage d'un autocommentaire jugé trop contraignant, manipulateur, voire mensonger.

Prenons à titre d'exemple Arthur Phillips qui, dans le registre modéré, ouvre sa recension du *Rideau* (2005) en exprimant une certaine lassitude :

Kundera, best known for his nine novels, has now published his third book of literary theory and criticism. *The Curtain; An Essay in Seven Parts* follows 1993's *Testaments Betrayed: An Essay in Nine Parts* and 1986's *The Art of the Novel*, an essay in seven parts (though it doesn't say so on the cover). Twenty-one years and twenty-three parts later, devoted admirers like me may be forgiven for feeling that the ground of Kunderan thought is tramped pretty flat, considering as well that several of his novels come cushioned in afterwords, prefaces, and dense author interviews, Kundera the essayist wants us to know what Kundera the novelist was thinking, and in *The Curtain*, through short, breezy sections, he explains himself again, fiddling with the theoretical knots he has been tying for years. Although he loosens them somewhat, he is still, in the end, well and truly hound by them.⁹

Sous le ton conciliant, la reproche est claire : Kundera veut livrer son œuvre clefs en mains, pourvue d'une sorte de doxa qui éliminerait tout commentaire non autorisé. Malgré la modération de Phillips, son texte révèle une tension entre Kundera et sa réception. À la première vague critique, qui avait lu avec gratitude et vénération, les explications de Kundera a succédé une deuxième vague, issue du monde post-communiste, beaucoup plus méfiante.

⁸ Citons Chvatik (1995); Némcová-Banerjee (1990); Le Grand (1995). Pour être clair, je dirais plutôt que je me range moi-même dans cette catégorie : Boisen (2005).

⁹ Phillips (2007). On pourrait opposer à Phillips que Kundera ne parle pas de ses propres livres ni dans *Le rideau*, ni dans *Les testaments trahis* (ni dans *Une rencontre* publié ultérieurement en 2009).

Les contours de cette nouvelle attitude critique se précisent quand on lit le critique tchèque Martin Hybler. Pour lui, l'autocommentaire de Kundera est la clef de voûte d'une entreprise de manipulation :

In interpreting, it seems to me that her, more than with other writers, it is necessary to be wary on two accounts: in part there is perhaps an extreme circumspection with regard to being tempted by the author's self-interpretation—Milan Kundera offers reviewers his own hallmark illumination on a plate, which feeds on their laziness and inclination to make their work easier. In writing 'a review' it suffices to quote the proper pages, slightly alter the word order and there you have it. On the part of the author, who likes to manipulate not only his characters (and his authorial narration) but also his readers and reviewers, it is not so hard to fall into this set trap.¹⁰

Martin Hybler a certainement raison dans la mesure où il facile de paraphraser Kundera (tellement facile que l'on s'étonne que la critique l'a fait si peu après tout). Sous la mise en garde, il y a une critique plus sévère : la critique occidentale, trop paresseuse, a choisi d'ignorer la dimension tchèque de Kundera, notamment son œuvre communiste reniée, les trois recueils de poésie qu'il a refusé de faire traduire et qui restent ainsi inconnues de la critique occidentale. Sans la connaissance de l'œuvre occultée, les Occidentaux sont sans défense devant les manipulations de Kundera, et donnent que trop facilement dans le piège qu'il tend.

Le point crucial chez Hybler est évidemment la présupposition que le but tacite, mais essentiel de Kundera est de berner sa réception. À la structure théorie-pratique qui caractérise la critique pro-kunderienne succède une structure manipulateur-manipulé. Dans cette perspective, les autocommentaires de Kundera ne sont qu'un jeu de dupes et le but du critique n'est plus de comprendre le monde romanesque de Kundera à la lumière des ses idées esthétiques et philosophiques, mais, au contraire presque, de dissiper le rideau de fumée et de dévoiler ce qu'il cache.

Martin Hybler n'est pas le seul qui nourrit le désir de déconstruire Kundera et de dévoiler les rouages de son système ; le soupçon est partagé par d'autres critiques tchèques. À l'origine, la polémique fut déclenchée par Milan Jungmann, dans son article « Kunderovské paradoxy/Les paradoxes de Kundera », publié après le succès mondial de *L'insoutenable légèreté de l'être*¹¹ et dans lequel Kundera est accusé de mentir sur son passé, de simplifier grossièrement l'histoire tchèque et de mettre des scènes érotiques à volonté pour se rendre plus plaisant aux yeux du public occidental. Martin Rizek embouche les mêmes trompettes dans son *Comment devient-on Milan Kundera*¹² où il soumet la carrière de Kundera à une analyse sociologique extrêmement critique. On lit ainsi ce passage sur le paratexte kundérien :

Pour ce qui est de la fonction des paratextes kundériens, on peut discerner deux objectifs principaux chez l'écrivain : corriger d'une part la réception de son l'œuvre et de l'autre, l'image de sa personne.¹³

¹⁰ Martin Hybler, cité in Woods (2006, pp. 153–154).

¹¹ Publié dans une revue *samizdat*, *Obsah* et republié à Paris dans *Svědectví*, no 77, 1986, pp. 135–162. Jungmann avait écrit son texte sans trop connaître le contexte occidental et il s'est en partie rétracté depuis.

¹² Rizek (2001).

¹³ Rizek (2001, pp. 178–179).

Corriger quelque chose n'est pas un acte condamnable en soi (corriger une faute par exemple), mais ce ne pas ce à quoi pense Rizek : Kundera corrige la vérité en la voilant derrière un mensonge. Encore une fois le présupposé est que Kundera, tel le serpent de la Genèse, nous tend un piège. Mais pourquoi donc ?

Nous voyons les contours d'une réponse à cette question le compte rendu de *L'ignorance* (2001) par Christina Nehring dans *Harper's Magazine*:

Milan Kundera has always had it both ways. He has lived in a glass house an thrown stones. He has cashed in on his tragic émigré status and mocked those who paid. He has asked to be pitied as a Czech and abandoned the Czechs. He has written provocative fictions and forbidden us to be provoked—dictating in his essays, the terms under which his novels must be analyzed. Critics, by and large, have been compliant, parting to let Kundera pass. The combination of victimisation, exotism, and intelligence seems to make cowards of us all.¹⁴

Il y a de quoi faire sursauter le lecteur non prévenu dans ce compte rendu, mais ce qu'il faut peut-être retenir, c'est le bel accord entre Nehring, Hubler, Jungmann et Rizek (qui se joignent les mains au-dessus l'Atlantique malgré leur sentiment partagé d'être seuls et isolés) dans leur choix de sujet : Ils ne s'intéressent pas tant à l'œuvre qu'à l'homme.

Pour résumer leur point de vue, cet homme, dont l'œuvre et les paroles ne retiennent pas notre attention outre mesure, nous intéresse malgré tout à cause de sa personnalité des plus suspectes. C'est en effet manipulateur du premier ordre et un traître. Non content de manipuler les personnages et les intrigues (ce qui serait plutôt normal pour un romancier), il manipule sa biographie, ses lecteurs et sa réception pour gagner notre sympathie, notre intérêt et beaucoup, beaucoup d'argent. Cette manipulation, véhiculée par de nombreux para- et métatextes où Kundera *dicte* ce que son lecteur *doit* penser, a pour but de cacher une faute originelle (symbolisée par les recueils de poésie stalinienne publiés autour de 1950 et dont il a honte à présent) et la longue série de ses trahisons successives : de sa conviction politique, de son pays, de sa langue. Traître politique et national moralement condamnable, ses essais sur l'esthétique du roman ont pour seul but de détourner notre attention de sa vie coupable et s'ajoute, de ce fait, à la longue liste de ses fautes selon la devise *everything you say can and will be held against you*.

4

À en lire Hybler, Jungmann, Rizek et Nehring, on se demande si les manipulations de Kundera ont eu tant de succès qu'ils ne prétendent parce qu'en réalité, ils ne sont pas des voix isolées clamant dans le désert ; ils forment une chorale entière. D'emblée, je dois avouer que je ne souscris pas à la lecture paranoïaque d'un auteur tout-puissant capable de tout orchestrer. Au contraire : je pense que les paratextes et les autocommentaires de Kundera sont issus d'une situation d'extrême faiblesse d'abord, puis d'une situation d'extrême impuissance. Il a beau s'expliquer (comme Čechořipsky), mais il n'arrive pas à se faire comprendre, car son public a mis autre chose sur l'ordre du jour, parle une autre langue et obéit à une autre logique.

¹⁴ Nehring (2002, p. 73).

5

Prenons le cas emblématique et décisif de *La plaisanterie* (1967). Comme Čechořipsky, Kundera fut pris dans le mouvement de l'Histoire et projeté au centre de sa grande scène, mais dans un tout autre rôle que celui auquel il avait pensé.

Son premier roman, *La plaisanterie* (1967) était un retour désabusé et mélancolique sur les années du stalinisme en Tchécoslovaquie. En parfait accord avec l'esprit du « Printemps de Prague », le roman connut un grand succès et fit de Kundera une figure de proue de la vie intellectuelle tchèque. Le succès du roman éveilla naturellement l'intérêt des maisons d'éditions à l'étranger, mais quand les traductions parurent un peu plus tard le contexte avait dramatiquement changé. Quelques semaines avant la publication de la traduction française, les Russes avaient envahi la Tchécoslovaquie et entrepris et la normalisation néo-stalinienne du pays. Kundera, quant à lui, avait perdu son poste d'enseignant à l'Institut cinématographique de Prague, ses livres avaient été retirés des librairies et il lui avait été interdit de publier quoi que ce soit.

C'était une tragédie pour les Tchèques et Kundera, mais une aubaine pour les éditeurs à l'Ouest : en pleine confrontation idéologique entre l'Est et l'Ouest, l'Histoire donna donc au romancier Milan Kundera, parfaitement inconnu, un rôle—le dissident, le martyr de la liberté—que même le pire de béotiens saurait reconnaître.

La traduction française chez Gallimard était pourvue d'une préface devenue célèbre d'Aragon. Dans un paratexte ultérieur,¹⁵ Kundera raconte les circonstances de cette préface :

En 1966, alors que le destin du manuscrit stoppé par la censure était encore très incertain, Antonin Liehm, un des intellectuels tchèques les plus cosmopolites, en prit une copie dactylographiée et l'apporta clandestinement en France, à Aragon. Je dois ici rappeler une chose peu connue : Aragon a souvent aidé les artistes de l'autre côté du rideau de fer ; en publiant des articles élogieux sur un spectacle menacé d'interdiction ou sur un écrivain persécuté, son hebdomadaire *Les Lettres françaises* (le seul journal culturel occidental qu'on pouvait acheter dans les pays communistes) leur servait de bouclier [...] Liehm s'adressa donc à Aragon, qui, ne sachant pas résister à son insistance, et sans connaître mon roman (il n'était pas encore traduit), le recommanda à Claude Gallimard avec toute son autorité et promit de donner une préface qu'il se mit à écrire—tel fut le hasard—en août 1968, aux jour de l'invasion de la Tchécoslovaquie.¹⁶

Aragon s'engage donc, dès 1966, pour un roman (qu'il n'a pas lu et qui risque de ne jamais paraître en tchèque) et un romancier (qu'il ne connaît pas) pour encourager le projet d'un « socialisme à visage humain » : dès le départ, la préface est donc pensée comme un retentissant geste politique. Or l'évolution politique va prendre de court tout le monde. Après deux ans aux mains des censeurs tchèques, le roman en 1967 paraît sans que Kundera n'ait à changer un seul mot :

Histoire aujourd'hui à peine croyable : dans les années soixante, par sa force de contagion, la mentalité libérale décomposait le système, culpabilisait le pouvoir, en

¹⁵ La « Note de l'auteur » dans la réédition de Kundera (1985, pp. 457–462) (pour l'ensemble des citations ci-dessus).

¹⁶ « Note de l'auteur » in Kundera (1985, p. 458).

sorte que même les censeurs ne censuraient plus comme il fallait ; à la grande surprise de tous, le manuscrit fut envoyé un jour à l'imprimerie tel quel¹⁷

En même temps, le livre est traduit en français, et Aragon peut enfin rédiger la préface promise—au moment même où les chars de la Pacte de Varsovie mettent fin à l'expérience tchèque qu'il a tant voulu encourager et soutenir. Les circonstances historiques font ainsi de la préface à *La plaisanterie* l'occasion pour Aragon de régler ses comptes avec le communisme. « Et voilà qu'une fin de nuit, au transistor, nous avons entendu la condamnation de nos illusions perpétuelles¹⁸ », écrit-il sous le coup de l'émotion. « Je me refuse à croire qu'il va se faire là-bas un Biafra de l'esprit. Je ne vois pourtant aucune clarté au bout de ce chemin de violence ».¹⁹

Cette préface, intitulée « Ce roman que je tiens pour une œuvre majeure », aura une importance décisive pour Kundera. Au moment même où son existence d'écrivain en Tchécoslovaquie s'achève, il fait une entrée fracassante dans la vie littéraire française ; il commence une autre carrière auprès du seul public possible désormais : celui de l'Europe de l'Ouest. Impressionné par le revirement du grand intellectuel communiste, et conscient que sans le généreux coup de main d'Aragon, il se serait sans doute trouvé sans lecteurs du tout, Kundera n'a jamais caché sa reconnaissance envers Aragon.

Sans lui, *La Plaisanterie* n'aurait jamais vu le jour en France et mon destin aurait pris un chemin tout à fait différent (et bien moins heureux, sûrement). Au moment où, en Tchécoslovaquie, mon nom était gommé des lettres tchèques (et certainement pour toujours, parce que « je ne vois aucune clarté au bout de ce chemin de violence »), la parution de *La plaisanterie* aux Éditions Gallimard a lancé mon roman dans le monde entier, en sorte qu'à la place des lecteurs tchèques subitement perdus j'ai eu (tout aussi subitement) des lecteurs nouveaux.

Oui, son nom est lancé, mais grâce à un malentendu.

Le premier objectif d'Aragon n'est en fait pas de parler de *La plaisanterie*, mais de dénoncer l'écrasement du Printemps de Prague et de ce socialisme à visage humain dont le roman, irrésistiblement, devient le symbole :

Ce texte que pendant seize ans j'ai gardé comme préface de *La plaisanterie* ne dit pas grand-chose sur mon livre mais, avec l'inoubliable article de Ionesco paru dans *Le Figaro*, c'est l'une des rares paroles importantes prononcées en France au sujet de la tragédie pragoise et il mérite de n'être pas oublié.²⁰

Dès le départ, Kundera a du mal à se reconnaître dans cette préface enthousiaste, mais la garde comme une sorte de devoir de mémoire. Or, dans les années 1980, la préface d'Aragon est devenue de plus en plus encombrante dans la mesure où elle semble fixer le roman dans un temps, un lieu et un contexte politique très précis :

L'histoire de *La plaisanterie* entre Prague et Paris s'achève. En 1967, dans l'atmosphère déjà très libérale de l'avant-Printemps de Prague, mon livre n'a pas causé la moindre sensation politique. Pour comprendre la façon dont ce roman a été perçu en Bohême, je cite, de mémoire, des revues tchèques : « L'ironie et la

¹⁷ « Note de l'auteur » in Kundera (1985, p. 457).

¹⁸ Je cite la préface d'Aragon dans la réédition du roman de Kundera chez Gallimard en 1980 (pp. 7–11). Kundera (1980, p. 10).

¹⁹ « Préface » in Kundera (1980, p. 10).

²⁰ « Notes de l'auteur », in Kundera (1985, p. 458).

nostalgie ! » ; « La version antisartrienne du roman existentiel » ; « Le roman de l'existence humaine » ; « La phénoménologie et le roman » ; « La géométrie de *La plaisanterie*. » L'accueil à Paris, l'année d'après, m'a flatté et attristé à la fois : mon roman fut couvert d'éloges mais lu d'une façon unilatéralement politique. La faute en incombait aux circonstances historiques du moment (le roman a paru deux mois après l'invasion), à la préface d'Aragon (qui n'a parlé que de politique), à la prière d'insérer, à la traduction (qui ne pouvait qu'éclipser l'aspect artistique du roman), et aussi à la transformation de la critique littéraire occidentale en commentaire journalistique hâtif, assujetti à la dictature de l'actualité.²¹

La « note de l'auteur » que je viens de citer remplace la préface d'Aragon en 1985. Kundera ne s'oppose pas à Aragon. Au contraire presque : il explique pourquoi Aragon n'aurait pas pu écrire une autre préface à ce moment-là, et il lui rend hommage d'avoir saisi la signification des événements historiques, mais en 1985 le malentendu est devenu vraiment trop pesant.

La nouvelle postface contient 4 points brefs (1) l'anecdote à l'origine du roman, (2) le récit de sa publication en Tchécoslovaquie, (3) l'histoire de la préface d'Aragon (4) l'histoire de la traduction en français.²² À part quelques passages brefs qui concernent les sentiments intimes de Kundera (sa gratitude un peu ironique envers Aragon, sa tristesse devant la première traduction en français), tout dans cette note se laisse vérifier et rien ne prête à controverse.

Les points cruciaux de la note de Kundera est, premièrement, son opposition à la réduction de son roman à sa seule dimension politique (et il cite la réception tchèque comme le bon exemple d'une critique qui a su échapper au piège politique) et, ensuite, le sentiment d'être trahi par son traducteur (trahison par ailleurs vérifiée et attestée), mais la postface de Kundera ne commente pas directement son roman et ne dicte pas comment il faut le comprendre.

Il est important de noter le ton de la postface : il est élégiaque, mais sobre, lucide et parfaitement congénial au ton du roman lui-même. En fait, les thèmes de la note prolongent ceux du roman : le malentendu, l'opacité, l'imprévisibilité et surtout le sentiment très puissant d'une histoire qui avance à l'aveugle, qui avec une ironie diabolique broie les destins sans se soucier de la compréhension des hommes. « Et si l'Histoire plaisantait? » s'interroge un des personnages du roman. « À cet instant, j'ai compris qu'il m'était impossible d'annuler ma propre plaisanterie, quand je suis moi-même et tout ma vie inclus dans une plaisanterie beaucoup plus vaste (qui me dépasse) et totalement irrévocable. »²³ Le récit de sa publication en Tchécoslovaquie et en France et ce récit apparaît au bout du compte comme rien d'autre qu'une ultime variation sur les thèmes porteurs du roman, comme si le destin du livre attestait la pertinence de son propos.

²¹ In « Note de l'auteur » in Kundera (1985, p. 461).

²² *La plaisanterie* est traduit par Marcel Aymonin, personnage haut en couleurs. Attaché culturel à l'ambassade française à Prague, il demanda l'asile politique en Tchécoslovaquie en 1951. Condamné par contumace, mais gracié après l'invasion russe, il revint en France en 1968. Aymonin n'était sans doute pas des plus fidèles, car Kundera fut choqué de constater les libertés qu'il avait prises avec *La plaisanterie*, changement de style, rajout de passages et de phrases, etc. C'est cette traduction et la première traduction anglaise qui firent comprendre à Kundera les dangers de la traduction. D'ailleurs, le comité de lecture de Gallimard aurait, dans un premier temps, refusé la publication du roman.

²³ Kundera (1985, p. 415).

6

Lors de la publication de son roman en France, Kundera fut victime des circonstances historiques et des bonnes intentions des milieux intellectuels. Lors de la publication en Grande-Bretagne, il fut victime des mêmes circonstances et de la condescendance des éditeurs britanniques. Il s'en explique dans *L'art du roman* :

En 1968 et 1969, *La plaisanterie* a été traduit dans toutes les langues occidentales. Mais quelles surprises ! En France, le traducteur a récrit le roman en ornementant mon style. En Angleterre, l'éditeur a coupé tous les passages réflexifs, éliminé les chapitres musicologiques, changé l'ordre des parties, recomposé le roman.²⁴

Dans une des meilleures études à ce jour de la réception de Kundera, Michelle Woods démontre l'importance des pratiques culturelles hégémoniques de l'Occident envers « les écrivains de l'Est ». En traduisant *La plaisanterie* pour la première fois, son éditeur anglais avait jugé peu pertinent et peu intéressant pour un public anglophone plus ou moins *tout* ce qui était absolument central pour Kundera lui-même : l'interrogation existentielle, l'esthétique novatrice, le potentiel épistémologique de l'écriture.

Charting a part of the British translation history of Kundera's first novel, *The Joke* (1967), Kuliwiczak argues that the translators and publisher (Macdonald) dismissed parts of Kundera's text as it was seen to be aesthetically inferior because it was Czech and different from the accepted norms at that time within British culture. That Kundera was published in 1969 for the first time in English is not arbitrary; the interest in the Prague Spring and sympathy after the 1968 Soviet invasion of Czechoslovakia created a market for Czech voices (as long as they were seen to uphold a digestible view). Even today, the only Czech literature in wide circulation in English can be reduced to a handful of names, almost all of which are tied in some way to the Prague Spring and the memory of the Soviet invasion of Czechoslovakia in 1968.²⁵

Ce qui était intéressant pour les Britanniques était la dimension qui était perçue comme politique et qui pourrait servir directement les besoins idéologiques de l'Occident. On avait donc récrit le roman pour l'adapter à ces besoins. On apprécie la savoureuse ironie de l'histoire : Kundera, qui sous la dictature communiste refuse la moindre concession aux censeurs et obtient gain de cause au bout de deux ans, se voit censuré (sans qu'on lui demande quoi que soit) dans le monde libre pour des raisons commerciales et politiques.

Peu après la publication de la traduction en anglais, il envoie une lettre ouverte au *Times Literary Supplement* pour protester :

Individual chapters have been shortened, rewritten, simplified, some of them omitted. Their order of sequence has been changed. The whole text has been cut up into pieces and put together in a daring 'montage' so as to form a completely different book ... [at the censors] I had to witness with rage how whole paragraphs were disappearing. For a certain time I am not willing to accept the slightest intervention in my texts, even if this should mean that they will not be published owing to my

²⁴ Kundera (1986, p. 145).

²⁵ Woods (2006, p. 14). Les circonstances historiques firent Kundera une figure symbolique : l'artiste persécuté, la conscience de son peuple (puis, dans un deuxième temps : l'émigré chassé du sol national, pleurant la patrie perdue). L'œuvre a accédé à la notoriété mondiale, au moins en partie, grâce à la politique et à l'intérêt pour Kundera lui-même.

attitude... I do not doubt that the English publisher has broken up my book in good faith that this would improve the sales.²⁶

Malgré les protestations de Kundera (qui portent leurs fruits dans la mesure où la traduction sera révisée pour l'édition suivante), cette première réécriture de son roman en anglais allait pourtant avoir une influence décisive pour les éditions anglaises et américaines suivantes. La première version aux États-Unis était basée sur la première traduction anglaise, mais avec encore plus de coupures. En plus, on avait rajouté un sous-titre censé mettre les choses au point : *The Joke : A Novel about Life in Czechoslovakia Today*. La chose était entendue : *La plaisanterie* était essentiellement compris comme une mise en accusation du communisme, ce qui convenait parfaitement à la vision occidentale de la vie dans le bloc soviétique. Or cette perspective unilatéralement politique allait également changer l'esthétique du texte, puisque l'écriture très sophistiquée du roman (narration non-linéaire, inclusion des parties discursives sur la polyphonie et la musique populaire, complexité du jeu des voix et de points de vue) ne servait qu'à obscurcir le message politique ; il fallait donc la corriger ou tout simplement l'éliminer.

Les critiques (tels Jungmann, Rizek et Nehring) qui affirment que Kundera, dans sa conquête de l'Ouest, s'est avancé masqué, n'ont pas totalement tort. Son roman était affublé d'un masque. Mais c'était bien malgré Kundera.

7

Kundera essaie à plusieurs reprises de corriger la réception. Non pas pour imposer une image embellie, mais pour faire sortir le roman du carcan idéologique où on l'a mis. La préface à la deuxième édition américaine de 1982 commence par un passage désormais fameux :

When in 1980, during a television panel discussion devoted to my works, someone called *The Joke* "a major indictment of Stalinism," I was quick to interject, "Spare me your Stalinism, please. *The Joke* is a love story!"²⁷

Il est clair que Kundera fait tout son possible pour prendre la critique à contre-pied. À la réduction du roman à son message politique, il oppose une lecture radicalement différente, mais également réductrice : Il s'agirait d'un roman sur la nature de l'amour. Ce qui n'est pas tout à fait faux, sans être tout à fait vrai. Certes, une bonne partie de *La plaisanterie* tourne autour d'une histoire d'amour mais affirmer que c'est un roman d'amour est aussi partielle et partiale que la lecture exclusivement politique. Kundera semble contester une vérité au nom d'une autre vérité, mais sa formule à l'emporte-pièce ressemble plus à un effet rhétorique qu'à la vérité. En fait, quelques années plus tard, dans *L'art du roman* (1986), il s'explique plus en détail sur sa manière de traiter de l'Histoire :

Voici quelques principes qui sont les miens. Premièrement : Toutes les circonstances historiques, je les traite avec une économie maximale. Je me comporte à l'égard de l'Histoire comme le scénographe qui arrange une scène abstraite avec quelques objets indispensables à l'action. [...] Deuxième principe : Parmi les circonstances historiques je ne retiens que celles qui créent pour mes personnages une situation existentielle révélatrice. [...] Troisième principe : L'historiographie écrit l'histoire

²⁶ Kundera (1969).

²⁷ Kundera (1982, p. xi).

de la société non pas celle de l'homme. C'est pourquoi les événements historiques dont mes romans parlent sont souvent oubliés par l'historiographie. [...] Mais c'est le quatrième principe qui va le plus loin : non seulement la circonstance historique doit créer une situation existentielle nouvelle pour un personnage du roman, mais l'Histoire doit *en elle-même* être comprise et analysé comme situation existentielle.²⁸

C'est-à-dire que, dans l'optique choisi par Kundera, nous ne sommes pas confrontés à des problèmes et à des paradoxes d'ordre amoureux, professionnel ou politique, mais aux *mêmes* problèmes et aux mêmes paradoxes dans des versions amoureuses, professionnelles ou politiques. En effet, quand il raconte l'histoire de la genèse du roman par la suite il devient clair que Kundera veut dire un roman existentiel quand il dit « roman d'amour ».

I began writing it back in 1962, when I was thirty-three, and the spark that started me off was an event in a small Czech town: the arrest of a girl for stealing flowers from a cemetery and offering them to her lover as a gift. As I thought it over, a character took shape before my eyes, the character of Lucie, for whom sexuality and love are two completely different, irreconcilable things. Her story then came together in my mind with the story of a male character, the character of Ludvik, who concentrates all the hatred he has accumulated during his life in a single act of love. And that is *The Joke*: a melancholy duet about the schism between body and soul.²⁹

Il est évident que je m'expose ici à la critique formulée par Martin Hybler : que je fonde mon appréciation sur l'autocommentaire de Kundera, buvant ainsi comme du petit-lait ses mots manipulateurs. Mais, n'en déplaise à Hubler, ici Kundera s'exprime sur ses principes esthétiques et la véracité de ses dires se laisse facilement vérifier par la lecture de ses romans. Il s'avère que Kundera dans l'explication de ses principes formels est d'une exactitude mathématique : L'Histoire (et donc la politique) n'est pas absente de *La plaisanterie*, mais elle constitue un décor à la fois abstrait et actif qui place les personnages dans des situations existentielles révélatrices. En ce qui concerne les quelques remarques sur les personnages (la dichotomie entre amour et érotisme, le lien entre acte d'amour et acte de haine), il est évident pour le lecteur qu'il en est ainsi même quand on n'a pas lu la préface de Kundera.

Avec quelques variantes, Kundera aborde les mêmes thèmes dans les préfaces américaines et françaises : la réduction du roman au message politique, la préface d'Aragon, les problèmes avec la première traduction (en anglais ou en français) et finalement une brève évocation du destin paradoxal du roman :

Today, in a world of ever accelerating forgetting, Prague has long since lost its topicality. Surely no one at the American Embassy there has an inkling that Russian soldiers stole pears from the garden fourteen years ago. Yet only thanks to that

²⁸ Kundera (1986, p. 56).

²⁹ Kundera (1982, p. xi). Ce passage se retrouve presque à l'identique dans la préface française de 1985 : « Un jour, en 1961, je suis allé voir des amis dans la région minière où autrefois j'avais vécu. Ils m'ont raconté l'histoire d'une jeune ouvrière arrêtée et écrouée parce qu'elle volait, pour son amant, des fleurs dans les cimetières. Son image ne me quittait pas, et devant mes yeux se dessinait le destin d'une jeune femme pour qui l'amour et la chair étaient mondes séparés, pour qui la sexualité se trouvait à l'opposé de l'amour. Une autre image se joignait en contrepoint à celle de la voleuse de fleurs : un long acte d'amour qui n'était en réalité qu'un superbe acte de haine. Ainsi est née l'idée de mon premier roman, que j'ai achevé en décembre 1965 et intitulé *La plaisanterie*. » Kundera (1985, p. 457).

forgetting (and here we have the final paradox of *The Joke*) can the novel ultimately be what it has always meant to be: *merely* a novel.³⁰

Deux constatations. Premièrement ces préfaces constituent l'archétype de tous les paratextes à venir de Kundera. Quant au ton, ils sont à la fois concrets, personnels et nostalgiques, et très, très loin de tout caractère apodictique. Quant aux thèmes, ils abordent les circonstances de l'écriture et de la publication, le refus d'une lecture unilatéralement politique, la construction du texte et, parfois, on y trouve la paraphrase d'un passage central du livre. Plus haut, par exemple, je cite la réflexion finale de Ludvik sur la grande plaisanterie irrévocable de l'Histoire. Ce passage est paraphrasé dans la préface américaine :

Ludvik and all the others end up in the trap of the joke history has played on them : lured on by the voice of utopia, they have squeezed their way through the gates of Paradise only to find, when the doors slam shut behind them, that they are in hell. Those are the times that give me the feeling history enjoy a good laugh.³¹

Deuxièmement, et ceci est capital : il n'y a rien dans ces préfaces qui *dicte* au lecteur ou à la critique comment il faut comprendre le roman, rien qui *impose* une certaine lecture du message du livre. Il y a en revanche une tentative beaucoup plus modeste de mettre en avant *une manière de lire*, qui n'enferme pas le roman dans la seule dimension politique, mais qui reste ouverte à l'indétermination de l'univers romanesque et sensible à sa dimension esthétique.

Dans la lecture soupçonneuse de Kundera, la priorité de l'esthétique aux dépens du politique est un subterfuge hypocrite qui permet à Kundera de se soustraire à des questions sur son propre passé politique. Or la réflexion sur l'esthétique et sur le roman est profondément ancrée chez lui et bien antérieure à son passage à l'Ouest. Déjà quand sa pièce de théâtre *Le gardien des clefs* datant du début des années soixante (et rayée de l'œuvre depuis) fut publié, elle était pourvue d'une postface qui s'élevait contre une lecture trop unilatéralement politique :

It is the end of June, it is already two months since the play was performed, the reviewers have reviewed it and in the reviews the majority did not fail to mention the plot... But is this the plot of my play? I can tell its story quite differently ... Both stories, as is evident, have a quite different tenor. While the first story, told by the reviewers, recalls the common occupation drama, the second story, which I am telling now, recalls the maybe distant dramaturgy of the Ionescu anti-drama or pseudo-drama.

Nevertheless, *The Keepers of the Keys* is neither a common occupation drama nor a drama of the Ionescu type. That is to say, both plots run concurrently through the 100 minutes of the play.³²

Un dernier mot sur le refus de la récupération politique. Un des leit-motifs de son œuvre est la notion du piège. La société, (la politique, le travail, les medias, l'économie, les idéologies, les relations internationales etc.) prend de plus en plus le caractère d'un piège qui se referme sur l'homme. Dans *L'art du roman*, Kundera passe en revue les grandes étapes du roman européen et il montre comment le monde extérieur pèse de plus en plus

³⁰ Kundera (1982, p. xvi).

³¹ Kundera (1982, p. xii).

³² Kundera cité in Woods (2006, pp. 149–150).

lourd sur l'individu à cause d'une terrible combinaison de kitsch, de guerres et de totalitarisme.³³ Pour sortir du piège, il faut, selon Kundera, rester attaché à la tradition ironique et esthétique du roman, qui a su créer « ce fascinant espace imaginaire où personne n'est possesseur de la vérité et où chacun a le droit d'être compris ». ³⁴ Dans cette perspective, il n'est pas étonnant que Kundera proteste quand on l'entraîne de force hors de l'espace imaginaire du roman pour le renfermer à nouveau dans le piège politique.

8

Dans ses paratextes, Kundera n'écrit pas grand-chose qui justifient les accusations selon lesquelles il impose une certaine lecture à la réception. Il y a, au contraire, précisément ce à quoi on s'attend tout à fait banalement dans une préface : une certaine contextualisation du texte.

Mais serait-il possible que Kundera ne pêche pas tant par ce qu'il écrit que par ce qu'il tait ? En fait, dans ses romans, la traditionnelle présentation de l'auteur est remplacée par ces lignes laconiques : « Milan Kundera est né en Tchécoslovaquie. En 1975, il s'installe en France. » Au prix d'un petit effort, il est possible de comprendre ces lignes comme une manipulation de l'image publique de l'écrivain, car il y a sans aucun doute beaucoup de choses qu'elles taisent. En revanche, on pourrait cependant aussi y voir la volonté de l'écrivain de s'effacer en tant que personnage public, de se faire oublier derrière l'œuvre romanesque.

Il est difficile de trancher dans l'absolu la question de savoir si l'écrivain a des comptes à rendre à son public. Kundera a passé sur le devant de la scène à deux reprises : comme jeune poète communiste après la révolution tchèque et comme romancier et intellectuel pendant le « Printemps de Prague ». Il a dû payer chaque passage au prix fort et depuis son éviction de la vie publique en 1968 après l'invasion russe, il essaye de maintenir une distinction quasi absolue entre sa vie privée et l'œuvre publique.

Sous l'entrée « Romancier (et sa vie) » dans *L'art du roman*, il s'en explique

« L'artiste doit faire croire à la postérité qu'il n'a pas vécu », dit Flaubert. Mau-passant empêche que son portrait paraisse dans une série consacrée à des écrivains célèbres : « La vie privée d'un homme et sa figure n'appartiennent pas au public. » Hermann Broch sur lui, sur Musil, sur Kafka : « Nous n'avons tous les trois pas de biographie véritable. » Ce qui ne veut pas dire que leur vie était pauvre en événements, mais qu'elle n'était pas destinée à être distinguée, à être publique, à devenir bio-graphie.³⁵

Alors que Martin Rizek prétend que la compréhension de l'œuvre de Kundera passe par celle de sa vie, Kundera affirme son droit à une vie privée, ce droit aboli par les régimes totalitaires et menacé dans le monde postcommuniste. Contre le biographisme, Kundera adopte la position classique : le romancier annihilé dans son œuvre. On connaît l'affirmation superbe de Keats :

A Poet is the most unpoetical of any thing in existence; because he has no Identity—he is continually in for—and filling some other Body—The Sun, the Moon, the Sea,

³³ Pour une bonne analyse de thème du piège chez Kundera voir Chowers (2004).

³⁴ Kundera (1986, p. 201).

³⁵ Kundera (1986, p. 183).

and Men and Women who are creatures of impulse are poetical and have about them an unchangeable attribute—the poet has none; no identity—he is certainly the most unpoetical of all of God’s Creatures.³⁶

Le passage est célèbre, mais il est si chargé de signification qu’on ne saurait trop le citer. Keats, le plus romantique des romantiques, formule une conception du poète ouvertement antiromantique, la voix du poète doit se taire, faire silence derrière celle de l’œuvre. La position de Kundera n’a absolument rien d’original et elle est tout à fait légitime.

9

On peut se demander selon quels critères obscurs et impénétrables les actions d’un écrivain montent et baissent. Pour Kundera, il est évident que l’effondrement de l’empire soviétique l’a privé du prestige des martyrs du stalinisme. Ce désamour, serait-il, comme le suggère Marie-Odile Thirouin, le reflet d’une « la nostalgie d’un état antérieur du monde, mani-chéen et commode, qui informait, en dépit de l’auteur lui-même, la lecture de son œuvre? »³⁷

Quoi qu’il en soit, Kundera est pris entre deux feux. Aux yeux de certains critiques tchèques, il est inauthentique, puisqu’il a écrit et publié sous le régime communiste et qu’il a dû se conformer aux normes en vigueur. C’est également le cas d’Ivan Klíma, Pavel Kohout, Czeslaw Milosz, Ryszard Kapucinski et Bohumil Hrabal et beaucoup d’autres, mais Kundera est plus coupable, car c’est un émigré et l’émigration est considérée comme le choix facile par ceux qui sont restés. Qu’il ait rayé ses premières œuvres de sa bibliographie, qu’il se soit réinventé comme romancier, le sentiment obscur qu’il cache son identité réelle au public occidental sont vus comme autant de preuves de son inauthenticité foncière.³⁸

En effet. Il n’a pas fait son autocritique publique (oui, l’ironie de l’histoire est que les anti-staliniens du postcommunisme exigent une autocritique du type stalinien !), mais il est absolument faux qu’il laisse son expérience du stalinisme sombrer dans l’oubli. Au contraire : il a toute une œuvre qui interroge constamment les questions relatives au totalitarisme. Ce désir permanent de dévoiler l’illusion et l’absolutisme est, selon Michelle Woods, même la force motrice de l’œuvre.

Kundera’s renouncement (‘betrayal’) of poetry, enacted in his embrace of the novel form as its antithesis, can be (as it has been) seen as a flight into aesthetics rather than as a facing of his real and guilty past. The question has to be whether he does in fact enact a forgetting of it, as critics such as Jungmann and Bauer maintain. Superficially he does—removing his poetry from his bibliography—but the poetry is everywhere in his fiction. The fiction provides a platform for an analysis not of what the poetry, its absolutism and its illusions, means for him but of what it means for man, even when these illusions are perpetrated on the most personal and intimate levels. This can be read as a deflection (I am not guilty; man is), but it provides an insight into the human condition which is far more important than the confessions in a memoir (we

³⁶ Lettre de John Keats à Richard Woodhouse, le 27 octobre, 1818 in Keats (2002, p. 148).

³⁷ Thirouin (2009, p. 7).

³⁸ Bauer (1998).

are not guilty, he is). This is what art rather than hagiography does, what it allows, and what Kundera believes the novel allows.³⁹

À l'Ouest, il a d'abord bénéficié et de la sympathie automatique des intellectuels occidentaux pour ceux qui sont mis à l'index dans leur pays d'origine. Avec la chute du mur de Berlin, il n'est plus protégé par son statut de victime, et la critique internationale, reprenant maintenant les thèmes de la critique tchèque, s'est faite de plus en plus sévère, mettant en doute la qualité de sa production post-communiste,⁴⁰ l'accusant d'hypocrisie et le comparant volontiers et de manière défavorable à Vaclav Havel, qui non seulement est resté en Tchécoslovaquie, mais qui en plus a fait la brillante carrière politique que l'on sait. Dans tout ceci, Kundera est un jouet impuissant des forces plus importantes.

La critique a toujours eu des difficultés à distinguer entre sa vie et son œuvre. Chacun prétend connaître la différence, mais les perceptions varient beaucoup. Pour la plupart d'entre eux, Milan Kundera est surtout un homme avec une histoire. Sa vie est riche et piquante, faite d'après une ancienne recette paysanne dans laquelle n'entrent que des produits naturels, tandis que son œuvre est une pâle fabrication commerciale, qui consiste essentiellement en colorants et en parfums artificiels. Pour Kundera, c'est le contraire qui est vrai : La vie est pire que le plus pauvre des romans : dénuée de récits, peuplée d'importuns, rapide sur ce qui est spirituel, longue sur les incidents désagréables et conduisant à un dénouement douloureux et prévisible. Le roman, en revanche est notre liberté, plaisir et le moyen dont nous disposons pour comprendre le monde. C'est pourquoi il refuse de dévoiler les secrets de sa vie intime au premier venu, et pourquoi il s'explique avec une admirable transparence sur le roman. Mais Kundera a beau expliquer et nous voilà revenus à Čechořisky qui explique et que personne n'écoute.

10

On connaît le fameux essai de Roland Barthes sur « La mort de l'auteur ». Le texte de Barthes pourfendait vigoureusement l'idée que l'auteur exercerait une quelconque autorité sur son œuvre. En prenant la figure de l'auteur pour cible, Barthes voulait libérer les études littéraires de la tutelle de l'auteur. Maintenant le bref essai de Barthes est devenu un texte canonique et Barthes un auteur dont les chercheurs s'épuisent à deviner les intentions.

Ce pavé lancé dans la marée universitaire, nous place devant deux évidences : premièrement, la scène de l'interprétation littéraire est un champ de bataille où l'enjeu est le sens non seulement du texte, mais de la littérature en tant que telle. Deuxièmement, dans cette bataille, l'auteur joue désormais le rôle de chair à canon. Il est fournisseur d'une matière première, dont il est immédiatement dépossédé. Pour la critique universitaire sérieuse, son opinion sur l'œuvre (les paratextes kundériens par exemple) est frappée d'interdit. Dans la critique journalistique, en revanche, se dessine un mouvement contraire : l'œuvre tend à disparaître derrière la figure de l'auteur, qui paraît beaucoup plus intéressante, médiatique, accessible, que sa production littéraire et quand bien même il est question de l'œuvre celle-ci apparaît sous une forme schématique et appauvrie qui correspond aux besoins des médias.

³⁹ Woods (2006, p.117).

⁴⁰ Le bal fut ouvert par Angelo Rinaldi dans *L'Express*, deux mois après la chute du mur de Berlin ! Le texte à la fois arrogant et féroce de Rinaldi reproche (déjà) à Kundera de n'être pas resté avec ses sujets tchèques dans *L'immortalité*, parce qu'il perd tout intérêt quand il écrit sur la France. Rinaldi (1990).

Ce fonctionnement ambigu du champ littéraire laisse aux grands écrivains une position foncièrement paradoxale : l'auteur devient une star médiatique grâce à une œuvre que le grand public lit de moins en moins, et sur laquelle le public spécialisé ne lui laisse plus exercer la moindre autorité.

Sans doute, la personnalité notoirement rugueuse de Kundera a dû froisser maints petits maîtres qui ont pourtant la chance d'être plus nombreux et qui peuvent paisiblement lâcher la bride à leur rancœur. Heureux Homère, songe-t-on, dont la détestable personnalité n'a pas été rapportée, pour ne nous laisser que le texte notoirement difficile de *l'Iliade* et *l'Odyssée*.

Bibliographie

- Aragon, L. (1968). Ce livre que je tiens pour une œuvre majeure. In M. Kundera, (1980), *La plaisanterie* (pp. 7–11). Paris: Gallimard.
- Bauer, M. (1998). Mystifikátor Milan Kundera. *Tvar*, 14, 12–13.
- Boisen, J. (2005). *Une fois ne compte pas*. Copenhague: Museum Tusulanum.
- Chowers, E. (2004). *The modern self in the labyrinth: Politics and the entrapment imagination*. Boston: Harvard University Press.
- Chvatik, K. (1995). *Le monde romanesque de Milan Kundera*. Paris: Gallimard.
- Jungmann, M. (1986). Kunderovské paradoxy. *Svědectví*, 77, 135–162.
- Keats, J. (1980). *La plaisanterie*. Paris: Gallimard.
- Keats, J. (1982). *The joke*. New York: Penguin.
- Keats, J. (1984). *L'insoutenable légèreté de l'être*. Paris: Gallimard.
- Keats, J. (1985). *La plaisanterie*. Folio. Paris: Gallimard.
- Keats, J. (1986). *L'art du roman*. Paris: Gallimard.
- Keats, J. (1995). *La lenteur*. Paris: Gallimard.
- Keats, J. (2002). *Selected letters*. Oxford: Oxford University Press.
- Kundera, M. (1969, October 30). The joke. *Times Literary Supplement*, p. 1259.
- Le Grand, É. (1995). *Kundera ou la Mémoire du désir*. Montréal: XYZ éditeur.
- Nehring, C. (2002). The unbearable slightness. *Harper's Magazine*, 305(1830), 73–74.
- Nemcová-Banerjee, M. (1990). *Terminal paradoxes: The novels of Milan Kundera*. London: Faber and Faber.
- Phillips, A. (2007). In praise of Milan Kundera's hypocrisies. *Harper's Magazine*, 314(1882), 72.
- Rinaldi, A. (1990). Mort pour la gloire. *L'Express*, 19(janvier), 60–61.
- Rizek, M. (2001). *Comment devient-on Milan Kundera? Images de l'écrivain, écrivain de l'image*. Paris: Harmattan.
- Thirouin, M.-O. (2009). Le mystère Kundera. In M.-O. Thirouin & M. Boyer-Weinmann (Eds.), *Désaccords parfaits*. Grenoble: ELLUG.
- Woods, M. (2006). *Translating Kundera*. Multilingual matters. *Topics in translation*, no 30.