L'ESTHETIQUE KUNDERIENNE – ENTRE TRADITION ET MODERNITE ?

Sylvain AUDET

Résumé

Milan Kundera, romancier français d'origine tchèque, commença son œuvre romanesque en langue tchèque à Prague, puis en langue tchèque en exil à Rennes et à Paris, et finalement, depuis 1995, en langue française. Son œuvre originale, pour ne pas dire atypique, résiste à toute catégorisation dans les littératures nationales (aussi bien tchèque que française). Qualifié tantôt d'auteur moderne, tantôt d'auteur post-moderne, l'inclassable Kundera semble vaciller dans l'opinion des rares analyses qui se penchent sur son œuvre. Il avance en effet paradoxalement dans un double mouvement d'un côté de recherche du jamais-dit, et de l'autre, de devoir de mémoire pour ne pas dire de pédagogie du souvenir… littéraire, bien entendu.

Loin de prétendre offrir une solution définitive à ce paradoxe kundérien, nous souhaitons néanmoins élaborer ici une tentative de réponse en balayant certains principes fondamentaux de l'esthétique kundérienne qui nous permettraient d'éclairer un peu mieux ce mouvement apparemment contradictoire de création à la fois si profondément révérencieuse à l'égard de l'histoire européenne du roman et pourtant si moderne.

L'œuvre romanesque de Milan Kundera est formée, à l'heure actuelle, de dix romans composés entre 1959 et 1999. Il est possible de distinguer à l'intérieur de cet ensemble deux groupes et ce, à partir d'un simple critère linguistique : un premier groupe est formé par les romans écrits en langue tchèque (*La Plaisanterie*[1], *Risibles amours*[2], *La Vie est ailleurs*[3], *La Valse aux adieux*[4], *Le Livre du rire et de l'oubli*[5], *L'Insoutenable Légèreté de l'être*[6], *L'Immortalité*[7]), tandis qu'un second est formé par les trois romans publiés en langue française à partir de 1995 (*La Lenteur*[8], *L'Identité*[9], *L'Ignorance*[10]). Toutefois, cette tentative de division en deux groupes de l'œuvre romanesque de Kundera, en surestimant l'importance de la division linguistique, peut nous conduire à passer à côté de la cohérence générale de cette oeuvre.

En effet, entre 1985 et 1987, les œuvres tchèques sont devenues, par un rigoureux travail de traduction par l'auteur lui-même, des œuvres de langue française, qui ont acquis la même valeur d'authenticité que les versions originales. Ensuite, en surestimant l'opposition entre les romans tchèques et les romans français, « on risque ce faisant […] d'ignorer ou de sous-estimer tout ce qui lie les seconds aux premiers »[11]. Car il paraît rapidement évident pour le lecteur que l'ensemble de l'œuvre romanesque de Kundera forme un tout et, malgré des différences formelles, tous ses romans, qu'ils aient été écrits en tchèque ou en français, à Prague ou à Paris, n'en sont pas moins régis par la même orientation esthétique. Kundera écrit d'ailleurs qu' « il n'y a, dans (son) évolution romanesque, aucune rupture entre ce (qu'il a) écrit en Bohême et ce (qu'il a) écrit en France »[12]. Aussi faut-il sans doute ne pas chercher d'œuvres de jeunesse, secondaires, ou de transition dans ce corpus romanesque mais le voir comme un ensemble particulièrement uni. Cela établit, la question de l'ancrage du roman kundérien dans l'ensemble de l'histoire du roman n'en reste pas moins ouverte. A quelle tradition littéraire Milan Kundera, auteur français d'origine tchèque, s'apparente-t-il ? De quelle esthétique se revendique-t-il ? Son œuvre atypique semble en effet résister sans cesse à toute tentative de classification : moderne, par sa tendance à la déconstruction du récit ? post-

BDD-A23767 © 2007 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:55:18 UTC)

moderne, par sa tendance à multiplier les références littéraires ? ou troisième voie ? Kundera semble en effet entretenir un rapport paradoxal entre modernité et tradition. Nous en voulons pour exemple ces deux citations : la première extraite de son essai *Le Rideau* où il défend la nécessité d'originalité chez un romancier : « Il serait ridicule d'écrire une autre *Comédie humaine*. Car si l'Histoire (celle de l'humanité) peut avoir le mauvais goût de se répéter, l'histoire d'un art ne supporte pas les répétitions »[13] ; la seconde de son roman *L'Immortalité* où il semble plus méfiant à l'égard de la modernité et plus favorable à la tradition et à la mémoire : « être moderne, c'est être l'allié de nos propres fossoyeurs »[14].

Aborder ici de façon exhaustive la conception kundérienne de l'art romanesque serait particulièrement ambitieux. Néanmoins, nous nous proposons dans le présent travail de dégager quelques principes fondamentaux de son travail d'écriture afin de mettre en lumière tant la spécificité de l'esthétique kundérienne que ses points d'ancrage dans la tradition romanesque.

L'art de la variation

> « L'œuvre romanesque de Kundera se caractérise par une remarquable unité interne et une grande logique dans son développement.
>
> […] L'unité de l'œuvre romanesque de Kundera résulte d'une unité de motifs et de thèmes, de l'unité de la conception du récit dans son ensemble et du geste sémantique qui en découle pour les romans. » [15]

Parmi ces thèmes et motifs récurrents, on trouve par exemple celui du chapeau, présent dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, avec le chapeau comique de Papa Clevis et le chapeau historique de Clementis, dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, avec le chapeau érotique de Sabina, dans *L'Immortalité*, avec les chapeaux immortels de Goethe et Beethoven, ou encore dans *La Lenteur*, avec le chapeau ridicule de Vincent. Cette récurrence vient illustrer cette ligne conductrice qui traverse l'œuvre kundérienne et lui donne en partie sa cohérence interne mais elle montre également, par le caractère protéiforme du motif, comme celui du chapeau, qui apparaît de roman en roman et porte à chaque fois une nouvelle valeur, un des concepts essentiels dans l'art kundérien du roman : l'art de la variation.

Kundera explique ce principe de variation notamment dans le septième chapitre de la sixième partie du *Livre du rire et de l'oubli*. Pour mieux faire comprendre ce qu'il entend par ce terme musicale de « variation », il compare ce principe avec celui de la symphonie :

> « La symphonie est une épopée musicale. On pourrait dire qu'elle ressemble à un voyage qui conduit, à travers l'infini du monde extérieur, d'une chose à une autre chose, de plus en plus loin. […]. Vous connaissez certainement la pensée où Pascal dit que l'homme vit entre l'abîme de l'infiniment grand et l'abîme de l'infiniment petit. Le voyage des variations conduit au-dedans de cet *autre* infini, au-dedans de l'infinie diversité du monde intérieur qui se dissimule en toute chose. »[16]

Pour réaliser cette exploration, l'art de la variation consiste en fait en une reprise incessante mais toujours différente d'un même objet, d'un même thème, ou d'un même mot, pour l'investir à chaque fois d'un nouveau sens, d'un nouvel éclairage. Pour mieux comprendre cette idée de voyage « au-dedans de l'infinie diversité du monde intérieur », il

BDD-A23767 © 2007 Editura Universităţii „Petru Maior”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:55:18 UTC)

faut également évoquer un autre concept esthétique kundérien, lié par essence à celui de la variation : l'art de la polyphonie.

S'opposant à la composition unilinéaire, la polyphonie romanesque consiste à développer simultanément deux ou plusieurs voix, qu'il s'agisse de voix de personnages, ou bien de genres littéraires. Il suffit de penser à *La Plaisanterie* dont les six premières parties sont partagées entre les points de vue de quatre personnages qui s'expriment chacun dans un genre distinct : Ludvik et son discours analytico-politique, Kotska et son discours évangélico-mythique, Jaroslav et son essai musicologique, Helena et son discours idéologico-sentimentaliste. La polyphonie consiste à générer une écriture composée de discours habituellement autonomes (discours philosophique, historique, politique, onirique, érotique, scatologique, poétique, essayistique,...) et d'unir ces derniers autour d'un ou plusieurs thèmes. Cette polyphonie conduit également à une multiplication des points de vue autour d'un même objet qui peut être ainsi éclairé sous des angles différents voire même contradictoires. L'exemple le plus évident est sans doute celui des divergences de points de vue entre Sabina et Franz autour de certains mots dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être*. Tandis que pour Franz « un cimetière n'est qu'une immonde décharge d'ossements et de pierraille »[17], Sabina dans des moments de tristesse « prenait sa voiture pour aller loin de Prague se promener dans un de ses cimetières préférés. Ces cimetières de campagne sur fond bleuté de collines étaient beaux comme une berceuse »[18]. Ainsi la variation et la polyphonie kundérienne constituent une esthétique d'exploration phénoménologique de l'existence qui « consiste dans la répétition protéiforme d'un thème, d'une situation, d'un mot. Tout semble être pareil et s'avère pourtant différent à chaque reprise, jeu au-delà duquel s'esquisse une logique ludique de répétition et différence »[19]. Cette idée d' « exploration phénoménologique » est tout d'abord confirmée par Kundera lui-même qui confie à plusieurs reprises que la lecture de Husserl et de Heidegger est à la base de son esthétique et qu'il puise la plupart des thèmes qui le fascinent de la lecture de *Qu'est-ce que la métaphysique ?* de Heidegger [20], mais plusieurs critiques ont également observé cette influence philosophique dans le travail romanesque de Kundera, notamment dans son usage de la variation :

> « La variation romanesque de Kundera est sûrement le mode esthétique le plus proche de la pensée phénoménologique, de cette autre *variation imaginaire* telle que conçue par Husserl : comme un mode d'exploration du monde, de l'essence de la vie humaine, voire l'essence ontologique de l'être. […]. De par son esthétique variationnelle, [Kundera] est sûrement celui parmi les romanciers actuels qui a su le mieux saisir la *poésie phénoménologique* de l'existence. » [21]

Et cette exploration phénoménologique est sans doute l'une des clés fondamentales de l'écriture kundérienne mais aussi de la conception du roman que défend Kundera.

En effet, on peut lire dans *L'Art du roman*, que la finalité d'un roman selon lui est la connaissance : « Découvrir ce que seul un roman peut découvrir, c'est la seule raison d'être d'un roman. Le roman qui ne découvre pas une portion jusqu'alors inconnue de l'existence est immoral. La connaissance est la seule morale du roman »[22]. Cette connaissance est rendue possible par ce jeu de variation et de polyphonie qui permet notamment de se garder de l'univoque, et d'éclairer la complexité et les paradoxes de notre monde en mettant en avant non pas une vérité mais des vérités, celle de chacun des regards portés sur un même objet. Le roman kundérien « assume […] une mission cognitive propre, en ébranlant nos certitudes, en soumettant toute situation à une

BDD-A23767 © 2007 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:55:18 UTC)

interrogation méditative, en construisant des vérités qu'il est seul à pouvoir dire et qui demeurent hypothétiques »[23].

Même si Kundera ne cache pas l'ancrage philosophique de son travail, il souligne néanmoins une différence fondamentale entre la façon de penser d'un philosophe et celle d'un romancier : « 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 »[24]. Kundera ne se fait donc pas le porte-parole d'une pensée philosophique arrêtée et les méditations qu'il développe à travers ses romans ne sont pas les fruits d'un système cohérent (y compris dans les parties digressives prenant la forme d'un essai), mais sont d'essence romanesque, c'est-à-dire relatives, ambiguës, plus interrogatives qu'affirmatives, et ce, notamment grâce à l'art de la variation et de la polyphonie qui vient rendre toute certitude impossible.

Le caractère méditatif de l'écriture kundérienne a parfois été critiqué, jugé trop abstrait et tendant à réduire le récit au simple statut d'enveloppe de réflexions intellectuelles. Toutefois, comme le rappelle Kvetoslav Chvatik, il y a une interdépendance entre le pôle méditatif et réflexif et le pôle narratif : « Sans méditation philosophique, l'évocation demeurerait muette, tandis que la méditation sans l'histoire et sa présence visuelle se réduirait à l'abstraction essayistique »[25] . En effet, Kundera part souvent de situations anecdotiques (des borborygmes, une querelle au sujet d'une paternité évitable, des lettres perdues, la vitesse au volant, etc.) qu'il transforme en grands thèmes et l'intrigue du roman, le plus souvent simple et d'ordre quotidien, est constamment exposée à une pluralité de réflexions de la part des personnages et parfois de la part du narrateur, qui tentent de donner un sens à ces situations. Le roman kundérien se distingue donc de l'essai puisque les méditations qui y sont développées le sont à travers un univers de fiction littéraire. C'est ainsi que dans *l'Art du roman*, Kundera révèle construire ses œuvres sur deux niveaux :

> « Au premier niveau, je compose l'histoire romanesque ; au dessus, je développe des thèmes. Les thèmes sont travaillés sans interruption *dans* et *par* l'histoire romanesque. Là où le roman abandonne ses thèmes et se contente de raconter l'histoire, il devient plat.» [26]

Cette interdépendance et cette alternance entre la méditation thématique et la fiction semble donc être un principe fondamental de l'esthétique kundérienne dans laquelle le personnage se revêt d'une fonction essentielle. Kundera ne définit-il d'ailleurs pas le roman comme « la grande forme de la prose où l'auteur, à travers des ego expérimentaux (personnages) examine jusqu'au bout quelques thèmes de l'existence »[27] ?

Les personnages kundériens

Pour Kundera, « le personnage n'est pas une simulation d'un être vivant. C'est un être imaginaire. Un ego expérimental.»[28] . Autrement dit, l'essence du personnage ne s'ancrerait pas dans une esthétique de la mimésis mais dans une esthétique de l'imaginaire, dans cet « appel au rêve », que Kundera explique de la façon suivante : « le roman est le lieu où l'imagination peut exploser comme dans un rêve et […] peut s'affranchir de l'impératif apparemment inéluctable de la vraisemblance. »[29]. Kundera cherche donc à

BDD-A23767 © 2007 Editura Universităţii „Petru Maior”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:55:18 UTC)

construire et inventer ses personnages en les faisant davantage surgir de l'exploration d'un mot, d'une situation ou d'une métaphore, que par des descriptions physiques ou psychologiques[30]. Kundera souhaite en effet placer son écriture « au-delà de l'esthétique du roman qu'on appelle d'habitude psychologique »[31]. Ainsi, il rejette explicitement les normes d'une longue tradition littéraire selon laquelle il faut donner le maximum d'informations sur un personnage (son apparence physique, sa façon de parler et d'agir), ou encore donner à connaître son passé à partir duquel le lecteur peut déduire les motivations de son comportement. Toutefois, même si Kundera, qui n'est certes pas le premier à rompre avec cette tradition, revendique cette absence de peinture balzacienne, il n'en avoue pas moins se pencher à travers ses romans, à l'instar de « tous les romans de tous les temps »[32] sur l'énigme du moi. Pour répondre à cette question fondamentale de façon non psychologique et pour parvenir à donner une essence à chaque personnage, Kundera s'évertue davantage à dégager la perception du monde de chacun d'eux qu'à décrire leur physionomie. C'est ce qu'il appelle «saisir l'essence de sa problématique existentielle. Saisir son code existentiel »[33] . Kundera explique cette idée en s'appuyant notamment sur l'exemple de *L'Insoutenable Légèreté de l'être* :

> « Dans le chapitre intitulé « Les mots incompris », j'examine le code existentiel de Franz et celui de Sabina en analysant plusieurs mots : la femme, la fidélité, la trahison, la musique, l'obscurité, la lumière, les cortèges, la beauté, la patrie, le cimetière, la force. Chacun de ces mots a une signification différente dans le code existentiel de l'autre. Bien sûr, ce code n'est pas étudié *in abstracto*, il se révèle dans l'action, dans les situations. » [34]

L'essence du personnage surgirait donc de son rapport au monde et non pas d'un état civil exhaustif dressé par le narrateur, et cet aspect fondamental des personnages kundériens (la prédominance de la physionomie intellectuelle sur l'allure physique et le vécu des personnages) est profondément ancré dans cette alternance entre les deux niveaux d'écriture chez Kundera, dans ce lien entre le fil du récit et la réflexion thématique. Les personnages kundériens sont donc moins des personnages psychologiquement « vrais », ou des personnages dépeints sur le mode réaliste comme dans les romans du XIX[è] siècle, que des personnages incarnant une vision des objets, des personnages issus de thèmes existentiels auxquels ils tentent d'apporter un sens par leur regard. Ce lien essentiel entre le personnage et le thème conduit d'ailleurs, selon le principe kundérien de la variation du thème, à un retour du personnage à travers ses différents romans. Mais ce retour se distingue du retour du personnage que l'on trouve en particulier chez Balzac, qui consiste dans un retour du même personnage d'un roman à l'autre, dans des apparitions successives à des âges et dans des milieux différents pour toujours davantage problématiser le personnage. Kundera opte plutôt pour une autre sorte de récurrence : non pas le retour du même personnage mais par ce que nous pouvons appeler une figure :

> « Plus générale que le personnage, mais moins désincarnée que le « type » ou le « caractère », la figure est une catégorie à la fois abstraite et concrète. Abstraite, en ce qu'elle rassemble à l'intérieur d'une même famille […] plusieurs personnages ayant chacun leur nom et leur histoire propre mais possédant en commun certains traits. Et concrète, en ce qu'on ne peut pas comprendre la « figure » ainsi entendue en-dehors de l'existence singulière de tous et de chacun des personnages qui la

BDD-A23767 © 2007 Editura Universităţii „Petru Maior”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:55:18 UTC)

manifestent, en tout ou en partie, de manière constante ou passagère, essentiellement ou accidentellement. »[35]

Ce qu'il faut donc tout d'abord comprendre dans cette idée de figure est qu'elle permet de regrouper des personnages à la fois identiques et différents. Chacun a une façon et une raison d'être qui lui est propre, chacun possède donc en termes kundériens son propre « code existentiel ».

Pour François Ricard, l'une des figures les plus développées est celle de l'exilé qui revient pratiquement dans tous les romans, doté de noms, d'identités et d'expériences différentes mais toujours confronté à l'expérience commune de l'exil. Il s'agit de Jan et de Tamina dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, de Josef et d'Irena dans *L'Ignorance*, de Jakub dans *La Valse aux adieux,* ou encore de Sabina dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être*. Il peut s'agir d'un homme ou d'une femme, et d'un exil intérieur comme d'un départ à l'étranger. Mais tous ces personnages sont caractérisés par une sorte de rupture de contrat avec autrui, par une solitude et un repliement dans l'existence privée.

Certes le réel n'est pas complètement nié dans la fiction kundérienne mais il n'engage pas pour autant une esthétique mimétique. Cette élimination de la réalité comme référent au profit du rapport direct du lecteur avec l'œuvre et le récit rappelle d'ailleurs la définition que Kundera donne de l'art moderne : « une révolte contre l'art de l'imitation de la réalité au nom des lois autonomes de l'art »[36]. Force est d'avouer qu'une telle mise en garde contre le mimétisme, n'est pas sans nous inviter à une lecture immanente du texte mais également à rejeter toute tentative de lecture historique ou biographique de son œuvre.

S'ancrant dans une désormais solide tradition depuis le retentissant *Contre Sainte-Beuve* de Proust, Kundera se montre d'ailleurs particulièrement intransigeant devant l'idée d'une interprétation de son œuvre à travers sa biographie. Il définit par exemple le romancier comme « celui qui veut disparaître derrière son œuvre »[37] , ou il se laisse encore à rêver « d'un monde où les écrivains seraient obligés par la loi de garder secrète leur identité et d'employer des pseudonymes »[38] pour pouvoir jouir de la disparition de l'interprétation biographique de son œuvre. Cette méfiance à l'égard de ce type de lecture le conduit même à en faire une caractéristique du vrai romancier, affirmant que le trait distinctif de ce dernier est qu'« il n'aime pas parler de lui-même »[39]. Il va de soi que Kundera répond à un tel critère ; en témoigne d'ailleurs la parcimonie avec laquelle il dispense ses confidences, parcimonie proche de la paranoïa lorsqu'il décide en juin 1985, de ne plus accorder d'entretiens si ce n'est sous la forme de dialogues accompagnés de son copyright et qu'il a corédigés.

Toutefois, bien qu'affirmée et répétée par Kundera lui-même, cette réserve de l'auteur qui tendrait à faire disparaître son intimité derrière son œuvre semble particulièrement ébranlée par un trait caractéristique du roman kundérien : « le non-effacement de l'auteur au sein même de la narration à travers une voix et une pensée clairement identifiées.»[40].

Il faut noter tout d'abord que cette présence d'un «je» auctorial ne se manifeste pas dans tous les romans de la même manière. Dans *La Plaisanterie*, et dans les deux premiers récits de *Risibles amours*, la place du «je» de l'auteur est assez limitée, les récits étant « saturés par le « je » fictif des personnages qui en sont en même temps les narrateurs »[41]. Toutefois, dans les cinq derniers récits de *Risibles amours*, dans *La Vie est ailleurs* et dans les romans suivants, le récit à la troisième personne permet la libération du «je» à l'usage du

BDD-A23767 © 2007 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:55:18 UTC)

romancier. Dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, dans *L'Immortalité* et dans *La lenteur*, le «je» est d'ailleurs identifié nommément à la personne de l'auteur « M. Kundera » ou « Milanku », qui devient personnage.

La rareté des confidences faites par Kundera sur sa vie privée rendant toute critique biographique presque impossible, la lecture critique n'en est pas pour autant réduite à une lecture immanente du texte. Il est en effet tout à fait possible de réaliser un travail des sources, sinon biographiques, tout du moins littéraires. Beaucoup plus abondant dans le détail de ses lectures, Kundera nous permet en effet de dresser un champ de recherche plus sûr, dans lequel tenter de dégager les sources principales de son inspiration. Et il semble que deux sources principales alimentent son inspiration littéraire : « premièrement la littérature européenne de la Renaissance et de l'époque des Lumières, en particulier les œuvres de Boccace, Rabelais, Sterne et Diderot, deuxièmement, la découverte des romans de Franz Kafka, Robert Musil et Herman Broch, ainsi que la philosophie de Martin Heidegger et d'Edmund Husserl »[42]. À ces auteurs souvent mentionnés par Kundera lui-même dans ses textes non-romanesques, peuvent s'ajouter d'autres auteurs évoqués, analysés voire même cités dans certains romans : Vivant Denon auquel Kundera emprunte, dans *La Lenteur*, les personnages et le récit de sa nouvelle *Point de lendemain*[43] ; Épicure et Chordelos de Laclos dont il analyse respectivement la philosophie et l'art épistolaire dans *La Lenteur*, …

Bien entendu, tous ces auteurs et les œuvres qui peuvent de près ou de loin avoir influencé Kundera dans l'écriture de ses romans n'ont pas tous le même degré d'importance et les mêmes impacts. A l'œuvre de Broch et de Musil, Kundera doit l'intégration dans le récit romanesque de réflexions philosophiques. Aux œuvres issues de l'esprit libertin du XVIII^{ème} siècle (notamment celles de Diderot, Denon et Laclos), Kundera semble devoir cet art de l'écriture du désir érotique et de la séduction ; les œuvres poétiques d'Eluard, qui auront représenté pour Kundera l'une de ses premières passions littéraires, comme il l'avoue lui-même dans *Les Testaments trahis*[44], et dont la représentation lyrique et métaphorique qu'il fait de la femme semble avoir certains échos dans ses romans. Cette liste n'est, bien entendu, pas exhaustive et demeure ouverte. Certaines sources qu'il serait certainement intéressant d'explorer ne nous sont pas encore rendues accessibles telles que l'œuvre du poète tchèque Vitezslav Nezval et en particulier son recueil intitulé *Femme au pluriel* qui semble avoir marqué Kundera[45], et dont seulement quelques poèmes ont été traduits en français[46] jusqu'à ce jour. La liste des sources possibles demeurent ouverte non seulement à d'autres auteurs reconnus par Kundera mais aussi à d'autres œuvres que certains échos dans l'œuvre kundérienne peuvent évoquer. Il serait possible par exemple de chercher dans *Le Brave soldat Chvéik* de Jaroslav Hasek certaines situations comiques chez Kundera. Nous pensons notamment à la situation d'hommes vêtus de caleçons grotesques, tels que Ludvik dans *La Plaisanterie* ou encore Jaromil dans *La Vie est ailleurs*. On pourrait également voir dans *La Symphonie pastorale* d'André Gide une source éventuelle d'inspiration de *La Plaisanterie* tant le récit fait par Kotska de sa rencontre amoureuse avec Lucie est proche de l'histoire d'amour entre le pasteur et Gertrude.

L'écriture romanesque kundérienne par les multiples renvois confessés ou soupçonnables à tout un héritage d'œuvres littéraires se révèle ainsi comme une écriture ancrée dans une tradition européenne (de Diderot à Kafka en passant par Musil) et séculaire (de Rabelais à Gide). Néanmoins ce mouvement révérencieux envers ses prédécesseurs ne fait pas de Kundera un romancier réactionnaire et conservateur. Comme

BDD-A23767 © 2007 Editura Universităţii „Petru Maior”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:55:18 UTC)

nous l'avons vu, sa conception tout à fait originale de l'écriture tant dans sa forme que dans son fond en fait un romancier de son temps : fort notamment des idées de la philosophie husserlienne, de la pensée de la nouvelle critique, de la libération des mœurs de la deuxième moitié du siècle dernier, et d'une tendance à la déconstruction narrative. Cette conception du roman à la fois moderne et traditionnelle trouve selon nous une cohérence dans la conception kundérienne du roman (la finalité d'un roman étant selon lui la découverte de nouvelle portion jusqu'alors inconnue de l'existence) mais également et surtout dans sa conception de l'histoire des arts :

> « Appliqué à l'art, la notion d'histoire n'a rien à voir avec le progrès ; elle n'implique pas un perfectionnement, une amélioration, une montée ; elle ressemble à un voyage entrepris pour explorer des terres inconnues et les inscrire sur une carte. L'ambition du romancier est non pas de faire mieux que ses prédécesseurs, mais de voir ce qu'ils n'ont pas vu, de dire ce qu'ils n'ont pas dit. La poétique de Flaubert ne déconsidère pas celle de Balzac, de même que la découverte du pôle Nord ne rend pas caduque celle de l'Amérique »[47]

Ainsi, l'écriture kundérienne ne naît pas dans la rupture avec le passé de l'art romanesque. Elle en respecte les découvertes et s'évertue à poursuivre le travail de recherche entamé par ses prédécesseurs. Et c'est sans doute cette volonté de prolonger cette exploration des possibles qui fait que les romans de Kundera s'ancrent à la fois si bien dans la tradition du roman qu'ils en dépassent les frontières et contribuent à son enrichissement.

BIBLIOGRAPHIE :

Œuvres romanesques de Milan Kundera

La Plaisanterie, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991, (1re éd. en tchèque 1967, 1re éd. en français 1968, 1re éd. pour la traduction française définitive 1985), 461 p.
Risibles amours, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986 (1re éd. en tchèque 1968, 1re éd. en français 1970, 1re éd. en français revue par l'auteur 1986), 303 p.
La Vie est ailleurs, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1990 (1re éd. en français 1973, 1re éd. en tchèque 1979, 1re éd. en français revue par l'auteur 1985), 473 p.
La Valse aux adieux, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1990 (1re éd. en français 1976, 1re éd. en tchèque 1979, 1re éd. en français revue par l'auteur 1986), 299 p.
Le Livre du rire et de l'oubli, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1990 (1re éd. en français 1979, 1re éd. en tchèque 1981, 1re éd. en français revue par l'auteur 1985), 343 p.
L'Insoutenable Légèreté de l'être, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999 (1re éd. en français 1984, 1re éd. en tchèque 1985, 1re éd. en français revue par l'auteur 1987), 475 p.
L'Immortalité, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1998 (1re éd. en français 1990), 535 p.
La Lenteur, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997 (1re éd. 1995), 182 p.
L'Identité, Paris, Gallimard, coll.« Folio », Paris, (1re éd. 1997), 2003, 219 p.
L'Ignorance, Paris, Gallimard, coll.« NRF », Paris, 2003, 181 p.

Essais de Milan Kundera

L'Art du roman, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2003, (1re éd. 1986), 197 p.
Les Testaments trahis, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 1992, 324 p.

BDD-A23767 © 2007 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:55:18 UTC)

Le Rideau, Paris, Gallimard, coll. NRF, 2005, 197 p.

Articles rédigés par Milan Kundera

« Prague, poème qui disparaît », *Le Débat*, Paris, n° 2, juin 1980, pp. 48-65.
« La "parole" de Kundera », *Le Monde*, 30 septembre 1993.
« L'art de la fidélité », *Le Monde*, 26 mai 1995.

Publications consacrées à Milan Kundera

A - Ouvrages

CHVATIK (Kvetoslav), *Le Monde romanesque de Milan Kundera*, traduit de l'allemand par Bernard Lortholary, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1995, (1re édition 1994, München / Wien, Ed. Carl Hanser Verlag), 261 p.
LE GRAND (Eva), *Kundera, ou la mémoire du désir*, préface de Guy Scarpetta, Paris, Ed. l'Harmattan, 1995, 237 p.
MAIXENT (Jocelyn), *Le XVIIIème siècle de Milan Kundera ou Diderot investi par le roman contemporain*, Paris, PUF, 1998, 314 p.
NEMCOVA BANERJEE (Maria), *Paradoxes terminaux*, traduit de l'anglais par Nadia Ahrouf, Paris, Ed. Gallimard, 1993, (1re éd. 1990, New York, Ed. Grove Weidenfeld), 385 p.
RICARD (François), *Le Dernier Après-midi d'Agnès*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 2003, 204 p.
SCARPETTA (Guy), « Le quatuor de Kundera », *L'Impureté*, Paris, Ed. Grasset, 1985, 389 p., 274-283 pp.

B - Articles

BRAND (Glend), « Kundera and the dialectic of repetition », *Cross Currents. A yearbook of Central European Culture*, n°6, 1987, pp. 461-472.
HERSANT (Yves), « Kundera chez les misomuses », *Critique* n° 560-561, Minuit, janv-fév 1994, pp. 108-114.
LE GRAND (Eva), « Voyage dans le temps de l'Europe », *L'Infini*, n° 44, Paris, hiver 1993, pp. 73-97
RICHTEROVA (Sylvie), « Les Romans de Kundera », *L'Infini*, n° 5, Paris, hiver 1984, pp. 32-55.

NOTES :

[1] Achevé et publié en tchèque en 1967, *Zert* (*La Plaisanterie*) est publié en français en 1968, traduit du tchèque par Marcel Aymonin et préfacé par Louis Aragon (Paris, Gallimard). Republié dans une traduction révisée par l'auteur, en 1985, le roman ne comprend plus la préface d'Aragon. Pour ce présent travail, nous utilisons l'édition Gallimard, coll. «Folio», Paris, 1991.

[2] *Risibles amours* fut composé et édité en plusieurs étapes entre 1959 et 1968. Le premier cahier *Smesné lasky* (*Risibles amours*) paraît en 1963, *Druhy sesit smesych lasek* (*Le second cahier de Risibles amours*) en 1965 et le troisième cahier en 1968. Le recueil dans sa forme définitive paraît en français en 1970 (Paris, Gallimard), et en

BDD-A23767 © 2007 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:55:18 UTC)

1986 pour la traduction française revue par l'auteur. Pour ce présent travail, nous utilisons l'édition Gallimard, coll. « Folio », Paris, 1986.

[3] *La vie est ailleurs* parut en France pour la première fois en 1973 dans une traduction de François Kérel, (Paris, Gallimard). Il reçut le Prix Médicis pour le meilleur roman étranger de l'année. Jamais édité en Tchécoslovaquie, une édition en tchèque était toutefois disponible dès 1979 en Occident : *Zivot je jinde* (Toronto, Sixty-eight Publishers). Une nouvelle édition dans une traduction entièrement revue par l'auteur paraît en 1985. Pour ce présent travail, nous utilisons l'édition Gallimard, coll. « Folio», Paris, 1990.

[4] Achevé en 1972, *La Valse aux adieux* ne fut publié que tardivement. L'édition française, traduite du tchèque par François Kérel (Paris, Gallimard, 1976), fut republiée en 1986 dans une traduction française entièrement révisée par l'auteur. Il reçut d'ailleurs en 1978 le *Premio Mondello* du meilleur roman publié en Italie. La première édition en tchèque, *Valcik na rozloucenou* date de 1979 (Toronto, Sixty-eight Publishers). Pour ce présent travail, nous utilisons l'édition Gallimard, coll. « Folio», Paris, 1990.

[5] *Le Livre du rire et de l'oubli* fut publié pour la première fois en France, traduit du tchèque par François Kérel (Paris, Gallimard, 1979) ; en 1985, nouvelle édition avec la traduction entièrement revue par l'auteur. Le texte tchèque parut au Canada : *Kniha smichu a zapomneni* (Toronto, Sixty-eight Publishers, 1981). Pour ce présent travail, nous utilisons l'édition Gallimard, coll. « Folio», Paris, 1990.

[6] *L'Insoutenable Légèreté de l'être* parut pour la première fois en France traduit par François Kérel (Paris, Gallimard, 1984). En 1987, une nouvelle édition de la traduction entièrement révisée par l'auteur paraît. Le texte tchèque parut en 1985 : *Nesnesitelna lehkost byti* (Toronto, Sixty-eight Publishers). Pour ce présent travail, nous utilisons l'édition Gallimard, coll. « Folio», Paris, 1999.

[7] *L'Immortalité* fut publié pour la première fois en France, traduit du tchèque par Eva Bloch (Paris, Gallimard, 1990), dans une version définitive, approuvée par l'auteur. Pour ce présent travail, nous utilisons l'édition Gallimard, coll. «Folio», Paris, 1998.

[8] *La Lenteur* fut le premier roman écrit en français par Kundera et il fut publié en 1995 (Paris, Gallimard). Pour ce présent travail, nous utilisons l'édition Gallimard, coll. «Folio», Paris, 1997.

[9] *L'Identité*, écrit en français, fut publié pour la première fois en 1997. Pour ce présent travail, nous utilisons l'édition Gallimard, coll. «Folio», Paris, 2003.

[10] *L'Ignorance*, écrit en français, fut tout d'abord publié dans sa version espagnole en 2000, avant d'être publié en France (Paris, Gallimard, 2003). Pour ce présent travail, nous utilisons l'édition Gallimard, coll. «NRF», Paris, 2003.

[11] *Ibid*., p. 39.

[12] Milan Kundera, « La "parole" de Kundera », *Le Monde*, Paris, 24 septembre 1993.

[13] Milan Kundera, *Le Rideau*, Paris, Gallimard, 2005, p. 42.

[14] *L'Immortalité*, *op. cit.*, p. 328.

[15] Kvetoslav Chvatik, *Le Monde romanesque de Milan Kundera*, *op. cit.*, p. 18-19.

[16] *Le Livre du rire et de l'oubli*, *op. cit.*, p. 252.

[17] *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, *op. cit.*, p. 153.

[18] *Ibid*.

[19] Eva Le Grand, *Kundera, ou la mémoire du désir*, Paris, Ed. l'Harmattan, 1995, p. 142.

[20] Kvetoslav Chvatik, *Le Monde romanesque de Milan Kundera*, *op. cit.*, p. 22.

[21] Eva Le Grand, « Voyage dans le temps de l'Europe », *L'Infini*, n°44, hiver 1993, p. 87.

[22] *L'Art du roman*, *op. cit*., p. 16.

[23] Yves Hersant, « Kundera chez les misomuses », *Critique* n° 560-561, janv-fév 1994, p. 109.

[24] *Ibid*.

[25] Kvetoslav Chvatik, *Le Monde romanesque de Milan Kundera*, *op. cit.*, p. 176.

[26] *L'Art du roman*, *op. cit.*, p. 103.

[27] *Ibid*., p. 175.

[28] *L'Art du roman*, *op. cit.*, p. 47.

[29] *L'Art du roman*, *op. cit.*, p. 27.

[30] « Il serait sot, de la part de l'auteur, de vouloir faire croire au lecteur que ses personnages ont réellement existé. Ils ne sont pas nés d'un corps maternel, mais de quelques phrases évocatrices ou d'une situation clé. Tomas est né de la phrase *einmal ist keinmal*. Tereza est née de borborygmes », *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, *op. cit.*, p. 63.

[31] *L'Art du roman*, *op. cit.*, p. 35.

[32] *Ibid*., p. 35.

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

[34] *Ibid*., p. 43.

[35] François Ricard, *Le Dernier Après-midi d'Agnès*, *op. cit.*, p. 75.

BDD-A23767 © 2007 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:55:18 UTC)

[36] *Les Testaments trahis*, *op. cit.*, p. 190.
[37] *L'Art du roman*, *op. cit.*, p. 189.
[38] *L'Art du roman*, *op. cit.*, p. 173.
[39] *Ibid*., p. 177.
[40] François Ricard, *Le Dernier Après-midi d'Agnès*, *op. cit.*, p. 123.
[41] *Ibid*., p. 123.
[42] Kvetoslav Chvatik, *Le Monde romanesque de Milan Kundera*, *op. cit.*, p. 22.
[43] Dominique Vivant Denon, *Point de lendemain*, Paris, Ed. Librio, 2000, (1re édition en 1777 dans *Les mélanges littéraires, ou Journal des dames, dédié à la reine* de Dorat)
[44] Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, *op. cit.*, p. 270.
[45] « Garçon de dix ans, je passais l'été dans un village morave. Les étudiants d'alors, qui venaient en vacances chez leur père paysans, les récitaient comme ensorcelés. Pendant des promenades vespérales à travers les champs de blé, ils m'ont appris toutes les poésies de sa *Femme au pluriel*. », Milan Kundera, « Prague, poème qui disparaît », *Le Débat*, n° 2, juin 1980, p. 60.
[46] Viteszlav Nezval, « L'ombre du corset », « Météore », « Après-midi sans mémoire », *Le surréalisme en Tchécoslovaquie*, traduit et présenté par Petr Kral, Paris, Ed. Gallimard NRF, 1983.
[47] *Le Rideau*, *op. cit.*, p. 29.

BDD-A23767 © 2007 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:55:18 UTC)