

Université de Montréal

# Les romans de Milan Kundera : problèmes de traduction et de réception

Par Myriam Béji

Département des littératures de langue française,  
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des arts et des sciences en vue de l'obtention du grade de doctorat en  
littératures de langue française

Août 2018

© Myriam Béji, 2018

## RÉSUMÉ

Alors que de nombreuses études se sont consacrées à l'analyse de la forme de l'œuvre romanesque de Milan Kundera et de son sens à travers une approche thématique, herméneutique ou sociocritique, cette thèse vise à étudier cette œuvre sous un autre angle, en l'occurrence celui de la traduction et de la réception. L'analyse linguistique, stylistique, sémantique et formelle visant à mesurer l'écart entre les traductions françaises permet d'évaluer la réception de l'œuvre et de porter un nouveau regard sur les malentendus qui l'ont entourée.

Essentiellement consacrée à l'analyse de la réception, cette thèse vise à déterminer le rôle de la critique, et plus particulièrement des médias, dans la réception des romans de Milan Kundera. L'étude de la critique réservée aux différents romans soulève un questionnement quant à l'écart entre l'engouement succédant à la publication des premiers romans traduits et les réserves suscitées par les derniers, à la suite du passage au français.

Mots clés : Milan Kundera, traduction, retraduction, lecture, réception.

## ABSTRACT

While many studies have been dedicated to the analysis of the form of Milan Kundera's novelistic work and its meaning through a thematic, hermeneutic or sociocritical approach, this thesis examines this work from another angle, precisely the one related to translation and reception. The linguistic, stylistic, semantic and formal analysis to measure the gap between the french translations makes it possible to assess the reception of the work and to take a new look at the misunderstandings that surrounded it.

Mainly devoted to the analysis of the reception, this thesis aims to determine the role of the critics, and more particularly the media, in the reception of Milan Kundera's novels. The study of the criticism reserved for the various novels raises a questioning about the gap between the keen interest following the publication of the first translated novels and the discord aroused by the latters, following the transition to french.

Key words: Milan Kundera, translation, retranslation, reading, reception.

## TABLE DES MATIÈRES

RESUMÉ .....	iii
ABSTRACT .....	4
TABLE DES MATIÈRES .....	5
REMERCIEMENTS .....	vii
INTRODUCTION .....	8
CHAPITRE I : Problématique de la retraduction .....	20
1- Définition du concept de retraduction .....	20
2- Pourquoi retraduire ? .....	24
2.1 Contraintes éditoriales .....	24
2.2 La question de l'historicité en traduction .....	27
2.3 Retraduction et réception .....	34
3- L'idylle de la transparence .....	39
3.1 Rôle du traducteur .....	40
3.2 Fidélité ou équivalence .....	44
4- L'aspect culturel .....	52
4.1 Traduction et culture .....	52
4.2 La manipulation culturelle .....	57
CHAPITRE II : La retraduction de <i>La Plaisanterie</i> .....	66
1- Stratégie de traduction .....	66
1- La forme du texte .....	72
2- Entre déformation et manipulation du texte d'arrivée .....	89
2-1 La clarification .....	90
2-2 Neutralisation des spécificités tchèques .....	97
2-3 Enrichissement quantitatif et appauvrissement qualitatif .....	106
3- Traduction et réécriture : le style fleuri du traducteur .....	109

3-1 L'ennoblissement .....	109
3-2 La rationalisation .....	118
CHAPITRE III : Vers un nouveau pacte de lecture .....	140
1- La liberté de composition .....	140
1-1 Une narration éclatée .....	140
1-2 Une écriture musicale .....	145
1-3 Une écriture onirique .....	160
1-4 La présence du narrateur .....	168
2- Un nouveau pacte de lecture .....	183
3- De l'intertextualité au contrôle de la lecture .....	209
CHAPITRE IV : La réception de l'œuvre de Milan Kundera .....	225
1- La construction du sens .....	225
2- Rôle du malentendu dans la production du sens .....	232
3- La circulation des œuvre étrangères en France .....	243
3-1 Contexte général .....	243
3-2 Genèse d'un transfert littéraire .....	248
4- Autour de la réception de <i>La Plaisanterie</i> .....	258
5- La réception des romans français .....	275
6- Kundera écrivain français ou cosmopolite ? .....	296
CONCLUSION .....	315
BIBLIOGRAPHIE .....	323

## **REMERCIEMENTS**

Je tiens tout d'abord à remercier mon directeur de thèse, Monsieur Gilles Dupuis, de m'avoir fait confiance dès le début de ce travail, en acceptant de me diriger. Je lui suis très reconnaissante de son exigence, sa rigueur intellectuelle, mais aussi de sa bienveillance et ses encouragements qui m'ont permis de mener ce projet à terme. Je lui exprime ma plus sincère gratitude. Mes remerciements vont également aux membres du jury, qui m'ont fait l'honneur de lire et d'évaluer mon travail de thèse. Je remercie ma famille qui m'a toujours encouragée dans mes projets. Merci surtout à mon mari, Sami, et mon fils, Michael, pour leur soutien indéfectible, leur confiance et leur patience.

## INTRODUCTION

« Tout est dit, et l'on vient trop tard depuis plus de sept mille ans qu'il y a des hommes, et qui pensent<sup>1</sup> ». Cette réflexion de La Bruyère, qui a été formulée à l'époque de la Querelle des Anciens et des Modernes, pose, au-delà de son apparent pessimisme, le problème sempiternel de l'originalité de la création littéraire. Au fil des siècles, la littérature s'est plu à revisiter ponctuellement son héritage et à remettre au goût du jour des œuvres tombées dans l'oubli. L'intérêt constant pour ces œuvres apparaît en particulier dans le domaine de la traduction et dans l'actualisation des œuvres traduites. Notre époque connaît un engouement pour la retraduction. Celle-ci se présente comme un moyen d'examiner les œuvres antérieures sous un nouvel éclairage. Elle se donne pour mission d'agir en amont en restituant l'essence première des œuvres littéraires. Milan Kundera a été l'un des premiers auteurs contemporains à avoir remis en question de son vivant les traductions de ses romans, estimant que celles-ci ont participé à la distorsion du sens original du texte. Il a ainsi recouru à la retraduction et apposé sur ses romans traduits la mention « nouvelle édition revue par l'auteur » tout en précisant que ces derniers avaient la même valeur d'authenticité que le texte original tchèque. Il ne s'agit pas à travers ce travail d'établir des jugements de valeur sur les traductions et retraductions étudiées, mais de mettre en lumière les procédés de traduction utilisés et d'essayer d'expliquer les modifications observées. Les choix esthétiques du traducteur et de l'auteur seront étudiés en prenant en considération les mécanismes de réception des textes et les contraintes auctoriales.

La retraduction a longtemps été considérée comme la correction d'une traduction erronée ; aujourd'hui le besoin d'y recourir paraît plus nuancé. Traditionnellement, l'accent est mis sur la

---

<sup>1</sup> Jean de La Bruyère, *Les Caractères*, Paris, Librairie générale française, coll. « Livre de poche », 1976, p. 124.

manière de traduire et la traduction finale est jugée par rapport à son adéquation au texte source, car le traducteur doit jouer le rôle d'un passeur passif qui se contente de faire circuler le texte littéraire d'une culture à une autre. La culture d'arrivée peut même décider du choix des œuvres à traduire selon leur adéquation avec son système de valeurs. La sélection des œuvres à traduire se fait souvent selon des desseins propres à la culture d'arrivée et non selon la place qu'occupent les œuvres littéraires dans leurs propres cultures d'origine. Cette pratique confine les œuvres traduites dans le champ assez limité d'une certaine littérature et participe à renforcer stéréotypes et malentendus. Si la transposition d'un texte d'un système linguistique et culturel à un autre est censée élargir les interprétations possibles, la mise en place par la culture d'arrivée de normes à suivre lors du processus de traduction réduit sensiblement le champ interprétatif. En tant que forme de discours interculturel, la traduction contribue de cette manière à la formation d'une image déformée de l'Autre.

Les théories littéraires ont participé à la mise en place de normes pour organiser le travail du traducteur et systématiser les pratiques traductives. Ces normes n'ont cessé de changer au gré des transformations culturelles et des variations esthétiques. La définition d'une « bonne » traduction varie en effet selon les usages propres à chaque époque. Si la précision de la formulation, l'élégance de l'écriture et la cohérence dans l'organisation de l'ensemble du texte demeurent des constantes, il ne faut pas perdre de vue que chaque œuvre obéit à un fonctionnement à part entière qui possède des spécificités qui lui sont propres. En outre, la traduction est ancrée dans le *hic et nunc* de sa création, c'est-à-dire qu'elle dépend fortement du moment et du lieu de sa production. Elle ne peut donc se contenter de rendre compte de la forme et du sens de l'œuvre originale.

La retraduction est essentielle dans la vie d'une œuvre littéraire et a fortiori à la survie de celle-ci. Son avènement témoigne d'un changement survenu dans le contexte culturel et littéraire



qui appelle à une nouvelle traduction. Cette dernière se donne pour objectif la régénération de l'œuvre afin de permettre de l'inscrire dans le contexte contemporain. En effet, la retraduction, en tant qu'exercice d'actualisation, est envisagée lorsque la première traduction est devenue obsolète ou jugée telle. Les traductions des œuvres complètes de Shakespeare par La Roche ou François-Victor Hugo au XIX<sup>ème</sup> siècle, par exemple, sont aujourd'hui tombées en désuétude, ce qui a permis à de nouvelles retraductions de voir le jour. La retraduction est aussi envisagée dans d'autres circonstances comme un impératif visant à rendre justice à l'esprit du texte premier. La traduction des *Mille et une nuits* d'Antoine Galland, qui oscille entre création et adaptation, est très différente du texte original même si l'on ne peut ignorer le rôle indéniable joué par Galland dans la transmission de certains récits oraux de la culture arabe. La traduction des romans de Kafka est un autre exemple de la dissolution de certains traits reconnus aujourd'hui comme inhérents à l'écriture de Kafka. La traduction de Vialatte n'a pas su rendre compte de certains aspects de la prose kafkaïenne, dont son ironie, et a enfermé le texte dans un classicisme français étranger à l'œuvre en langue originale (recours systématique à la synonymisation, ponctuation adaptée au style français, etc.). Elle demeure malgré tout une « belle infidèle » qui a permis au lecteur français de découvrir l'auteur pragois, mais qui devait laisser la place à une retraduction plus respectueuse du texte source.

Contrairement à l'œuvre de Kafka qui a dû patienter pendant des décennies avant de se soustraire aux ajouts des traducteurs, certaines œuvres voient rapidement apparaître leurs retraductions. En effet, la pratique assimilatrice de la traduction est souvent réfutée par l'auteur du texte original qui exige une retraduction de son œuvre. La retraduction impose à son tour une relecture qui peut mener à une nouvelle interprétation. Elle débarrasse le texte de ses impuretés et

le délie des contraintes culturelles ou idéologiques dans lesquelles l'ont enfermé les premiers traducteurs.

La question de la traduction et le choix de la langue d'écriture occupent une place centrale dans l'œuvre de Milan Kundera. Son expérience avec la traduction s'est amorcée avec la traduction de son roman *La Plaisanterie* en français en 1968. Écrit en ex-Tchécoslovaquie en 1967, le roman a connu un grand succès dans son pays natal et a été traduit une année plus tard en français. Cette première traduction, qui a coïncidé avec l'occupation russe de la Tchécoslovaquie, a valu à la version française du roman une préface poignante et « accrocheuse » de Louis Aragon dans laquelle il dénonce les abus du régime soviétique. À cette réflexion politique viennent s'ajouter les événements de Mai 68 en France pour favoriser les premières interprétations idéologiques du roman. La subversion de la chose littéraire par l'actualité politique et la transposition inconsciente de la culture française sur la culture étrangère, à savoir dans ce cas la culture tchèque, ont indéniablement marqué la réception de *La Plaisanterie* en France. En outre, l'aura politique du roman a été exacerbée par les choix esthétiques du premier traducteur, Marcel Aymonin. L'auteur a rejeté cette première traduction qu'il considère comme une réécriture, estimant qu'elle a encouragé, sans le vouloir, une lecture politisée de son roman. Le chantier retraductif de son œuvre entrepris par Kundera a été motivé par la lecture de la traduction française de *La Plaisanterie*. Ce travail fastidieux a été supervisé par l'auteur qui pendant deux longues années a revu la traduction de tous ses romans. Aujourd'hui, *La Plaisanterie* affiche fièrement ses stigmates biographiques dans l'avant-propos du recueil : « traduction du tchèque par Marcel Aymonin, entièrement révisée par Claude Courtot et l'auteur, version définitive<sup>2</sup> ».

---

<sup>2</sup> Milan Kundera, *La Plaisanterie*, Paris, Gallimard, 1985.

Les problèmes engendrés par ce premier roman traduit ont implicitement contribué à la mise en place d'une stratégie d'écriture auctoriale qui sera maintenue tout au long du parcours littéraire de Kundera. C'est pourquoi notre intérêt va se concentrer premièrement sur des éléments révélateurs de ce roman. Kundera reproche à son premier traducteur français d'avoir « réécrit » son roman. Sous leurs différentes formes, les ajouts du traducteur ont été jugés comme indésirables par l'auteur. Ce rejet de la traduction d'Aymonin est symptomatique d'une conception divergente quant à la manière de traduire chez les auteurs et les traducteurs. Ces derniers considèrent que leur travail comporte une part de créativité légitime, autant que celui des auteurs eux-mêmes. Cette vision peut être en opposition avec le point de vue de certains auteurs qui considèrent au contraire la neutralité comme un critère primordial dans le travail du traducteur. Cette position semble aujourd'hui désuète dans le monde de la traductologie littéraire puisque la traduction est désormais envisagée comme un acte de liberté et le texte comme un lieu où le traducteur affiche son autorité, bien plus que son savoir-faire linguistique. Aussi l'introduction de la voix du traducteur, comme élément étranger au texte d'origine, engendre-t-elle parfois une tension entre les deux autorités qui participent à la réalisation du texte littéraire, à savoir l'auteur et son traducteur. L'œuvre à traduire devient un acte discursif entre ces deux instances et l'équilibre fragile entre la créativité et le respect de l'œuvre à traduire est parfois difficile à maintenir.

Kundera est bien conscient du rôle vital que joue la traduction dans la diffusion et la survie de son œuvre. La fin de la vague de liberté insufflée par le Printemps de Prague s'est accompagnée d'une interdiction de publication pour l'auteur tchèque, qui a vu ses écrits retirés des rayons des bibliothèques et circuler sous le manteau. Les traductions françaises ont constitué alors la seule fenêtre permettant à cet auteur émergent de se faire connaître en Europe occidentale. Les circonstances exceptionnelles qui ont entouré la diffusion des premiers romans de Kundera dans

des langues autres que la langue tchèque expliquent les motivations de l'auteur, qui met tout en place pour que ses romans ne soient pas déformés par la traduction. Il faut rappeler que la traduction de *La Plaisanterie* vers d'autres langues s'est faite principalement à partir du français et que chaque édition étrangère a modifié le roman à sa guise : la traduction anglaise a changé la répartition des chapitres comme elle a supprimé les passages sur la musique populaire morave qui ont été jugés superflus ; la traduction américaine a estimé qu'il fallait ajouter un sous-titre éclairant au titre du roman. Quant à la traduction espagnole, elle a pris la liberté de censurer les passages érotiques. Dans toutes ces traductions, il se dégage une interprétation idéologique inspirée sans doute par la lecture française du roman. Pour cette raison, Kundera accorde une importance primordiale à la retraduction et à la révision des ses romans, estimant qu'il était urgent de revoir les traductions françaises de ses romans. Cette activité devient, à l'occasion, plus importante que le travail même d'écriture. Elle a ainsi donné lieu à des versions retraduites qui se confondent avec les textes originaux dans l'esprit du romancier. Les nouvelles éditions françaises des œuvres traduites de Kundera permettent à ce dernier d'affirmer que les textes français ont désormais la même valeur d'authenticité que l'original tchèque. Dès lors, les frontières de l'œuvre originelle sont déplacées. Kundera pousse les limites de l'écriture qu'il confond avec la pratique de la traduction. La mise en place d'un texte original français qui concurrence l'original tchèque est une situation inédite, permettant de reconsidérer le statut du texte original et plus particulièrement son rapport avec la traduction. Par ailleurs, le nouveau rapport corrélatif entre l'écriture et la traduction (ou retraduction), imposé par Kundera, nous incite à repenser le statut sociologique de la littérature qui privilégie le texte écrit sur le texte traduit. À travers l'œuvre de Kundera, un nouveau regard est porté sur la traduction qui n'est plus envisagée comme une forme vide au service de l'écriture. Elle

acquiert son indépendance et se détache du texte originel pour évoluer en tant que texte libre qui se métamorphose au gré des circonstances de sa réception.

Si les motivations et les circonstances qui mènent à la retraduction semblent justifiables, la manière de retraduire ne manque pas de révéler une démarche réfléchie de l'auteur à travers laquelle il cherche à remodeler la réception de ses romans. Chez Kundera, le respect de l'œuvre originale est sujet à des variations arbitraires. La traduction apparaît comme une opération controversée chez l'auteur, puisque tout en la pratiquant il dénonce sa duplicité. En effet, le reproche adressé au traducteur Marcel Aymonin d'avoir « récrit » *La Plaisanterie* n'a plus lieu d'être lorsque c'est l'auteur lui-même qui décide de retoucher son roman. En traduisant *La Plaisanterie*, Aymonin s'est comporté comme un lecteur particulier qui applique au texte tchèque une stratégie de lecture prévisible. Kundera se comporte également dans sa retraduction comme un lecteur qui prend en compte la réception de son texte ; toutefois, il fait le choix de le moduler en prenant en compte la réception de la première traduction. Il anticipe ainsi la réaction de son public en orientant la lecture du texte. La retraduction devient l'occasion de modifier le roman, de lui injecter de nouveaux éléments, en somme de le *réécrire*. En effet, Kundera profite des retraductions de ses romans pour restituer la ponctuation, véritable respiration du roman, ainsi que les répétitions de la version originelle. L'auteur profite également de son travail de révision pour reprendre le traitement de quelques éléments narratifs. Par ailleurs, les modifications de l'auteur au niveau de son texte portent également sur la suppression de certains passages jugés après coup subsidiaires. Ces réductions textuelles sont également motivées par un souci de clarté. La version française étant considérée comme un texte source pour la traduction vers d'autres langues étrangères, il importe de s'assurer de l'univocité du sens afin d'éviter d'éventuels malentendus. La lisibilité recherchée par l'auteur dans ce cas est différente de celle imposée par le premier traducteur, la principale

différence étant que l'auteur ne retraduit pas pour répondre à une norme mais pour promouvoir son travail. Cependant, on ne doit pas sous-estimer le rôle de la première traduction d'Aymonin car c'est elle qui a permis d'introduire Kundera dans le monde de la littérature européenne, faisant du malentendu qu'elle a provoqué un moteur incroyable pour une nouvelle réception. Il est donc important de déterminer dans quelle mesure cette première traduction a servi les traductions ultérieures, à savoir la traduction intermédiaire de Claude Courtot de 1980 et la version définitive de 1985. Il faut également se demander si le texte final de *La Plaisanterie* s'apparente à un palimpseste où se laissent voir les différentes strates des traductions antérieures, ou si l'auteur a fait table rase de la première version pour imposer une retraduction de son cru.

Milan Kundera défend avec acharnement le droit de l'auteur de disposer de son texte à sa guise. À de nombreuses occasions, il réclame le droit de « retravailler » son roman même si cela dépasse la simple variation d'un même texte. Certains critiques puristes estiment qu'il ne s'agit plus d'une révision de la traduction mais bien d'une nouvelle création. On se rend compte alors que la retraduction et l'obsession de la réécriture chez Kundera dépassent les problèmes théoriques de la traduction. Elles servent à élargir l'horizon de la réception et contribuent à orienter l'interprétation du texte. Par ailleurs, la traduction peut être envisagée comme une des stratégies permettant à l'auteur de se frayer un chemin dans le monde de l'universalité littéraire, car comme il le déclare lui-même, la vraie valeur d'une œuvre ne peut être révélée que par une reconnaissance mondiale et atemporelle.

Le romancier entreprend d'expliquer son projet esthétique dans ses essais afin d'éclairer le lecteur sur les interprétations à donner à ses romans. La lecture devient un long chemin parsemé de signes auctoriaux qui mettent un frein à la réception aléatoire du texte. En effet, le lecteur est invité à s'engager dans une nouvelle aventure de lecture qui contrevient à ses habitudes. La

construction textuelle innovatrice cherche à imposer une nouvelle dynamique de lecture servant à anticiper l'interprétation qui sera faite du texte, voire à en réduire la multiplication. En outre, la richesse du paratexte auctorial contribue activement à orienter cette interprétation. C'est en ce sens que l'auteur est en mesure de manipuler la réception. Les romans écrits après *La Plaisanterie* semblent prendre en considération davantage le nouveau lectorat qui a accès au texte traduit. Ainsi, les références mises en place dans les textes revêtent de moins en moins une couleur locale et tendent à répondre à un horizon d'attente différent.

Les appréhensions de l'auteur contre la dissolution interprétative de son œuvre sont certainement motivées par des cas bien concrets observés dans la littérature universelle. La genèse de l'œuvre de Kafka lui a sûrement servi d'exemple sur la manière dont une œuvre survit à son auteur. Dans ses nombreux essais, l'auteur rappelle également les cas de Musil, Broch, Rabelais et Cervantès, autant d'exemples de romanciers dont les œuvres ont subi, au fil des traductions, de nombreuses mutations (ou mutilations) qui n'ont fait que déformer les textes originaux et par conséquent dénaturer la pensée de leurs auteurs. Kundera est sans doute conscient que, malgré ces transformations jugées fâcheuses pour les œuvres elles-mêmes, ces romanciers ont été retenus dans la mémoire collective comme d'illustres auteurs qui appartiennent au « grand contexte » européen. Les transformations successives des œuvres littéraires sont à mettre sur le compte de l'évolution naturelle de la réception et n'empêchent en rien la canonisation de leurs auteurs. Cependant, persiste chez Kundera un besoin quasi obsessionnel de contrôler tous les aspects formels qui ont trait à ses romans. On peut penser que son refus de passer au livre numérique est symptomatique de cette angoisse de voir l'organisation de ses romans se dissoudre en adoptant ce nouveau support virtuel.

La réception française des romans de Kundera s'inscrit sous le signe du malentendu. Avec *La Plaisanterie*, l'auteur devient le porte-étendard de la littérature tchèque. Cette période coïncide avec l'intérêt international croissant pour la situation politique de l'ex-Tchécoslovaquie. Outre les problèmes posés par la première traduction de ce roman, les intellectuels français comme Claude Roy ou Louis Aragon projettent sur l'écrivain tchèque l'image idéalisée de l'intellectuel engagé tout en ignorant la dimension esthétique du roman. L'ethnocentrisme français fait que l'on assimile l'écrivain tchèque à d'illustres modèles français, car pour affirmer la valeur d'un écrivain venu d'une « petite nation » il faut le comparer à des modèles reconnus universellement et qui ont déjà fait leurs preuves dans la culture d'arrivée. La critique française des années soixante-dix applique alors au roman de Kundera le modèle de l'engagement sartrien. Il ne faut pas oublier que Sartre a été le premier écrivain à introduire Kundera en France en 1964 en publiant sa nouvelle « Personne ne va rire » dans sa revue *Les Temps modernes*. En 1970, Sartre évoque l'écriture engagée de l'auteur tchèque dans sa préface au livre d'entretiens du critique Antonin Liehm, *Trois générations*<sup>3</sup>. Il le décrit comme un dissident de l'intérieur en qui s'incarne le mythe de la révolution et assigne à son écriture une mission, celle de la lutte contre l'oppression. C'est pris dans la toile de ce malentendu que Kundera fait son entrée dans le monde littéraire français. L'interprétation française de ses premières œuvres écrites en tchèque a été dictée par le contexte politique et social de l'époque, mais l'opération de dépolitisation effectuée par l'auteur n'a diminué en rien l'accueil chaleureux réservé à ses dernières. Ce n'est qu'avec la publication de *La Lenteur* en 1995 que la réception de ses œuvres a connu un véritable premier revirement. En effet, le changement de langue d'écriture dans le passage au français a divisé la critique en France. Une faction de celle-ci s'est dressée contre les nouveaux « petits » romans de Kundera, en y voyant un

---

<sup>3</sup> Antonin Liehm, *Trois générations. Entretien sur le phénomène culturel tchécoslovaque*, Gallimard, coll. Témoins, 1970.



signe d'appauvrissement et un dessèchement du style entraîné par le passage à l'écriture en français. Kundera n'est plus cet écrivain venant d'ailleurs, pourtant son nouveau rapport avec le monde littéraire français le plonge encore une fois dans une polémique autour de la réception de son œuvre.

Nous abordons notre travail sur l'œuvre kundérienne selon deux axes majeurs complémentaires, à savoir les problématiques de la traduction et de la réception. L'étude comparative des traductions françaises ne peut se faire sans déterminer d'abord les contours conceptuels dont nous avons besoin pour nous acquitter de notre tâche. Aussi est-il impératif de commencer par traverser les méandres de la problématique de la retraduction. L'absence d'une définition rigoureuse de cette « sous-catégorie » de la traductologie nous contraint à synthétiser les quelques approches théoriques qui ont abordé la question. Notre première préoccupation est la mise en place de balises définitionnelles et d'une terminologie appropriée qui puissent nous éclairer sur les problèmes d'ordre qualitatif et quantitatif que soulève l'avènement d'une retraduction. En effet, si la traduction inédite d'une œuvre semble aujourd'hui évidente, le recours à la retraduction soulève de nouvelles questions quant à sa fonction. Les éléments littéraires, culturels et sociaux qui entrent en jeu dans le processus d'actualisation de l'œuvre littéraire sont passés en revue afin de préciser la finalité de la retraduction. Le rôle du traducteur est mis de l'avant en tant que pivot majeur entre l'auteur et le lecteur. Le dernier volet de cette première partie est consacré à l'approche culturelle de la traduction. La retraduction en tant que manifestation culturelle est envisagée dans un contexte plus large que le cadre linguistique. Le facteur culturel permet de dévoiler les mécanismes de la manipulation qui entrent en jeu dans la retraduction. La manipulation est envisagée en tant que travail du traducteur sur le texte source (ou première traduction), mais également en tant que déformation/adaptation du texte avec une visée idéologique.

La deuxième partie de la thèse est consacrée à l'illustration de la retraduction à travers une analyse comparative. L'appareil méthodologique sur lequel s'appuie notre travail s'inspire des théories en traductologie. Étant donné l'aspect novateur des tendances retraductives et l'absence d'outils propres à ce champ, nous avons choisi d'emprunter les outils de la traductologie afin de valider notre hypothèse de travail. Le travail sur le texte permet de reconsidérer les particularités entourant la création littéraire et la lecture. Par conséquent, le troisième volet de notre recherche est consacré à la mise en place par l'auteur d'un nouveau pacte de lecture. Ce pacte connaît avec Kundera une dilatation de ses paramètres, ce qui a des répercussions sur la réception de son œuvre. Nous abordons dans la deuxième section les stratégies respectives du premier traducteur (Marcel Aymonin) et des retraducteurs (Claude Courtot et Milan Kundera) en examinant, tant sur le plan structurel que dans les choix sémantiques, les motivations que cachent les variantes textuelles. L'analyse comparative met en lumière les possibilités interprétatives de l'œuvre.

La troisième partie de notre travail est consacrée au dévoilement d'un nouveau pacte de lecture mis en place par l'auteur. La stratégie déployée par Kundera est mise en lumière au moyen d'une analyse formelle qui recourt de manière ponctuelle à l'ensemble de ses romans. Les indices textuels qui attestent un contrôle exercé sur la lecture révèlent en effet le désir de l'auteur de voir son œuvre réinterprétée dans le nouveau contexte d'énonciation français.

La quatrième partie de la thèse souligne les divergences dans la réception critique des romans traduits du tchèque et ceux écrits en français. Nous nous appuyons pour mener à bien cette analyse sur les principales théories de la réception (Jauss, Iser, Eco), mais nous avons également recours au concept de « communautés interprétatives » (Fish) afin de dévoiler les mécanismes interprétatifs intervenant dans la construction du sens de l'œuvre. Le malentendu est également envisagé comme un moteur formidable de l'actualisation sémantique de l'œuvre kundérienne.

L'analyse de celle-ci nous amène en fin de parcours à nous interroger sur la place de Milan Kundera, entre cosmopolitisme et universalité, sur la scène littéraire et en tant que l'une des figures de proue de la littérature contemporaine.

# CHAPITRE I : PROBLÉMATIQUE DE LA RETRADUCTION

## 1. Définition du concept de retraduction

La retraduction est une variante de la traduction. Elle désigne une nouvelle traduction d'un même texte source effectué par un second traducteur dans la même langue d'arrivée et à des intervalles de temps très variables. La retraduction fait partie du processus transitionnel qui constitue la vie d'une œuvre traduite, elle prend généralement le relais d'une première traduction servant à introduire l'œuvre auprès de son nouveau public. Il est intéressant de remarquer que la retraduction se trouve parfois étroitement liée à un autre phénomène traductologique qui est l'autotraduction. Cette dernière désigne la traduction que l'auteur fait lui-même de sa propre œuvre. Cette traduction peut se faire à partir du texte original ou à partir d'une première traduction. En effet, lorsqu'un auteur décide de se retraduire, il arrive qu'il ne le fasse pas directement mais choisisse de passer par la première traduction avant de donner sa forme définitive au texte d'arrivée. La traduction est dans ce cas à la fois autotraduction et retraduction.

Bien que la pratique de la retraduction soit très répandue, les assises théoriques de cet exercice semblent absentes sinon rares. Il n'existe, en effet, que très peu d'études consacrées exclusivement à cette question ; elle est rarement abordée en tant qu'objet d'étude en elle-même mais souvent comme une sous-catégorie de la traductologie. Les critiques de la traduction l'ont depuis longtemps marquée du sceau de l'empirisme et ont réduit son champ d'action au facteur historique.

En 2006, Şebnem Susam-Sarajeva, qui a étudié plusieurs retraductions, avait déjà présenté le problème comme suit : « Currently, there is no detailed or systematic study on

retranslations per se. Although the practice itself is common, theoretical discussions on the subject are rather rare. Retranslations often serve as case studies illuminating other aspects of translational research rather than drawing attention into themselves as a topic in its own right<sup>4</sup>. »

Nous essayerons en premier lieu de fixer les paramètres conceptuels du phénomène de la retraduction en nous appuyant sur les diverses définitions qui en sont proposées et en les mettant en rapport avec la théorie de la traduction. Dans un deuxième temps, notre champ d'investigation portera sur les réelles motivations qui se cachent derrière les retraductions. L'exploration de cet aspect délaissé de la retraduction s'explique par la nécessité de rectifier certaines maladresses ; de même elle permettra de mettre à nu certaines stratégies visant à repositionner le texte dans un nouvel environnement.

Le Grand Robert de la langue française définit la retraduction comme la « traduction d'un texte lui-même traduit d'une autre langue<sup>5</sup> ». La retraduction serait une traduction de seconde main d'un texte original permettant à une culture d'arrivée d'accéder à une culture peu répandue, et ce, au moyen d'une langue intermédiaire. Cette définition nous oriente vers l'aspect itératif de la traduction sans pour autant préciser si les langues utilisées diffèrent d'une traduction à une autre. Contrairement au substantif, le verbe « retraduire » admet quant à lui deux acceptions : « traduire un texte qui lui-même est une traduction » et « traduire de nouveau ».

Le premier sens rejoint le sens du substantif. La deuxième acception permet d'envisager la retraduction comme une nouvelle traduction d'un même texte source dans une même langue d'arrivée. Il est clair que pour le travail qui nous intéresse nous nous limiterons au domaine

---

<sup>4</sup> « Actuellement, il n'y a pas d'étude détaillée ou systématique sur les retraductions en elles-mêmes. Bien que ce soit une pratique courante, les discussions théoriques sur le sujet sont plutôt rares. Les retraductions servent souvent d'études de cas pour éclairer d'autres aspects de la recherche traductionnelle plutôt que d'attirer l'attention sur elles-mêmes en tant que sujet à part entière. » (Notre traduction), Şebnem Susam-Sarajeva, *Theories on the Move. Translation's Role in the Travels of Literary Theories*, Amsterdam & New York: Rodopi, 2006.

<sup>5</sup> *Le Grand Robert de la langue française*, Paris, 2001. (Version électronique)

littéraire, où la notion de retraduction est étroitement liée à l'actualisation de la réception, voire à sa réactualisation ainsi qu'à l'élargissement de son potentiel interprétatif. Il est intéressant de noter que dans ce processus d'actualisation toutes les traductions ultérieures à la première traduction, même si elles s'appuient sur le même texte source, ont toujours le statut de retraduction quelle que soit la langue du texte d'arrivée. Berman élargit ce sens de la retraduction en donnant pour exemple la traduction française de Plutarque faite par Amyot directement du grec. Bien que cet auteur ait déjà été traduit en français, Berman insiste sur le fait que cela n'a été fait qu'à partir du latin ou de l'italien et que par conséquent, la traduction d'Amyot demeure une retraduction car, selon lui, « il suffit qu'un texte d'un auteur ait déjà été traduit pour que la traduction des autres textes de cet auteur entre dans l'espace de la retraduction<sup>6</sup> ». Une traduction-relais et une traduction élaborée directement à partir du texte source peuvent ainsi se niveler, ce qui nous amène à croire qu'il est impossible pour une nouvelle traduction d'échapper à l'influence directe ou indirecte des traductions qui l'ont précédée. Par ailleurs, c'est une autre preuve de l'extension que peut prendre le sens de la retraduction.

Yves Gambier<sup>7</sup> introduit, quant à lui, la notion de rétrotraduction comme une sous-catégorie de la retraduction. La rétrotraduction, comme le laisse entendre la valeur sémantique du préfixe, propose un « retour en arrière » afin de vérifier la validité de la traduction. La différence consiste en ce que cette sorte de retraduction se fait à partir du produit final, en l'occurrence du texte cible vers le texte source.

Le concept général de la retraduction tourne autour de cette valeur itérative qui résume les transformations pouvant être apportées au texte traduit. Les différentes acceptions du mot

---

<sup>6</sup> Antoine Berman, « La retraduction comme espace de la traduction », *Palimpsestes* n°4, *Retraduire*, Paris, Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1990, p. 3.

<sup>7</sup> Yves Gambier, « La retraduction, retour et détour », *Meta : journal des traducteurs*, vol. 39, n° 3, 1994, p. 413.

« retraduction » impliquent somme toute une réévaluation et une révision d'un premier travail de traduction. La différence entre la retraduction et la révision réside dans l'ampleur des modifications apportées à la première version. La révision peut être définie comme un « examen comparatif minutieux du texte traduit et du texte de départ correspondant en vue de vérifier que le sens est le même dans les deux textes et d'améliorer la qualité de la reformulation<sup>8</sup>. » Elle est donc moins invasive que la retraduction puisqu'elle implique peu de modifications par rapport au texte source. Elle demeure différente de la retraduction qui, en plus de vouloir assurer une meilleure communication du texte, « conjugue à cette dimension socioculturelle la dimension historique : elle apporte des changements parce que les temps ont changé<sup>9</sup> ». La volonté de distinguer la retraduction de la révision est évidente chez les traducteurs ; toutefois, il est difficile d'arriver à dessiner des contours bien définis aux deux opérations car il est impossible de déterminer le nombre précis de modifications qui feront basculer un texte révisé en un texte retraduit.

Outre la fragilité de sa structure définitionnelle en traductologie, la retraduction est frappée du double sceau de l'infortune. Le texte retraduit est considéré non seulement de moindre valeur que l'original, mais en plus il représente lui-même une dérivation d'une traduction passée. En effet, la retraduction occupe simultanément un espace temps situé entre le passé et le présent. De par sa nature, elle est tournée vers le passé, mais elle présente en même temps une production du présent puisqu'elle permet de mettre au goût du jour un texte ancien. Cette superposition temporelle reste tacite par opposition à la charge négative que renferme le préfixe itératif dans re-traduire. Récapituler et refaire ce qui a déjà été fait ne semble pas être une perspective réjouissante ni flatteuse dans le monde de la traduction, car « personne ne veut être retraducteur [...] c'est

---

<sup>8</sup> Jean Delisle, Hannelore Lee-Jahnke et Monique C. Cormier, *Terminologie de la traduction*, Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1999, p. 71.

<sup>9</sup> Yves Gambier, *op. cit.*, p. 413.

traducteur nouveau qu'il s'agit d'être<sup>10</sup>. » L'attrait de la nouveauté l'emporte donc sur le ressassement du passé. Les temps nouveaux appellent conséquemment à une nouvelle traduction et non à une retraduction. Ceci explique très bien pourquoi les retraductions paraissent toujours sous l'appellation de « nouvelles traductions » et non de ce qu'elles sont réellement, c'est à dire des « retraductions ».

## **2. Pourquoi retraduire ?**

S'il est évident que l'accès à des œuvres littéraires étrangères implique souvent leur traduction, les motifs de leur retraduction semblent moins évidents étant donné que la frontière de l'univers étranger a été franchie par une première traduction. Pourtant, bien des classiques de la littérature universelle ne cessent d'être remaniés et réédités sous la bannière de « nouvelles traductions », appuyés en cela par des paratextes explicatifs. Il serait alors judicieux de s'interroger sur les raisons qui motivent l'apparition de telles traductions.

### **2.1. Contraintes éditoriales**

Loin des préoccupations purement littéraires, des motifs plus prosaïques peuvent mener à la retraduction. Retraduire signifie aussi remettre l'œuvre sur le marché et chercher à atteindre un nouveau public, une autre manière de relancer les ventes. Plusieurs interrogations se posent dès lors : est-il possible dans ce cas de parler d'une stratégie de marketing ? Quelle serait l'étendue de cette pratique chez les éditeurs ?

---

<sup>10</sup> Philippe Marty, « Le re de retraduire » dans Robert Kahn et Catriona Seth (dir.), *La retraduction*, Mont-Saint-Aignan, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2010, p. 34.



Dans l'introduction du recueil collectif consacré à la retraduction, Yves Chevrel<sup>11</sup> aborde brièvement l'aspect économique de la question. Il fait osciller la retraduction entre l'intérêt intellectuel et l'intérêt financier. Il s'agit, selon lui, de deux versants inséparables de la retraduction qui permettent d'exploiter le succès d'une œuvre déjà connue.

Pour d'autres, l'intérêt commercial surplombe de loin l'aspect intellectuel et fait endosser à l'éditeur le costume peu glorieux de vendeur de livre dont la devise est « vendre, vendre à en crever<sup>12</sup> ! ». Georges Garnier se montre, par exemple, plus virulent sur ce point timidement soulevé par la critique. Pour lui, les raisons qui poussent à traduire ou à retraduire un texte plutôt qu'un autre répondent avant tout à des impératifs économiques. Bien que les chefs-d'œuvre de la littérature mondiale doivent être traduits pour être mis « au goût du jour », les nombreuses « ré-éditions » et « ré-impressions » d'un même ouvrage dans un laps de temps assez court ne peuvent être justifiées que par « des motivations commerciales<sup>13</sup> ». Selon Antony Pym, retraduction et réédition sont étroitement liées puisque le nombre et la fréquence des rééditions d'une traduction à un moment donné sont un indicateur de marché concernant la demande du public<sup>14</sup>. Le monde éditorial pullule d'exemples de romans ayant été massivement republiés pendant une période relativement courte. L'exemple de la traduction française du roman de Charles Dickens, *David Copperfield*, illustre bien cette tendance puisqu'il a été traduit une trentaine de fois entre les années 1851 et 1967<sup>15</sup>.

Un autre exemple est celui des éditions Phébus qui, dans les années 2000, décident de republier une grande partie de l'œuvre de Jack London. La vétusté des premières traductions, qui

---

<sup>11</sup> Yves Chevrel, « Introduction : la retraduction - und kein end », dans Robert Khan et Catriona Seth (dir.), *op. cit.*, p. 12.

<sup>12</sup> Christophe Bataille, *Quartier Général du bruit*, Paris, Grasset, 2006, p. 25.

<sup>13</sup> Georges Garnier, *Linguistique et traduction*, Caen, Paradigme, 1985, p. 28-29.

<sup>14</sup> Anthony Pym, *Method in translation history*, Manchester, St. Jerome publishing, 1998, p. 79.

<sup>15</sup> Georges Garnier, *op. cit.*, p. 29.

dataient de l'entre-deux guerres, a soulevé la question de la retraduction afin d'adapter l'œuvre au goût du public contemporain. Au-delà de ces préoccupations traductives, le directeur de la collection où sont parues ces nouvelles traductions devait trouver un compromis entre la retraduction et la publication : « il s'agissait en effet de publier l'essentiel de l'œuvre de London dans une collection de poche solide, pouvant résister au temps, à un prix raisonnable et à rythme soutenu afin que le lecteur ait une impression de continuité<sup>16</sup>. »

Ces retraductions correspondent à la volonté des maisons d'édition d'inscrire une œuvre donnée à leurs catalogues tout en élargissant le spectre du public visé. Les diverses retraductions commanditées sont alors offertes à un « lecteur-consommateur » qui n'a que l'embaras du choix dans un marché où les maisons d'édition se partagent le texte-source<sup>17</sup>. Rodriguez dénonce un aspect encore plus pervers de l'accaparement commercial de la retraduction, soit celui de la « déformation ». Cet exercice consiste à apporter les changements nécessaires aux œuvres traduites afin de les tailler sur mesure et au goût du public ciblé. Les « tendances déformantes » dénoncées par Berman deviennent dans ce cas conscientes et calculées dans une « économie de marché libérale », certes, mais aux pratiques tout de même condamnables.

Cette ambivalence de la littérature entre la recherche du perfectionnement et les mœurs éditoriales mercantiles laisse entrevoir une tension continue dans les décisions concernant la retraduction.

---

<sup>16</sup> Noël Mauberret, « Publier Jack London aujourd'hui, Retraduire ? Réviser les traductions ? Le point de vue du directeur de collection », *Palimpsestes* n°15, *Pourquoi donc retraduire ?* Paris, Publications de la Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 121.

<sup>17</sup> Liliane Rodriguez, « Sous le signe de Mercure, la retraduction », *Palimpsestes* n°4, *Retraduire, op. cit.*, p. 74.

## 2.2. La question de l'historicité en retraduction

La vie de l'œuvre traduite est soumise à une linéarité temporelle continue faite d'intervalles de silence et de renouvellements périodiques. La retraduction est le lieu de confrontation de différentes temporalités : « temporalité de l'œuvre originale, temporalité de la ou des traductions antérieures, temporalité [du propre travail des traducteurs], à quoi peuvent s'ajouter les temporalités de traductions en d'autres langues que celle qui est la leur<sup>18</sup>. »

Appliquée à la retraduction, l'historicité implique que le sens des mots change selon le contexte environnant. La langue étant considérée comme « un être historique, il ne peut y avoir un authentique sens de celle-ci sans le sens de son histoire<sup>19</sup>. » En effet, la survie de toute traduction dépend de ses capacités à traverser l'histoire et à se régénérer. La retraduction est un vecteur socioculturel et idéologique qui permet d'illustrer le développement de la communauté au sein de laquelle elle évolue. Les signes de « vieillissement » d'une traduction sont le meilleur indicateur d'un changement intervenu dans la réception. Mais au-delà de ces changements, toute la complexité de la question de la retraduction réside dans le fait que la réactualisation, qui semble faire partie de l'évolution naturelle d'une traduction, peut être contrée par l'aspect perfectible d'une autre traduction, qui traverse le temps sans prendre une seule ride. Le rapport de la traduction au temps semble bien complexe. En effet, les restrictions temporelles et spatiales, qui condamnent certaines traductions au dépérissement, sont étrangères à certaines autres qui atteignent l'Olympe littéraire. Comment expliquer alors que certaines traductions semblent avoir besoin d'une cure de jouvence tandis que d'autres demeurent impérissables ?

---

<sup>18</sup> Yves Chevrel, « Introduction : la retraduction- und kein End », Robert Khan et Catriona Seth (dir.), *op. cit.*, p. 18.

<sup>19</sup> Friedrich Schleiermacher, *Des différentes méthodes du traduire*, traduit par Antoine Berman et *Sur l'idée leibnizienne, encore inaccomplie, d'une langue philosophique universelle*, traduit par Christian Berner, Paris, Seuil, coll. « Points essais », n° 402. 1999, p. 57.

Le fonctionnement de la retraduction ne peut être entendu qu'à travers l'étude de son aspect évolutif. L'actualisation du sens s'élabore à partir des lectures des traductions successives. Aussi bien Meschonnic que Berman s'accordent à dire que l'historicité est un facteur inhérent à la traduction et sans doute l'est-elle encore plus dans le cas de la retraduction. L'historicité permet de comprendre les premières traductions en suivant leur parcours linéaire. Elle permet également de contextualiser les jugements sur ces mêmes traductions et d'illustrer les pratiques traductives de chaque époque.

La vie d'une œuvre traduite commence souvent par des traductions plus ou moins heureuses qui, si elles s'éloignent quelque peu de l'esprit du texte original, ont au moins le mérite de le faire connaître à un nouveau public. Dans le processus de retraduction, la première traduction est souvent perçue comme une prise de contact avec l'œuvre étrangère. L'introduction de celle-ci dans la culture d'arrivée exige du traducteur un travail de polissage permettant d'en réduire l'altérité et d'estomper l'écart entre la culture de départ et la culture d'arrivée, guidant ainsi le lecteur sur un chemin balisé. Il s'agit le plus souvent de traductions qui mettent l'accent sur le sens et essayent de reproduire celui de l'œuvre originale sans prendre en considération l'historicité de la traduction. Cependant, il est difficile de prendre en compte l'historicité de la traduction lorsqu'il s'agit d'une première traduction. La « traduction-introduction », la « traduction-traduction » ou la « traduction-non-texte <sup>20</sup> » sont autant d'appellations que Meschonnic emploie pour désigner le statut intermédiaire d'une première traduction. En cherchant à être fidèle au sens, la première traduction sacrifie le plus souvent le style de l'auteur et les tournures linguistiques propres à la langue d'origine (ce que nous pourrions vérifier plus amplement en analysant la traduction de *La Plaisanterie*). De même, la première traduction désigne le « possible d'une époque<sup>21</sup> », celui-ci

---

<sup>20</sup> Henri Meschonnic, *Pour la poésie II*, Paris, Gallimard, 1973, p. 321.

<sup>21</sup> Henri Meschonnic, *op. cit.*, p. 321.

étant la somme de tout ce qui peut être reçu (lu et écrit) et tout ce qui ne peut pas être reçu (ce que le public n'est pas prêt à recevoir) à une époque donnée. En d'autres termes, les traductions primaires possèdent une historicité qui leur est propre, reflet du langage d'une certaine époque dans une société donnée. Les différentes appellations par lesquelles Meschonnic désignent la première traduction illustrent, à travers leur aspect composé, le caractère dichotomique de la terminologie. En effet, bien que celles-ci désignent toutes la première traduction, elles portent chacune une charge sémantique particulière qui change « selon les aspects contextuels à souligner<sup>22</sup> », tout en s'opposant à la « traduction-texte » qui, elle, est une traduction de la pensée et non du langage. La notion de « traduction-introduction » souligne la fonction introductive ; celle de « traduction-non-texte » met l'accent sur le fait que la traduction se limite à transposer la langue et ne traduit pas l'esprit du texte. Quant à la « traduction-traduction », « elle est l'application d'un patron idéologique<sup>23</sup> » de la littérature contemporaine qui privilégie le texte, en tant qu'écriture, à la traduction, activité subordonnée à la création. Si ce travail de défrichage que représente la « traduction-introduction » a le mérite de rapprocher l'œuvre étrangère de son nouveau public, il contribue activement à dénaturer le texte original et à n'en reproduire qu'une adaptation.

Les lacunes que peut contenir la première traduction amènent certains à croire que traduction et retraduction ne peuvent qu'être antinomiques puisque « traduire une deuxième fois peut signifier vouloir traduire contre une première traduction, jugée insatisfaisante<sup>24</sup> ». Vu sous cet angle, comment peut-on alors envisager la retraduction ? Faut-il la percevoir comme un dépassement d'une idéologie passée de mode ou s'agit-il d'un travail de continuité à but mélioratif ?

---

<sup>22</sup> Henri Meschonnic, *op. cit.*, p. 312.

<sup>23</sup> Henri Meschonnic, *op. cit.*, p. 310.

<sup>24</sup> Yves Chevrel, *op. cit.*, p. 13.

Certaines traductions ne résistent pas au passage du temps et finissent par disparaître de la circulation. Il est raisonnable de penser que leur disparition est due à leur éloignement par rapport à l'esprit de l'œuvre originale. Force est de constater qu'une grande partie des traductions qui semblent caduques est évincée non parce qu'elles ne correspondent pas au texte source, mais parce qu'elles ne répondent plus aux impératifs de leur temps. Antoine Berman atteste que « la retraduction, au XX<sup>e</sup> siècle, possède un sens historique et culturel plus spécifique : celui de nous rouvrir l'accès à des œuvres dont la puissance d'ébranlement et d'interpellation avait fini par être menacée la fois par leur "gloire" [...] et par des traductions appartenant à une phase de la conscience occidentale qui ne correspond plus à la nôtre<sup>25</sup>. » Le « vieillissement » des traductions relèverait donc plus de leur rapport à l'interprétation et à la contextualisation qu'à l'œuvre originale elle-même.

La traduction s'avère ainsi une opération répondant au principe du *hic et nunc*. Elle demeure tributaire d'une certaine « lecture » et donc d'une interprétation soumise à une idéologie contemporaine de la culture cible ; une fois cette idéologie démodée, la « traduction-introduction » ne tarde pas à la suivre dans la tombe, appelant à une nouvelle (re)traduction. Cette dernière dépasse alors l'opération primaire de « naturalisation<sup>26</sup> » de l'œuvre pour assumer pleinement sa fonction ostensible première, celle de faire découvrir un texte étranger. En effet, ce n'est qu'à ce moment tardif de sa vie que la traduction aspire à renouer avec l'original en mettant en avant les particularités de celui-ci, comme la reconstitution des figures de style existant dans le texte source ou le respect du registre de langue originel.

---

<sup>25</sup> Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger, culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984, p. 281.

<sup>26</sup> Paul Bensimon, « Présentation », dans *Palimpsestes* n°4, *Retraduire, op. cit.*, p. IX.

La retraduction prend alors le relais pour parachever un travail déjà entamé par la « traduction-introduction » ; elle cherche par cet effort de justesse littéraire à atteindre la perfection traductive. Les notions de « traduction-introduction », « traduction-traduction » et de « traduction-non-texte » paraissent alors comme des désignations temporaires de ce vers quoi tend la traduction, c'est-à-dire à constituer une traduction « parfaite » qui perdure dans le temps.

La (re)traduction, comme l'énonce Meschonnic, est une « ré-énonciation » faite par le traducteur pour un « public » à une certaine époque, dans une société déterminée. Elle est autant révélatrice de l'état d'une société que peuvent l'être les œuvres elles-mêmes. Et Meschonnic d'affirmer : « on a les traductions qu'on mérite<sup>27</sup> » – et celle qu'on est capable de produire, pourrait-on ajouter. Car ce mérite est en l'occurrence prédéterminé par le contexte linguistique, culturel et littéraire, ce qui fait que l'on ne peut traduire en dehors de l'histoire.

La retraduction est historique, elle se forge dans un esprit pragmatique qui allie le renouveau créatif à la recherche d'exactitude. Elle permet également de rendre compte de l'apport des premières traductions puisque ces dernières font partie d'un processus évolutif bien établi qui définit la vie d'un texte traduit. Berman va même jusqu'à s'appuyer sur l'Idéalisme allemand qui prône la primauté de l'expérience dans l'accomplissement de l'action humaine<sup>28</sup>, prétendant que seule la répétitivité permet aux retraductions successives d'espérer atteindre la perfection et aspirer au titre de « grande traduction ». Pour lui, le vieillissement d'une première traduction en appelle inévitablement à une deuxième, et ce, à un moment propice qu'il nomme *kairos*<sup>29</sup>. Ce moment favorable pour une « grande retraduction » n'advient que lorsque « l'incapacité de traduire et la

---

<sup>27</sup> Henri Meschonnic, *op. cit.*, p. 358.

<sup>28</sup> Antoine Berman avance les explications de Goethe dans son *Divan oriental-occidental* à propos de l'action humaine qui ne peut s'accomplir que grâce à la répétition. « La retraduction comme espace de la traduction », dans *Palimpsestes* n°4, *Retraduire*, *op. cit.*, p. 4.

<sup>29</sup> Antoine Berman, *op. cit.*, p. 6.

résistance au traduire », que Berman résume dans le terme « défaillance », disparaissent. L'idée d'un moment « idéal » se retrouve également chez Gambier qui estime que les retraductions sont « doublement marquées par l'histoire<sup>30</sup> » puisque, en plus de leurs vieillissements, elles restent dépendantes d'une occasion opportune pour arriver à leurs ultimes réalisations. Aussi, la retraduction peut-elle se résumer en une quête utopique et perpétuelle de *la* traduction qui l'emportera sur toutes les autres. L'aspect inaccompli fait donc partie de l'essence même du processus traductif, car « comme aucune traduction ne peut prétendre être “la” traduction, la possibilité et la nécessité de la retraduction sont inscrites dans la structure même de l'acte de traduire<sup>31</sup>. »

Toute la question désormais est de déterminer le moment propice à la retraduction. Pour ce faire, la critique littéraire peut s'avérer le meilleur atout. Celle-ci se montre souvent peu élogieuse à l'égard de la première version du texte traduit, ce qui démontre qu'il est nécessaire de revoir la traduction. Berman atteste que la critique est inhérente à la traduction et qu'elle est même une de ses formes :

[...] Critique et traduction sont structurellement parentes. [...] lorsque la traduction est retraduction, elle est implicitement ou non « critique » des traductions précédentes, et cela en deux sens : elle les « révèle » au sens photographique, comme ce qu'elles sont (les traductions d'une certaine époque, d'un certain état de la littérature, de la langue, de la culture, etc.), mais son existence peut aussi attester que ces traductions étaient soit déficientes, soit caduques : on a, de nouveau, la dualité d'un acte critique<sup>32</sup>.

Toute traduction porte l'empreinte idéologique, culturelle et littéraire de son temps. Il en est de même pour la critique des traductions précédentes, puisqu'elle n'a de sens que si elle est corrélée à un contexte déterminé réunissant tous ces éléments. Ainsi, « tout jugement sur la

---

<sup>30</sup> Yves Gambier, « La retraduction : ambiguïtés et défis », dans Enrico Monti et Peter Schnyder (dir.), *Autour de la retraduction*, Paris, Orizons, coll. « Universités », 2011, p. 55.

<sup>31</sup> Antoine Berman, *op. cit.*, p. 1.

<sup>32</sup> Antoine Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Gallimard, Paris, 1995, coll. « Bibliothèque des idées », p. 40.



traduction étant contemporain de celui qui l'énonce, il en résulte que toute définition a priori de ce qu'est – de ce que doit être – une traduction court le risque d'être anachronique<sup>33</sup>. » Par ailleurs, l'éloignement spatio-temporel peut à son tour constituer un obstacle majeur dans la recontextualisation aussi bien de la traduction que de la critique dont elle fait l'objet.

Les retraductions sont inévitablement comparées au texte source et à la première traduction (ou aux retraductions qui les ont précédées le cas échéant). Par conséquent, il est évident que la traduction et la retraduction entrent dans une relation dialectique puisqu'elles entretiennent à la fois des rapports de rivalité et d'interdépendance. La traduction est un « produit » fini, mais imparfait, qui rompt avec l'original et existe indépendamment de lui en attendant d'être supplanté par sa retraduction. Berman estime que la traduction porte en elle « une défaillance originelle<sup>34</sup> » qu'il incombe à la retraduction de rectifier en mettant à jour l'interprétation du texte source. Mais n'est-il pas quelque peu excessif de parler de « défaillance » là où il s'agit d'un processus cyclique de renouvellement ? La défaillance ne peut être dans ce cas que constructive car elle en appelle au cycle infini des retraductions.

Seule la retraduction propose une dynamique interprétative sans cesse renouvelable et ouverte aux changements idéologiques, culturels et linguistiques. De ce fait, elle fait partie du domaine du réel autant que de celui du virtuel (ou du potentiel), car chaque traduction ou retraduction porte en elle la possibilité d'une nouvelle interprétation. Pour reprendre la métaphore musicale chérie par Kundera, les retraductions seraient des variations sur un même thème, à savoir le texte original. Il en résulte la possibilité de voir apparaître et se multiplier des retraductions

---

<sup>33</sup> Annie Brisset, « Retraduire ou le corps changeant de la connaissance », dans *Palimpsestes* n°15, *Pourquoi donc retraduire ? op. cit.*, p. 40.

<sup>34</sup> Antoine Berman, « La retraduction comme espace de la traduction », *op. cit.*, p. 5.

infinies d'une même œuvre. Cette réflexion nous amènera ultérieurement à nous interroger sur les limites de ces variations et les libertés prises par le traducteur au cours de son travail.

### **2.3. Retraduction et réception**

L'évolution de la réception et le besoin d'adapter le texte à un public contemporain ont longtemps été avancés comme les arguments principaux pour justifier l'impératif retraductif. Il est toutefois possible d'envisager l'apparition de plusieurs retraductions qui sont rapprochées chronologiquement. Celles-ci apparaissent à la même période pour répondre à des besoins différents, en l'occurrence à un public diversifié. Ces différentes versions sont produites par différents traducteurs et pour différents commanditaires. Cette catégorie a été révélée par Pym sous le nom de « retraductions actives ». Pym opère une distinction entre ces « retraductions actives » et les « retraductions passives<sup>35</sup> ». Ces dernières sont éloignées du point de vue temporel et géographique et peuvent répondre à un changement linguistique ou culturel dans la langue-cible. Cette catégorie correspond à une évolution diachronique de la traduction et peut par certains aspects être rapprochée des motivations de retraduction avancées par Meschonnic et Berman.

La comparaison entre les différentes « retraductions passives » permet d'étudier les changements survenus dans l'histoire de la langue-cible, mais c'est l'analyse de la « retraduction active » qui, selon Pym, favorise l'étude du fonctionnement de la traduction puisqu'elle est dégagée des contraintes externes liées aux normes de la langue-cible.

Il est évident que la retraduction est un phénomène qui a commencé à prendre de l'ampleur au cours du XXI<sup>e</sup> siècle. S'inspirant du travail de Paul Horguelin<sup>36</sup>, Isabelle Collombat synthétise,

---

<sup>35</sup> Anthony Pym, *op. cit.*, p. 83.

<sup>36</sup> Paul A. Horguelin, *Anthologie de la manière de traduire : domaine français*, Montréal, Linguattech, 1981.

dans son article « Le XXI<sup>e</sup> siècle : l'âge de la retraduction<sup>37</sup> », les tendances relatives à la traduction des siècles derniers. Elle affirme que le XVII<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècles furent les siècles des « belles infidèles » et que le XIX<sup>e</sup> siècle fut celui de la traduction littéraliste. Si le XX<sup>e</sup> siècle s'est révélé être « l'âge de la traduction<sup>38</sup> », il appartient au XXI<sup>e</sup> d'être celui de la retraduction « marqué à la fois par la pluralité des postulats traductifs (sur la forme) et la volonté d'affranchir la traduction des contraintes idéologiques (sur le fond)<sup>39</sup> ». Ajoutons à cela que le phénomène de la retraduction touche des œuvres de l'héritage culturel de divers horizons (philosophie, psychologie, histoire, etc.). L'historicité de la retraduction implique que celle-ci soit inévitablement affectée par les changements historiques et socioculturels. La traduction ne « date » pas parce que la réalité linguistique (syntaxe, lexique) a évolué mais parce que la réception du discours a changé. La retraduction doit prendre en considération le lecteur du XXI<sup>e</sup> siècle dont les attentes sont en adéquation avec les préoccupations de son époque. Celui-ci devient d'ailleurs un élément important dans l'équation retraductive. Aujourd'hui, les retraductions tendent vers une dépolitisation du texte littéraire. L'actualisation politique du discours est moins marquée idéologiquement laissant au lecteur plus de liberté interprétative. Cette tendance révèle le souci de retrouver l'esprit littéraire du texte source et de décharger le texte retraduit des « contaminations » extérieures.

Meschonnic soutient de son côté que tant que la traduction restera étroitement liée à l'idéologie d'une époque, elle sera vouée à la retraduction. On peut imaginer que la retraduction qui sera soumise aux mêmes critères d'évaluation que la traduction subira fatalement le même sort. Néanmoins, une acception nouvelle de la notion d'historicité permet de libérer la retraduction de

---

<sup>37</sup> Isabelle Collombat, « Le XXI<sup>e</sup> siècle : l'âge de la retraduction », *Translation studies in the new millennium. An international journal of Translation and interpreting*, Ankara, Bilkent University, School of applied languages, Departement of translation and interpretation. vol.2, 2004, p. 1.

<sup>38</sup> Edmond Cary, *Les grands traducteurs français*, Genève, Georg & Cie, 1963, p. 125.

<sup>39</sup> *Ibid*, p. 8.

la détermination chronologique. Il ne s'agit plus d'envisager l'historicité uniquement comme un concept temporel mais comme un questionnement général, un concept critique qui, appliqué au domaine de la traduction, désigne la capacité d'une traduction présente à se recréer, à se réinventer, pour pouvoir continuer d'exister et d'être lue en dehors des époques contingentes. La traduction est alors considérée comme une œuvre littéraire qui tire son historicité de la spécificité du rythme dans le texte. Meschonnic affirme que « la traduction d'un texte est définie comme un langage-système<sup>40</sup> ». Le texte n'est pas que forme et sens, mais il a un fonctionnement particulier qui en fait un système. La traduction est une ré-énonciation qui se construit au moyen d'un texte homogène, cohérent, muni d'un rythme qui lui est propre et où le signe est soumis à une logique d'équivalence, et ce, sans astreindre le texte d'arrivée à mimer le texte de départ.

Il ne s'agit plus d'étudier la traduction à travers la lorgnette linguistique mais de considérer le texte traduit comme un discours (et non une langue) dont l'examen nécessite un encadrement multidisciplinaire (théorie du langage, de l'histoire, de la société, de la littérature.) C'est seulement selon les critères de cette équation que la traduction acquiert le titre de « traduction-œuvre » ou « traduction-texte » et peut rejoindre le rang de création littéraire.

La quête de la traduction idéale semble périlleuse car elle est entravée par ce que Berman identifie comme des « forces anti-traductives [...] toutes puissantes<sup>41</sup> » et par la nature mouvante de l'histoire. Dès lors, tout semble indiquer que l'exercice de la traduction est un cycle vicieux où le texte traduit, une fois publié, finit par se retourner contre lui-même et par se consumer de l'intérieur à cause de sa « tare originelle ». Cette fatalité paraît pourtant se résorber d'elle-même quand il s'agit d'une « grande traduction ». Selon Antoine Berman qui avance ce concept, « l'Histoire nous montre qu'il existe des traductions qui perdurent à l'égal des originaux et qui,

---

<sup>40</sup> Henri Meschonnic, *Pour la poétique II*, *op. cit.*, p. 364.

<sup>41</sup> Antoine Berman, *op. cit.*, p. 4.

parfois, gardent plus d'éclat que ceux-ci. Ces traductions sont ce qu'il est convenu d'appeler des grandes traductions<sup>42</sup>. » En effet, certaines traductions partagent avec l'œuvre originale une position privilégiée qui leur assurent une « éternelle jeunesse<sup>43</sup> ». Berman en fournit quelques exemples, comme la *Vulgate* de Saint Jérôme, la *Bible* de Luther ou *les Mille et Une Nuits* de Galland, qui, par leurs caractères exceptionnels, ont réussi à traverser le temps et à égaler l'œuvre originale ou même à la dépasser dans certains cas. Ces illustres exemples de traduction qui ont su échapper à la contrainte temporelle ne sont pas les seuls dans le monde littéraire. Beaucoup d'autres traductions qui ont su traverser le temps ont atteint la postérité.

Alors que dans la définition de sa « traduction-œuvre » Meschonnic accorde une importance capitale à la littérarité de la traduction et à sa capacité à s'imposer comme une œuvre littéraire à part entière, le concept de « grande traduction » de Berman met au premier plan la question de la temporalité et de la réception dans la survie de l'œuvre traduite. Toutefois, les deux concepts « traduction-œuvre » (Meschonnic) et « grande traduction » (Berman) désignent pareillement ce qu'une œuvre peut atteindre en termes d'excellence et d'accomplissement dans sa traduction.

Si les critiques s'accordent sur la grandeur ou le mérite de certaines traductions, il est plus difficile de cerner les concepts qui leur ont servi à juger de la valeur de celles-ci. Autrement dit qu'est ce qui caractérise une grande traduction ?

À cet effet, Berman énumère un ensemble de critères dont la coexistence seule permet de distinguer une « grande traduction » :

Celle-ci est d'abord un événement dans la langue d'arrivée, tant écrite qu'orale. Elle se caractérise par une extrême systémativité, au moins égale à celle de l'original. Elle est le lieu d'une rencontre entre la langue de l'original et celle du traducteur. Elle crée un lien intense avec l'original, qui se mesure à l'impact que celui-ci a sur la culture réceptrice. Elle

---

<sup>42</sup> Antoine Berman, *op. cit.*, p. 2.

<sup>43</sup> Antoine Berman, *op. cit.*, p. 4.

constitue pour l'activité de traduction contemporaine ou ultérieure un précédent incontournable<sup>44</sup>.

En somme, l'essentiel des critères se résume en l'incidence de la traduction sur la langue et la culture d'arrivée et son aspect inédit quant au processus de traduction. Mais le fait le plus significatif est que Berman considère que toute « grande traduction » est nécessairement une retraduction alors qu'une première traduction est rarement une grande traduction. Cette affirmation atteste l'idée que le renouvellement des traductions est une étape nécessaire qui fait partie intégrante de la vie de l'œuvre, voire de sa survie.

Pour Meschonnic, l'activité traductive en général et la grande traduction en particulier ne peuvent être dissociées de l'activité créatrice. Selon lui, la traduction est l'aventure d'une expérience de lecture personnelle qui se recompose sous la plume du traducteur. La traduction ne peut donc être envisagée qu'à l'intérieur d'une dynamique interprétative et créative propre à chaque traducteur. De ce fait, la reconnaissance d'une grande traduction fait appel aux mêmes traits caractéristiques qui distinguent l'œuvre originale. De par sa nature, la traduction « est l'écriture d'une lecture-écriture<sup>45</sup> » impliquant par conséquent la « constitution d'un langage-système dans la langue-système<sup>46</sup> » du texte d'arrivée. En d'autres termes, la traduction est d'abord l'interprétation d'une lecture subjective, ensuite une énonciation personnelle corrélative d'une création qui exige la formation d'un texte reproduisant le discours de l'œuvre originale. La traduction devient de ce fait le théâtre de plusieurs voix : celles de l'auteur, du traducteur, du discours social, etc. Meschonnic remet ainsi en question la notion de transparence par rapport à l'original en prônant un rapport plus personnel au texte à traduire.

---

<sup>44</sup> Antoine Berman, « La retraduction comme espace de la traduction », *op. cit.*, p. 2-3.

<sup>45</sup> Henri Meschonnic, *op. cit.*, p. 354.

<sup>46</sup> Henri Meschonnic, *op. cit.*, p. 354.

Le projet d'une traduction réussie ne repose donc pas sur la reproduction du sens du texte source, mais privilégie la mise en place d'un système traductif cohérent reproduisant les effets de sens ou de lecture de l'œuvre originale. L'idée du retour vers le texte source est une illusion de plus sur le chemin du perfectionnement traductif. D'ailleurs, cette quête de perfectionnement n'a-t-elle pas parfois emprisonné la retraduction dans un idéalisme factice qui prône des valeurs désuètes comme le recours à l'exotisme afin de révéler l'étrangeté du texte source et de créer le dépaysement culturel ?

Qu'advient-il finalement de l'idée de la « grande traduction » qui contrevient au vieillissement et au passage du temps ? Cette idée préconise que la retraduction permet, à un moment donné, d'assurer une stabilité du sens et une interprétation immuable qui est plus proche de l'original. Or, nous savons aujourd'hui, grâce aux études empiriques, que la fidélité au texte source n'est pas toujours garantie par la retraduction et qu'elle ne fait même pas partie, dans certains cas, des desseins de l'entreprise retraductive. De nombreuses études ont d'ailleurs démontré que la fidélité des retraductions ne peut pas toujours être vérifiée et que les deuxièmes retraductions s'avèrent parfois plus éloignées du texte source que les premières<sup>47</sup>.

### **3. L'idylle de la transparence**

Derrière toute traduction se cache l'idéologie d'une époque et une grande partie des deux siècles derniers a été marquée par des mouvements quasi compulsifs de retraduction et une obsession pour la fidélité aux œuvres originales<sup>48</sup>. Cette idée de régénérescence semble, au premier abord, réunir deux éléments contradictoires puisqu'il s'agit désormais d'être fidèle à l'original tout

---

<sup>47</sup> Outi Paloposki, Kaisa Koskinen, "Reprocessing texts. The fine line between retranslating and revising", dans *Across languages and cultures*, vol. 11, n°1, 2010, p. 29- 49. (Ressource en ligne)

<sup>48</sup> Isabelle Collombat, *op.cit.*, p. 1-15.

en composant avec la présence du traducteur dans le texte. En outre, il s'avère difficile d'évaluer adéquatement une traduction au moyen d'une critique empreinte de subjectivité.

L'idéologie de la transparence, véhiculée par l'effacement du traducteur et par l'impératif de la fidélité, est dépassée par la retraduction, qui permet une remise en question de la symétrie entre les langues-cultures. Le processus retransductif met en parallèle deux systèmes signifiants dont l'actant principal est le traducteur. Bien que les traducteurs visent un objectif bien déterminé, leurs décisions demeurent conditionnées par un contexte qui ne manque pas d'exercer une pression. À ce titre, ils représentent un élément essentiel dans la diffusion des normes de l'idéologie dominante, que ce soit à travers le respect ou la transgression du système en place.

### **3.1. Rôle du traducteur**

Il est difficile de contrôler la (re)traduction en tant que processus productif qui, partant d'un même texte, est susceptible de donner lieu à des versions différentes. La subjectivité du traducteur, la question interprétative et les changements dans la réception sont autant de variables à prendre en considération dans la traduction. La responsabilité du traducteur dans le processus transductif ne peut être envisagée qu'en délimitant les instruments mis en œuvre pour ce travail et en définissant la part de création dans le texte d'arrivée. La traduction ne se contente plus aujourd'hui de coller au texte source puisqu'elle met en avant le travail de création des traducteurs. Ces derniers n'hésitent plus d'ailleurs à exiger la reconnaissance de leur création au même titre que les écrivains qu'ils traduisent. Ce qui ne manque pas, dans certains cas, de poser le problème ambigu de la propriété intellectuelle des œuvres. Ne sont-ils pas d'une certaine manière des co-auteurs qui produisent un texte original dans la nouvelle langue ?



Pendant longtemps, le traducteur fut « le grand oublié de tous les discours sur la traduction. Pour ceux-ci, le traducteur est un être sans épaisseur, “transparent”, “effacé”, etc.<sup>49</sup> » Nous sommes loin aujourd’hui de l’image dépréciative véhiculée naguère sur le travail du traducteur. Ce dernier n’est plus considéré comme une pâle imitation de l’œuvre originale, mais comme un travail de création où il est possible de déceler l’empreinte laissée par le traducteur dans le texte. La subjectivité du traducteur s’inscrit dans le texte même à travers ses stratégies de traduction (les préférences esthétiques, le choix des tournures phrastiques, etc.). Ces stratégies sont elles-mêmes limitées par les contraintes éditoriales et par la visée de la retraduction. Le traducteur passe dès lors du rôle passif de « translittérateur » à celui de créateur. Meschonnic avance l’idée qu’un traducteur qui se contente de son rôle de traducteur n’en est pas réellement un, contrairement au traducteur-créateur dont l’œuvre arrive à se libérer de l’idéalisations du langage et donc du figement temporel infligé à la traduction-introduction.

Meschonnic insiste sur le rôle joué par le traducteur en soulignant son importance dans l’interprétation du texte source. En effet, la mise en rapport de la lecture interprétative et de l’écriture comme éléments essentiels pour une traduction efficace met en lumière le rôle du sujet traduisant et déloge, par conséquent, le texte original de sa position egocentrique. La multiplicité des retraductions pour une même œuvre prouve sans conteste que les problèmes soulevés par la traduction ne sont pas d’ordre linguistique (le problème de la polysémie, par exemple) mais interprétatifs. La création du traducteur est à envisager comme une lecture personnelle faite du texte source sous l’égide d’un système socioculturel bien déterminé. Cette dimension créative vient contrer l’idée même de transparence. Et Meschonnic de conclure : « si la traduction d’un texte est structurée-reçue comme un texte, elle fonctionne texte, elle est l’écriture d’une lecture-écriture,

---

<sup>49</sup> Antoine Berman, « La traduction et ses discours », *Meta*, vol.34, n°4, 1989, p. 677.

aventure historique d'un sujet. Elle n'est pas transparence par rapport à l'original<sup>50</sup> », mais constitue une reconstitution subjective qui donne naissance au texte d'arrivée.

Les choix traductifs sont, quant à eux, fortement significatifs et témoignent de la responsabilité du traducteur dans l'interprétation du texte ainsi que dans son appréhension d'un lecteur modèle. Le traducteur joue un rôle important dans la communication de l'œuvre à un nouveau lectorat. Il « travaille nécessairement avec une image, consciente ou inconsciente, de son lecteur à lui : il traduit à l'intention de ce lecteur, il se met à sa place, il crée et recrée ce lecteur au fil de son travail<sup>51</sup> ». Par le fait même, chaque retraduction représente un nouvel acte de communication qui vient s'ajouter à la longue liste d'interprétations possibles d'une œuvre et aucune de ces retraductions ne peut donc prétendre reproduire les effets du texte original. Cet aspect de la question sera traité dans une partie ultérieure de notre travail. Néanmoins, il est important de souligner que la subjectivité du traducteur suggère que sa reconstitution du sens du texte de départ passe par l'intérêt qu'il porte à certains aspects de celui-ci aux dépens d'autres qui se trouvent relégués à un second plan ou qui disparaissent complètement dans le texte d'arrivée. Les choix traductifs sont, dans tous les cas de figure, la résultante directe du dessein premier du traducteur ou de celui de l'éditeur.

Cependant la liberté créatrice du traducteur n'est pas totale ; elle est freinée, en premier lieu, par l'impératif du respect des intentions de l'auteur. Sans être une œuvre ancillaire, la traduction demeure une réécriture sous contraintes puisqu'elle est tenue de respecter celles de l'œuvre originale. En effet, selon la configuration traditionnelle, une traduction devrait rendre compte à la fois des intentions de l'auteur et susciter des réactions chez le public cible équivalentes à celles du

---

<sup>50</sup> Henri Meschonnic, *op. cit.*, p. 307.

<sup>51</sup> Lance Hewson, « Image du lecteur », *Palimpsestes* n° 9, *La lecture du texte traduit*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995, p. 151-164.

public du texte source, tout en respectant l'aspect formel du texte original. La complexité de l'entreprise réside tout d'abord dans la définition des intentions exactes de l'auteur. Le traducteur est avant tout un lecteur critique qui se doit de considérer l'ensemble du texte comme un système signifiant. Cela exige de sa part une familiarisation et une profonde connaissance du texte à traduire. Le texte source devient ainsi un système où tous les éléments sont sujets à des interprétations multiples de la part du lecteur, car les informations que l'auteur met dans son texte sont susceptibles de contenir différents niveaux de compréhension et d'analyse. Aussi le traducteur devra-t-il respecter « la coopération interprétative » avec l'auteur, comme l'appelle Umberto Eco<sup>52</sup>, en reformant dans sa traduction les différents niveaux textuels afin de permettre au lecteur de prendre part à l'opération de déchiffrement.

Dans le cas de la retraduction, le traducteur est un lecteur de l'œuvre originale mais également des traductions précédentes. En effet, retraduire signifie aussi marcher sur les pas des traducteurs précédents en revoyant les différentes versions déjà disponibles de l'œuvre en question. Chaque retraduction devient ainsi la voix d'une conscience qui tient, tant bien que mal, à se distinguer de la précédente puisqu'au-delà de l'impératif éditorial et de la mise au goût du jour, le texte est sujet à une nouvelle interprétation ; il est à chaque fois soumis à une lecture particulière qui privilégie certains éléments textuels au détriment d'autres afin de servir le dessein final du traducteur. On ne retraduit pas forcément pour faire mieux, comme semble le croire certains critiques pour qui la « véritable » traduction est unique ; il arrive en effet que la retraduction veuille afficher un autre point de vue, une autre interprétation du texte.

À travers ce nouvel acte de communication qu'est la retraduction se pose la question de l'objectivité du traducteur et du respect du projet de l'auteur. L'étude d'une retraduction implique

---

<sup>52</sup> Umberto Eco, *Lector in fabula*, traduit de l'italien par Myriam Bouzaher, Paris, Grasset, « Figures », 1990.

d'abord une analyse du degré d'adéquation entre la retraduction et la première traduction. Il est à cet effet utile de revenir sur la notion de fidélité, puisqu'elle est un concept typique de ce que pouvait représenter la critique des traductions. Bien que les études sur la traduction se soient progressivement détachées de la polémique traditionnelle et de tout jugement moral porté sur la question de la fidélité, la retraduction reste tributaire de cette problématique archaïsante et associe inconsciemment la retraduction à une volonté de renouer avec l'œuvre génitrice. En effet, la retraduction n'a de cesse de remettre en question les choix faits par le traducteur et d'appeler à un examen comparatif entre le texte d'origine et les différentes traductions. Dans un domaine qui a gagné aujourd'hui ses titres de noblesse en attestant son professionnalisme et qui cherche à s'éloigner des clichés et autres préjugés littéraires, peut-on sérieusement envisager l'idée de la fidélité comme un concept critique ?

### **3.2. Fidélité ou équivalence**

Le rapport entre le texte original et sa (re)traduction est soumis à un exercice critique qui connaît une expansion du champ terminologique. L'équivalence est un terme qui couvre une notion autrefois connue sous le nom très controversé de fidélité et qui aspire aujourd'hui à s'en distancier. Longtemps mise en avant, la notion de fidélité s'est vue délaissée à cause des jugements de valeur qui la sous-tendent. La fidélité, ou ce que Meschonnic qualifie d'« illusion morale de la fidélité », s'est construite sur l'idylle de la transparence à l'original, d'où l'effacement complet du sujet traduisant afin de donner l'illusion que le texte final n'est pas une traduction.

En effet, l'histoire de la traduction nous apprend que la fidélité au texte source peut varier selon la conception que l'on a de la traduction. Si les traductions françaises ont privilégié à un moment de leur histoire les traductions ethnocentriques, les variations importantes par rapport aux

originaux n'ont nullement été perçues comme une trahison mais simplement comme une amélioration évidente et une soumission sous-jacente à l'hégémonie de la langue française. Même si au fil du temps le polissage de la langue et de la civilisation d'origine a cédé progressivement la place à une traduction qui privilégie l'étrangeté du texte source, la transition reste difficile étant donné l'emprise des normes françaises dans ce domaine. Par ailleurs, le débat autour de la question de la fidélité, polarisé entre les sourciers et les ciblistes, s'est vu cristalliser ces dernières années autour de la notion d'équivalence.

Il est présomptueux de prétendre pouvoir résumer cette notion de manière définitive et absolue puisque la variété de l'éventail définitionnel n'a d'égal que la multiplicité des points de vue des traductologues et de leurs doctrines. La question de l'équivalence est sans doute l'une des problématiques qui, jusqu'à aujourd'hui, porte le plus à controverse dans le domaine de la traductologie, ce qui a sans doute amené Hermans à déclarer, non sans une certaine ironie : « The more closely one looks at what constitutes equivalence in translation, the more problematical the notion becomes<sup>53</sup>. »

Le mot « équivalence » porte en lui-même une charge définitionnelle problématique qui suggère un statut égal entre la traduction et son original ; or la réalité des faits, en général, et l'histoire de la traduction, en particulier, suggèrent des rapports de force entre les deux textes de sorte que les traductions sont rarement perçues comme égales aux textes sources.

Afin de débrouiller cette notion problématique, nous suggérons de commencer avec une des définitions générales que propose les dictionnaires de traductologie : l'équivalence est une « relation d'identité établie dans le discours entre deux unités de traduction de langues différentes,

---

<sup>53</sup> « Plus on regarde de près ce qui constitue l'équivalence en traduction, plus la notion devient problématique. » (Notre traduction), Theo Hermans, *Translation in systems: descriptive and system-oriented approaches explained*, Manchester, St Jerome publishing, 1999, p. 47.

dont la fonction discursive est identique ou presque identique<sup>54</sup>. » Cette définition, bien que sommaire, permet de mettre la lumière sur deux niveaux d'équivalence distincts : l'équivalence linguistique et l'équivalence fonctionnelle. L'équivalence linguistique<sup>55</sup> porte à la fois sur le niveau sémantique et syntaxique. L'équivalence fonctionnelle permet l'interprétation d'un texte tout en assurant la relation entre deux cultures. Elle regroupe ce que Nida appelle « l'équivalence dynamique » (qui prend en considération le récepteur du texte et qui sera appelée par la suite « l'équivalence communicative ») et « l'équivalence formelle » (qui met l'accent sur le texte source et son contexte)<sup>56</sup>. La théorie de l'équivalence est orientée vers le texte de départ, elle s'appuie sur les jugements de valeurs et sur des critères préétablis, ce qui lui confère une vision essentialiste, voire romantique. Les traductions littéralistes qui prétendent donner à entendre l'original ne font que l'en éloigner. Au nom de l'équivalence et du retour aux sources, on traduit la langue en remplaçant un mot par un autre et on délaisse le discours, ce qui donne lieu à un texte dénué de sa mélodie. En outre, une telle traduction reste enfermée dans son étrangeté et ne peut remplir la fonction communicative dans la culture d'arrivée.

La question n'est donc plus de savoir si deux textes sont équivalents, puisqu'une équivalence totale et parfaite entre le texte source et sa traduction ne peut être atteinte, mais de définir la relation exacte entre ces deux textes. Cette conception de l'équivalence atteint son plein essor avec les travaux de Toury. En effet, le découpage typologique rigide qu'a connu la notion jusque dans les années soixante-dix, notamment avec Nida, s'est progressivement essoufflé. L'équivalence a connu ces deux dernières décennies un déplacement du sujet de son étude de

---

<sup>54</sup> Jean Delisle, Hannelore Lee-Jahnke et Monique C. Cormier, *op. cit.*, p. 36.

<sup>55</sup> Les travaux de Jakobson ont déjà permis de montrer que l'équivalence sur le plan linguistique ne pouvait être atteinte. Roman Jakobson, « On linguistic aspects of translation », dans *On Translation*, Reuben Arthur Brower (dir.), Harvard University Press, 1959, p. 232-239.

<sup>56</sup> Eugene A. Nida, *Towards a science of translating*, Leiden, E. J. Brill, 1964, p. 159.

l'aspect linguistique à l'aspect culturel. L'étude descriptive des traductions littéraires de Toury<sup>57</sup>, ainsi que les théories de la réception, permettent de mieux étudier les conditions de communication divergentes entre le texte source et sa traduction. Contrairement à l'approche traditionnelle, l'approche fonctionnaliste est historique et relativiste, ce qui correspond parfaitement à la nature dynamique de la littérature.

Toury apporte un nouvel éclairage à la notion d'équivalence. Il estime que si un texte fonctionne comme une traduction dans une communauté donnée et qu'il est considéré comme telle par celle-ci, la relation qui existe entre le texte et son original porte le nom d'« équivalence<sup>58</sup> ». Le terme résumerait donc un concept *relationnel*, comme le déclare Toury lui-même: « [...] it is a *functional-relational* concept; namely, that set of relationships which will have been found to distinguish appropriate from inappropriate modes of translation performance for the culture in question<sup>59</sup> ». Ce postulat permet de transformer l'appellation traditionnelle d'équivalence en une simple étiquette conventionnelle désignant un rapport de translittération entre deux langues-cultures et d'en faire un concept dynamique où la nature de la relation unissant les deux textes ne peut être examinée qu'au cas par cas. Avec Toury, l'équivalence est déçue de sa position centrale ; elle n'est plus une condition *sine qua non* à la traduction ni un critère pour juger de la valeur de celle-ci. Elle devient un outil descriptif permettant de déterminer la relation entre un texte original et sa traduction. Il serait dans ce cas plus judicieux de parler d'un rapport d'adéquation entre le texte et sa traduction afin d'éviter d'éventuels malentendus au niveau terminologique.

---

<sup>57</sup> Gideon Toury, *Descriptive translation studies and beyond*, Amsterdam Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1995.

<sup>58</sup> Gideon Toury, *In search of a theory of translation*, Tel Aviv, Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1980, p. 39.

<sup>59</sup> « [...] c'est un concept fonctionnel-relationnel ; à savoir, cet ensemble de relations qui aura été trouvé pour distinguer les modes de performance traductive appropriés des inappropriés de la culture en question. » (Notre traduction), Gideon Toury, *Descriptive translation studies and beyond*, *op. cit.*, p. 86.

L'hypothèse de Toury n'est pas sans conséquence sur l'acceptation du terme même de traduction. Cette dernière se voit remaniée jusqu'en ses fondements mêmes. Elle se définit dès lors comme « ce qui est considéré comme tel par le polysystème littéraire cible<sup>60</sup> ». Le texte source est à son tour relégué au second plan. Si la primauté de ce dernier est indiscutable, son existence reste potentielle et non nécessairement vérifiable ; en d'autres termes, Toury se contente de la possible existence du texte source comme postulat pour l'étude du texte cible. L'approche descriptive travaille essentiellement sur le texte traduit en essayant de le réinsérer dans un horizon littéraire et social historique. Selon l'approche descriptive, le rapport d'équivalence entre le texte et sa traduction est déterminé par les choix opérés par les traducteurs. Ces mêmes choix sont régis par les normes en vigueur dans le système.

Toury introduit la notion de norme dans la traductologie en s'inspirant des sciences sociales. Il est certainement le premier à avoir attiré l'attention sur l'apport que pouvait représenter la pensée socioculturelle dans ce domaine : « Translation activities should rather be regarded as having cultural significance. Consequently 'translatorship' amounts first and foremost to being able *to play a social role*, i.e., to fulfil a function allotted by a community — to the activity, its practitioners and/or their products – in a way which is deemed appropriate in its own terms of reference<sup>61</sup> ».

Du point de vue des sciences sociales, les normes représentent des valeurs ou des idées partagées par un même ensemble social permettant de distinguer entre les actions acceptables et

---

<sup>60</sup> « When one's purpose is the descriptive study of literary translations in their environment, the initial question is not whether a certain text is a translation (according to some preconceived criteria which are extrinsic to the system under study), but whether it is regarded as a translation from the intrinsic point of view of the target literary poly system. », Gideon Toury, *In search of a theory of translation*, *op. cit.*, p. 43.

<sup>61</sup> « Les activités de traduction devraient plutôt être considérées comme ayant une signification culturelle. Par conséquent, le « statut de traducteur » revient avant tout à pouvoir jouer un rôle social, c'est-à-dire remplir une fonction attribuée par une communauté - à l'activité, à ses praticiens et / ou à leurs produits – d'une manière jugée appropriée dans ses propres termes de références. » (Notre traduction), Gideon Toury, *Descriptive translation studies and beyond*, *op. cit.*, p. 51.



inacceptables dans des situations particulières. Ces conventions sociales, qui régissent la conduite de la communauté, impliquent des *sanctions* réelles ou potentielles, négatives ou positives (selon le respect de la norme en vigueur) et donnent lieu à des *comportements routiniers*<sup>62</sup>. Dès lors, les normes deviennent un concept clé qui permet de rendre compte des mouvances sociales dans une communauté donnée puisque, comme le déclare Toury, la régularité des choix dans un large éventail de situations démontre l'existence d'une norme qui gouverne la prise de décision<sup>63</sup>.

Dans le domaine de la traduction, les normes opèrent comme des critères d'évaluation. Les contraintes socioculturelles exercées sur le traducteur diffèrent selon leur force. Elles se polarisent entre deux extrêmes qui vont des règles absolues aux idiosyncrasies. Les normes forment à leur tour un *continuum* échelonné entre ces deux extrêmes : certaines sont plus fortes et donc plus proches des règles, d'autres sont beaucoup plus faibles comme les idiosyncrasies. Aussi, la norme demeure-t-elle un concept relatif, car ce qui représente un comportement normatif au sein d'une communauté donnée peut être moins marqué dans une autre communauté. Ainsi, le traitement réservé au texte source et les décisions traductives donnent à chaque fois lieu à des traductions différentes selon l'ancrage social. Le traducteur représente à ce titre un vecteur social essentiel dans la révélation et/ou la propagation de la norme, que ce soit à travers son respect ou sa transgression. En outre, au-delà de son rôle de lecteur reconstruisant le sens du texte et des normes en vigueur, il doit présenter à son lecteur un texte satisfaisant basé sur un choix éclairé qui tienne compte des attentes du public visé.

En plus de leur relativité, les normes entretiennent, selon l'époque, un rapport de force variable. Le déplacement de ces dernières sur l'axe temporel peut assurer leur ascension autant que leur chute. Toury donne l'exemple de simples caprices qui peuvent devenir de plus en plus

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 55.

normatifs ou de normes qui deviennent aussi contraignantes que des règles selon la perspective historique dans laquelle elles se situent. Toutes ces variations spatio-temporelles (relativité et variabilité) entraînent forcément un changement dans le statut de la norme dans la société.

Les normes se déclinent en deux grandes catégories : les normes préliminaires et les normes opérationnelles. Les premières définissent la politique de traduction, à savoir le choix des œuvres, des auteurs et des genres à traduire ou les langues de médiations permises, etc. Les normes opérationnelles, quant à elles, concernent directement la matrice du texte et les décisions prises lors du processus de traduction. En effet, le traducteur choisit soit de se soumettre aux normes linguistiques et culturelles de l'œuvre originale, soit de se soumettre aux normes de la culture cible. Le choix entre les deux exigences concurrentes constitue la *norme initiale*<sup>64</sup>. Si le traducteur opte pour le premier choix, le texte traduit aura tendance à souscrire aux normes du texte source et donnera lieu à une traduction « adéquate<sup>65</sup> ». Par contre, si le traducteur décide de se soumettre aux normes du texte cible afin d'ancrer l'œuvre dans le nouveau système littéraire, la traduction sera dite « acceptable ». Ainsi, comme le résume Toury, alors que l'adhésion aux normes sources détermine la pertinence d'une traduction par rapport au texte source, la souscription à des normes originaires de la culture cible détermine son acceptabilité.<sup>66</sup>

Il ne faut pas oublier que les normes traductives sont tributaires de la position qu'occupe la littérature traduite dans le système littéraire cible. Il est donc raisonnable de penser que l'attitude du traducteur par rapport à l'œuvre à traduire dépend souvent de la position de celle-ci dans le système littéraire cible. Il sera donc intéressant dans notre analyse ultérieure de comparer les

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>65</sup> Les définitions de « traduction acceptable » et « traduction adéquate » sont empruntées par Toury à la terminologie d'Even-Zohar introduite en 1971 dans *Introduction to a Theory of Literary Translation*, 1995, p. 56.

<sup>66</sup> « Thus, whereas adherence to source norms determines a translation's adequacy as compared to the source text, subscription to norms originating in the target culture determines its acceptability », Gideon Toury, *Descriptive translation studies and beyond*, *op. cit.*, p. 57.

normes mises en place dans le texte cible retraduit avec les normes actives de la première traduction.

Les normes sont un outil de travail aussi bien pour la traduction, en tant que processus, que pour l'étude comparative de celle-ci, en tant que produit final. Toutefois, le décalage entre le moment qui voit apparaître la norme et le moment où se fait l'examen critique de la traduction laisse présager que la norme est une notion dynamique soumise aux changements du paradigme historico-culturel. Aussi l'aspect ponctuel d'une norme doit-il être toujours considéré parallèlement aux caractéristiques de la littérature traduite de l'époque en question. Une telle étude devra donc commencer par répondre à des problématiques telles que les critères de sélection des ouvrages et des auteurs à traduire, la place qu'occupe la littérature de départ dans le système littéraire cible, etc.

La traduction est un processus de production qui fonctionne à travers une dynamique collective et sociale. Elle passe par la confrontation de points de vue divergents. Le texte traduit n'est pas uniquement le reflet des normes d'une société donnée ou le fruit de la subjectivité d'un traducteur, mais la résultante des relations entre les différents actants qui participent à sa mise en œuvre.

L'approche descriptive n'est qu'une possibilité parmi tant d'autres pour étudier la question de l'équivalence. Toutefois, celle-ci a l'avantage de ne pas se cantonner à l'aspect linguistique de la traduction. Ainsi, au lieu de se limiter à s'interroger sur la correspondance entre le texte cible et le texte source, cette approche nous offre la possibilité de considérer la fonction communicative qu'occupe les deux textes. Elle s'interroge sur la manière dont chaque culture perçoit la traduction et sur la fonction que joue celle-ci dans les différentes cultures et littératures ainsi que sur son développement. En outre, une telle approche permet de tenir compte des caractéristiques des deux

systèmes (source et cible) avec toutes leurs composantes (auteur, lecteur, texte, contexte socioculturel et historique, traducteur, etc.).

#### **4. L'aspect culturel**

La dimension culturelle occupe une part importante dans la théorie de la traduction. Les pratiques traductives sont influencées par la culture puisque toute traduction émane d'un traducteur qui appartient à une culture donnée et qui effectue, grâce à son activité traduisante, un transfert du texte littéraire d'une culture à une autre. Le rapport d'altérité entre le texte source et sa traduction se manifeste tant au niveau du changement de langue que du transfert culturel qui s'opère au niveau textuel. L'échange interculturel entre les différents textes exige de la part de l'instance traduisante une exposition du discours de l'autre qui peut être parfois influencé par la subjectivité du traducteur lui-même ou par les pratiques traductives dominante d'une culture et d'une période historique déterminées.

##### **4.1. Traduction et culture**

Bassnett et Lefevere<sup>67</sup> avancent que l'objet de l'étude de la traduction a été redéfini ces dernières années grâce à la fusion disciplinaire que connaît le domaine. En effet, cette nouvelle tendance semble étudier le texte en l'intégrant dans les réseaux de la culture source ainsi que ceux de la culture cible. Elle prend désormais en compte le large éventail qui compose son environnement. Elle intègre en l'occurrence des contextes sociaux, historiques et politiques bien spécifiques, ce qui ne manque pas de transparaître dans la manière de traduire ainsi que dans la réception de l'œuvre en question.

---

<sup>67</sup> Susan Bassnett et André Lefevere, « Introduction: Proust's grandmother and the Thousand and One Nights: The 'Cultural Turn' in translation studies », dans S. Bassnett et A. Lefevere (dirs.), *Translation, History and Culture*, London, Pinter, 1990, p. 1-13.

La traduction n'est plus seulement envisagée d'un point de vue linguistique, elle est aussi culturelle. Cette idée n'a rien de vraiment novateur, mais elle a peut-être mis du temps à faire valoir ses droits pour tous. Georges Mounin avançait déjà que toute traduction se devait de respecter deux éléments essentiels : « pour traduire une langue étrangère, il faut remplir deux conditions, dont chacune est nécessaire, et dont aucune en soi n'est suffisante : étudier la langue étrangère ; étudier (systématiquement) l'ethnographie de la communauté dont cette langue traduite est l'expression. Nulle traduction n'est totalement adéquate si cette double condition n'est pas satisfaite<sup>68</sup> ». Cette même vision a été relayée plus tard par Denys Cuche, qui a consacré une étude exhaustive au concept de culture<sup>69</sup>. Ce dernier déclare que la « langue et [la] culture sont dans un rapport étroit d'interdépendance : la langue a entre autres fonctions celle de transmettre la culture, mais elle est elle-même marquée par la culture<sup>70</sup>. » Cuche appuie son argumentation sur Lévi-Strauss, qui souligne à son tour le rapport de corrélation entre la culture et le langage :

Le problème des rapports entre langage et culture est l'un des plus compliqués qui soit. On peut d'abord traiter le langage comme un produit de la culture : une langue en usage dans une société reflète la culture générale de la population. Mais, en un autre sens, le langage est une partie de la culture ; il constitue un de ses éléments, parmi d'autres [...] le langage apparaît aussi comme condition de la culture, dans la mesure où cette dernière possède une architecture similaire à celle du langage. L'une et l'autre s'édifient au moyen d'oppositions et de corrélations, autrement dit, de relations logiques. Si bien qu'on peut considérer le langage comme une fondation, destinée à recevoir les structures plus complexes parfois, mais de même type que les siennes, qui correspondent à la culture envisagée sous différents aspects<sup>71</sup>.

Deux idées sont à retenir des propos de Lévi-Strauss. La première est que le langage est une des formes de la culture et qu'entre les deux existe un rapport d'interdépendance. La deuxième

---

<sup>68</sup> Georges Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1963, p. 236.

<sup>69</sup> Denys Cuche, *La notion de culture dans les sciences sociales*, Paris, La découverte, coll. « Repères », 2010 (4<sup>e</sup> ed.).

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>71</sup> Claude Lévi-Strauss, « Linguistique et anthropologie », dans *Anthropologie structurale*, Éd. Plon, 1958, p. 78-79.

idée, découlant de la première, est que l'évolution du langage se fait conjointement avec celle de la culture, par conséquent, les changements linguistiques engendrent des changements dans les pratiques traductives.

Mais avant de nous avancer plus loin dans ces considérations, nous nous proposons de délimiter les points relatifs à la notion de culture sur lesquels portera notre intérêt. Il est manifeste que pour la présente étude, ce sont la signification et l'usage actuels des mots dans une culture donnée qui seront retenus et qui nous permettront de mesurer l'écart entre la culture tchèque d'origine de Kundera et celle française de ses traducteurs. Nous entendons par culture la somme des pratiques et des idées que partage une communauté donnée et qui dicte les conduites des individus appartenant à cette même communauté. Une brève rétrospection historique permet néanmoins de mieux apprécier l'acception actuelle du mot. Le classicisme en France s'était donné pour mission de prodiguer les bienfaits de ses « Lumières » à l'ensemble de l'humanité. Très rapidement s'est développée en Europe une pensée universaliste de la culture qui s'est associée à une autre conception fondamentale, celle de civilisation. La notion de civilisation, qui est à l'origine issue de la bourgeoisie, proposait une vision progressiste de l'histoire qu'elle cherchait à imposer aux autres peuples. La civilisation a été d'abord définie « comme un processus d'amélioration des institutions, de la législation, de l'éducation<sup>72</sup> » pour se voir ensuite associée à l'esprit colonialiste. Dans ce contexte, l'amalgame entre civilisation et culture désignait uniformément la culture européenne et plus particulièrement sa supériorité par rapport aux autres cultures. Malgré la nouvelle acception que donne le système de valeur allemand au mot *Kultur* dès la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, le concept français conserve « l'idée d'unité du genre humain. Entre le XVIII<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècle français, il y a une continuité de la pensée universaliste et la notion de culture garde

---

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 12.

son sens collectif, elle demeure avant tout la “culture de l’humanité”<sup>73</sup> ». L’influence française dans la définition de la notion de culture contribue à diffuser l’idée humaniste de « l’unité de l’homme ».

L’idée d’universalisme cristallise le débat dans le domaine de la traduction entre les sourciers et les ciblistes autour de la question de la parenté des langues. Benjamin met en avant ce problème en considérant que « la finalité de la traduction consiste, en fin de compte, à exprimer le rapport le plus intime entre les langues [...] les langues ne sont pas étrangères les unes aux autres, mais [...] apparentées en ce qu’elles veulent dire<sup>74</sup>. » Le postulat de Benjamin ne prend pas assez en compte les particularités linguistiques des langues qui les rend étrangères les unes aux autres et que la traduction « classique » a tendance à gommer. Si un langage pur commun à toutes les langues existe, la traduction devient « un mode de représentation », une expérimentation et une exploration de la convergence originale des langues. Ainsi, la traduction ne supprime pas la différence entre les langues mais relève les lieux où les systèmes de signification se chevauchent et sont à la frontière de deux cultures. Ces espaces de rencontre donnent souvent lieu à une traduction qui laisse voir son hybridité (linguistique ou culturelle), en ce sens qu’elle porte en elle les marques du système source. Cependant, il n’est pas toujours aisé de déceler ces marques puisque beaucoup de traductions souffrent d’une assimilation, volontaire ou forcée, au système source.

D’un autre côté, l’universalisme français explique la pratique de la traduction ethnocentrique<sup>75</sup> en France, qui a participé en partie à la construction de la littérature française. Cette approche de la traduction ne peut concevoir le texte étranger qu’à travers les normes françaises, ces normes étant présentées comme le modèle en vigueur pour la diffusion de la culture

---

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>74</sup> Walter Benjamin, « La tâche du traducteur », *Œuvres I*, traduit de l’allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, p. 248.

<sup>75</sup> L’ethnocentrisme est entendu ici selon le sens que lui donne Berman : « qui ramène tout à sa propre culture, à ses normes et valeurs, et considère ce qui est situé en dehors de celle-ci — l’Étranger — comme négatif ou tout juste bon à être annexé, adapté, pour accroître la richesse de cette culture. » *op. cit.*, p. 29.

dominante. Le traducteur et, à travers lui, tout ce qu'il met en œuvre dans sa traduction, deviennent alors un des rouages de la propagande culturelle, car toute culture « est en accord avec les buts qu'elle poursuit, liés à ses choix dans la gamme des choix culturels possibles. Ces buts, elle les poursuit à l'insu des individus mais à travers eux, grâce aux institutions [...] qui vont façonner tous leurs comportements, en conformité avec les valeurs dominantes qui lui sont propres<sup>76</sup>. » La pratique ethnocentrique oublie que la traduction est une opération textuelle où interviennent autant les normes culturelles du texte d'arrivée que celles du texte de départ. Les cultures se traduisent entre elles ; or cet échange, et ce qu'il implique comme transfert et enrichissement mutuel, procure à chaque culture son identité. Telle l'œuvre originale, la traduction appartient à une civilisation qui constitue son individualité. Elle fait partie d'une tradition culturelle propre à chaque civilisation ; on ne traduit pas partout les mêmes œuvres ; qui plus est, on ne le fait pas de la même manière. De plus, la retraduction assure le renouvellement constant de l'œuvre.

La traduction est un échange entre deux cultures où la modification du sens plus ou moins substantielle est largement compensée par l'enrichissement et l'ouverture sur l'autre. Elle constitue une zone de contact entre deux mondes, la réinvention d'une écriture capable de faire coïncider deux visions du monde. Le rapport à l'Autre se reflète dans le texte traduit lui-même, aussi ne faut-il pas se contenter de retraduire le signe mais repenser le rapport à l'Autre et à sa culture dans la traduction à travers les signes culturels.

L'approche culturelle marque un changement dans l'étude de la traductologie. Elle tend à chercher des normes plus « mondiales » et à contextualiser la traduction qui semble influencée par la culture-cible ou du moins par la réception qu'elle en fait. En déplaçant l'étude de la traduction

---

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 33.



du champ linguistique à la sphère culturelle, les interrogations sur le contexte et les conditions de traduction se trouvent renouvelées à leur tour.

L'œuvre traduite n'est pas la seule à jouer le rôle de relais entre les cultures. Elle est un des éléments constitutifs de la *translation littéraire*. Le concept de translation a été développé par Antoine Berman. Il s'agit d'un espace d'échange entre les cultures en présence, ou qui se développe à côté du texte original (critiques, analyses, commentaires, films, adaptations, etc.). La translation « n'advient pas qu'avec la traduction. Elle advient aussi par la critique de nombreuses formes de transformations textuelles (ou même non textuelles) qui ne sont pas traductives. *L'ensemble constitue la translation d'une œuvre*<sup>77</sup>. »

Berman considère qu'« une traduction ne se déploie et n'agit vraiment dans [la] langue-culture que si elle est étayée et entourée par des travaux critiques et des translations non traductives<sup>78</sup>. » La traduction n'est pas le seul élément de la translation mais elle en constitue le moment central. De même, il atteste que pour la critique de la traduction il est nécessaire de prendre en considération tous les paratextes qui la soutiennent, car « la traduction ne peut pas être “nue” sous peine de ne pas accomplir la *translation littéraire*<sup>79</sup>. » Le théoricien de la traduction résume cette vision globalisante sous le nom d'« étayage traductif ». Ce dernier comprend les introductions, préfaces, postfaces, notes, glossaires, etc., qui entourent la traduction.

#### **4.2. La manipulation culturelle**

Il est certain que la traduction favorise le rapprochement entre les cultures. Néanmoins, en envisageant le texte traduit comme un acte de communication interculturelle, il arrive que celui-ci

---

<sup>77</sup> Antoine Berman, *Pour une critique des traductions: John Donne*, Paris, Gallimard, 1995, p. 17.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 68.

se trouve cantonné dans le rôle que lui attribue la culture cible. L'appropriation de la culture étrangère est un danger réel que fait courir la culture cible au texte traduit. Qu'elle soit faite de manière consciente ou pas, la domestication entraîne des conséquences et des réactions certaines chez le public-cible. Les desseins d'une telle entreprise touchent autant le domaine culturel et économique que politique. Ainsi, grâce à l'approche culturelle, l'étude de la traduction se déplace du domaine linguistique vers celui de la culture. Bassnett et Lefevere<sup>80</sup> voient même dans ce déplacement une redéfinition de l'objet d'étude de la traduction. Le texte est désormais étudié au sein des réseaux source et cible en intégrant les aspects culturels à l'objet de l'étude. L'approche culturelle permet d'opérer des changements sur le plan théorique aussi bien que méthodologique. De ce nouveau terrain d'étude émergent de nouvelles questions sur le rôle joué par les individus et les institutions dans ce processus de transfert culturel.

Les premiers à intervenir dans la traduction sont bien entendu les traducteurs eux-mêmes. Leur travail leur permet de manipuler le texte pour faire passer leur propre idéologie, tout comme il leur permet d'imiter les discours dominants pour garantir l'acceptation de la traduction dans la culture cible. Ici se pose encore une fois la question de l'éthique du traducteur et de sa visibilité. Berman considère que toute intervention du traducteur doit être explicite et ressentie comme une adaptation ou une déformation du texte source, sans pour autant que cela ne prenne une valeur péjorative.

Le critère linguistique est ce qui détermine, entre autres, l'appartenance à une nation et qui permet à celle-ci de faire son entrée dans le monde aussi bien littéraire que politique. De ce fait, la traduction s'avère un puissant mode de construction culturelle, un moyen par lequel les nouvelles nations peuvent établir leur identité face aux pays voisins. On assiste par exemple en URSS, dès la

---

<sup>80</sup> Susan Bassnett et André Lefevere, *Translation, History and Culture*, London/New York, Pinter, 1990, p. 12.

fin des années 1920, à l'exportation de l'image du régime à travers la diffusion à l'étranger de la littérature soviétique traduite qui s'articulait surtout autour de la prose réaliste et du romantisme révolutionnaire<sup>81</sup>. Ce transfert d'auteurs consacrés par le pouvoir en place n'avait d'autre but que de légitimer le régime et d'en faire la propagande. La traduction devient un instrument au service du pouvoir politique et s'engage dans un lourd processus de construction d'images fictives d'auteurs, de textes et dans la mise en place de cultures entières.

Pareillement à la critique ou à l'adaptation, l'approche culturelle considère la traduction comme une des multiples manières de réécrire les œuvres littéraires. La traduction comme réécriture est le moyen principal par lequel les cultures reconstruisent les textes et, à travers eux, représentent l'image des auteurs et reconfigurent l'histoire.

Lefevere présente *Le Journal d'Anne Frank* comme l'un des exemples patents de détournement culturel. L'étude de la traduction allemande montre de manière pertinente l'euphémisme mis en place pour atténuer la violence des propos à l'encontre des Allemands. La réécriture de cette œuvre pour l'adapter à un public particulier, mal à l'aise avec son passé nazi, est un exemple éloquent prouvant que la traduction joue un rôle capital dans la manipulation idéologique. Pour Lefevere, la notion de réécriture est très importante. Il affirme avec véhémence que l'étude de la littérature devrait être celle des réécritures, car ce sont elles et non les textes canoniques, classiques et originaux, qui sont le principal mode de « consommation » et d'appréciation de la littérature des temps modernes<sup>82</sup>.

L'accent mis sur la réécriture ne sert pas seulement à élargir l'horizon des études en traductologie au-delà de la linguistique et de l'analyse de texte, mais il vise aussi à contribuer à

---

<sup>81</sup> Antoine Baudin et Léonid Heller, *Le réalisme socialiste soviétique de la période jdanovienne (1947-1953)*, Bern, Peter Lang, 1998.

<sup>82</sup> André Lefevere, *Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame*, London/New York, Routledge, 1992, p. 7.

l'étude de la littérature et de la culture. La réécriture permet de montrer la valeur de l'étude des traductions en mettant au jour les éléments qui jouent un rôle dans la manipulation des mots et des concepts qui constituent la source du pouvoir dans une culture donnée.

Dans *Translation, Rewriting and the Manipulation of the Literary Fame*, Lefevere offre un système d'analyse des traductions, ainsi que d'autres formes de réécriture, en étudiant les « control factors » (facteurs de contrôle) qui mènent à la manipulation de la littérature et qu'il articule autour du concept de « patronage ». Ce dernier est défini comme : « any power (person, institution) that can further or hinder the reading, writing and rewriting of literature<sup>83</sup> ». C'est cette force supérieure que constitue le patronage qui est déterminante pour la traduction, soit en imposant directement les choix traductifs, soit indirectement en délimitant les paramètres de travail des professionnels (traducteurs, écrivains, éducateurs). Ces professionnels et la poétique dominante constituent à leur tour d'autres « facteurs de contrôle » qui déterminent au sein même du système littéraire ce qui doit être traduit et la manière dont cela doit être accompli :

Two factors basically determine the image of a work of literature as projected by a translation. These two factors are, in order of importance, the translator's ideology (whether he/she willingly embraces it, or whether it is imposed on him/her as a constraint by some form of patronage) and the poetics dominant in the receiving literature at the time of the translation<sup>84</sup>.

En effet, le rôle du traducteur dans la circulation interculturelle est incontestable. Par son travail, il ouvre le passage à une nouvelle culture, différente de la sienne, tout en participant à la transmission des valeurs de sa propre culture. « Le traducteur, jusqu'alors invisible, acquiert le

---

<sup>83</sup> « Tout pouvoir (personne, institution) qui peut favoriser ou entraver la lecture, l'écriture et la réécriture de la littérature. » (Notre traduction), *Ibid.*, p. 15.

<sup>84</sup> « Deux facteurs déterminent essentiellement l'image d'une œuvre littéraire telle qu'elle est projetée par une traduction. Ces deux facteurs sont, par ordre d'importance, l'idéologie du traducteur (qu'il/elle l'adopte volontiers ou qu'elle lui soit imposée comme une contrainte par une forme d'autorité) et la poétique dominante dans la littérature au moment de la traduction. » (Notre traduction), *Ibid.*, p. 41.

statut explicite d'un spécialiste de la communication interculturelle. On exige qu'il soit capable de déterminer les moyens de médiation les plus fonctionnels, c'est-à-dire les mieux adaptés aux objectifs de la communication dans un contexte socioculturel donné<sup>85</sup>. » Au-delà de la subjectivité des traducteurs, chaque époque est marquée par une manière de traduire dominante qui illustre à son tour sa propre vision du monde. Par conséquent, le texte étranger devient le lieu de multiples interprétations ; son sens n'est plus fixe et immuable, mais pluriel et contingent. À ce propos, Lawrence Venuti explique :

a foreign text is the site of many different semantic possibilities that are fixed only provisionally in any one translation, on the basis of varying cultural assumptions and interpretive choices, in specific social situations, in different historical periods. Meaning is a plural and contingent relation, not an unchanging unified essence, and therefore a translation cannot be judged according to mathematics-based concepts of semantic equivalence or one-to-one correspondence.<sup>86</sup>

Les notions servant habituellement à l'évaluation critique des traductions comme la « fidélité », l'« équivalence » ou même « l'erreur linguistique » ne peuvent assurer la viabilité de la traduction puisque ce sont des catégories historiquement déterminées et donc variables. Les erreurs de traduction peuvent par exemple être significatives dans la culture de la langue cible.

La traduction est déterminée par sa relation avec les conditions culturelles et sociales dans lesquelles elle est produite et lue. Venuti souligne le conflit que renferme cette relation en le qualifiant de « violence<sup>87</sup> ». Selon lui, la violence réside dans la reconstruction du texte étranger en accord avec les valeurs, croyances et représentations qui préexistent dans la langue cible. La

---

<sup>85</sup> Mi-Yeon Jeon et Annie Brisset, « La notion de culture dans les manuels de traduction : domaines allemand, anglais, coréen et français » dans *Meta : journal des traducteurs*, vol. 51, n° 2, 2006, p. 391. (389-409)

<sup>86</sup> « Un texte étranger est le site de différentes possibilités sémantiques qui sont fixées provisoirement dans une traduction donnée, sur la base de diverses hypothèses culturelles et de choix interprétatifs, dans des situations sociales spécifiques, à différentes périodes historiques. La signification est une relation plurielle et contingente, non une essence unifiée immuable, et par conséquent, une traduction ne peut pas être jugée selon des concepts mathématiques d'équivalence sémantique ou de correspondance univoque. (Notre traduction), Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, Londres, Routledge, 1995, p. 18.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 19.

traduction devient un tour de force où la langue et la culture du texte étranger se trouvent remplacées par un texte intelligible par le lecteur de la culture cible. La hiérarchisation et le conflit entre culture dominante et culture marginale engendrent une violence qui semble inhérente à la traduction. Venuti en conclut que « the violence wreaked by translation is partly inevitable, inherent in the translation process, partly potential, emerging at any point in the production and reception of the translated text, varying with specific cultural and social formations at different historical moments<sup>88</sup>. »

Depuis sa production jusqu'à sa réception, la traduction entre en conflit avec toutes les composantes qui l'entourent et c'est grâce à cette ébullition constante qu'il lui est possible de rendre compte de réalités littéraires et socioculturelles changeantes. L'apport de l'approche culturelle en traductologie est donc incontestable. Son importance réside dans ses contributions, non seulement au développement des études de la traduction en tant que discipline, mais aussi dans la sensibilisation à la valeur de la traduction dans d'autres domaines. La traduction culturelle apparaît comme un concept incontournable qui devrait trouver sa place dans les études des interactions culturelles, tous domaines confondus.

Le tournant de l'approche culturelle révèle l'étendue des possibilités offertes par l'étude de la traduction à la fois comme mode de représentation des diverses cultures en présence et comme moyen efficace dans le dialogue entre les langues et les cultures nationales. Outre son rôle capital dans l'étude des interactions culturelles et dans celles de l'édification ou la représentation des cultures, la première conséquence de l'approche culturelle est le développement du concept de « littérature mondiale ».

---

<sup>88</sup> « La violence provoquée par la traduction est en partie inévitable, inhérente au processus de traduction et en partie potentielle. Elle apparaît à tout moment dans la production et la réception du texte traduit, variant selon les formations culturelles et sociales à différents moments historiques. » (Notre traduction), *Ibid.*, p. 19.

Pascale Casanova explique les origines du problème auquel sont confrontés les auteurs traduits. Elle estime que ces derniers, issus de « petites langues », se retrouvent, à un moment ou un autre, confrontés à « une contradiction structurale dramatique qui les oblige à choisir entre la traduction dans une langue littéraire qui les coupe de leur public national mais leur donne une existence littéraire, et le retrait dans une “petite” langue qui les condamne à l’invisibilité ou une existence littéraire tout entière réduite à la vie littéraire nationale<sup>89</sup> ». Certains écrivains européens finissent par céder à la domination de la langue française. Ces « assimilés », comme se plaît à les appeler Casanova, entretiennent un rapport d’insécurité et de dépendance à l’égard de cette langue-culture dominante : soit qu’ils écrivent en français, soit qu’ils traduisent ou s’autotraduisent et « cherchent, par une sorte d’hypercorrection, à faire disparaître et à corriger, comme on fait pour un “accent”, les traces linguistiques de leur origine<sup>90</sup>. » Mais présenter la situation de ces écrivains de la sorte est quelque peu simpliste. Il s’agit davantage d’un problème multidimensionnel où entrent en jeu plusieurs variables et choix, qu’ils soient conscients ou non. En adoptant une langue dominante comme la langue française, certains écrivains cherchent un rayonnement plus grand, voire universel, mais restent en proie à leur situation politique (ou leur engagement national). Ils veulent se libérer de leur statut d’auteurs traduits tout en cherchant à transmettre leur capital culturel et à faire reconnaître la littérature périphérique de leur pays d’origine. Pour la plupart de ces écrivains, cette stratégie les oblige à un constant va et vient entre la littérature source (celle de la langue maternelle) et la traduction, s’inscrivant ainsi dans une double appartenance littéraire et linguistique, tandis que d’autres choisissent un cheminement à sens unique en adoptant la langue de leur pays d’adoption.

---

<sup>89</sup> Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 351.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 349.

Casanova présente le cas de Kafka comme l'exemple typique de ce déchirement entre deux appartenances, entre ce qu'il est effectivement comme être humain et ce qu'il aspire à être en tant qu'écrivain. Écrivain pragois de langue allemande mais juif avant tout, Kafka baigne dans un monde où la chose littéraire se mêle à la chose politique. Il est confronté à la fois à la question du nationalisme tchèque et du sionisme. Son œuvre entière peut être considérée comme « traduite d'une langue qu'il ne pouvait pas écrire, le yiddish<sup>91</sup>. » Kafka illustre le rapport entre écriture et littérature mineure car « une littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure<sup>92</sup> » c'est-à-dire, la littérature qu'une minorité écrit dans la langue de la majorité. Les juifs de Prague sont confrontés à un ensemble d'obstacles inextricables qui entravent leur accès à l'écriture : « impossibilité de ne pas écrire, impossibilité d'écrire en allemand, impossibilité d'écrire autrement.<sup>93</sup> » L'écriture devient le reflet d'une conscience nationale qui se fait paradoxalement au moyen de la langue allemande, langue artificielle et « oppressive ». Kafka réinvente la langue allemande de Prague ; il en fait une « machine d'expression<sup>94</sup> » qu'il s'approprie en la poussant aux limites de la sobriété. Dans l'espace exigü de la littérature mineure tout est sujet à une déformation. Les affaires individuelles sont hypertrophiées ; la conscience collective dominante et la dimension politique contaminent toute énonciation littéraire<sup>95</sup>.

Face à l'inégalité des chances dans le monde littéraire, Kundera opte de son côté pour un projet romanesque où la littérature traduite prend le pas sur le texte source. En effet, l'écrivain d'origine tchèque (proche en cela de Kafka), exilé en France depuis 1975, décide de reprendre la

---

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 366.

<sup>92</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka : pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975, p. 29.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 31.



traduction française de ses œuvres rédigées en tchèque. Il impose les versions françaises corrigées comme les seules traductions autorisées et, ce faisant, les établit d'office en tant que textes originaux à partir desquels se feront désormais les traductions de son œuvre vers d'autres langues, y compris le tchèque. Il finit même par abandonner le tchèque pour adopter le français comme seule langue d'écriture. On ne peut alors que s'interroger sur les motifs d'une telle pratique chez un écrivain qui dénonçait auparavant le chauvinisme des traductions françaises.

La frontière est très mince entre le texte que l'auteur veut offrir à son lecteur et ce que le traducteur en fait. Pour Kundera, il s'agit d'une question de fidélité : « la traduction est belle seulement si elle est fidèle. C'est la passion de la fidélité qui fait un authentique traducteur<sup>96</sup>. » Ces propos, fortement empreints de subjectivité, suggèrent que l'auteur est loin d'être conscient de la grande variabilité de la notion de « fidélité » et des difficultés traductives qui en résultent. Envisager la traduction comme une question de bonnes intentions de la part du traducteur, c'est supposer que celles-ci coïncident avec les intentions de l'auteur et que la traduction peut atteindre le degré de transparence à l'original. En excluant les passions de l'équation et en s'éloignant du terrain friable de la fidélité, l'étude de la retraduction des romans tchèques de l'auteur demeure le meilleur moyen d'appréhender la conception de la traduction qui est à l'œuvre chez Kundera, quelle que soient les intentions de l'auteur à son égard.

---

<sup>96</sup> Milan Kundera, « Quatre-vingt-neuf mots », *Le Débat*, n° 37, novembre 1985, p. 87.

## CHAPITRE II : LA RETRADUCTION DE *LA PLAISANTERIE*

### 1. Stratégies de traduction

La question de la retraduction pose, dans l'œuvre de Milan Kundera, un problème d'ordre pratique qu'il faut soulever d'emblée. Notre hypothèse de travail repose sur le postulat, avancé par l'écrivain lui-même, stipulant que les dernières versions supervisées par l'auteur font office de texte source<sup>97</sup>. Rappelons également qu'il est difficile, voire impossible d'avoir accès aux versions originales manuscrites des romans écrits en tchèque. Il est par contre possible, d'un point de vue méthodologique, de mesurer l'écart entre la traduction et l'original à partir des deux traductions : la traduction originale et la retraduction autorisée par l'auteur. L'analyse doit se faire alors dans un ordre a-chronologique qui prend appui sur la retraduction de *La Plaisanterie* afin de dégager des éléments étrangers au texte kundérien qui auraient été rajoutés par le premier traducteur (Marcel Aymonin), en mesurant l'écart (linguistique, sémantique, stylistique, etc.) entre les deux traductions.

L'analyse des modifications les plus apparentes apportées à la macrostructure (mise en page, division en chapitres, etc.) et celles plus subtiles au niveau de la microstructure (lexique, niveau de langue, découpage des phrases, sonorité, etc.) permet de déterminer les normes suivies par les traducteurs. Les tendances dominantes dans la première traduction nous éclairent sur la

---

<sup>97</sup> « J'écris mes romans en tchèque. Mais comme mon œuvre a été, depuis 1969, déclarée non existante dans mon pays, presque personne ne peut lire mes livres en tchèque. Ils sont traduits d'abord en français, édités en France, puis dans d'autres pays, mais le texte original tchèque reste dans mon tiroir, semblable à un moule. Si c'est difficile, je ne sais pas. Je suis encore tellement surpris par cette situation bizarre que je ne suis pas à même de la juger. En tout cas, j'ai une grande chance, à savoir un traducteur excellent, qui est, en même temps, un grand ami à moi et un vrai poète, François Kerel. Il a traduit mes derniers romans de telle façon qu'ils égalent complètement la version originale. » Antoine de Gaudemar, « Entretien avec Milan Kundera » *Libération*, jeudi 15 janvier 1998, p. 33.

vision du traducteur, car si la traduction est une opération de création, elle demeure avant tout un acte interprétatif qui accentue délibérément certains aspects du texte original aux dépens d'autres éléments.

La première traduction française de *La Plaisanterie* est devenue tristement célèbre à cause de son rejet par l'auteur. Le romancier saisit toutes les occasions qui s'offrent à lui afin de rectifier cette méprise. Il déclare en 1985, dans *Le Débat* : « En 1968 et 1969, *La Plaisanterie* a été traduit dans toutes les langues occidentales. Mais quelle tristesse. En France, le traducteur a réécrit le roman en changeant complètement mon style<sup>98</sup> ». Cette même remarque se retrouve également 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<sup>99</sup> ».

Milan Kundera a renié cette première traduction qui s'éloigne de l'œuvre tchèque originale. En 1979, lors d'une entrevue faite par Alain Finkielkraut, ce dernier relevait le changement de style survenu entre *La Plaisanterie* et les romans suivants. Cette remarque ne manqua pas de soulever une grande stupeur chez le romancier : « Quoi ? Mon style fleuri et baroque ? Ainsi ai-je lu pour la première fois la version française de *La Plaisanterie*<sup>100</sup> ».

La première traduction de *La Plaisanterie* a eu de lourdes conséquences sur l'œuvre de Kundera, puisque c'est à partir de ce « rewriting<sup>101</sup> » français que le roman a été traduit vers d'autres langues et elle a influencé sa conception de l'autorité auctoriale, notamment en matière de

---

<sup>98</sup> Milan Kundera, « Quatre-vingt-neuf mots », *Le Débat*, n° 1985, p. 87.

<sup>99</sup> Milan Kundera, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 145.

<sup>100</sup> Milan Kundera, « Note de l'auteur », *La Plaisanterie*, Paris, Gallimard, 1985, p. 459.

<sup>101</sup> Kundera définit le « rewriting » dans son *Art du roman* comme les « interviews, entretiens, propos recueillis. Adaptations, transcriptions, cinématographiques, télévisées. Rewriting comme esprit de l'époque. Un jour toute la culture passée sera complètement réécrite et complètement oubliée derrière son rewriting. » Milan Kundera, *L'Art du roman*, *op.cit.*, p. 174.

traduction. Kundera se révèle d'ailleurs pleinement conscient de son obsession pour cet aspect de son œuvre lorsqu'il déclare à ce propos : « Certainement, il n'y a pas d'auteur aussi malade des traductions que moi<sup>102</sup> ».

Cette première déception n'est que la pointe de l'iceberg, car très vite l'écrivain découvrira que l'ensemble de son œuvre traduite, toutes langues confondues, diverge du texte originel et découle de la conception que les traducteurs ont de la langue tchèque. Par exemple, quand Kundera pose la question à l'un de ses traducteurs, qui ne connaît pas un seul mot de tchèque, sur la manière dont il avait traduit son roman, ce dernier lui répond : « Avec mon cœur<sup>103</sup> ». Devant l'ampleur du malentendu et les répercussions en cascade sur la réception de son œuvre romanesque, Kundera avouera que « souvent [il était] venu trop tard pour réparer les dégâts<sup>104</sup>. »

La traduction française fait disparaître l'altérité linguistique de l'original tchèque et à travers elle s'évanouit la poétique même du style kundérien. Ne reste alors dans le texte français que les résidus d'un exotisme culturel. Le passage du système tchèque de la langue au système français fait apparaître dans le texte final certaines tendances qui peuvent être expliquées, soit par les normes écrites du français, soit par les initiatives individuelles du traducteur. Dans les deux cas, la traduction a été jugée comme maladroite et ne correspondant pas à l'esprit du texte premier. Kundera va même jusqu'à qualifier le résultat final d'infidélité<sup>105</sup>. Le romancier a une idée bien définie de la traduction, ou du moins de ce que devrait être une « bonne » traduction. Ce travail est étroitement lié, selon lui, à la notion de fidélité, « car la traduction est belle seulement si elle est fidèle. C'est la passion de la fidélité qui fait un authentique traducteur !<sup>106</sup>»

---

<sup>102</sup> Milan Kundera, « Quatre-vingt-neuf mots », *op. cit.*, p. 89.

<sup>103</sup> Milan Kundera, *L'Art du roman*, *op. cit.*, p. 145.

<sup>104</sup> Milan Kundera, « Quatre-vingt-neuf mots », *op. cit.*, p. 88.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 88.

Kundera s'est sans doute souvenu avec effroi du sort réservé à l'œuvre de Kafka, dont la traduction faite par Vialatte n'est que le pâle reflet<sup>107</sup>. Heureusement, le romancier retrouve en François Kérel « un traducteur-ami fidèle et admirable<sup>108</sup> » avec qui il (re)traduit ses romans dans une sorte d'écriture à deux mains. L'auteur profite de la préface d'un roman de Hrabal pour faire l'éloge de son ami traducteur : « François Kérel est un poète [...] Ce n'est pas un traducteur universitaire, un traducteur professionnel ; il écrit ses traductions avec la même fascination que naguère, quand il écrivait ses poèmes. Je lui suis reconnaissant de l'excellente traduction de cinq de mes romans (l'un d'eux lui est dédié)<sup>109</sup> ». En effet, tous les romans de Kundera qui succédèrent à *La Plaisanterie*, dont la version définitive a été entièrement révisée par Claude Courtot et l'auteur lui-même, ont été traduits par François Kérel, à l'exception de *L'Immortalité* traduit par Eva Bloch. Martine Boyer-Weinmann émet d'ailleurs, à propos de cette curieuse exception, l'hypothèse qu'il puisse s'agir d'un prête-nom de l'auteur puisque cette « mystérieuse » traductrice ne semble avoir traduit que ce roman. On ne peut confirmer cette conjecture, mais il est probable que ce soit le cas puisque *L'Immortalité* est le dernier roman écrit en tchèque de l'auteur (1990). On peut très bien imaginer en effet que ce dernier se soit servi de la traduction afin de s'essayer une première fois, sous le couvert de l'incognito, à l'écriture en français.

L'idée de traduire les romans de Kundera à partir de la version française est inspirée par les éditeurs étrangers, qui, pour des raisons de commodité, optent pour ce choix. Kundera refuse, par principe, cette option, mais il se rend compte que le seul moyen de contrôler ses traductions est de le faire à partir d'une langue universelle, le français. *L'Insoutenable légèreté de l'être*, qui a été

---

<sup>107</sup> Kundera examine quelques erreurs de traduction de Vialatte dans *Les Testaments trahis*. Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993, p. 123.

<sup>108</sup> Milan Kundera, « Quatre-vingt-neuf mots », *op. cit.*, p. 88.

<sup>109</sup> Bohumil Hrabal, *Cours de danse pour adultes et élèves avancés*, nouvelle traduction du tchèque par François Kérel, préface de Milan Kundera, Paris, Gallimard, 2011.

écrit en tchèque, devient le premier d'une longue série de romans où le texte original sert essentiellement de support à la traduction française. Le romancier avoue avoir pris en considération, lors de sa rédaction, son lecteur-traducteur français François Kérel. Le lecteur modèle s'incarne ici en la personne du traducteur, en premier lieu, et sans doute à travers lui vise-t-il le lectorat français. Kundera avoue avoir formulé ses « phrases en entendant déjà, comme en écho, leur version française future<sup>110</sup>. » Le travail de traduction est suivi de si près par l'auteur que ce dernier déclare au final ne plus voir de différence avec l'original. Il ajoute : « j'ai même laissé traduire (au Portugal, au Brésil, en Grèce, en Suède, en Islande, en Norvège) la version française à laquelle je me suis identifié<sup>111</sup>. »

Ainsi, la version française de ses romans devient officiellement l'équivalent de ses propres textes manuscrits et du même souffle le texte source des traductions vers d'autres langues, y compris le tchèque. Cette démarche traductive inusitée ouvre la porte à une entreprise re-traductive qui s'étalera sur quelques années. Kundera déclare à ce propos :

Ayant trouvé insuffisantes les corrections que j'avais apportées à *La Plaisanterie* en 1980, j'ai travaillé cette traduction encore une fois, de fond en comble et j'ai revu, en nouvelle édition, tous les textes français de mes livres et je peux désormais dire qu'ils ont la même valeur d'authenticité que l'original tchèque<sup>112</sup>.

L'étude des stratégies traductives dans les différentes traductions et retraductions permet, d'un côté, d'apporter l'éclairage nécessaire sur les causes de l'échec de la première tentative de traduction, et de l'autre, de comprendre les choix traductifs voulus et autorisés par l'auteur. Le traducteur a-t-il changé radicalement le style du roman ou l'a-t-il simplement ornementé ? La réponse à cette question ne peut être apportée qu'à la suite d'une étude comparative des deux

---

<sup>110</sup> Milan Kundera, « Quatre-vingt-neuf mots », *op. cit.*, p. 89.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 90.

traductions. L'interrogation sur les stratégies mises en place de la part des différents intervenants ne se limite pas aux sujets traduisants, elle s'intéresse surtout à leurs positions et horizons respectifs ainsi qu'à leurs projets de traduction. Si Marcel Aymonin et Milan Kundera sont partis du même texte source, leurs traductions ont donné lieu à deux textes différents correspondant à deux systèmes signifiants qui remplissent des fonctions perlocutoires différentes. Il est donc possible d'envisager que les deux textes d'arrivée ne s'adressent pas au même public cible, laissant présager un changement intervenu dans la réception. Cette dimension relative à la réception sera traitée dans un chapitre ultérieur de la thèse.

L'analyse des traductions de *La Plaisanterie* est envisagée comme un dialogue entre deux voix, celle de l'auteur et celle du traducteur. Ces voix s'illustrent à travers les choix traductifs déployés dans chacun des textes. Si traditionnellement le travail du traducteur est évalué en s'appuyant sur l'équivalence entre le texte source et le texte d'arrivée et en prenant en considération la position éthique du traducteur, l'analyse dialogique permet de mettre en avant la créativité de ce dernier autant que celle de l'auteur et d'homologuer la deuxième traduction avec l'original. Le respect des intentions de l'auteur et la reconnaissance de l'importance du travail du traducteur résument la double revendication des traducteurs actuels dont il faut tenir compte. L'étude appelle à prendre en considération non seulement la structure sémantique des traductions, mais également les conditions de leur apparition, ce qui contribue grandement au travail interprétatif. Le contexte historique qui entoure chaque traduction est primordial pour expliquer (ou justifier) certains choix traductifs. Il ne faut pas oublier que les traductions sont soumises aux exigences littéraires et socioculturelles du milieu dans lequel elles ont été créées. Cette prémisse nous conduit à avancer que le texte n'est pas immuable mais sujet à une interprétation renouvelable et multiple. Notre analyse repose sur un échantillonnage représentatif (et non exhaustif) des tendances traductives. Il

serait évidemment assez fastidieux et rébarbatif de passer en revue tous les passages présentant une variation par rapport à la première traduction. Les segments textuels les plus significatifs ont donc été choisis en fonction de l'analyse envisagée de manière à ce que chaque segment textuel analysé mette l'accent sur un problème de traduction ou reflète une tendance traductive distincte. Nous nous proposons d'organiser cette étude selon deux volets. Le premier portera sur l'aspect formel des textes ; le deuxième sur leurs structures profondes (analyse de la microstructure).

### **1.1. La forme du texte**

La structure d'une œuvre est souvent soumise au bon vouloir de l'éditeur qui, sauf contraintes typographiques exigées par le genre, peut décider de l'agencement de l'ensemble. Bien qu'elle puisse sembler d'une importance moindre que le texte lui-même, la mise en page de celui-ci ne manque pas d'intérêt car elle en constitue le premier élément qui saute aux yeux du lecteur. L'organisation générale du roman en chapitres, la répartition des paragraphes et des espaces blancs sont autant d'éléments qui, par leurs aspects visuels, présentent un premier contact avec le lecteur et donc une première appréhension, voire une préfiguration de l'expérience de lecture.

Pour Milan Kundera, l'architecture du roman n'est pas uniquement une question éditoriale, celle-ci fait partie intégrante de l'écriture et constitue l'un de ses principaux éléments. En effet, l'auteur accorde une importance quasi obsessionnelle aux moindres détails se rapportant à l'aspect formel de ses romans. Ce soin apporté à la représentation visuelle du texte apparaît d'autant plus dans les corrections de ses traductions qui n'ont cessé de se métamorphoser au fil des ans. *La Plaisanterie*, sorti en 1967 en langue tchèque, ne tarde pas à être traduit en français une première fois en 1968 par Marcel Aymonin. Cette traduction connaîtra deux révisions successives. Une première retraduction en 1980 puis une retraduction définitive en 1985, toutes deux prises en charge



par Claude Courtot sous la direction de l'auteur lui-même. Nous nous appuyerons dans notre analyse sur ces trois textes afin de révéler les stratégies traductives adoptées.

Sur le plan de la macrostructure, la division de *La Plaisanterie* en sept parties donne le ton à la plupart des romans qui vont suivre (du moins ceux écrits en tchèque) qui adopteront la même structure. La rigueur à reproduire le même schéma mathématique dans le découpage des romans est, selon les dires de Kundera, la conséquence d'une pure coïncidence qui a été révélée à l'auteur suite à un article de critique littéraire<sup>113</sup>. L'articulation des parties semble, elle, s'inspirer d'un modèle musical. Les parties correspondent à des mouvements et les chapitres à des mesures, ce qui permet de déterminer le *tempo* du roman : « Chacune des sept parties est un tout en soi. Chacune est caractérisée par son propre *mode de narration* [...] Chacune a sa propre *perspective* [...] Chacune a sa propre *longueur* : ordre de ces longueurs dans *La Plaisanterie* : très courte ; très courte ; longue ; courte ; longue ; courte ; longue<sup>114</sup>. » Et Kundera d'ajouter : « les chapitres, eux aussi, je veux qu'ils soient, chacun, un petit tout en soi. C'est pourquoi j'insiste auprès de mes éditeurs pour qu'ils mettent en évidence les chiffres et séparent les chapitres très nettement les uns des autres. (La solution idéale est celle de Gallimard : chaque chapitre commence sur une nouvelle page.)<sup>115</sup> »

Bien que la répartition heptamètre ne porte en elle aucune symbolique particulière<sup>116</sup>, la subdivision des parties répond à un besoin de tisser une trame romanesque où se jouxtent des microcosmes en apparence indépendants mais qui s'avèrent fortement unis par le même thème.

---

<sup>113</sup> Milan Kundera, *L'Art du roman*, op. cit., p. 107.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>116</sup> Cette affirmation repose sur les déclarations de Kundera dans *L'Art du roman* pourtant, lors d'un entretien, ce dernier donne de plus amples explications en accord avec le souci d'indivisibilité des romans : « Je préfère toujours les nombres impairs aux nombres pairs. Et parmi les impairs, je trouve que les meilleurs sont les nombres premiers parce qu'ils sont indivisibles. Par exemple, *La valse aux adieux* est divisée en cinq parties, *La Plaisanterie*, *La vie est ailleurs* en sept parties et *Risibles amours* contient sept nouvelles. [...] Je sais que tout cela pourrait vous paraître ridicule. Disons qu'il s'agit, de ma part, uniquement d'un jeu. C'est comme si vous vous forciez à sortir le matin de

Les romans kundériens se distinguent par leur composition. Chaque partie est un univers en soi qui développe sa propre intrigue à l'intérieur de laquelle les chapitres apparaissent comme des mondes indépendants. Ainsi, le passage d'une partie à une autre doit être perçu, par le lecteur, autant comme un changement d'atmosphère que de narration dans l'histoire. Dans certains romans, comme *Le Livre du rire et de l'oubli*, l'unité du roman peut paraître clairement éclatée à cause de l'absence de liens entre les différentes parties. La cohérence du roman est assurée grâce à l'unité thématique. Si *Le Livre du rire et de l'oubli* se présente comme un cas extrême de stratégie de la variation sur un même thème, *La Plaisanterie* offre une construction plus simple où la narration est prise en charge par quatre personnages : Ludvik, Helena, Jaroslav et Kostka. Ces derniers se relaient dans les différentes parties du roman pour faire avancer l'intrigue, offrant à chaque fois une perspective nouvelle sur le thème central. L'histoire autour de la plaisanterie de Ludvik est examinée alternativement dans un système de contrepoint qui correspond à l'esthétique de la variation kundérienne.

La concrétisation de cet impératif de la variation passe également par une certaine organisation formelle au niveau de l'articulation du roman qui se met en place dans la dernière retraduction. Les titres des parties, correspondant aux noms des personnages chargés de la narration, ne se retrouvent plus seulement dans la table des matières mais figurent bien en évidence,

---

vosre appartement du pied gauche ; vous savez que c'est une superstition, mais vous jouez avec cela. Mais c'est peut-être quand même un peu plus profond. Les nombres ont une signification non pas magique, mais complètement rationnelle. Si on divise un roman en deux, quatre ou huit parties, le roman a tendance à se couper, se scinder en deux moitiés. Il n'est pas suffisamment lié, uni, compact. Pour créer une vraie unité de la construction, cette construction doit être indivisible. Et c'est la signification des nombres premiers. Ni *La Plaisanterie*, ni *La vie est ailleurs* ne peuvent être divisés en deux ou trois parties ; leur construction est compacte. C'est aussi une question de proportions et de nombres. J'admets que cette façon d'envisager la forme est propre plutôt au compositeur qu'au romancier. Il y a une autre chose. La composition de la musique, c'est la distribution des tempi. Je suis toujours enclin à sous-titrer les différents chapitres par des indications musicales : *allegretto*, *moderato*, *presto*, etc. Prenez, par exemple, *La vie est ailleurs*. Dans la première partie qui est une narration épique classique, c'est *moderato*. La deuxième partie est onirique — c'est *vivace*. La troisième partie est une narration fragmentée — c'est *allegretto*. Dans la quatrième partie, le montage des chapitres est très court, c'est *prestissimo*. Ensuite viennent *moderato*, *lento*, et au septième chapitre, *presto*. »

Norman Biron, « Entretien avec Milan Kundera », *Liberté*, vol. 21, n° 1, 1979, p. 24 – 25.

au début de chaque partie. En outre, la liste des parties est déplacée au début du roman. Le besoin de clarté représente une pierre angulaire dans l'esthétique romanesque kundérienne. Cette structuration n'a pas été respectée ni dans la première traduction ni dans la première révision de 1980, qui se sont contentées de numéroter les parties sans en spécifier le titre. Outre cette organisation rigoureuse des parties, la retraduction de 1985 préconise que chacun des chapitres commence avec une nouvelle page, tout comme c'est le cas pour les sept parties du roman. Dans les premières traductions d'Aymonin et de Courtot, la répartition des chapitres à l'intérieur de chaque partie ne tient pas compte de ce souci de clarté recherché par l'auteur. Les chapitres s'entassent à l'intérieur d'une même partie suivant une organisation romanesque plus conventionnelle. Il est intéressant de noter à ce propos que les romans ultérieurs écrits directement en français ne connaissent pas ce découpage en parties. L'auteur se contente de petits chapitres, juxtaposés les uns aux autres, sans cet espace blanc méditatif qu'il imposait dans les retraductions de ses premiers romans.

Outre la structure des romans, le soin apporté à l'aspect visuel se traduit par un agrandissement sensible des caractères d'imprimerie des romans français. Cela apparaît également dans la dernière version de *La Plaisanterie* en livre de poche, qui s'est vue dotée de caractères bien plus grands que les deux premières versions françaises. Encore une fois, la question demeure entière : s'agit-il d'un souci du détail de la part de l'auteur ou d'une décision éditoriale anodine ?

Cette remarque sur l'image typographique du texte semble à première vue superficielle, mais elle trouve sa justification chez Kundera, lecteur de Kafka, qui explique l'importance qui doit être accordée à cet aspect formel du texte. Kundera rappelle que « Kafka insistait pour que ses livres soient imprimés en très grands caractères<sup>117</sup>. » Cette exigence n'est pas à mettre sur le compte

---

<sup>117</sup> Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, op. cit., p. 142.

d'un caprice de romancier, mais suit une logique esthétique soigneusement élaborée par l'auteur. En effet, la prose kafkaïenne est longue et enivrante (un seul paragraphe peut s'étendre sur plusieurs pages). Elle ne ressemble en rien aux traductions françaises où le texte original a été haché en plusieurs paragraphes afin de le faire correspondre à l'articulation logique de la langue d'arrivée. La longueur du texte kafkaïen est une entrave à sa lisibilité ; « l'œil ne trouve pas d'endroits où s'arrêter, où se reposer, les lignes "se perdent" facilement. Un tel texte, pour être lu avec plaisir (c'est-à-dire sans fatigue oculaire), exige des lettres relativement grandes qui rendent la lecture aisée et permettent de s'arrêter à n'importe quel moment pour savourer la beauté des phrases<sup>118</sup>. »

Milan Kundera déclare dans *L'Art du roman*<sup>119</sup>, non sans une certaine ironie d'ailleurs, que les caractères des livres imprimés deviennent de plus en plus petits, à tel point que leur invisibilité prochaine mettra fin à la littérature. Les propos de l'auteur témoignent d'une vision originale du roman qui s'inscrit dans un projet esthétique plus vaste. On se demande si la pensée de Kundera ne dépasse pas ici l'aspect formel de la question pour faire allusion à l'une de ses préoccupations, à savoir l'appauvrissement que vit l'écriture romanesque contemporaine.

Un autre phénomène que soulève Kundera à propos des « dangers » que court le roman est la trop grande importance accordée aux biographies des romanciers. Craint-il un biographisme à la Sainte-Beuve où la vie de l'écrivain serait scrutée à la loupe afin d'y trouver la clé de son œuvre ? Il faut dire que dès son arrivée en France en 1975, l'écrivain tchèque est perçu avant tout comme un dissident, un réfugié venu de l'Est témoigner sur la dictature communiste. L'œuvre de l'écrivain n'est présente sous la plume des journalistes que comme un prétexte pour évoquer le « Printemps de Prague » et la répression soviétique. Ce premier contact a de lourdes conséquences sur la réception de l'œuvre de Kundera. Un amalgame entre l'histoire personnelle de l'homme et l'œuvre

---

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>119</sup> Milan Kundera, *L'Art du roman*, *op. cit.*, p. 148.

du romancier se met en place. Il résulte de cette fâcheuse expérience une « réaction épidermique pour défendre sa vie privée ; pour exiger un rideau sur une fenêtre<sup>120</sup> », un refus des apparitions publiques et un laconisme biographique. L'écrivain choisit de rester dans l'ombre pour laisser la lumière éclairer son œuvre, affirmant rêver « d'un monde où les écrivains seraient obligés par la loi de garder secrète leur identité et d'employer des pseudonymes. Trois avantages : limitation radicale de la graphomanie ; diminution de l'agressivité dans la vie littéraire ; disparition de l'interprétation biographique d'une œuvre<sup>121</sup>. »

La littérature exige la libération de l'œuvre de la biographie de son auteur et de toute attache à la réalité. La preuve est que Kundera refuse même de doter ses personnages d'un réalisme psychologique qui risquerait de les confondre avec de varies personnes, car « le roman n'examine pas la réalité mais l'existence. Et l'existence n'est pas ce qui s'est passé, l'existence est le champ des possibilités humaines, tout ce que l'homme peut devenir, tout ce dont il est capable » ; les personnages et le monde romanesque ne sont dans cette optique que des possibilités à explorer.

Kundera rejoint ici Proust affirmant « qu'un livre est le produit d'un autre *moi* que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices<sup>122</sup>. » Il appuie avec véhémence l'idée de séparer la vie privée de l'œuvre romanesque et ajoute que « le trait distinctif d'un vrai romancier [est qu'] il n'aime pas parler de lui-même<sup>123</sup>. » Ailleurs, il ajoute : « le roman est une exploration de l'existence. Je ne l'ai jamais considéré comme une confession personnelle. Je déteste l'indiscrétion, dans la vie comme dans la littérature. Ma vie est mon secret qui ne regarde personne<sup>124</sup>. »

---

<sup>120</sup> Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, op. cit., p. 308.

<sup>121</sup> Milan Kundera, *L'Art du roman*, op. cit., p. 172.

<sup>122</sup> Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1987, p. 127.

<sup>123</sup> Milan Kundera, *L'Art du roman*, op. cit., p. 177.

<sup>124</sup> Milan Kundera, « Milan Kundera gardien des lettres tchèques », *Le Monde*, 28 août 2009.

L'évolution de la note bibliographique dans les romans est révélatrice du soin que prend l'auteur à protéger sa vie privée et à surveiller de près la diffusion de ses informations personnelles. Lors de la publication française de *Risibles amours* en 1970, la bibliographie de l'auteur était relativement succincte mais comportait déjà assez d'information sur l'histoire personnelle de l'auteur (naissance, parcours au sein du Parti communiste tchécoslovaque, etc.).

Fils d'un grand pianiste, Milan Kundera est né à Brno en Tchécoslovaquie où il a passé son enfance et son adolescence. [...] Inscrit au parti communiste tchécoslovaque en 1947, il en fut exclu en 1950. Réhabilité en 1956, au lendemain du XX<sup>e</sup> Congrès du P.C., il fut exclu à nouveau le 28 avril 1970, vingt ans jour pour jour après sa première exclusion<sup>125</sup>.

En outre, on y évoque les trois recueils poétiques de Kundera, signe qu'il n'avait pas encore procédé à « l'épuration » de sa bibliographie. On relève également que lors de la parution de *Risibles amours*, Kundera occupait encore son poste d'enseignant à l'Institut des Hautes Études cinématographiques de Prague.

Dans la première édition de *La Valse aux adieux* en 1976, la note biographique foisonne d'autant de détails sur la vie privée du romancier et s'étend en longueur (une trentaine de lignes) à la différence près qu'à cette date le romancier a été renvoyé de son poste d'enseignant. La note bibliographique devient alors le lieu idéal destiné à accueillir les explications sur les difficultés qui ont entravé son parcours :

Fils d'un grand pianiste, Milan Kundera est né en 1929 à Brno en Tchécoslovaquie. Inscrit au Parti communiste [...] il en est exclu après les événements de février 1948, alors qu'il était étudiant. Ouvrier puis pianiste de bar, il finit par se consacrer à la littérature et au cinéma. Professeur à l'Institut des Hautes études cinématographiques de Prague [...] Après l'invasion russe en 1968, il perd son poste d'enseignant et voit tous ses livres retirés des bibliothèques de son pays et son nom gommé des manuels d'Histoire. En 1975, il s'installe en France, invité comme professeur associé dans une université. En réponse à la publication de son dernier livre (*Le Livre du rire et de l'oubli*) en 1979, le gouvernement tchécoslovaque le déchoit de sa nationalité.<sup>126</sup>

---

<sup>125</sup> Milan Kundera, *Risibles amours*, Paris, Gallimard, 1970.

<sup>126</sup> Milan Kundera, *La Valse aux adieux*, Paris, Gallimard, 1976.

On comprend qu'avec autant de détails sur sa vie privée, le romancier ait choisi par la suite de se limiter à ces deux seules informations sur son parcours personnel : « Milan Kundera est né à Prague. En 1975, il s'installe en France.<sup>127</sup> » On assiste ainsi au rétrécissement progressif de la note biographique jusqu'à sa disparition complète dans les dernières éditions des romans, comme en témoigne son dernier roman publié *La Fête de l'insignifiance* (2014).

Dans la même perspective qui consiste à mettre la lumière sur le roman uniquement, Kundera choisit de se passer de la préface de Louis Aragon publiée dans l'édition de 1968 de *La Plaisanterie*. Malgré sa reconnaissance pour ce poète qui lui a fait faire ses premiers pas dans le monde littéraire français, le romancier décide de ne plus laisser son lecteur traverser ce paratexte idéologiquement orienté avant d'accéder au roman. Il choisit en contrepartie d'adopter des postfaces dans ses romans, toujours rédigées sous la plume du même critique François Ricard. D'ailleurs le recours aux postfaces pour remplacer les préfaces suggère que l'auteur veut éviter d'interférer entre le lecteur et le roman, les postfaces devant en principe être lues après l'œuvre. L'étude des répercussions du paratexte sur la réception du roman sera présentée dans un chapitre ultérieur.

Sur le plan de la microstructure, l'aspect le plus visible où se perçoit la variation par rapport au texte de départ réside sans doute dans la ponctuation et les signes graphiques. Les choix faits par le traducteur dans ces cas de figure s'expliquent généralement par une volonté de faire correspondre le texte d'arrivée aux normes du système linguistique français. On note à cet effet, dans la dernière traduction de *La Plaisanterie*, un effort de conformité du texte aux conventions du système littéraire français. Ainsi, nous remarquons la disparition des accents à connotation slaves

---

<sup>127</sup> Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, 1989.

dans les noms propres des personnages et des lieux. Le personnage de « Zdenicka » devient « ma petite Zdena », une manière aussi subtile qu'efficace de simplifier l'aspect étranger du nom propre tout en gardant la nuance de sens que renferme le suffixe tchèque.

Si la première traduction a opté pour une exotisation en préservant des signes diacritiques de la langue tchèque, la traduction définitive a préféré se conformer à une typographie plus conventionnelle. En voici quelques exemples : Stáňa (1968) / Stana (1985) ; Ceněk (1968) / Cenek (1985) ; Zemánek (1968) / Zemanek (1985). Si ces changements trouvent leur justification dans les stratégies traductives, d'autres semblent tout à fait arbitraires. Tel est le cas du nom propre de « Pavel Pěkný » (Paul) (1968 : 97) qui se transforme en « Petr Pekny » (Pierre) (1985 : 90).

L'évolution du nom de la ville tchèque de Plzeň est un autre exemple révélateur de la volonté de francisation du roman qui a débuté dès la première traduction. « Plzeň » apparaît une première fois dans la traduction de 1968 avec une note explicative du traducteur précisant le signifiant français de la ville. La retraduction de 1980 adopte une graphie française du nom de la ville « Pilsen ». Dans la traduction définitive de 1985, la ville tchèque de Pilsen est évincée du roman et le cadre géographique est étendu ; il n'est plus fait mention alors que de la grande région de la « Bohême ».

Au niveau de la ponctuation, les différentes traductions connaissent une grande variation dans l'utilisation des italiques, des guillemets et des parenthèses. En ce qui a trait aux premières, le Grevisse fixe leur utilisation comme suit : « les caractères italiques servent : – soit à indiquer que les mots sont employés avec une valeur différente de leur valeur ordinaire ; – soit à marquer que le scripteur ne les reprend pas à son compte ; – soit à attirer l'attention sur leur importance<sup>128</sup> ».

---

<sup>128</sup> Maurice Grevisse et André Goosse, *Le Bon usage*, Bruxelles, De Boeck, 2008, p. 78.



Or, deux tendances divergentes peuvent être relevées dans les traductions de *La Plaisanterie*, soit l'ajout des italiques, soit leur suppression. En voici quelques exemples :

- a- « Pendant cette période le temps avait imprimé un *masque* trompeur sur ses traits authentiques, mais par bonheur ce masque avait deux orifices par où de nouveau pouvaient me regarder ses yeux véritables, ses vrais yeux, tels, eux, que je les avais connus. » (1968 : 27)
- « Pendant cette période le temps avait imprimé un masque trompeur sur ses traits authentiques, mais par bonheur ce masque avait deux orifices par où de nouveau pouvaient me regarder ses yeux véritables, ses vrais yeux, tels, eux, que je les avais connus. » (1985 : 24)
- b- « [...] il n'avait pas su le tenir plus loin, s'il n'avait pas su demeurer dans le rang, humble et longanime toutou battu, les forces lui manquant » (1968 : 199)
- « [...] il ne pouvait plus le jouer, s'il ne savait plus *rester dans le rang, avec son masque de chien*, si les forces lui manquaient » (1985 : 181)
- c- « [...] que jamais je n'avais été un authentique révolutionnaire prolétarien, mais qu'à partir d'une simple (!) décision, j'avais "rallié les révolutionnaires" ? » (1968 : 78)
- « [...] que jamais je n'avais été un authentique révolutionnaire prolétarien, mais qu'à partir d'une *simple* décision, j'avais "rallié les révolutionnaires" (1985 : 74)
- d- « [...] que la tristesse ne soit point attachée à mon nom, cette phrase de Fucik est ma devise » (1968 : 32)
- « [...] *que la tristesse ne soit jamais liée à mon nom*, cette phrase de Fucik est ma devise » (1985 : 29)
- e- « Petite créature blessée, Vlasta pour moi tout d'un coup se révélait un autre personnage, infiniment plus connu. Comment ne m'en étais-je point avisé bien avant ? Voyons, mais Vlasta, c'était la "pauvre servante", d'innombrables airs populaires ! » (1968 : 245)
- « En Vlasta, petite créature blessée, j'ai vu tout d'un coup un autre personnage, beaucoup plus connu. Vlasta était la *pauvre servante*, personnage d'innombrables chansons populaires ! » (1985 : 221)
- f- « la discipline du ton sensible » (1968 : 220)
- « la discipline de la *note sensible* » (1985 : 202)

- g- « À plusieurs reprises, j'étais allé trouver le *politrouk* (abréviation russe : responsable politique) de l'unité » (1968 : 88)  
 « À plusieurs reprises, j'étais allé trouver le commissaire politique de l'unité » (1985 : 81)
- h- « papa offrit à chacun la *slivovice* (eau-de vie-de prune), le pain et le lard. » (1968 : 247)  
 « papa offrit à chacun l'eau de vie de prune, le pain et le lard. » (1985 : 222)
- i- « [...] tous, au contraire, me l'offraient : tous tournaient, mettaient au point pour moi, avec moi, un troublant film d'elle, qu'ils dotaient d'une séduction éperdue ; je m'étais livré à mes copains et, ensemble, nous cédions à une Lucie tentatrice. » (1968 : 181)  
 « [...] tous *mettaient au point* pour moi une troublante image d'elle, tous la modelaient avec moi et la dotaient d'une séduction nous nous sommes livrés au désir de Lucie. » (1985 : 165)
- j- « Tous, à l'époque, avons fait notre pèlerinage aux sources. *Ad fontes*. Aux arcanes artistiques du peuple. » (1968 : 216)  
 « Tous, à l'époque, avons fait notre pèlerinage aux sources. » (1985 : 199)
- k- « Ici, le jazz s'est installé en maître. Et donc ici notre tâche commence. *Hic Rhodus, hic salta !* » (1968 : 236)  
 « Ici, le jazz s'est installé en maître. Et ici notre tâche commence. » (1985 : 212)

Ces exemples illustrent pour la plupart des emplois connotatifs et bien que les changements ne portent pas uniquement sur les italiques, c'est sur ces dernières que l'accent sera mis à ce niveau de l'analyse. Dans le premier exemple (a), la traduction de Marcel Aymonin distingue le sens particulier du mot « masque » en lui attribuant l'italique. Cette différenciation graphique est un ajout du traducteur, qui par souci de clarté, a tenu à souligner l'emploi métaphorique du mot. L'italique est supprimé dès la révision de 1980, ce qui semble indiquer que l'auteur ne cherche pas à diriger l'interprétation en attirant l'attention du lecteur sur ce mot, d'autant que la nuance sémantique est claire dans ce cas. Cependant, on remarque, dans l'exemple b, que la traduction a été cette fois modifiée pour y introduire le mot « masque » tout en le signalant par l'italique. La

modification pourrait révéler l'importance de ce mot clef qui revient comme un leitmotiv tout au long du roman. La retraduction a été dans certains cas une occasion pour rétablir un réseau sémantique qui paraît s'être quelque peu dilué dans la première traduction. Par ailleurs, la première traduction n'utilise pas d'italique pour le même segment de phrase. La retraduction se passe du mélange des registres de langue suggéré, dans cet exemple, par le contraste de l'adjectif « longanime » et du nom « toutou ».

Dans d'autres cas, l'utilisation de l'italique dans la retraduction vient contrer certaines pratiques fâcheuses de mise en relief pratiquées dans la traduction de 1968. On note à cet égard la manière avec laquelle le traducteur a tenté à plusieurs reprises d'attirer l'attention du lecteur sur l'emploi particulier de certains mots moyennant l'exclamation (exemple c). Cette pratique disparaît dans la retraduction qui privilégie l'uniformisation du texte au moyen de l'italique. L'italique sert également à introduire une citation (exemple d) ou à souligner l'usage particulier ou spécialisé d'une expression (exemples e et f). L'expression *note sensible* dans l'exemple f fait allusion au domaine musical. La référence à la musique est importante dans l'écriture kundérienne, ce qui explique le choix du mot « note », plus explicite que celui de « ton ».

Dans le cas de l'introduction d'un mot emprunté au texte source dans la traduction, il est de mise que le terme étranger soit graphiquement identifiable. Le texte de 1968 respecte en cela la règle d'usage qui privilégie l'emploi de l'italique tout en prenant soin d'ajouter une note explicative au sein même du texte (exemples g et h). L'emploi des italiques dans les cas d'emprunt au texte source est doublement symptomatique, car tout en respectant les standards de la traduction, il rappelle aussi bien graphiquement que sémantiquement le statut étranger du texte traduit. L'emploi de l'italique dans ce cas n'est pas à mettre sur le compte de la clarification mais sur celui de la conformité aux normes de la langue française. En signalant les mots étrangers par l'italique,

l'aspect graphique attire l'attention du lecteur sur le caractère étranger du texte. La retraduction de 1985 choisit d'atténuer le fossé linguistique et culturel en remplaçant les mots étrangers par leurs équivalents français ou en les gommant comme dans l'exemple h. La disparition des mots étrangers est le premier indice de la stratégie auctoriale qui opte pour la francisation, voire l'universalisation de l'œuvre. Cette stratégie dont on constate ici l'un des signes les plus évidents mènera l'auteur progressivement sur le chemin de l'écriture en français. Toutefois, la nuance sémantique signalée par l'ajout de l'italique n'est pas toujours évidente. Dans ce cas, l'italique n'ajoute aucun sens particulier que le texte n'explicite déjà. La mise en relief dans la retraduction pourrait dans ces cas de figure être mise sur le compte d'une restructuration visant à synthétiser le sens original autour d'une seule locution (exemple i).

Certains italiques témoignent des ajouts faits par le premier traducteur. Ils sont la preuve du travail de réécriture que représente la traduction, ce qui, par ailleurs, explique leur disparition dans la retraduction de 1985. Mais s'ils sont la preuve d'une certaine liberté que peut prendre le traducteur dans son travail, ces ajouts sont avant tout mus par une volonté d'adapter le texte au goût français. Les italiques portent essentiellement dans ces cas sur les citations latines (exemples j et k).

L'emploi des guillemets n'est pas aussi fréquent que celui des italiques. Il est toutefois tout aussi révélateur des tendances traductives, aussi bien de la traduction que de la retraduction. En voici quelques exemples :

- a- « On évoquait les “envies” — *naevi* —, on modelait (au crayon sur le papier, à la riveline dans l'argile, du bout du doigt dans le sable) des contours de seins et de fesses » (1968 : 179)  
« On évoquait les grains de beauté, on dessinait (au crayon sur le papier, à la pioche dans l'argile, du bout du doigt dans le sable) les contours de leurs seins et de leurs fesses » (1985 : 164)

- b- « La réification qu'on nous infligeait sembla parfaitement opaque les premiers jours ; impersonnelle [...] de telle sorte qu'à travers cette "pénombre de leur transmutation en choses" l'humain des hommes devint peu à peu perceptible. » (1968 : 86)
- « La dépersonnalisation qu'on nous infligeait sembla parfaitement opaque les premiers jours ; impersonnelle [...] de telle sorte que même dans cette *pénombre de dépersonnalisation* l'humain des hommes devint peu à peu perceptible. » (1985 : 80)
- c- « Après le repas, nous nous transportâmes à la "Tonnelle moravo slovaque". Orchestre et danse. » (1968 : 250)
- « L'après-midi, tout le monde dansa. » (1985 : 225)

Les guillemets présents dans la traduction correspondent à l'usage défini par Grevisse. Ils sont principalement employés dans les cas d'une citation, d'un discours direct ou d'un mot se désignant lui-même, comme l'illustre l'exemple a. Si dans la première traduction la mise en relief par les guillemets du mot « envies » est renforcée par les deux tirets explicatifs, la retraduction a recours à une expression plus commune qui permet d'assurer une fluidité phrastique.

Quand il ne s'agit pas de citations, les guillemets remplissent la même fonction que l'italique. Ils servent à attirer l'attention sur un emploi particulier du mot<sup>129</sup> (exemple b). Dans l'exemple c, il s'agit de renforcer l'ancrage culturel du texte en attirant l'attention sur des pratiques étrangères à la culture cible. La retraduction préfère là encore omettre l'appartenance ethnique et faire oublier le caractère étranger du texte.

Tout comme pour les italiques et les guillemets, l'utilisation des parenthèses correspond dans la première traduction à un besoin d'éclaircissement de la part du traducteur jumelé à une réécriture personnelle du texte ; en témoigne l'exemple suivant :

- a- « [...] peine perdue, je déclarai, moi (primesautier pour cause d'éthylisme), qu'il m'était impossible de rester comme ça devant elle et hop ! vif comme l'éclair, je tombai veste et froc. » (1968 : 190)

---

<sup>129</sup> Maurice Grevisse et André Goosse, *Le Bon usage*, *op.cit.*, p. 142.

« [...] mais moi, entraîné par la spontanéité due à l'alcool, je déclarai qu'il était impossible de rester comme ça devant elle et je tombai rapidement veste et pantalon » (1985 : 173)

La retraduction a également choisi dans ces cas-là d'effacer toutes les empreintes des premiers choix traductifs. Cependant, en de rares occasions, le traducteur-correcteur s'est permis d'ajouter des parenthèses signalant son intervention dans le texte (exemple b) ; mais on imagine que le commentaire qu'il introduit dans la retraduction était absente du texte tchèque puisque seul un certain recul temporel permet de l'énoncer.

b- « [...] ce qui fleurait le cosmopolitisme » (1968 : 76)

« [...] qui fleurait le cosmopolitisme (encore un péjoratif célèbre de cette époque) » (1985 : 73)

La ponctuation est une autre manifestation des changements intervenus lors de la traduction-retraduction puisque c'est à travers elle que paraissent les premiers stigmates des différentes tendances déformantes. L'étude de la ponctuation porte essentiellement sur l'utilisation des points et des virgules dans les deux traductions. Ces derniers servent à organiser le rythme de la parole dans l'écriture et participent activement, grâce aux effets logico-grammaticaux qu'ils introduisent, à l'effort d'interprétation textuelle.

Dans la retraduction de 1985, il n'y a pas vraiment d'ajout de nouveaux signes de ponctuation, mais un retour sur les points-virgules et les deux points qui sont souvent remplacés par de simples virgules. Sans toucher au sens profond de la phrase, la retraduction dote le texte d'un nouveau rythme plus rapide. Si la première traduction cherchait à découper les phrases selon les canons rigoureux de la langue française et à plonger le texte dans un ralentissement général réconfortant pour le lecteur, la retraduction rapproche l'écriture de la parole vivante ; elle ne cherche plus à apporter des explications ou à orienter l'interprétation. Ainsi, le discours direct est

remplacé par un discours indirect et les deux points explicatifs sont remplacés par de simples virgules comme le montre l'exemple qui suit :

a- « [...] il faut reconnaître qu'il sait s'y prendre avec elle, comme il l'a toujours su avec toutes les femmes, moi comprise et ça reste vrai : cette semaine, il a recommencé à se comporter avec moi de la même manière qu'autrefois, me tapotant le visage et jurant ses grands dieux qu'il passerait me prendre en Moravie du Sud à son retour de Bratislava » (1968 : 31)

« [...] il faut reconnaître qu'il sait s'y prendre avec elle, comme il l'a toujours su avec toutes les femmes, moi comprise et ça reste vrai, cette semaine, il a recommencé à se comporter avec moi de la même manière qu'autrefois, il me tapotait le visage et me promettait qu'il passerait me prendre en Moravie à son retour de Bratislava » (1985 : 29)

Bien que la structure de la phrase soit restée sensiblement la même, le changement dans la ponctuation, si minime soit-il, introduit une nouvelle nuance dans l'interprétation de celle-ci. Dans la première traduction, le lien sémantique entre les deux propositions est assuré par les deux points explicatifs, de sorte que la deuxième proposition découle quasiment de la première selon une logique analytique d'illustration par l'exemple du comportement habituel de Pavel. Ce lien est rompu dans la retraduction au moyen de la virgule. Ce qui relevait du domaine du commentaire objectif sur le comportement de Pavel devient avec la nouvelle ponctuation un récit anecdotique d'une perception toute subjective. En outre, la retraduction permet de reproduire le rythme d'une pensée féminine, celle de Helena, selon la technique du flux de conscience.

Il en est de même pour les marques de ponctuation expressive qui disparaissent dès la première retraduction de 1980.

b- « Et après tout quel mal s'il m'est agréable de savoir de quelqu'un qu'il a du plaisir à me voir ? Ces dernières années je ne suis plus tellement bien vue à la radio, il paraît que je suis une sale vache, fanatique, dogmatique, chien de garde du Parti et tout et tout ! Seulement ce qu'il y a, moi, je ne rougirai jamais de l'aimer, le Parti, de lui sacrifier la totalité de mes loisirs. D'abord, qu'est-ce qu'il me reste dans la vie ? Pavel a d'autres femmes, je ne cherche plus à savoir lesquelles, et la petite idolâtre son père ; une consolation, mon travail ? Toujours la même chose depuis dix ans déjà : reportages,

interviews, émissions sur l'accomplissement du plan, sur les étales modèles, sur les trayeuses ; mon foyer ? Pareillement sans espoir. Seul, le Parti ne s'est jamais rendu coupable à mon endroit et je l'ai toujours payé de la même monnaie, fût-ce aux heures où peu s'en fallut que tous eussent envie de l'abandonner » (1968 : 38)

« [...] et, après tout, quel mal s'il m'est agréable de savoir de quelqu'un qu'il a du plaisir à me voir, ces dernières années je ne suis plus tellement bien vue à la radio, il paraît que je suis une sale vache, fanatique, dogmatique, chien de garde du Parti et tout et tout, seulement, ce qu'il y a, moi, je ne rougirai jamais de l'aimer, le Parti, de lui sacrifier tous mes loisirs. D'abord, qu'est-ce qu'il me reste dans la vie ? Pavel a d'autres femmes, je ne cherche plus à savoir lesquelles, la petite adore son père, mon travail, toujours la même chose depuis dix ans déjà, reportages, interviews, émissions sur l'accomplissement du plan, sur les étales modèles, sur les trayeuses, et mon foyer pareillement sans espoir, seul le Parti ne s'est jamais rendu coupable à mon endroit et je l'ai toujours payé de la même monnaie, même aux heures où tous avaient envie de l'abandonner » (1985 : 35)

Ce passage, extrait de la deuxième partie de *La Plaisanterie*, correspond à un moment de grande tension intérieure que vit Helena. En effet, il s'agit d'un long monologue intérieur où le sens du devoir accompli vis-à-vis du Parti prend le pas sur son comportement de délatrice et la « trahison » de Ludvik. Le traducteur a choisi de marquer graphiquement ce déchirement intérieur par une ponctuation expressive, d'où la multiplication des points d'exclamation et d'interrogation tout au long du chapitre. Le découpage des phrases respecte parfaitement les conventions de la langue française. Celles-ci sont courtes, expressives et souvent chargées de points virgules et de virgules. L'ensemble renvoie à une structure rigoureuse, au rythme lent, facilitant la lecture mais contrevenant au sentiment d'oppression et de désarroi qui se dégage des propos du protagoniste. La retraduction corrige cet aspect en évitant le texte de bon nombre de sa ponctuation (points d'exclamation, points d'interrogation, etc.) et en le chargeant à l'inverse de virgules. Le rythme accéléré des faits, qu'énumère la narratrice pour résumer sa vie, correspond au flux de ses pensées qui se bousculent et qui reproduisent son trouble intérieur. La réduction du nombre de phrases dans ce même passage illustre très bien l'accélération du rythme et la lecture haletante que devrait



refléter le texte. Le nouveau découpage traduit ainsi plus adéquatement la technique du monologue intérieur, voire du soliloque à haute voix.

L'examen comparatif de la mise en page des deux traductions de *La Plaisanterie* montre une divergence évidente entre les deux textes. La première traduction n'hésite pas à appliquer les normes du système littéraire français et à adopter une tendance explicative facilitant l'accès à un texte qui garde volontairement les empreintes de son étrangeté. Néanmoins, ces variations graphiques dévoilent d'emblée deux attitudes constantes dans la retraduction. Le premier constat porte sur l'uniformisation du texte en y intégrant tous les éléments mis en relief et en estompant l'aspect trop normatif de la première traduction. Quant au deuxième constat, il découle directement du premier puisqu'il pourrait constituer l'une de ses conséquences directes. Il s'agit dans ce cas de l'élimination des marques trahissant le statut de « littérature étrangère » du texte. La retraduction favorise en cela une politique d'intégration et d'assimilation du texte étranger dans le système littéraire français.

## **2. Entre déformation et manipulation du texte d'arrivée**

L'étude de la microstructure a permis de déceler les premières divergences textuelles entre les différentes versions de *La Plaisanterie*. Elle laisse apparaître les prémices de brèches entre les deux traductions. L'analyse du contenu du texte sera déterminante pour juger de la validité de ces premières impressions. Pour ce faire, nous nous inspirerons de l'analytique de la traduction de Berman afin d'apporter l'éclairage nécessaire sur la stratégie traductive adoptée dans la première version de *La Plaisanterie* et reconsidérer d'un œil avisé les modifications opérées par l'auteur dans la version définitive.

Berman distingue certaines tendances traductives déformantes telles que la rationalisation, la clarification, l'allongement, l'ennoblissement, l'appauvrissement qualitatif, l'appauvrissement

quantitatif, etc. Cette détérioration de l'original « au profit du sens et de la belle forme<sup>130</sup> » s'explique souvent par la volonté de compléter le texte afin de le rendre accessible au nouveau public. Aussi dégagerons-nous en premier lieu la clarification comme la tendance déformante la plus manifeste dans la traduction de 1968.

## 2.1. La clarification

Selon Berman, la clarification « tend à imposer le défini<sup>131</sup> » là où le texte se limite à suggérer le sens. Il en résulte souvent des ajouts que le traducteur « omniscient » introduit pour éclairer son lecteur ou combler ses lacunes en matière de culture générale. Dans ce cas, la traduction s'appuie sur les notes explicatives. Ces « notes marginales<sup>132</sup> », comme les appelle Gérard Genette, font partie du paratexte au même titre que les titres, sous-titres, préfaces, postfaces, avertissements, etc.

De plus en plus rares dans le roman contemporain, l'ajout des notes explicatives était pourtant une pratique courante qui servait autant à documenter le récit (éclairage biographique, géographique ou historique) qu'à instruire le lecteur (explication sémantique, traduction d'une citation étrangère, etc.). Berman persiste à croire qu'elles apportent un appui nécessaire à l'accomplissement de la traduction<sup>133</sup>. Les auteurs contemporains semblent plus réfractaires à poursuivre cette tradition, jugée peu adéquate avec la forme romanesque puisqu'elle rompt le fil de la trame et extirpe le lecteur de la fiction pour le projeter dans l'univers réaliste du documentaire. Les notes du traducteur (N. d. T) peuvent être perçues comme le signe de l'échec de la traduction, notamment lorsqu'il s'agit de mots intraduisibles comme semble le penser Umberto Eco<sup>134</sup> ou

---

<sup>130</sup> Antoine Berman, *La traduction et la lettre ou l'auberge au lointain*, op. cit., p. 52.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>132</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 10.

<sup>133</sup> Antoine Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, op. cit., p. 68.

<sup>134</sup> Umberto Eco, *Experiences in Translation*, Toronto, University of Toronto Press, 2003, p. 95.

Dominique Aury, qui déclare dans sa préface des *Problèmes théoriques de la traduction* de Georges Mounin (1963) : « [...] quand on aura traduit le scone écossais et le muffin anglais par petit pain, on n'aura rien traduit du tout. Alors que faire ? Mettre une note en bas de page, avec description, recette de fabrication et mode d'emploi ? La note en bas de page est la honte du traducteur<sup>135</sup> ».

Les exemples relevés dans *La Plaisanterie* permettent de confirmer que les interventions du traducteur remplissent le rôle de garde-fou visant à empêcher le lecteur de se hasarder dans une réalité qui lui est peut-être inconnue. Ces notes sont des ajouts explicites du traducteur qui témoignent de son intervention dans l'espace textuel. Nous en avons dénombré une dizaine dans tout le roman. Ces annotations ne témoignent pas d'un étalage oiseux d'érudition, mais de l'adoption d'une norme traductive soucieuse de rendre intelligibles les moindres références du texte source et combler de la sorte les lacunes présumées du lecteur. Il ne faut pas oublier que le traducteur opère depuis sa position de lecteur, partageant avec le public la même langue et la même culture. De ce fait, le traducteur s'estime être le plus apte à remplir le rôle de « passeur » :

C'est à lui qu'il incombe de rendre possible la rencontre de l'Autre, et donc de choisir tantôt d'expliciter, par différents moyens, dont la N.d.T., tantôt de laisser au texte proposé à son lecteur une part d'ombre et d'étrange, tantôt de gommer l'altérité, en « naturalisant » ou « acclimatant » l'œuvre<sup>136</sup>.

Les notes remplissent donc un rôle purement explicatif, qui permet dans ce cas au lecteur français de se familiariser avec l'environnement étranger de la Tchécoslovaquie. Mais à y regarder de plus près, nous constatons que plusieurs de ces notes n'apportent aucun éclairage utile sur le texte : tel est le cas, par exemple, lorsque Marcel Aymonin nous « éclaire » dans sa note de bas de page sur l'orthographe de la ville de « Pilsen » en précisant « Plzen : que nous écrivons *Pilsen* »

---

<sup>135</sup> Georges Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963.

<sup>136</sup> Jacqueline Henry, « De l'érudition à l'échec, la note du traducteur », *Meta*, XLV, 2, 2000, p. 237.

(1968 : 32). Cette précision, qui semble bien incongrue, est pourtant parfaitement en accord avec les normes traductives de l'époque.

La dernière retraduction s'est chargée de supprimer toutes les notes de bas de page et a pris soin d'intégrer, au besoin, les rares notes essentielles pour la compréhension du récit au texte. Dans les cas où un éclaircissement s'avère utile, la retraduction tisse subtilement les explications nécessaires dans la trame même du récit. L'exemple suivant à propos de la consommation d'alcool illustre parfaitement la pratique de l'intégration de la note explicative : « [...] il refusa en faisant remarquer qu'il conduisait et que la loi interdit toute consommation d'alcool aux chauffeurs » (1985 : 423) L'information sur la consommation d'alcool permet de justifier le refus du protagoniste de partager un verre de vodka. Implicitement, la traduction oriente l'interprétation en précisant le motif du refus, ce qui s'avère très utile pour comprendre la suite du récit. La traduction de 1968 fournissait déjà ces mêmes informations en notes de bas de page : « [...] il refusa en faisant remarquer qu'il conduisait\* » (1968 : 461)

\*« La loi tchécoslovaque interdit la conduite des véhicules automobiles au consommateur d'une quantité quelconque d'alcool. (*N. d. T.*) »

L'ajout de cette note donne au texte l'aspect d'une investigation documentaire tandis que la retraduction permet de faire passer subtilement l'information sans rompre la construction de la fiction.

Le traitement des notes de bas de pages s'accompagne au mieux d'une neutralisation des références et au pire de leur disparition. La référence à de grands noms de la culture ou de la littérature tchèque n'est plus de rigueur dans la retraduction. Des notes informatives comme celles sur « Frantisek Halas : un des poètes tchèques les plus délicats (1901-1949) » (1968 : 127), « Myslbek : principal initiateur du renouveau de la sculpture tchèque au siècle dernier (1848-

1922) » ou « Ales : Peintre dont l'œuvre entière développe les aspirations à la liberté nationale et les thèmes de la solidarité slave (1852-1913) » (1968 : 149) disparaissent totalement de la retraduction.

Il en est de même pour les références au folklore local soulignant, par exemple, la signification de certains accessoires comme les « baguettes tressées : Allusion à une coutume du folklore tchèque : le matin de Pâques, les garçons, armés de verges de saule tressées et enrubannées, donnent la chasse aux belles, lesquelles, en retour, les gratifient d'œufs artistement peints » (1968 : 146). D'autres références à l'histoire tchèque sont simplement estompées, à défaut de pouvoir les évincer complètement du récit. Ainsi « l'U. T. J », annoté par Aymonin comme « l'Union Tchécoslovaque de la jeunesse » (1968 : 36), n'apparaît plus dans la retraduction que comme « l'Union de la jeunesse » (1985 : 33). La retraduction s'éloigne de l'exposé documentaire sur les us et coutumes de la période communiste que propose la première traduction. Elle intègre subtilement, par exemple, l'explication du salut communiste au récit en évitant la lourdeur de la note explicative. Ainsi la phrase, « Je dis "Honneur au travail" comme les communistes se saluaient à l'époque » (1985 : 58), paraît plus appropriée dans un cadre romanesque que la note du premier traducteur : « Je dis "Honneur au travail"\* (1968 : 61)

\*Formule de salut quasiment « réglementaire » entre communistes tchécoslovaques, aujourd'hui à peu près abandonnée. (*N.d.T*)

On assiste également à la disparition des références aux grands noms de l'histoire politique tchèque. Les trois traductions réservent un traitement différent à ces références correspondant à une stratégie progressive qui tend vers l'universalisation du texte :

- a- « Tu ne le croiras pas, mais aux examens d'entrée en Faculté, ces jeunes-là ne savent même plus ce que c'était que les procès, Staline n'est qu'un nom pour eux ; Boukharine,

Kamenev, Rajk, pas même ça. Rends-toi compte que la plupart d'entre eux ne savaient pas qui était Clementis\* ! » (1968 : 434)

\*Clementis : « intellectuel communiste slovaque, secrétaire d'État, puis ministre des Affaires étrangères, condamné et exécuté, sous l'inculpation de "nationalisme bourgeois", lors des premiers grands procès en 1952 (en même temps que Rudolf Slánsky et d'autres "traîtres"), réhabilité à titre posthume. (N.d.T) »

- b- « Tu ne le croiras pas, mais aux examens d'entrée en Faculté, ces jeunes-là ne savent même plus ce que c'était les procès, Staline n'est qu'un nom pour eux. Rends-toi compte que la plupart d'entre eux ne connaissent même pas les procès de Prague. » (1980 : 370)
- c- « Tu ne le croiras pas, mais aux examens d'entrée en faculté, ces jeunes-là ne savent même plus ce que c'était les procès de Moscou, Staline n'est qu'un nom pour eux. Rends-toi compte que la plupart d'entre eux ne savent même pas qu'il y a dix ans ont eu lieu les procès politiques à Prague. » (1985 : 398)

Ce passage illustre parfaitement un changement survenu dans la stratégie traductive. Pour la première et deuxième retraductions (exemples b et c) supervisées par Kundera, il est plus adéquat de parler d'une évolution de sa stratégie traductive. La retraduction supprime, dans un premier temps (exemple b), les noms propres des personnes accusées lors des procès, que l'on retrouvait dans la première traduction (exemple a) et les rassemble sous l'étiquette des « procès de Prague ». Cependant, dans un souci de clarification pour le lecteur français, Kundera, contrairement à son habitude, décide d'ajouter l'adjectif *politique* lors de sa deuxième révision (exemple c). La référence aux « procès politiques de Prague » se voit aussi renforcée par une précision temporelle (« il y a dix ans ») et, dans le cas où la référence ne semble pas encore assez évidente pour le lecteur non averti, l'auteur précise d'emblée qu'il s'agit des « procès de Moscou », appellation historiquement identifiable par le lecteur français.

La retraduction supprime surtout les notes de bas de page lorsque celles-ci n'apportent rien au récit. Le détail architectural portant sur la « colonne de la peste », largement présentée dans la première traduction comme un « monument de style baroque ou rococo érigé aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles sous l'impulsion de la Compagnie de Jésus, après les épidémies de peste » (1968 : 277), est

retraduit simplement par « un monument baroque » (1985 : 249), ce qui permet au lecteur français d'obtenir une référence tout juste suffisante pour comprendre l'allusion mais sans alourdir sa lecture de détails inutiles.

Ces références aux détails de la vie quotidienne sous l'occupation soviétique pullulent dans la première traduction, qui prend à chaque fois soin de les expliciter : « Il y avait une soirée dansante dans la salle désaffectée d'une maison des Sokols. » (1968 : 98) Le premier traducteur estimait que le lecteur français n'avait aucune connaissance concernant « la maison des Sokols » où se déroule la soirée dansante. Il explique alors dans une note de bas de page que « Sokol » signifie « Faucon » et que c'est une « puissante organisation d'éducation physique et patriotique fondée en 1862 qui joua un rôle considérable dans le mouvement national d'émancipation des Tchèques » (1968 : 98). Pour le retraducteur, tous ces détails semblent superflus. Il préfère présenter à son lecteur français un lieu neutre et se contente de traduire : « Il y avait une soirée dansante dans la salle désaffectée d'un gymnase. » (1985 : 92).

Toutefois, il arrive que la retraduction se montre plus soucieuse de souligner les nuances de sens à travers certains choix sémantiques. Elle traduit par exemple la comparaison « le beffroi (semblable à un reître sous son heaume) surplombe les toits » (1985 : 13) alors que la traduction se contente de suivre le texte original<sup>137</sup>, qui vulgarise la terminologie militaire pour le lecteur, en traduisant : « le beffroi (semblable à un homme d'armes casqué à l'ancienne) domine les toits » (1968 : 15). En modifiant le choix des mots lors de la retraduction, l'auteur cherche à donner une image clairement identifiable qui traduit l'humeur maussade et belliqueuse du narrateur, et ce, dès l'ouverture du roman.

---

<sup>137</sup> « že to ploché náměstí, nad jehož střechami ční radniční věž (podobná vojáku se starodávnou helmou) », Milan Kundera, *Žert*, Toronto, Sixty-Eight Publishers, 1989, p. 7.

Il en est de même pour le passage faisant référence au magasin Tuzex, que le traducteur ne manque pas de présenter dans sa note de bas de page comme une « firme d'État spécialisée dans la vente des articles de luxe, importés ou destinés à l'exportation, payés en devises étrangères » (1968 : 293) : « Elle portait un imperméable bleu ardoise, un de ces manteaux de fabrication italienne qu'à l'époque on ne trouvait qu'au magasin Tuzex et qui conféraient à toutes les femmes une allure jeune et sportive. » (1968 : 293). L'intervention du traducteur vise ici à réduire la distance culturelle et à informer le lecteur sur la société tchèque, en l'occurrence dans le domaine de la mode. Cet effet est renforcé au sein du texte par l'ajout de l'adjectif « italienne », dont le sens est fortement chargé en ce qui a trait à l'élégance et au raffinement en matière vestimentaire. Le traducteur cherche également à offrir un aperçu sur la réalité économique de l'époque. Toutes ces informations subtilement ajoutées par le traducteur disparaissent de la retraduction, qui se contente de souligner sobrement une certaine élégance chez Helena : « Elle portait un imperméable bleu qui (le col relevé, la taille bien sanglée sous une ceinture) lui conférait une allure jeune et sportive. » (1985 : 262)

Les finalités descriptives sont différentes dans chacune des traductions. Si Aymonin cherche à travers la description d'une certaine mode vestimentaire à inscrire le personnage dans une époque clairement reconnaissable par le lecteur, la retraduction de Courtot-Kundera fournit juste assez d'information permettant de mettre l'accent sur l'importance du paraître chez Helena et favorise une interprétation qui permet de mieux saisir l'essence du personnage.

Les notes explicatives sont une preuve de plus trahissant le statut de « littérature traduite » de *La Plaisanterie*. Au-delà du savoir culturel, politique, social voire encyclopédique tout à fait pragmatique qu'elles sont supposées apporter, les notes modifient l'approche du texte et minent la construction romanesque par les haltes didactiques qu'elles proposent au lecteur. En outre, le rôle



du traducteur ne semble pas se limiter à vouloir résoudre les problèmes de compréhension, mais à expliquer les moindres références de manière à aider le lecteur à se forger une image du système culturel et politique de départ. Ces notes participent activement à l'ancrage du texte dans une temporalité bien précise et aident à reconstruire un espace politique et culturel historiquement identifiable par le lecteur.

C'est donc sans surprise que nous assistons dans la retraduction à la disparition de cette fonction informative susceptible d'étriquer la réception du roman. En effet, les informations jugées superflues et les éléments considérés comme trop ancrés dans la réalité tchécoslovaque ont été supprimés. Est-il toutefois raisonnable de penser qu'avec l'effacement de ces annotations, ce sont toutes les traces de la Tchécoslovaquie qui sont balayées d'un coup du texte d'arrivée ? Il est difficile de croire que la seule disparition des notes du premier traducteur permettra de faire oublier que le cœur du roman porte l'empreinte tchèque, que cela soit à travers l'inspiration historique ou le déroulement de l'action.

Signalons enfin que, dans la traduction des romans d'une manière générale, il n'est pas rare de voir disparaître, dans les retraductions (ou les nouvelles éditions) les notes explicatives. Certains aspects de cette pratique peuvent être mis sur le compte de l'évolution naturelle de la traduction dans la culture d'arrivée. Ayant réussi à intégrer l'œuvre étrangère dans la culture d'arrivée, la traduction-introduction sera supplantée par la retraduction ; cette dernière n'aura plus besoin de faire appel aux mêmes mécanismes explicatifs (telle que la note du traducteur) lors de la réactualisation du roman.

## **2.2. Neutralisation des spécificités tchèques**

La retraduction procède à un allègement référentiel systématique qui dépasse l'élimination des notes du traducteur. En effet, le romancier suit la même logique d'épuration et choisit de faire

disparaître de son œuvre les traces de l'histoire politique de la Tchécoslovaquie ainsi que ses références géographiques. Déjà dans son *Art du roman*, Kundera affiche sa réticence à utiliser le mot Tchécoslovaquie lorsqu'il affirme :

Je n'utilise jamais le mot Tchécoslovaquie dans mes romans, bien que l'action y soit généralement située. Ce mot composé est trop jeune (né en 1918), sans racines dans le temps, sans beauté, et il trahit le caractère composé et trop jeune (inépruvé par le temps) de la chose dénommée. Si on peut, à la rigueur, fonder un État sur un mot si peu solide, on ne peut pas fonder sur lui un roman. C'est pourquoi, pour désigner le pays de mes personnages, j'emploie toujours le vieux mot de Bohême. Du point de vue de la géographie politique, ce n'est pas exact (mes traducteurs se rebiffent souvent), mais du point de vue de la poésie, c'est la seule dénomination possible<sup>138</sup>.

Ainsi, dans *La Plaisanterie*, la chaîne de montagnes les « Monts Métalliques » (1968 : 143) est remplacée par un nom commun « montagnes » (1985 : 132). De même pour « la Sumava » (1968 : 68), qui devient simplement « les montagnes » (1985 : 56) et « le boqueteau étique que Petrvald surplombe » (1968 : 128) devient simplement « un boqueteau étique » (1985 : 119)

La couleur slave des lieux, hautement affichée dans la première traduction, s'estompe. « La Moravie slovaque » (1968 : 67) ou « la Moravie du Sud » (1968 : 219) ne sont plus que « la Moravie » dans la version finale. Cette volonté de neutralisation porte également sur les petites villes. Ainsi, « une petite auberge non loin de Zbraslav » (1968 : 46) est retraduite simplement par « un petit bistrot » (1985 : 43), puisque le lecteur français n'est pas en mesure de situer cette petite ville et qu'elle n'apporte rien au tissu narratif. En outre, le mot « bistrot » est plus familier pour le lecteur français et sans doute plus moderne que celui d'« auberge ». Dans d'autres cas, le nom propre est remplacé par un équivalent français qui reproduit le même sens grâce à un supplément d'informations. Le quartier « Prague-Zizkov » (1968 : 96) devient « une banlieue ouvrière de Prague » (1985 : 90). En effet, le lecteur français ne saurait pas nécessairement que « Prague-

---

<sup>138</sup> Milan Kundera, *L'Art du roman*, op. cit., p. 180.

Zizkov » est un quartier populaire et ouvrier de Prague, ce que souligne clairement la retraduction.

Par contre, la retraduction préfère préserver la toponymie des grandes villes telles que Prague ou Brno, (exemple b), bien qu'elle se montre plus laconique quant aux détails relatifs à leur localisation géographique, contrairement au premier traducteur qui a respecté le texte original<sup>139</sup> en spécifiant la distance entre les villes (exemple a) :

- a- « En quarante-sept, ce fut le bac et, dès l'automne, nous nous dispersions dans tous les azimuts. Ludvik s'en fut étudier à Prague. Moi-même à Brno. Nous laissons derrière nous deux êtres à l'abandon. Ludvik sa maman, moi, papa. Heureusement, Brno se trouve à deux heures de train de chez nous. Ça me permettait de rentrer pour chaque week-end. Retrouver papa et l'orchestre. Cependant, après le bachot, je ne revis pas Ludvik de toute l'année. » (1968 : 232)
- b- « En quarante-sept, ce fut le bac. Ludvik s'en fut étudier à Prague, moi à Brno. Je ne le revis pas de toute l'année. » (1985 : 210)

L'exemple du traitement graphique de la ville de Pilsen déjà évoqué ci-haut mérite que l'on revienne sur tout le passage dont il est extrait :

- a- « Je n'ai pas honte d'être comme je suis, je ne puis être différente de celle que j'ai été et demeure ; jusqu'à dix-huit ans, je n'ai connu que la clôture du couvent, la tuberculose, deux ans de sana, deux autres années employées à rattraper le retard dans mes études, j'ignorais jusqu'aux leçons de danse, rien que l'appartement bien rangé de la bourgeoisie bien rangée de Plzeň » (1968 : 32)
- b- « Je n'ai pas honte d'être comme je suis, je ne puis être différente de celle que j'ai été et demeure, jusqu'à dix-huit ans, je n'ai connu que la vie de couvent, la tuberculose, deux ans de sana, deux autres années employées à rattraper le retard dans mes études, j'ignorais jusqu'aux leçons de danse, rien que l'appartement bien rangé de la bourgeoisie bien rangée de Pilsen » (1980 : 32)

---

<sup>139</sup> « V sedmačtyřicátém roce jsme maturovali a na podzim jsme se rozjeli do světa. Ludvík odjel studovat do Prahy a já do Brna. Oba jsme nechali doma dva opuštěné lidi. Ludvík maminku, já tatínka. Brno je našťestí od nás dvě hodiny vlakem. Ale Ludvíka jsem po maturitě celý rok neviděl. », Milan Kundera, *Žert*, *op.cit.*, p. 154. Le même extrait du texte original de 1967, publié à Prague, varie légèrement de celui de 1985 (nous surlignons les phrases supprimées ou modifiées) : « V sedmačtyřicátém roce jsme maturovali. Ještě téhož dne odevzdal Ludvík na počest své dospělosti na okresním sekretariátu přihlášku do strany. A na podzim jsme se rozjeli do světa. Ludvík odjel studovat do Prahy. Já do Brna. Oba jsme nechali doma dva opuštěné lidi. Ludvík maminku, já tatínka. Brno je našťestí od nás dvě hodiny vlakem. Jezdívám jsem na sobotu a neděli domů. Za tatínkem a za kapelou. Ale Ludvíka jsem po maturitě celý rok neviděl. », Milan Kundera, *Žert*, Praha : Československý spisovatel, 1967, p. 134.

- c- « Je n'ai pas honte d'être comme je suis, je ne peux être différente de celle que j'ai toujours été, jusqu'à dix-huit ans, je n'ai connu que l'appartement bien rangé de la bourgeoisie provinciale bien rangée » (1985 : 30)

La traduction finale (exemple c) ne se contente pas de supprimer le nom de la ville ; elle ajoute l'adjectif « provinciale », qui est une adaptation pour le lecteur français servant à indiquer l'appartenance sociale du personnage en remplissant la même fonction informative que celle du nom propre « Pilsen » dans les deux premières traductions (exemples a et b). L'adaptation au contexte culturel français est assurée par l'équivalence sémantique entre le nom de la ville « Pilsen » et sa connotation de ville de province. En outre, le terme « provincial » a une connotation française péjorative qui renvoie à des modes de vie décalés par rapport à la norme de la grande ville (Paris). La retraduction de 1985 est amputée de tout le contexte sociopolitique auquel fait référence le personnage d'Helena en évoquant son passé (la tuberculose, deux ans de sana, etc., dans les exemples a et b). Kundera a préféré encore une fois gommer tous les détails relatifs aux pratiques communistes en vigueur, telles que les hospitalisations forcées, les mises en quarantaine, les cures dans les stations thermales. Le texte final ne garde que l'origine sociale du personnage et n'offre plus au lecteur les indices potentiels pour une interprétation politisée.

La retraduction ne s'attarde plus aux détails des faits politiques mais elle en donne une idée sommaire puisque cela n'a aucune incidence sur l'intrigue du roman. Ainsi, lorsque le protagoniste se réclame « du côté de la minorité communiste contre ceux qui formaient à l'époque la majorité dans l'enseignement supérieur, c'est-à-dire les populistes et les socialistes-nationaux » (1968 : 348), la retraduction se passe d'éclaircissements sur les appartenances politiques dans le milieu universitaire et se contente de dire que le protagoniste était « du côté de la minorité communiste, contre ceux qui formaient à l'époque la majorité dans les universités » (1985 : 310 ). De même, la retraduction omet les références à l'histoire de la Tchécoslovaquie car celles-ci pourraient prêter à

confusion pour un lecteur français. Ainsi l'utilisation de « la première République » comme référence temporelle (exemple a) est substituée par une autre référence communément reconnaissable (exemple b) :

- a- « un juteux à moitié rond [...] avait été chômeur sous la première République » (1968 : 102).
- b- « un juteux à moitié soûl [...] avait été chômeur avant la guerre » (1985 : 95).

Il en va de même pour les références à la culture qui se retrouvent souvent réduites à une information sommaire. Lorsque Lucie avoue sa passion pour les films de guerre à Ludvik, la traduction de 1968, fidèle au texte source tchèque, fournit l'exemple de *Mitchourine*. Cette référence a été totalement supprimée lors de la retraduction, car là encore, cette référence cinématographique se prête à une interprétation politique.

« Un jour – aussi elle me conta qu'elle avait vu "un film drôlement bien" – il s'agissait du *Mitchourine* de Dovjenco ; la vive satisfaction qu'elle en avait emportée provenait, avait-elle signalé, de trois causes : on montrait là fort joliment combien la nature est belle ; de plus, elle avait toujours raffolé des fleurs ; et d'après elle celui qui n'aime pas les arbres n'est pas un brave homme... » (1968 : 126)

Les exemples suivants démontrent que lorsqu'il s'agit d'une référence culturelle telle qu'une chanson morave (exemple a), la retraduction préfère en estomper les caractéristiques en faisant disparaître les paroles de l'air en question (exemple b). Ces derniers ne sont pas un ajout du premier traducteur mais existent bien dans le roman original tchèque<sup>140</sup> :

- a- « je me surpris à fredonner doucement les deux premières mesures de mon air favori : Hé ! petit soleil sur notre jardin... » (1968 : 46)
- b- « je fredonnais doucement les deux premières mesures d'un air morave, mon air favori » (1985 : 43)

---

<sup>140</sup> « a já jsem najednou tichounce zanotovala první dva takty své nejmilejší písňě Ej, svítilo slunečko nad našú zahrádkú ... », Milan Kundera, *Žert, op. cit.*, p. 28.

L'atténuation de l'aspect étranger du texte et la neutralisation des références s'étendent jusqu'aux plus petits signes dans la retraduction. Celle-ci se passe des adjectifs démonstratifs et les remplace par des articles soit définis, soit indéfinis. Les déictiques employés dans la première traduction (exemples a et b) disparaissent ainsi que les adjectifs possessifs qui ancrent le roman dans un espace-temps fortement marqué (exemples c et d) comme le montre les exemples suivants :

- a- « l'hôpital d'ici, c'est un ensemble de bâtiments » (1968 : 20)
- b- « cet hôpital est un ensemble de bâtiments » (1985 : 16)
  
- c- « les lenteurs de notre bureaucratie » (1968 : 20)
- d- « les lenteurs de la bureaucratie » (1985 : 16)

La partie de Jaroslav comporte un nombre important de chapitres sur la musique qui ont été remaniés dans la retraduction. Certains passages intégrés dans la narration apparaissent néanmoins comme des digressions sur la musique populaire :

- a- « Ainsi, la chanson populaire ne représenterait nullement une forme artistique *sui generis*. Elle dériverait de la musique savante. *Sur le territoire de la Bohême en effet, les airs populaires s'apparentent réellement à la musique baroque savante. Seulement qu'y eut-il en premier ? La poule ou l'œuf ? Je ne vois pas pourquoi nous devrions faire de la seule chanson populaire une débitrice.* Mais quoi qu'il en fût dans le cas de la Bohême, les airs que nous chantons en Moravie du Sud ne souffrent pas d'explication – si laborieuse soit elle – à partir de la musique savante. » (1968 : 219)
- b- « Ainsi, la chanson populaire ne représenterait nullement une forme artistique *sui generis*. Elle dériverait de la musique savante. Mais quoi qu'il en fût dans le cas de la Bohême, les airs que nous chantons en Moravie échappent à cette explication. (1985 : 201)

Dans un article paru dans *Le Monde*, Kundera rappelle que l'essai sur la musique populaire contenu dans *La Plaisanterie* n'exprime pas « une vérité de l'auteur [mais] il révèle le monde

spirituel d'un personnage (Jaroslav). Sans cet essai presque scientifique, ce personnage serait resté sans substance<sup>141</sup>. »

Dans un autre passage, la réflexion autour de la musique populaire suscite l'évocation d'un souvenir qui remonte à l'invasion russe :

- c- « À ma vue s'animait le souvenir d'une journée où les chevaux d'ordonnance piaffaient attachés aux arbres de nos rues. L'Armée rouge s'était rendue maîtresse de la ville quelques jours auparavant. En costume national, nous donnions un concert dans le square. Nous avons bu et joué des heures d'affilée. De leurs chants, les soldats russes nous donnaient la réplique. Et je m'étais dit alors qu'une ère nouvelle s'ouvrirait. L'époque des Slaves. Comme les Romains et les Germains, nous aussi sommes les héritiers de l'Antiquité. À leur différence, nous avons dormi ou somnolé pendant pas mal de siècles. Au moins nous trouvons-nous pour l'heure reposés à souhait. Frais comme l'œil. Notre tour est venu. À nous de jouer ! Voilà que ce sentiment me reprenait maintenant. Sans cesse je ressassais la question. Les souches du Jazz s'enfoncent dans la terre de l'Afrique, le tronc a poussé en Amérique. Les vives racines de notre musique plongent au fond de l'humus mélodique de l'Europe antique. [...] Les Slaves apportent la révolution. Plus une collectivité et une fraternité nouvelles. Plus un art nouveau appelé à vivre dans le peuple, avec les hommes, comme les chansons villageoises d'autrefois. La grande mission que l'histoire nous confiait, à nous autres les jeunes autour du cymbalum, s'avérait en même temps incroyable et incroyablement logique. » (1968 : 239-240)

Ce passage, qui traduit fidèlement le texte original<sup>142</sup>, a été supprimé de la traduction définitive à cause de son aspect documentaire. En effet, cet épisode de la vie de Jaroslav apparaît comme un témoignage sur une certaine perception de l'arrivée des « Slaves ». Ces derniers sont mis au même plan que les grands conquérants de l'Histoire de l'humanité (les Romains et les Germains). Jaroslav, grand défenseur de la musique nationale populaire, voit dans « la révolution » apportée

---

<sup>141</sup> Milan Kundera, « Milan Kundera, gardien des lettres tchèques », *Le Monde*, 27 janvier 1984.

<sup>142</sup> « Vybavoval se mi před očima den, kdy u stromů v našich ulicích byli přivázáni vojenští koníci. Několik dnů předtím dobyla Rudá armáda našeho města. My jsme oblékli slavnostní kroje a šli jsme do parku hrát. Pili jsme a hráli nepřetržitě mnoho hodin. Ruští vojáci nám odpovídali svými písněmi. A já jsem si tehdy říkal, že nastává nová epocha. Epocha Slovanů. Tak jako Románi a Germáni jsme i my dědicové antiky.[...] Slované přinášejí revoluci. S ní novou kolektivitu a nové bratrství. S ní nové umění, které bude žít v lidu a s lidmi tak jako kdysi staré vesnické písně. Veliká mise, kterou nás pověřila historie, nás chlapce kolem cimbálu, byla zároveň neuvěřitelná a zároveň i neuvěřitelně logická.», Milan Kundera, *Žert, op.cit.*, p.159.

par les russes le signe annonciateur d'une nouvelle ère pour la musique populaire qui se développe au sein d'une fusion fraternelle idyllique.

D'autres passages évoquant la musique populaire ont été modifiés afin de servir la notion de l'Europe Centrale introduite par Kundera (nous soulignons les modifications) :

- d- « Je parlais de l'évolution de la musique européenne depuis l'époque baroque. Après la période de l'impressionnisme, elle se retrouvait fatiguée d'elle-même. [...] Le jazz opéra, par suite sur elle une sorte de miracle. Par les racines millénaires du jazz, elle pompa avidement une sève neuve. Ce jazz n'ensorcela point que les boîtes et les dancings de l'Europe. Il fascina de même Stravinsky, Honegger, Milhaud, Martinú, lesquels ouvrirent leurs compositions à ses rythmes. [...] la musique européenne avait, d'autre part, fait provision du sang frais et dispos des mélodies populaires de l'Est du Continent. Le jeune Stravinsky, un Janáček, les Bartók, comme les Enesco ne s'en étaient-ils pas abreuvés ? Ainsi, le développement musical de l'Europe établissait lui-même un parallèle entre la musique populaire de l'Est et le jazz. [...] Les airs des peuples d'Europe orientale n'y ont, pour ainsi dire, laissé aucune empreinte. » (1968 : 235-236)
- e- « Je parlais de l'évolution de la musique européenne depuis l'époque baroque. Après la période de l'impressionnisme, elle se retrouvait fatiguée d'elle-même. [...] C'est pourquoi le jazz opéra sur elle une sorte de miracle. Il n'ensorcela pas que les boîtes et les dancings de l'Europe. Il ensorcela de même Stravinsky, Honegger, Milhaud, lesquels ouvrirent leurs compositions à ses rythmes. [...] la musique européenne avait fait provision du sang frais du folklore ancien du vieux Continent qui ne restait nulle part aussi vivant que chez nous ici en Europe centrale. Janacek, Bartók. Ainsi, l'histoire même de la musique mettait en parallèle les vieilles couches de la musique populaire européenne et le jazz. [...] Les anciens airs des peuples d'Europe n'y ont laissé aucune empreinte. (1985 : 213)

Cet extrait illustre une volonté évidente d'inscrire la musique tchèque dans une filiation et un héritage musical européen. Si cette prise de position ne dépasse pas l'idéologie du personnage fictif qui la porte, à savoir Jaroslav, les modifications des références musicales et géographiques dénotent une stratégie auctoriale. La retraduction définitive uniformise les références à la musique de l'Europe de l'Est et celle de l'Europe orientale en privilégiant la généralisation (l'Europe). Par ailleurs, la retraduction introduit dans le texte source la notion d'Europe centrale qu'elle situe dans



l'espace grâce à des indices spatiaux (« chez nous ici en Europe centrale ») permettant ainsi au lecteur de faire la corrélation avec la Tchécoslovaquie (lieu d'énonciation du personnage).

Certains noms de compositeurs sont retranchés de la retraduction : Martinu et Enesco. Le premier est un compositeur d'origine tchèque, le second d'origine roumaine ; peut-être que ces derniers évoquaient trop la référence à l'Europe de l'Est chez le lecteur français. La retraduction préfère garder des noms plus français (Honegger, Milhaud). Par ailleurs, on peut imaginer que les références conservées dans la retraduction reflètent les choix personnels de Kundera pour des musiciens qu'il considère comme de grands musiciens de l'Europe de l'Est comme Janacek, pour qui il exprime ouvertement son admiration dans *Les Testaments trahis*.

La retraduction pratique l'effacement radical de l'empreinte slave du texte d'arrivée. La démarcation linguistique visible est gommée car elle dévoile l'origine étrangère du texte. Elle est remplacée par son équivalent français. Les éléments concrets de la réalité tchèque sont écartés, permettant ainsi au récit de se généraliser et d'acquérir une dimension plus universelle. Cette tendance à la généralisation, notamment en ce qui a trait aux références géographiques, se poursuit dans les romans ultérieurs de Kundera. Par exemple, l'action de *La Valse aux adieux* se situe dans une petite station balnéaire, celle de *L'Insoutenable légèreté de l'être* dans une ville en Bohême. Cette tendance persiste dans les romans français : une partie de l'intrigue de *L'Identité* se déroule dans une petite ville au bord de la mer normande, celle de *La lenteur* dans « un château », un lieu chargé d'histoire où l'action peut aisément prétendre à l'atemporalité ; sans oublier le lien implicite que Kundera tisse ici avec le célèbre roman éponyme de Kafka.

Toutes ces modifications voulues par l'auteur interviennent afin de reconstruire l'image du roman et de favoriser une réception apolitique du texte.

### 2.3. Enrichissement quantitatif et appauvrissement qualitatif

Contrairement aux notes explicatives qui apportent explicitement un éclairage sur le contexte entourant l'œuvre, les interventions du traducteur peuvent également se faire de manière implicite. Les ajouts se font alors au sein même du texte. Certains ne semblent pas vraiment apporter quoi que ce soit de nouveau au texte :

- a- « Bedrich était heureux ; c'était bien en cela qu'il était remarquable : unique porteur volontaire des écussons noirs, il était ravi de les avoir conquis » (1968 : 95)
- b- « Bedrich était heureux : unique volontaire pour les écussons noirs, il était ravi de les avoir conquis » (1985 : 90)

Au détour d'une phrase, sans même en subvertir sensiblement la structure syntaxique, l'ajout d'un élément lexical engendre une nouvelle nuance sémantique et réoriente la lecture de manière quasi imperceptible. Même lorsque le sens n'est que suggéré par le texte source, en l'occurrence par la retraduction de *La Plaisanterie*, la première traduction prend soin d'aller jusqu'au fond de l'explication dissipant toute allusion ou doute possible. En voici un premier exemple, où Kostka évoque sa relation avec Ludvik (nous soulignons les divergences) :

- a- « J'ai dit Ludvik mon adversaire. [...] chaque fois que nous nous sommes rejoints, je me trouvais quasiment sans secours et c'est lui chaque fois qui m'a tiré l'épine du pied. N'empêche que, sous cette alliance de surface, il y a toujours eu, abyssal, un vertige de mésentente. » (1968 : 347)
- b- « J'ai appelé Ludvik mon adversaire. [...] chaque fois que nous nous sommes rencontrés, je me trouvais presque sans secours et c'est lui qui, chaque fois, m'a aidé. Cependant, sous cette alliance, il y a toujours eu un abîme de désaccord. » (1985 : 309)

Le contexte phrastique de la retraduction suggère la fragilité de la relation entre Kostka et Ludvik de manière assez sobre correspondant au style d'écriture kundérienne (exemple b), alors que la traduction (exemple a) met tout en œuvre pour appuyer l'idée de cette fragilité. Le glissement sémantique s'opère dans la traduction de 1968 grâce à la nuance apportée par le complément de

nom « de surface » qui avance l'idée de duplicité. Cette idée est renforcée par la redondance sémantique contenue dans l'adjectif « abyssal » mis en apposition au substantif « vertige ». L'ensemble de la phrase se trouve alors transformé et l'allusion à la fragilité de la relation contenue dans la préposition « sous » devient explicite. Le style littéraire mis en place par le traducteur est confirmé dans ce segment par l'emploi imagé de l'expression « tirer l'épine du pied » que la retraduction remplace simplement par le verbe « aider ».

Si une telle pratique prétend vouloir éclairer la lecture, elle n'en est pas moins dangereuse pour la réception de l'œuvre. Lorsque la lisibilité de la traduction dépasse celle du texte original une monosémie risque toujours de s'imposer et de mettre fin à la pluralité interprétative du texte. En outre, les ajouts faits par le premier traducteur peuvent prendre une dimension disproportionnée. Ils aboutissent dans certains cas à un allongement considérable du texte d'arrivée par rapport au texte original et porte atteinte à la construction rythmique de l'œuvre et au style de l'auteur. Or, c'est grâce au choix des mots, leurs résonnances et le mélange entre eux que l'auteur crée une atmosphère qui lui est propre. L'allongement du texte d'arrivée est la conséquence directe de la sur-traduction. L'ouverture de la cinquième partie de *La Plaisanterie* offre un exemple pertinent de cette tendance :

- a- « J'ai dormi longtemps, et fort bien ; malgré son aigreur, la bouffée de mémoire à laquelle j'avais livré ma soirée (plus une partie de la nuit) n'a pas eu d'action sur le rythme de mon existence physique, entraîné au régime sévère que je m'étais imposé, passé le cap de la trentaine, m'étant avisé pour la première fois que je ne pouvais me prévaloir d'aucune dérogation à la loi générale du vieillissement. Réveillé après huit heures, je ne me rappelais pas le moindre rêve plaisant ou mauvais, je n'avais pas mal à la tête ; simplement, je n'avais pas envie de me lever ; du reste nullement enclin à malmenier cette répugnance où, voici quelque temps, je me refusais à voir une habitude pernicieuse, l'envisageant à l'inverse comme un bénéfique symptôme de jeunesse férue de farniente. Je restai donc étendu ; le sommeil avait, entre moi et la rencontre de vendredi soir, dressé une manière d'écran ou brise-vent derrière quoi je me sentais (au moins pour un instant) caché. Non que Lucie, ce matin, se fût évanouie de ma conscience, mais elle était redevenue une abstraction, comme autrefois. » (1968 : 271-272)

- b- « J'ai dormi longtemps, et fort bien. Je me suis réveillé après huit heures, je ne me rappelais aucun rêve, ni bon ni mauvais, je n'avais pas mal à tête, simplement, je n'avais pas envie de me lever ; je restai donc couché ; le sommeil avait, entre moi et la rencontre d'hier soir, dressé une manière d'écran ; non que Lucie, ce matin, se fût évanouie de ma conscience, mais elle était redevenue une abstraction. » (1985 : 245)

Dans le cas présent, l'intervention du traducteur n'a pas pour but d'éclairer certains éléments du texte source ou d'en orienter l'interprétation. L'ajout sert à faire le lien avec le monologue précédent de Ludvik. En effet, le roman est construit sur le modèle de la polyphonie des voix. Les monologues de Ludvik occupent la majeure partie du roman et alternent avec ceux des autres personnages suivant le schéma suivant : Ludvik – Helena – Ludvik – Jaroslav– Ludvik– Kostka – (Ludvik– Helena– Jaroslav). Cette chaîne narrative correspond à la prise en charge respective de la narration par les protagonistes de *La Plaisanterie*.

La cinquième partie correspond au troisième monologue de Ludvik. Le premier traducteur a jugé bon d'intégrer au récit un bref rappel des derniers événements survenus dans la dernière partie narrée par Ludvik. Ainsi, la phrase « la bouffée de mémoire à laquelle j'avais livré ma soirée (plus une partie de la nuit) » fait référence à la troisième partie du roman dans laquelle les souvenirs de Ludvik, déclenchés par le fait de revoir Lucie, font remonter à la surface les événements qui ont conduit à son exclusion du parti et à sa disgrâce. Les indications temporelles permettent de recadrer le récit en précisant la fin de la remémoration. Ce soutien apporté à l'esthétique du texte kundérien a été supprimé dès la retraduction de 1980.

Certains ajouts correspondent à des extensions réflexives du premier traducteur dont Kundera a préféré soulager la traduction définitive. Il s'agit souvent de passages entiers visant à approfondir une réflexion ou à la nuancer (nous soulignons le passage ajouté) :

- a- « [...] je sortis de l'immeuble de l'Union des Étudiants et sentis que le deuil qui m'avait embrumé tout au long des vacances s'éloignait de moi lentement. Outre ses passions privées, l'homme a par bonheur aussi celle de l'activité publique et j'étais heureux que

cette passion-là me reprît dans son entourage, de sorte que j'éprouvais une agréable curiosité en me rendant au secrétariat. » (1968 : 60)

b- « [...] je sortis de l'immeuble de l'Union des Étudiants et sentis que la tristesse qui m'avait embrumé tout au long des vacances lentement s'éloignait de moi. J'éprouvais une agréable curiosité en me rendant au secrétariat. » (1985 : 58)

c- « [...] je me revis derrière la jeune fille, cette fois dans le petit vestibule du contrôle d'où l'on plongeait dans la salle déserte. Le vide d'une salle de spectacle vous donne des idées de décamper ; Lucie, elle, s'arrêta, et, hésitante, regarda à droite et à gauche ; quelques personnes entrèrent dans le hall et foncèrent vers le guichet ; les devançant, je pris un ticket pour le film abhorré. » (1968 : 116)

d- « [...] je suivais la jeune fille jusqu'au contrôle d'où l'on voyait la salle déserte. Quelques personnes entrèrent et foncèrent vers le guichet ; les devançant, je pris un ticket pour le film abhorré. » (1985 : 108)

### **3. Traduction et réécriture : le style fleuri du traducteur**

#### **3.1. L'ennoblissement**

Les ajouts opérés par le premier traducteur entraînent des modifications notoires dans la longueur des phrases, ce qui a pour conséquence d'engendrer un allongement dans les différents chapitres et parties du roman. Toutefois l'importance des ajouts ne porte pas tant sur leur longueur que sur leur nature. En effet, les interventions du traducteur n'ont pas manqué de toucher le cœur même du roman en en modifiant le style. Rappelons à ce propos que Kundera avait déclaré avoir découvert, horrifié, que Aymonin avait traduit son roman dans un « style fleuri et baroque<sup>143</sup> ». C'est cette prise de conscience de l'altération du texte original qui fut le point de départ du vaste chantier retraductif qu'entreprit Kundera pendant de nombreuses années. Aymonin, sans doute dans un souci d'embellissement et de « rhétorisation » à la française, décide de réécrire certains passages jugés trop abrupts. Cette hypothèse est partagée par Martin Rizek qui affirme : « il est probable que les très nombreux éclats lyriques et précieux du traducteur dont Kundera se plaint

---

<sup>143</sup> Milan Kundera, « Note de l'auteur », *op. cit.*, p. 459.

également étaient en fait une tentative maladroite d'insuffler un brin d'âme slave à un texte qui en manquait totalement<sup>144</sup>. »

Cet exercice de style de la part du traducteur donne lieu à un ennoblissement du récit. Berman affirme que l'ennoblissement est une « ré-écriture » qui s'élabore à partir de l'original et à ses dépens. « Cette ré-écriture croit se justifier en reprenant – mais pour les banaliser et leur donner une place excessive – les éléments rhétoriques inhérents à toute prose<sup>145</sup>. » Ainsi, le beau parler des grands écrivains classiques dont tentent de s'inspirer les traducteurs « n'a rien à voir avec le *re-writing* embellissant, qui anéantit simultanément la richesse orale et la dimension polylogique informelle de la prose<sup>146</sup>. »

Cette tentative d'embellir le récit génère des phrases d'une certaine élégance certes, mais qui semblent tout droit sorties d'un roman d'un autre siècle. La retraduction a ramené le style du roman au XX<sup>e</sup> siècle. En voici quelques exemples :

- a- « j'avais consigné mes sentences sur une carte ouverte » (1968 : 65)
- b- « j'avais écrit sur une carte ouverte » (1985 : 62)
  
- c- « [...] ils n'eussent guère hésité à révéler nos libations éthyliques clandestines. » (1968 : 99)
- d- « [...] ils n'auraient guère hésité à révéler notre consommation clandestine d'alcool. » (1985 : 93)
  
- e- « Je lui déclarai cependant que, n'ayant cure de le tromper, je tenais à lui rappeler que j'étais plus vieux que lui » (1968 : 352)
- f- « Je lui dis en même temps que j'étais plus vieux que lui » (1985 : 313)

---

<sup>144</sup> Martin Rizek, *Comment devient-on Kundera ? Images de l'écrivain, écrivain de l'image*, Paris, L'Harmattan, 2001 p. 392.

<sup>145</sup> Antoine Berman, *La Lettre ou l'auberge au lointain*, op. cit., p. 57.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 58.

- g- « Il me revint sur ces entrefaites que l'étudiant Ludvik Jahn avait parlé en ma faveur » (1968 : 351)
- h- « C'est alors que j'appris que l'étudiant Ludvik Jahn venait de parler en ma faveur » (1985 : 313)

Les recreations du premier traducteur témoignent d'une certaine préciosité dans le choix du vocabulaire dont voici encore quelques exemples :

« cette étrange fantasmagorie du tableau » (1968 : 50) / « l'étrange atmosphère du paysage » (1985 : 48) ; « mes réminiscences » (1968 : 50) / « mes souvenirs » (1985 : 48) ; « mon existence » (1968 : 51) / « ma vie » (1985 : 49) ; « une indéniable grâce physique » (1968 : 52) / « jolie » (1985 : 49) ; « une épître » (1968 : 58) / « une lettre » (1985 : 55) ; « des missives » (1968 : 58), « des épîtres » (1968 : 135) / « des lettres » (1985 : 56).

Alors que la première traduction cherche à enrichir le texte original, celle de 1985 est plutôt régie par un critère de simplicité et de clarté, en accord avec la sobriété du style de l'auteur. Kundera opte pour la précision en choisissant des termes sans équivoque, ce qui confère au texte un style épuré et le rend plus naturel.

Le premier traducteur a recours à un langage très imagé qui vise à enrichir le texte original. En outre, certaines de ces images qui se retrouvent dans la traduction finale sont souvent des métaphores ou des expressions idiomatiques propres à la langue française. Il ne s'agit pas à proprement parler d'adaptation dans ce cas puisque le traducteur ne remplace pas des références du système de départ par celles du système d'arrivée, même si parfois certaines expressions idiomatiques françaises sont privilégiées dans la première traduction, comme le montrent les exemples suivants :

- a- « [...] combien il serait simple d'oublier bel et bien mon juvénile rêve d'amour, franchir le Rubicon pour se retrouver sur les terres de cette étrange liberté » (1968 : 42)

- « [...] combien il serait simple d'oublier bel et bien mon juvénile rêve d'amour, franchir la frontière pour me retrouver sur les terres de cette étrange liberté » (1985 : 38)
- b- « la culture tombait en quenouille » (1968 : 39)  
« la culture suffoquait » (1985 : 36)
- c- « les jambes splendides me mettaient l'âme sur le grill. » (1968 : 60)  
« les jambes splendides me faisaient mal à l'âme » (1985 : 57)
- d- « ces réunions secouées d'orage » (1968 : 348)  
« ces réunions mouvementées » (1985 : 310)
- e- « J'eus peur de me cramponner à un bon râtelier dont les perspectives assurées me séparaient du sort précaire de mes semblables » (1968 : 354)  
« J'eus peur de me cramponner à une bonne situation dont les perspectives assurées me séparaient du sort précaire de mes semblables » (1985 : 316)
- f- « [...] sa maîtrise de conférences de marxisme à l'Université était un fromage trop moelleux pour qu'il le mît en jeu » (1968 : 39)  
« [...] son poste de professeur de marxisme à l'Université était trop avantageux pour qu'il le mette en jeu » (1985 : 36)
- g- « [...] et c'est lui chaque fois qui m'a tiré l'épine du pied » (1968 : 347)  
« [...] et c'est lui qui, chaque fois, m'a aidé » (1985 : 309)
- h- « je devais [...] poser la question de confiance à quelque ami du cru » (1968 : 18)  
« je devais [...] faire un appel discret à quelque ami d'ici » (1985 : 15)
- i- « J'eus conscience que je n'esquiverais pas mes souvenirs ; ils me tenaient dans leur filet » (1968 : 50)  
« J'eus conscience que je n'esquiverais pas mes souvenirs ; ils m'assiégeaient » (1985 : 48)
- j- « Tous les autres se rongeaient les sangs, d'appréhension et de détresse » (1968 : 96)  
« Tous les autres étaient beaucoup plus angoissés » (1985 : 90)



- k- « Les regards des artilleurs viriaient à l'encre de Chine » (1968 : 101)  
 « Les regards des artilleurs se faisaient de plus en plus méchants » (1985 : 95)
- l- « un morveux qui passait [...] s'arrêta devant la brunette [...] Pendant que la fille aux crins de nuit se trémoussait au rythme imbécile d'une polka [...] la fille aux cheveux noirs termina la danse » (1968 : 100)  
 « un morveux qui passait [...] s'arrêta devant la brune [...] Pendant que la brune se trémoussait au rythme imbécile d'une polka [...] la brune termina la danse » (1985 : 94)
- m- « je lui écrivais ; il y eut ainsi un Niagara de lettres, cartes postales et cartes lettres. » (1968 : 135)  
 « je lui écrivais d'innombrables lettres et cartes postales. » (1985 : 125)
- n- « Nous profitâmes de leur stupeur pour décamper de la lice. » (1968 : 104)  
 « Nous profitâmes de leur stupeur pour décamper. » (1985 : 97)

Le dernier exemple (n) évoque une dispute dans un bistrot qui a été déclenchée suite à la rivalité entre soldats pour s'attirer les faveurs du peu de filles présentes à la soirée dansante. Dans cette atmosphère marquée par une démonstration de virilité toute primitive, le traducteur a jugé adéquat d'utiliser une image qui se réfère aux joutes moyenâgeuses. Le mot « lice » choisi par ce dernier ne se retrouve pas dans le texte tchèque qui utilise un nom plus neutre, champ de bataille (« bojiště »). La retraduction quant à elle préfère se passer de cette image.

Le choix de certaines images ajoutées semble tout fait subjectif car leur charge sémantique n'appuie aucune idée dans le récit. Selon Berman, l'ajout qui n'ajoute rien « ne fait qu'accroître la masse brute du texte, sans du tout augmenter sa parlance ou sa signifiante<sup>147</sup>. » Aussi l'ajout d'une métaphore guerrière dans l'exemple qui suit n'a-t-il pas lieu d'être :

---

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 56.

- a- « [...] d'un côté la Vltava murmurait, de l'autre le bois montait à l'assaut d'une pente abrupte, c'était romantique » (1985 : 46)  
 « [...] d'un côté les eaux de la Vltava, de l'autre la pente abrupte de la forêt, c'était romantique » (1985 : 43)
- b- « Je n'avais vu Hélène que trois fois dans ma vie, soit trop peu, somme toute, pour que la cire de ma mémoire conservât d'elle une empreinte franche [...] je crois que justement dans ses écarts, ma vision imaginaire retenait chez Hélène des parcelles du soubassement qui se dérobaient sous l'apparence externe. » (1968 : 292)  
 « Je n'avais vu Helena que trois fois dans ma vie, soit trop peu pour que ma mémoire conservât d'elle une image exacte [...] je crois que c'est précisément par ces déformations qu'elle saisissait en Helena quelque chose d'essentiel qui se dérobaient sous son apparence. » (1985 : 261)

L'équivalence sémantique se fait souvent aux dépens du respect des nuances sémantiques.

Là où la retraduction préfère la simplicité des mots neutres, la traduction n'hésite pas à ajouter des nuances de sens qui ne servent en rien le texte. En évoquant les déambulations de Ludvik en ville, la retraduction utilise le verbe « flâner » (1985 : 47) alors que la première traduction emploie le verbe « traîner » (1968 : 49), qui attribue une valeur négative à la phrase.

Dans les exemples qui suivent, la traduction suggère un rapport d'échange mutuel à travers la réciprocité du verbe « s'offrir » (exemple a) alors que la retraduction situe les villes dans un rapport de rivalité (exemple b) :

- a- « Les villes possèdent le pouvoir bien connu de s'offrir l'une à l'autre un miroir » (1968 : 50)  
 b- « Les villes savent se servir l'une de l'autre comme d'un miroir » (1985 : 47)

L'ennoblissement est un emploi symptomatique de la stratégie traductive dans *La Plaisanterie*. Les interventions du traducteur en vue d'améliorer le texte ont conduit à une traduction asystématique qui, sous les apparences de l'homogénéité, se révèle en fait incohérente.

Berman appuie cette idée en affirmant que « l'envers (et le complément) de l'ennoblissement c'est, pour les passages de l'original jugés "populaires", le recours aveugle à un pseudo-argot qui *vulgarise* le texte, ou à un langage "parlé" qui atteste seulement que l'on confond l'*oral* et le *parlé*<sup>148</sup>. » Le choix du niveau de langue émane d'une volonté de se conformer aux normes françaises en essayant à chaque fois de reproduire le registre équivalent, mais il dénote aussi la place qu'occupe le roman traduit dans la culture cible.

Les modulations dans les registres de langue des protagonistes témoignent de la dégénérescence du discours. L'évaluation du lexique employé dans les deux traductions laisse paraître un grand écart quant au niveau de langue employé. Ainsi, l'univers sémantique de Ludvik est composé d'un curieux mélange d'argot et de régionalisme qui se mêle à des expressions littéraires très recherchées. Nous présentons ici un échantillon du réseau sémantique argotique qui entre dans la composition du personnage de Ludvik. Le relevé est présenté sur un mode binaire. Le premier terme relève de la traduction de 1968 (argot) ; le deuxième, de celle de 1985 (langue soutenue) : « couche/matelas, deviser/bavarder, gramophone/tourne-disque, estaminet/bistrot, bouiboui/bistrot, musardise/flânerie, badauder/rêver, réclames/publicités, troupier/soldat, vêtire/vêtement, des pépées/des jeunes filles, tailler une bavette/bavarder ».

Le mélange des registres chez Ludvik laisse paraître un discours hétérogène. En effet, dans certains chapitres comme ceux qui portent sur sa relation avec Lucie, on décèle dans le discours du jeune homme un langage recherché et des réflexions reflétant un certain niveau intellectuel. Ainsi, lorsque Lucie lui offre un bouquet de fleurs, Ludvik se montre très sensible à ce geste et tente de le lui faire comprendre délicatement :

---

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 58.

- a- « Je n'ai pas eu le cœur de lui marquer que sa maladresse, justement, et ses ignorances m'étaient chères, non sans doute que j'eusse honoré pour elle-même la simplicité native, mais parce qu'elles révélaient une Lucie intacte » (1968 : 136)
- b- « Je n'ai pas réussi à la persuader que justement sa maladresse et ses ignorances m'étaient chères parce qu'elles révélaient une Lucie intacte » (1985 :125)

Dans les chapitres évoquant sa vie parmi les soldats, le registre de langue est familier, voire grossier à certaines occasions, comme lorsque Ludvik raconte ses grivoiseries de soldat (exemple

a) ou lorsqu'il évoque le passé de l'un de ses camarades soldats (exemple b) :

- a- « ce fut le tour du vieil Amroz de la 2eme compagnie, qui décrocha une garce un peu mûre de minable apparence [...], un taxi en dix minutes, et Ambroz filait avec la pouffiase et Varga [...] pour aller retrouver Cenék dans un bouiboui convenu, à l'autre bout d'Ostrava. Deux des nôtres réussirent encore à lever une donzelle. » (1968 :101)  
 « ce fut le tour du vieil Amroz qui se trouva une femme un peu mûre et de minable apparence [...], au bout de dix minutes, un taxi arriva et Ambroz filait avec la fille et Varga [...] pour aller retrouver Cenék dans un bistrot convenu, à l'autre bout d'Ostrava. Deux des nôtres réussirent encore à lever une fille. » (1985 : 94)
- b- « Débarqué à Prague, il avait mitraillé sa femme [...] de questions, et elle s'était mise à table avec une belle impudence [...] ; il commença à cogner [...] et, pour finir, lui fila un coup de bouteille sur la cafetière ; la môme s'affaissa sur le parquet [...] Revenu à lui aussitôt, Stáňa, pris de panique, s'enfuit ; Dieu sait comme il dégota un petit chalet au fond des Monts Métalliques et, là, vécut la frousse aux fesses, dans l'attente d'être pris et envoyé au gibet comme assassin. » (1968 : 142)  
 « Il était arrivé à Prague, il avait foncé sur sa femme [...], et elle, avec impudence [...] lui avoua tout ; il commença par la battre [...] il la frappa avec une bouteille sur la tête ; la gosse s'affaissa sur le parquet [...] Stana paniqué, s'enfuit ; Dieu sait comme il dénicha un petit chalet au fond des montagnes et, là, vécut dans l'attente d'être pris et envoyé à la potence. » (1985 : 132)

Le premier traducteur a sans doute tenté de rendre compte à travers cette diversité de registre de langue des deux facettes chez cet universitaire déchu forcé à devenir soldat et à côtoyer différentes classes sociales, mais cette tentative a donné lieu à un curieux mélange qui a contribué à rompre l'harmonie de la narration.

Dans la troisième partie consacrée à Ludvik, le discours du personnage narrateur nous plonge dans l'univers militaire. La traduction de 1968 utilise plusieurs mots d'argot militaire comme « le juteux », « le sous-off », « le cabot » pour désigner « le brigadier » (1985) ; d'autres comme « les noirs » (pour désigner les soldats aux écussons noirs), « la perm » (la permission), « un cabot » (un caporal), « avoir campo » (avoir quartier libre). De même, elle varie les synonymes du registre militaire pour un même signifiant. Pour cette même partie du roman, on dénombre dans la première traduction plusieurs synonymes pour le mot « artilleurs » (1985) : « militaires », « canonniers », « soldats », « grivetons » ainsi que plusieurs synonymes pour celui de « commandant » (1985) : « chef », « officier », « moutard-chef », « le petit chef », « le lardon de chef », « le marmot-chef », « ce marmouset, notre chef », « le marmouset galonné » « le chef aux allures de gamin » (1968). La retraduction se contente de passer du nom de « commandant » à celui de « môme de commandant » (1985) afin de mettre l'accent sur le jeune âge du commandant. Ludvik semble dans ce cas avoir pris une certaine distance par rapport à son passé, tandis que, dans la traduction, la gradation nominale indique la nature de la relation entre le commandant et ses soldats. Au fur et à mesure que les chapitres de la troisième partie progressent, la désignation du commandant se veut de plus en plus dépréciative, dévoilant ainsi le ressentiment du personnage-narrateur pour tout le temps passé dans le camp militaire. Cette gradation suggère que le ressentiment de Ludvik est toujours vif alors que la suite du passage nous montre un personnage plus réfléchi, qui se montre même compréhensif envers son « geôlier ». En outre la retraduction de 1985 compare le commandant à un enfant qui joue alors que la traduction de 1968 le compare à un acteur. On note dans cette comparaison l'écart entre un jeu conscient de mise en scène (celui de l'acteur) qu'on ne peut pardonner et celui bien involontaire (celui de l'enfant) qu'on peut comprendre après coup :

- a- « Mon chef m'apparaissait tout simplement comme un rat, vindicatif et sournois. Aujourd'hui, je le vois surtout comme un homme qui était jeune et qui jouait. Les jeunes, après tout, s'ils jouent, ce n'est pas leur faute ; inachevés, la vie les plante dans un monde achevé où on exige qu'ils agissent en *hommes faits*. » (1985 : 138)
- b- « Mon chef m'apparaissait tout bonnement comme un rat vindicatif et sournois, aujourd'hui, je le vois surtout comme un jeune acteur. Les jeunes, après tout, s'ils jouent, ce n'est pas leur faute ; inachevés, la vie les plante dans un monde achevé où on exige qu'ils agissent en *hommes faits*. » (1968 : 151)

Martin Rizek présente trois motifs expliquant le recours excessif à l'argot. Le premier se rapporte à une tentative de démocratiser la langue dans la France de la fin des années soixante. La deuxième explication est intrinsèque à l'écriture de Kundera. Rizek affirme avoir déjà noté, dans le texte tchèque original, la présence d'un certain nombre d'expressions familières dispersées dans tout le roman, présence que la traduction française n'a fait qu'exacerber, non pas sciemment, mais parce que la norme de l'unité du style en français laisse apparaître cet écart dérangeant alors que la langue tchèque le tolère très bien. Toutefois, c'est le dernier argument qui semble le plus probant. Rizek suggère que le registre argotique rend compte de la volonté de Marcel Aymonin de faire du récit de certains personnages, notamment celui de Ludvik, un témoignage réaliste. Le langage familier favorise en cela l'impression d'authenticité dans la description de la vie des soldats dans les casernes, sans oublier l'ajout important de notes de bas de pages analysées précédemment qui renforcent l'effet documentaire recherché dans la traduction de Marcel Aymonin.

### **3.2. La rationalisation**

En plus de l'allongement du texte final (par rapport au texte de la retraduction de Courtot et Kundera) et de la modification du style d'écriture (l'ennoblissement), le texte de la première traduction a été réécrit afin de respecter les conventions du discours de la langue française. Cette pratique a été définie par Berman comme une tendance à la rationalisation. Celle-ci porte sur les

structures syntaxiques ainsi que la ponctuation du texte original. Elle « re-compose les phrases et séquences de phrases de manière à les arranger selon une certaine idée de l'ordre d'un discours <sup>149</sup> ». Cette pratique semble courante lors du travail de la réécriture traductive, aussi ne présenterons-nous dans ce cadre que quelques échantillons révélateurs mais non exhaustifs d'une pratique plus étendue.

Dans le cas de *La Plaisanterie*, les modifications ont touché à la structure syntaxique du roman. Nous remarquons d'abord un changement introduit dans les catégories grammaticales avec une tendance à la substantivation (exemple a). Cette tendance est propre aux traductions françaises, qui privilégient la synthétisation et la concentration du sens autour du nom. L'unité du style se trouve également compromise par les modifications effectuées dans les constructions phrastiques dues aux allongements tortueux du traducteur. Dans l'exemple b, le rythme binaire de la phrase est rompu par des ajouts explicatifs superflus que la retraduction a su résumer en un seul terme « bidonville ». De même, le traducteur utilise des expressions soutenues « livrer bataille » (exemple a), « noter » (exemple b), là où le retraducteur préfère alléger le style en recourant à un verbe plus commun « se battre » (exemple a), « voir » (exemple b). Dans l'exemple d, le style soutenu est exacerbé par l'utilisation de l'imparfait du subjonctif (« se déroulât, prêtasse »). On remarque un changement intervenu dans le choix de certaines modalités verbales. La traduction privilégie les temps du passés (le passé simple, le subjonctif passé) jugés plus adéquat pour un texte littéraire, là où la retraduction se limite généralement au mode indicatif. Dans l'exemple b, la retraduction restitue la concordance temporelle dans la phrase. Ailleurs, l'inversion d'un segment de phrase fait presque rimer la prose suivant un rythme assez lent (exemple c). La traduction vient

---

<sup>149</sup> Antoine Berman, *La Traduction et la lettre ou l'auberge au lointain*, op. cit., p. 53.

rompre ce rythme avec le gérondif en fin de phrase. Ces quelques exemples montrent bien que la traduction a maintenu un registre soutenu tout au long du roman :

- a- « livrer bataille pour ma subsistance » (1968 : 351)  
« se battre pour subsister » (1985 : 313)
- b- « je longeai des baraquements de fortune de faible élévation, sorte de hameau dans un hameau, et je notai une villa » (1968 : 110)  
« je longeai les baraquements d'un bidonville, et je vis une villa » (1985 : 104)
- c- « Comme si deux heures près d'elle, pensant à elle, m'eussent à sa longueur d'onde accordé : je savais tout soudain lui parler, comme la connaissant bien » (1968 : 118)  
« Comme si deux heures près d'elle, pensant à elle, m'eussent accordé à sa longueur d'onde : je savais soudain lui parler, comme si je la connaissais bien » (1985 : 109)
- d- « [...] combien dérisoire revanche : j'étais ravi de ce que le film [...] se déroulat maintenant devant moi sans que j'y prêtasse attention » (1968 : 117)  
« [...] quelle revanche dérisoire : j'étais ravi de ce que le film [...] se déroule maintenant devant moi sans que j'y prête attention ». (1985 : 109)

La répétition est un autre aspect syntaxique du texte où se manifeste la rationalisation de la traduction. La répétition est une tendance majeure qui se dégage de l'œuvre romanesque de Milan Kundera. L'auteur lui consacre tout un chapitre dans *Les Testaments trahis*<sup>150</sup>, où il analyse l'usage de la répétition chez Kafka et les modifications qu'a subies le texte lors de sa traduction. Il y affirme que « si on répète un mot c'est parce que celui-ci est important, parce qu'on veut faire retentir, dans l'espace d'un paragraphe, d'une page, sa sonorité ainsi que sa signification<sup>151</sup>. »

La répétition fait partie intégrante de la structure du récit et renferme une portée symbolique. Force est de constater que la première traduction de *La Plaisanterie* s'est fait un devoir d'évincer

---

<sup>150</sup> Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, op. cit., p. 130.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 136.



cette redondance lourde et néfaste afin d'améliorer la qualité littéraire de l'œuvre traduite. La langue française aime la précision et la clarté. Cette conception de la langue fait partie de l'enseignement du français et constitue une pratique « réglementaire » et indiscutable du bien écrire. Le traducteur n'a eu d'autres choix que de se plier à ce poncif académique et scolaire en allégeant le style par la suppression des répétitions.

La traduction normative tente de varier le lexique, croyant ainsi corriger les faiblesses du texte original. Si la répétition est largement admise dans le domaine poétique de la langue française, cette dernière semble plus réticente à en faire une figure de style propre à la prose (romanesque ou autre). La redondance lexicale n'est pas jugée souhaitable. Par conséquent, la traduction « classique » prend une position systématique face à ce phénomène qui vise à supprimer les répétitions. Plusieurs moyens sont mis en place à cet effet. Le premier est la variation lexicale, en ayant recours à la synonymie comme le montre ces premiers exemples (nous soulignons) :

- a- « J'étais malheureux comme seul peut être malheureux un gosse de vingt ans quand il n'a pas de femme ; gars encore passablement timide » (1968 : 59)  
« J'étais malheureux comme seul peut être malheureux un garçon de vingt ans quand il n'a pas de femme ; garçon encore passablement timide » (1985 : 57)
- b- « Ce fut la minute de lumière. Petite créature blessée, Vlasta pour moi tout d'un coup se révélait un autre personnage, infiniment plus connu. Comment ne m'en étais-je point avisé bien avant ? Voyons, mais Vlasta, c'était la «pauvre servante», d'innombrables airs populaires ! L'humble fille de ferme qui n'a d'autre bien au soleil que son honnêteté, en butte à toutes les avanies, souillon besogneuse en droguet effrangé, pitoyable orpheline. » (1968 : 245)  
« Ce fut la minute de lumière. En Vlasta, petite créature blessée, j'ai vu tout d'un coup un autre personnage, beaucoup plus connu. Vlasta était la pauvre servante, personnage d'innombrables chansons populaires ! La pauvre servante qui n'a d'autre bien que son honnêteté, la pauvre servante qu'on humilie, la pauvre servante aux vêtements usés, la pauvre servante-orpheline. » (1985 : 221)

Dans la traduction de 1968, l'expression « la pauvre servante » n'est mentionnée qu'une seule fois pour désigner un personnage du folklore local. La description de ce personnage se fait par la suite au moyen de divers synonymes. La répétition de l'expression dans la retraduction acquiert une valeur quasi incantatoire qui rythme la phrase et renforce l'aspect mythique du personnage.

Kundera dénonce cette tendance des traducteurs à vouloir enrichir le texte en multipliant les réseaux de synonymes : « les traducteurs sont fous des synonymes<sup>152</sup> », déclare-t-il. Il avoue même récuser la notion de synonyme, car « chaque mot a son sens propre et il est sémantiquement irremplaçable<sup>153</sup>. » L'écrivain tchèque soutient que les modifications de cet ordre, dommageables pour le roman, ne servent en fin de compte que le traducteur et sa propre stratégie d'écriture :

D'après quoi le traducteur sera-t-il apprécié ? D'après sa fidélité au style de l'auteur ? C'est exactement ce que les lecteurs de son pays n'auront pas la possibilité de juger. En revanche, la richesse du vocabulaire sera automatiquement ressentie par le public comme une valeur, comme une performance, une preuve de la maîtrise et de la compétence du traducteur. Or la richesse du vocabulaire en elle-même ne représente aucune valeur. L'étendue du vocabulaire dépend de l'intention esthétique qui organise l'œuvre<sup>154</sup>.

Le quatrième chapitre de la troisième partie relate un événement crucial dans le récit de Ludvik. Cet épisode central renvoie explicitement au titre du roman. Il s'agit de la découverte de la plaisanterie faite à Marketa par Ludvik. Ce dernier passe alors devant la commission du Parti chargée d'enquêter sur son affiliation potentielle à quelque groupe trotskiste. Le récit du passage devant la commission rapporte les quelques propos échangés entre les deux parties. L'interrogatoire se passe d'abord entre Ludvik et les étudiants membres du conseil, ensuite entre ces derniers et Marketa. Il est intéressant de souligner qu'au niveau dialogique, la retraduction se contente d'employer le verbe « dire ». La répétition de ce dernier octroie une certaine dynamique

---

<sup>152</sup> Milan Kundera, *L'Art du roman*, op. cit., p. 173.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>154</sup> Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, op. cit., p. 131.

au texte et reproduit l'effet de martèlement ressenti par les protagonistes lors de l'interrogatoire (exemples b). La première traduction opte, quant à elle, pour une variation dans les verbes introducteurs (exemples a) :

a- « [...] précisai-je. [...] Oui, fis-je, [...] Oui, acquiesçai-je. Sans doute, fis-je timidement. [...] Comment ça ? protestai-je. [...] répliquai-je, toujours me défendant. » (1968 : 63)

« [...] les camarades de la direction l'avaient subitement convoquée pour lui demander si elle recevait du courrier là-bas ; elle acquiesça. [...] Par-ci par-là, un copain d'études, dit-elle. Peux-tu nous dire lequel ? s'enquirent-ils. Elle indiqua mon nom. [...] Tu lui as écrit aussi ? demandèrent-ils. Effectivement, dit-elle. À quel sujet ? Insistèrent-ils. Comme ça, fit-elle » (1968 : 72)

« Je ne songe nullement à m'excuser, pas plus que je n'ai honte de la leur avoir donnée à lire, [...] », fit Markéta [...] Je la priai de continuer et de relater ce qui avait suivi. [...] Ils lui demandèrent pourquoi elle n'était pas venue spontanément leur montrer le factum. [...] À l'en croire, en réunion j'étais tout enthousiasme alors qu'en sa compagnie je ne faisais que plaisanter à tout propos et tout prendre en futilité. (1968 : 74)

b- « [...] dis-je. [...] Oui, dis-je, [...] Oui, dis-je. Sans doute, dis-je timidement. [...] Comment ça ? protestai-je. [...] protestai-je encore. » (1985 : 59-60)

« [...] les camarades de la direction l'avaient subitement convoquée pour lui demander si elle recevait du courrier ; elle dit que oui. [...] Par-ci par-là, un copain d'études, dit-elle. Peux-tu nous dire lequel ? Elle indiqua mon nom. [...] Tu lui as écrit aussi ? demandèrent-ils. Effectivement, dit-elle. À quel sujet ? Comme ça, dit-elle. » (1985 : 69)

« Je ne songe nullement à m'excuser, je n'ai pas honte de la leur avoir donnée à lire, [...] », dit Markéta [...] Je la priai de continuer et de dire ce qui avait suivi. [...] Ils lui demandèrent pourquoi elle n'était pas venue spontanément la leur montrer. [...] Et elle leur dit encore que je m'exprimais différemment lors des réunions et avec elle. En réunion j'étais tout enthousiasme, alors qu'en sa compagnie je ne faisais que plaisanter à tout propos et tout ridiculiser. » (1985 : 69-70)

Les effets narratifs des répétitions sont multiples mais, qu'elles ajoutent une valeur emphatique ou ironique au texte, elles demeurent une source indéniable de mélodie pour la prose romanesque. Dans *Les Testaments trahis*, Kundera présente l'exemple d'une petite nouvelle de Hemingway, *Une lectrice écrit*, comme l'illustration du pouvoir mélodique de la répétition dans la prose. Il en conclut que « la richesse du vocabulaire n'est pas une valeur en soi : chez Hemingway

c'est la limitation du vocabulaire, la répétition des mêmes mots dans le même paragraphe qui font la mélodie et la beauté de son style<sup>155</sup>. » Les répétitions possèdent un pouvoir envoûtant et une mélodie sans artifice, qui trouvent leur source dans « le langage parlé de tous les jours, dans le langage le plus brut<sup>156</sup> », contrairement aux rimes en poésie. Il est également important de souligner que la rythmique et la mélodie propres à la langue tchèque se rapprochent du langage oral. Par conséquent, la répétition semble le moyen le plus adéquat afin de traduire cet effet dans la langue française sans faire perdre au texte son harmonie. Kundera, fervent admirateur de Janacek, souligne les difficultés de traduire l'aspect musical du langage parlé dans les opéras du compositeur tchèque<sup>157</sup>. Janacek s'est beaucoup inspiré dans ses opéras de la mélodie du langage parlé. Ses opéras se caractérisent par leur aspect théâtral et semblent donner la priorité à la voix sur la musique. Le musicien aspire ainsi à rendre la parole plus libre et à affranchir l'opéra des conventions étriquées qui ne rendent pas justice à la beauté de la langue tchèque.

Dans *L'Art du roman*<sup>158</sup>, Kundera présente un exemple tiré de *La Plaisanterie* où la répétition du mot « chez-moi » est supprimée de la traduction pour être remplacée par les synonymes « foyer », « nid », « refuge ». Ce changement a eu pour conséquence de porter atteinte

---

<sup>155</sup> Milan Kundera, *L'Art du roman*, *op.cit.*, p. 174.

<sup>156</sup> Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, *op.cit.*, p. 138.

<sup>157</sup> « Difficulté pratique double : dans les opéras de Janacek, le charme du chant ne réside pas seulement dans la beauté mélodique, mais aussi dans le sens psychologique (sens toujours inattendu) que la mélodie confère non pas globalement à une scène mais à chaque phrase, à chaque mot chanté. Mais comment chanter à Berlin ou à Paris ? Si c'est en tchèque (solution de Mackerras), l'auditeur n'entend que des syllabes vides de sens et ne comprend pas les finesses psychologiques présentes dans chaque tournure mélodique. Donc traduire, comme c'était le cas au commencement de la carrière internationale de ces opéras ? C'est problématique aussi : la langue française, par exemple, ne tolérerait pas l'accent tonique mis sur la première syllabe des mots tchèques, et la même intonation acquerrait en français un sens psychologique tout différent. [...] En outre, son innovation réside dans une revalorisation jamais vue du mot chanté, ce qui veut dire in concerto du mot tchèque, incompréhensible dans quatre-vingt-dix-neuf pour cent des théâtres du monde. Difficile d'imaginer une plus grande accumulation volontaire d'obstacles. Ses opéras sont le plus bel hommage jamais rendu à la langue tchèque. Hommage ? Oui. En forme de sacrifice. Il a immolé sa musique universelle à une langue quasi inconnue. » *Ibid.*, p. 225-226.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 162.

à la fois à la mélodie du texte et à la clarté du sens véhiculé par les mots. La suppression de cette même répétition (« chez-moi ») se poursuit dans un autre chapitre du roman :

- a- « Je considérais placidement, avec une fatigue lestée d'amertume, le carrelage jonché de débris, de marmites et de casseroles, éparses. J'avais jeté bas mon foyer. Qui m'avait été cher, bercail rassurant. Cette demeure feutrée sous la tendre houlette de ma "pauvre servante". Maison que je m'étais peuplé de contes, de couplets, de lutins bien braves. » (1968 : 480)
- b- « Je regardais placidement, avec tristesse et fatigue, le carrelage jonché de débris, de marmites et de casseroles éparses. Je jetais par terre mon chez-moi. Mon chez-moi aimé, mon refuge. Le chez-moi placé sous la tendre houlette de ma pauvre servante. Le chez-moi que je m'étais peuplé de contes, de chansons de lutins braves. » (1985 : 440)

Dans l'exemple suivant la traduction passe à côté d'une nuance sémantique. Elle ne tient pas compte du thème de l'artifice et de la dissimulation dans la répétition du mot « décor » :

- c- « Or, il me semble qu'en fait de murs, je ne vois partout que des coulisses. Et la destruction des paravents est chose rigoureusement licite. » (1968 : 23)
- d- « Or, il me semble qu'à la place des murs je ne vois partout que des décors. Et la destruction des décors est une chose tout à fait juste » (1985 : 20)

On pourrait croire que le fait de recourir aux synonymes permet de rendre les phrases plus claires et moins lourdes, comme l'exige la norme française ; toutefois, les propos perdent en spontanéité et ne reflètent plus l'idée ou le style de celui qui les profère. L'énergie expressive se trouve diluée dans la traduction qui n'en conserve que le sémantisme superficiel. La traduction de 1968 met en œuvre toutes les stratégies possibles afin d'éviter la répétition :

- a- « [...] pareille projection de mon histoire personnelle dans l'objectivité d'une cité entière me proposait une sorte de résignation ; je comprenais que ma place n'était point en ces lieux, ainsi le saule pleureur et la petite maison au lierre, de même que ces rues courtes menant vers le vide et nulle part, composées de modestes constructions semblant venues chacune d'ailleurs, je n'appartenais pas plus à ce coin que – dans un site jadis allègrement rural – ces hideux quartiers de guitounes basses, et, je m'en rendais compte, pour cette raison même que je n'avais rien à faire ici, c'était ici qu'il me fallait être, dans cette consternante métropole des discordances [...] » (1968 : 110)

- b- « [...] pareille projection de mon histoire personnelle dans l'objectivité d'une ville entière me proposait une sorte de consolation ; je comprenais que je n'appartenais pas à ces lieux, comme ne leur appartenaient pas le saule pleureur et la petite maison au lierre, comme ne leur appartenaient pas ces rues courtes menant nulle part, rues composées de constructions disparates, je n'appartenais pas plus à ces lieux, jadis allègrement ruraux, que ces hideux quartiers de baraques basses, et, je m'en rendais compte, c'est *parce que* je n'appartenais pas à ces lieux que ma vraie place était ici, dans cette consternante métropole des incompatibilités [...] » (1985 : 103)
- c- « Considérant ses traits déjà flétris, une terreur me prenait de son océan de soucis pour le lendemain et pour l'année suivante, de l'accablante infinité de ses inquiétudes quant à la somme des jours et des ans à venir. Je redoutai ce poids, entendant en mon âme les paroles de Jésus » (1968 : 355)
- d- « Quand je regardais ses traits déjà flétris, je m'effrayais de cet infini souci, soucis pour le lendemain et pour l'année suivante, soucis pour tous les jours et les années à venir. Je m'effrayais de ce poids et entendais en mon âme les paroles de Jésus » (1985 : 316)

Les répétitions sont essentielles du point de vue sémantique et stylistique puisqu'elles représentent une partie importante de l'esthétique kundérienne ; elles servent à introduire des notions clés dans le texte. S'inspirant du domaine musical, Kundera envisage ces dernières comme des thèmes qui se développent sur le principe de la variation ou du leitmotiv. L'auteur définit le thème romanesque comme suit :

Un thème, c'est une interrogation existentielle. Et de plus en plus, je me rends compte qu'une telle interrogation est, finalement, l'examen de mots particuliers, de mots-thèmes. Ce qui me conduit à insister : le roman est fondé tout d'abord sur quelques mots fondamentaux. C'est comme la série tonale chez Schonberg. Dans *Le livre du rire et de l'oubli*, la « série » est la suivante : l'oubli, le rire, les anges, la « litost », la frontière. Ces cinq mots principaux sont, dans le cours du roman, analysés, étudiés, définis, redéfinis, et ainsi transformés en catégories de l'existence. Le roman est bâti sur ces quelques catégories comme une maison sur des piliers<sup>159</sup>.

En adaptant le texte tchèque aux normes françaises, la traduction s'est donnée pour mission de l'améliorer et de le rendre plus clair pour le lecteur ciblé. Celui-ci ne peut percevoir les

---

<sup>159</sup> Milan Kundera, *L'Art du roman*, op. cit., p. 104.

modifications par rapport au texte original et reçoit la traduction selon une conception littéraire correspondant aux normes qui lui sont familières. Les améliorations apportées au texte original montrent d'une part que le traducteur n'a visiblement pas été sensible au pouvoir obsessionnel de la répétition et qu'il est donc passé à côté de cet aspect esthétique du roman kundérien. D'autre part, elles engendrent de fâcheuses conséquences : la plus importante est sans doute celle que Berman appelle « la destruction des réseaux signifiants sous-jacents », même si dans le cas de Kundera il est plus approprié de parler d'altération des réseaux signifiants sous-jacents. En effet, le recours aux synonymes porte atteinte au tissu lexical de l'œuvre. On note que l'accroissement du nombre de synonymes fait perdre de vue le réseau des signifiants qui traverse toute l'œuvre. En effet, la récurrence de certains mots qui se ressemblent forme une sorte d'axe signifiant central dans le texte. Le traducteur a déconstruit ce réseau de thèmes mis en place par l'auteur.

Cette déperdition du réseau lexical de l'œuvre menace l'unité même du roman selon Kundera :

L'unité du roman est créée par quelques mots fondamentaux qui, au fur et à mesure, deviennent catégories de l'existence. Dans *La Plaisanterie* : l'âge lyrique, la dévastation, la vengeance, l'oubli, etc. Le roman se concentre aussi sur quelques situations ou images fondamentales : dans *La Plaisanterie*, par exemple, la mystification ou l'image du visage voilé (Jaroslav ne reconnaît pas son fils, Ludvik ne reconnaît pas Lucie, Hélène ne sait pas qui est Ludvik, etc.). Comme dans une composition musicale, chaque partie du roman forme un tout autonome, possède son rythme, son temps, son articulation particuliers<sup>160</sup>.

Le thème central sur lequel porte l'essentiel du roman est celui de la plaisanterie. La charge sémantique de thème éponyme est incontestable dans le roman, pourtant la première traduction se plaît à multiplier les synonymes qui en réduisent considérablement l'effet emphatique. En effet, au lieu du mot « plaisanterie » utilisé dans la retraduction, la première traduction a eu recours aux

---

<sup>160</sup> Milan Kundera, « Milan Kundera, gardien des lettres tchèques », *Le Monde*, 27 janvier 1984.

synonymes suivants : « blague », « genre plaisantin », « mauvaise blague », « facéties à la manque », « méchante plaisanterie », « sottise blague », « canular », « partie de jeu », etc.

Chaque thème est accompagné de plusieurs motifs qui participent à leur tour de l'unité du roman. Le motif est « un élément du thème ou de l'histoire qui revient plusieurs fois au cours du roman, toujours dans un autre contexte<sup>161</sup> ». Il passe d'un personnage à un autre et traverse différents thèmes. Le relevé des motifs qui sous-tendent le thème de la plaisanterie dans la retraduction révèle l'emploi des champs lexicaux de l'humour, de la joie et de la plaisanterie, chacun se trouvant ainsi répété à souhait afin d'obtenir l'effet narratif escompté, alors que la traduction de Marcel Aymonin multiplie les synonymes au sein de la même phrase :

- a- « humour » (1985) / « canular » (1968) ; « joie » (1985) / « allégresse », « jubilation » (1968)
  
- b- « faciès épanoui propre à cette période » (1968 : 53)  
« Regard joyeux de l'époque » (1985 : 50)
  
- c- « j'ai toujours cultivé la blague avec entrain » (1968 : 55)  
« j'ai toujours aimé plaisanter » (1985 : 52)
  
- d- « Je suis quelqu'un de foncièrement gai, notai-je pour essayer d'imprimer un tour plus léger à l'interrogatoire. Même un nihiliste peut être joyial, observa l'un d'eux, il peut même se gausser des gens qui souffrent. Et de poursuivre : Un cynique aussi peut avoir l'air joyeux ! Tu crois qu'il est possible de construire le socialisme sans le secours de l'optimisme ? » (1968 : 63)
  
- e- « Je suis quelqu'un de plutôt gai ? notai-je pour essayer d'imprimer un tour plus léger à l'interrogatoire. Même un nihiliste peut être gai, observa l'un d'eux. Il peut se gausser des gens qui souffrent. Et de poursuivre : Un cynique aussi peut être gai ! Tu crois qu'il est possible de construire le socialisme sans optimisme ? » (1985 : 60)

---

<sup>161</sup> Milan Kundera, *L'Art du roman*, op. cit., p. 104.



L'analyse des échantillons suivants permet de mieux comprendre les conséquences des choix traductifs de 1968 (nous soulignons) :

- f- « [...] il ne serait point malaisé de le rapporter sur un ton détaché et même avec un grain d'humour : tout fut la faute de ma funeste propension aux blagues ineptes comme de la fâcheuse inaptitude de Markéta à comprendre la plaisanterie. » (1968 : 51)
- g- « [...] il ne serait pas difficile de le rapporter sur un ton léger et même amusant : tout fut la faute de ma funeste propension aux mauvaises plaisanteries comme de la funeste aptitude de Marketa à les comprendre » (1985 : 49)

Dans l'exemple b, le « ton léger » rappelle l'importance du mot-thème de la légèreté dans l'univers kundérien. La traduction ne peut être blâmée de ne pas l'avoir mis en avant puisque ce thème ne sera vraiment mis à l'honneur qu'avec *L'Insoutenable légèreté de l'être*, qui paraît en 1984. L'adjectif « amusant » (exemple b) est traduit par « avec un grain d'humour » (exemple b). L'humour apparaît comme une notion complexe qui peut avoir une visée didactique alors que la plaisanterie de Ludvik est beaucoup plus simple et aspire seulement à « amuser » (dont l'étymologie renferme le verbe muser signifiant perdre son temps). L'adjectif « funeste » est employé deux fois dans la même phrase (exemple b). Dans la traduction de 1968, la répétition est remplacée par l'adjectif « fâcheuse », ce qui a pour effet de réduire le champ interprétatif possible dans la phrase. L'inaptitude de Marketa à comprendre la plaisanterie n'est pas simplement déplaisante ou déplorable, comme le laisse suggérer l'adjectif *fâcheux*, mais elle a des conséquences fatales pour Ludvik ; l'adjectif *funeste* paraît alors tout à fait approprié à la situation.

De même lorsque Ludvik parle de la carte postale envoyée à Marketa et de l'effet recherché à travers cette plaisanterie innocente, l'auteur prend soin d'employer les mêmes mots alors que la traduction a recours à chaque fois à un vocabulaire différent :

- a- « [...] j'achetais une carte postale et (dans le dessein de lui faire mal, de lui causer un choc et de lui emberlificoter les idées) j'écrivis : L'optimisme est l'opium du genre humain ! » (1968 : 58)
- « Markéta prend tout pour argent comptant, nous l'avons toujours un peu fait marcher histoire de la mettre dans l'embarras. » (1968 : 64)
- b- « [...] j'achetais une carte postale et (pour la blesser, la choquer, la dérouter) j'écrivis : L'optimisme est l'opium du peuple ! » (1985 : 55)
- « Marketa prend tout au sérieux, nous nous sommes toujours un peu moqués d'elle, pour la choquer. » (1985 : 61)

Certains mots utilisés dans le plaidoyer de Ludvik sont repris par l'un de ses accusateurs :

- c- « Ainsi donc, sous prétexte que Marketa prend tout au sérieux, s'interposa un autre, toi, tu te moques d'elle. Mais dis-nous un peu, qu'est-ce qu'elle prend au sérieux ? » (1985 : 61)

Alors que la traduction s'efforce encore une fois d'enrichir le vocabulaire en reformulant les accusations : « Ainsi donc, sous prétexte que Markéta prend toute chose au pied de la lettre, s'interposa un autre, toi, tu l'emmènes en bateau. Mais dis-nous un peu, qu'est-ce qu'elle prend sérieusement ? » (1968 : 64)

Le recours aux mêmes termes employés par Ludvik est essentiel dans ce passage pour faire comprendre le fonctionnement du discours du comité du Parti. En reprenant les propos de Ludvik, ses rétracteurs les retournent contre lui. Toute l'horreur de la situation est résumée ici dans ce renversement de situation où les mêmes mots sont mis dans la bouche des « juges » de Ludvik mais demeurent incompris par ces derniers. Ce dialogue de sourds constitue un point culminant du roman, témoignant de la rencontre tragique entre la plaisanterie et le sérieux, mouvement qui traduit en fin de compte une confrontation entre deux manières de penser. Kundera s'inspire du sens grec du tragique pour illustrer les combats humains où chaque parti détient une vérité partielle et relative, mais qu'il défend comme une vérité absolue. Le caractère tragique de *La Plaisanterie*

n'illustre pas un combat manichéen entre le bien et le mal, mais « la relativité fatale des vérités humaines <sup>162</sup>». En outre, Kundera dénonce, à travers la répétition, la déviation politique dans un monde « où Panurge ne fera plus rire<sup>163</sup> », où l'humour n'est plus saisi pour ce qu'il est mais comme un motif pour justifier la terreur et où même la tragédie s'est mise au service de la politique<sup>164</sup>.

À travers les thèmes et motifs qu'elle développe tout au long du roman, la répétition assure l'unité de la narration. Les « mots-thèmes » composent également la dimension existentielle des personnages kundériens. Loin de l'esthétique balzacienne, Kundera ne cherche pas à concurrencer l'état civil, il ne livre pas un portrait descriptif détaillé de ses personnages mais se limite à les doter d'un nom, qui n'est en fin de compte qu'un signe servant à les distinguer. Le portrait du personnage se dégage progressivement à travers ses paroles et ses actes. Chaque personnage est construit autour de mots-thèmes qui le définissent. Ainsi, Ludvik évolue, dans la retraduction, autour du thème du « visage », dont les occurrences sont traduites la première fois par un ensemble de synonymes : « masque, visage, figure, face ». Les personnages secondaires ne portent pas de noms. La narration les désigne par un nom commun qui, à force de redondances, finit par recevoir la même valeur qu'un nom propre. La première traduction passe à côté de cet effet esthétique, qui somme toute ne gagne en force qu'avec la répétition de cette même tendance dans les romans ultérieurs de l'auteur. La traduction trouve ainsi toute une panoplie d'équivalences sémantiques pour chaque répétition désignant un personnage (comme l'exemple du commandant analysé précédemment) et chaque notion sur laquelle le texte met l'accent. Lorsque Ludvik se remémore sa relation avec Lucie, il l'évoque en utilisant le mot « histoire » :

- a- C'était, me semblait-il, commettre quelque erreur de raisonnement que d'abstraire la femme aimée de l'ensemble des circonstances dans lesquelles on l'avait rencontrée et

---

<sup>162</sup> Milan Kundera, *Le Rideau*, *op. cit.*, p. 131.

<sup>163</sup> Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>164</sup> Kundera dénonce la déformation du sens tragique dans la pièce *Antigone* et son actualisation politique. « Et si le tragique nous avait abandonnés », Milan Kundera, *Le Rideau*, *op. cit.*, p. 131.

fréquentée, de s'appliquer [...] à l'épurer de tout ce qui n'était pas elle-même, donc de l'histoire qu'on vivait avec elle et qui donnait sa forme à l'amour. [...] Je l'aime comme un personnage de notre histoire à nous deux. (1985 : 246)

- b- C'était, me semblait-il, commettre quelque erreur de raisonnement que d'abstraire la créature aimée de l'ensemble des circonstances de sa rencontre et de sa vie, de s'appliquer [...] à l'épurer de tout ce qui n'était pas elle, comme aussi, par conséquent, de la trame événementielle que nous tissâmes de conserve et qui délimitait notre amour. [...] En elle, je m'attache au personnage de notre histoire réciproque. (1968 : 272)
  
- c- Les histoires personnelles, outre qu'elles se passent, disent-elles aussi quelque chose ? [...] par sa propre histoire la vie nous parle [...] que les histoires que nous vivons forment en même temps une mythologie de notre vie (1985 : 247)
  
- d- Depuis quand les péripéties, en plus de l'action et de l'existence, profèrent-elles quelque chose ? [...] que par son aventure propre, la vie dévoile un peu d'elle-même [...] nos expériences personnelles forment une mythologie du vécu (1968 : 274)

Le mot « histoire » paraît, dans la retraduction, étroitement lié au pronom « elle » et « nous » pour souligner les aspects privés de la relation (exemple a). Progressivement, le narrateur prend une certaine distance avec son histoire d'amour et adopte un ton méditatif sur la vie en général (exemple c). Le narrateur part ainsi de la synthèse de son propre vécu pour offrir une vision lucide et éclairée sur la vie. Soulignons que ce passage est extrait du début de la cinquième partie du roman. Il représente un moment charnière dans le roman puisque Ludvik passe de la narration des événements de son passé à l'action présente. Le narrateur semble donc pleinement conscient du poids que l'Histoire, avec « sa grande hache » (Perec), a joué dans son histoire personnelle. La traduction de 1968 est malheureusement passée à côté de la richesse de cet emploi dans ce contexte précis, lui préférant une pratique polysémique plus conventionnelle.

La répétition semble aussi constituer un phénomène intertextuel ou plus précisément intratextuel dans les romans de Kundera. Suite à la lecture des traductions de ses romans, l'auteur se rend compte du pouvoir obsédant de la répétition dans son œuvre. Il avoue avoir relevé lui-même

quatre passages pratiquement identiques dans quatre de ses romans. Ce constat le renvoie à la sempiternelle réflexion sur le retour du même dans l'œuvre littéraire avec laquelle débute *L'Insoutenable légèreté de l'être*. La référence à Nietzsche, autre fêru de musique, renforce le postulat de l'inspiration musicale chez l'écrivain tchèque. Ce rapprochement semble d'autant plus vrai chez celui qui a adopté depuis ses premiers écrits la variation musicale comme modèle de construction romanesque.

Si la traduction est une forme de réécriture où les modifications par rapport au texte original ne sont pas toujours motivées par la volonté de résoudre des problèmes d'ordre traductif, comme l'intraduisibilité, elles restent néanmoins l'illustration d'une stratégie traductive. Au vu des échantillons analysés, des tendances déformantes se dégagent aussi bien de la traduction de 1968 de *La Plaisanterie* que de sa retraduction en 1985.

Marcel Aymonin a essayé d'améliorer le texte original en corrigeant ce qu'il estimait être des faiblesses d'expression ou de construction. Les modifications que le traducteur a apportées au texte original n'ont pas manqué de métamorphoser le style de l'auteur. Ce dernier s'en est trouvé appauvri, démuné de son originalité et a fini par se fondre dans un style classique plus conventionnel. Aymonin a soumis le texte à la rigueur de la langue française en respectant les protocoles de traduction en vigueur à son époque. Même si cette traduction ne répond pas à toutes les caractéristiques qui feraient d'elle une traduction ethnocentrique<sup>165</sup>, elle en présente au moins certains aspects. Ceux-ci se cristallisent autour de l'obstination du traducteur à appliquer les normes françaises au service du sens du texte, illustrant les propos de Berman qui estime que la langue utilisée dans une traduction ethnocentrique est « plus normative que celle d'une œuvre écrite

---

<sup>165</sup> Berman définit l'aspect ethnocentrique d'une traduction comme ce « qui ramène tout à sa propre culture, à ses normes et valeurs, et considère ce qui est situé en dehors de celle-ci – l'Étranger – comme négatif ou tout juste bon à être annexé, adapté pour accroître la richesse de cette culture. » Antoine Berman, *La Traduction et la lettre ou l'auberge au lointain*, op. cit., p. 29.

directement dans la langue traduisante<sup>166</sup>. » L'appropriation d'un texte d'une autre culture et sa transformation formelle appartient au domaine de l'hypertextualité telle que Berman l'a définie<sup>167</sup>. Il affirme que l'« hypertextuel renvoie à tout texte s'engendrant par imitation, parodie, pastiche, adaptation, plagiat, ou autre espèce de transformation formelle, à partir d'un texte déjà existant. » Cette définition rappelle l'approche de Genette pour qui l'hypertextualité se définit comme toute relation unissant un texte B (hypertexte) à un texte A (hypotexte) sur lequel il se greffe<sup>168</sup>. La traduction d'Aymonin peut être considérée comme une transformation du texte original de Kundera. L'écart stylistique entre la traduction et son « modèle », nous incite à penser qu'Aymonin a offert une sorte de « parodie » de *La Plaisanterie*. Les deux « performances » d'Aymonin, en tant que lecteur et qu'auteur n'ont pas pu faire de lui un « pasticheur ». Son traitement analytique du texte kundérien ne lui a pas permis de le transcender afin d'en imiter le style mais il l'a transformé en le dénuant de sa singularité. Aymonin applique une grammaire et une ponctuation française au texte tchèque ; il francise l'orthographe de certains noms propres, mais choisit de préserver les signes diacritiques pour d'autres noms. Cette stratégie dévoile une tendance à l'exotisme dont le texte original est dépourvu. La traduction rappelle de la sorte le statut étranger du texte et offre, à travers l'écriture, un éclairage extérieur sur l'Autre. La stratégie traductive de Marcel Aymonin nous éclaire davantage sur sa propre compréhension du roman, influencée par les pratiques intertextuelles de l'époque qui prennent en compte la réception du roman, que sur l'esthétique ou la poéticité de l'œuvre kundérienne.

La traduction est par essence une transformation qui porte en son sein les germes, non pas nécessairement d'une trahison, mais certainement d'une interprétation. La traduction est subjective

---

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>168</sup> Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 13.

du fait même qu'elle correspond à l'horizon interprétatif du traducteur. Cet horizon est conditionné par l'intertextualité et par l'architextualité. Traduire un roman implique inmanquablement l'acte de l'interpréter pour le lecteur ; le résultat final révèle l'effort d'interprétation du traducteur en tant que lecteur, qui précède la traduction. Tous ces éléments favorisent le phénomène de la sur-traduction qui donne lieu non plus à une réécriture, mais à une sorte de recréation romanesque où le texte original est dépassé par la poétique personnelle du sujet traduisant.

La traduction ne peut pas se tourner uniquement vers le texte source, elle doit prendre en considération le nouveau lectorat ciblé. La traduction d'Aymonin est proche du texte source, elle fait ressortir les particularités de l'original, mais c'est une traduction explicative. Face aux libertés prises par le traducteur, Martin Rizek affirme qu'il ne faut pas systématiquement les condamner mais plutôt « les situer dans une perspective plus large de la réception de Kundera en France<sup>169</sup> ».

Le besoin de s'appuyer sur les règles de la langue cible révèle les tendances ethnocentriques de la traduction d'Aymonin. Cette forme de traduction dominante est le fruit d'une tradition de longue date qui l'a consacrée comme la norme à suivre. Berman associe l'ethnocentrisme et l'hypertextualité en en faisant deux principes corrélatifs<sup>170</sup>. L'étude des traductions peut porter à croire que les deux visions divergentes, celle de l'auteur et de son traducteur, servent paradoxalement la même notion d'ethnocentrisme.

L'un des principes fondamentaux de la traduction ethnocentrique est sa capacité à faire disparaître « l'étrangeté<sup>171</sup> » de la langue et de la culture source en créant un texte qui s'apparente plus à un original qu'à une traduction. Berman définit cette dernière comme une traduction offrant

---

<sup>169</sup> Martin Rizek, *Comment devient-on Kundera ? op. cit.*, p. 392.

<sup>170</sup> « La traduction ethnocentrique est nécessairement hypertextuelle, et la traduction hypertextuelle nécessairement ethnocentrique » Antoine Berman, *La Traduction et la lettre ou l'auberge au lointain, op.cit.*, p. 30.

<sup>171</sup> Berman associe la mauvaise traduction à la traduction ethnocentrique : « J'appelle mauvaise traduction la traduction qui, généralement sous couvert de transmissibilité, opère une négation systématique de l'étrangeté de l'œuvre étrangère. » Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, 1984, p. 17.

un texte que l'auteur étranger aurait pu écrire s'il avait écrit directement en utilisant la langue cible. Il avance l'idée que « l'œuvre doit faire la même "impression" sur le lecteur d'arrivée que sur le lecteur d'origine<sup>172</sup> ». Cette définition de la traduction ethnocentrique convient parfaitement à l'idée que se fait Kundera d'une « bonne » traduction. Bien que cette définition corresponde au souhait de l'auteur, les moyens pour y parvenir diffèrent d'un traducteur à un autre. François Kérel cherche à rendre compte de l'esprit de la langue d'origine et de la poétique de l'auteur en mettant en avant l'universalité de l'œuvre. Pour sa part, Aymonin a gommé les traces de la poétique de l'auteur et de la langue tchèque et a parsemé le roman de notes explicatives, rappelant chaque fois au lecteur que ce qu'il a devant les yeux n'est pas le texte original et rompant du coup l'illusion du texte original.

La normalisation du texte de Kundera selon le modèle français est le point de disjonction entre la volonté de l'auteur de rendre le texte tchèque accessible et la sur-traduction du traducteur pour le faire accepter par la culture de réception. Cependant, la retraduction de Kundera atténue la couleur tchèque du texte au point d'en faire une version française de l'original. S'agit-il dans ce cas d'ethnocentrisme ou d'une acculturation du texte ? Nous savons que la traduction ne doit pas effacer les différences culturelles tout en enrichissant la culture d'accueil. Elle « comporte toujours une part d'ethnocentrisme » :

L'ethnocentrisme n'est pas à concevoir comme un refus de l'Étranger – auquel cas il n'y aurait aucune traduction – mais comme la prise en considération du filtre et repère sociolinguistique qu'est la langue d'arrivée dans la traduction. Toute traduction, aussi ouverte soit-elle, est nécessairement, parce que rapportée à un point de vue sociolinguistique particulier, ethnocentrisme<sup>173</sup>.

---

<sup>172</sup> Antoine Berman, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, op. cit., p. 35.

<sup>173</sup> Jean Peeters, *La médiation de l'étranger. Une sociolinguistique de la traduction*, Arras, Artois Presses Université, 1999.



La retraduction contrevient à ce premier impératif puisqu'à travers la neutralisation systématique des références tchèques, elle supprime tout l'aspect étranger du texte et l'adapte au public français. L'atténuation des spécificités tchèques sert à accentuer l'effet d'universalisme dans le roman. Kundera ne cache pas en effet sa volonté de faire entrer ses romans dans la littérature mondiale.

Les modifications apportées par l'auteur dans son texte peuvent aussi être interprétées comme une anticipation de la réception de la nouvelle traduction. La retraduction offre l'occasion de faire un examen rétrospectif de la réception et de rectifier le malentendu survenu autour du roman. Kundera estime avoir le droit de retravailler son roman et la retraduction lui offre cette occasion inespérée : « La mobilité continue du texte "original" est autant suscitée par la retraduction française que par les modifications insensibles, conscientes ou inconscientes, que l'auteur apporte au texte entre ses différentes révisions<sup>174</sup>. » *La Plaisanterie* ayant longtemps souffert de son instrumentalisation politique, Kundera tente de mettre fin à la « misomusie intellectuelle sophistiquée<sup>175</sup> ». Ce néologisme kundérien désigne l'aliénation du roman dont le dessein se déplace du domaine esthétique du « non engagement » vers l'assujettissement à un but situé au-delà de l'esthétique. En effet, dans les écrits didactiques et politiques, les auteurs sont plus soucieux du sujet de leurs romans que de l'esthétique et la technique qu'ils mettent en œuvre. La retraduction de Kundera ne cherche pas à faire du roman une œuvre française, mais à le dépolitiser. En réalité, l'auteur a voulu éviter une nouvelle interprétation politisée de son œuvre et a favorisé dans ce but une « déshistoricisation » de la traduction. Pour ce faire, la retraduction a tenté de supprimer tous les signes d'exotisme, de nationalisme, de régionalisme et toutes les références politiques ne servant pas les intérêts diégétiques du roman. Peut-on affirmer de concert avec

---

<sup>174</sup> Martine Boyer-Weinmann, *Lire Milan Kundera, op. cit.*, p. 48.

<sup>175</sup> Milan Kundera, *L'Art du roman, op. cit.*, p. 168.

l'auteur que sa retraduction égale le texte tchèque original voire le dépasse ? La suprématie de la retraduction de Kundera sur le texte d'Aymonin offre une nouvelle perspective sur le statut particulier réservé à ces textes : il s'agit de deux textes indépendants. Ils sont de ce fait soumis à deux caractérisations distinctes : celles de la traduction et de la re-création. Ces caractéristiques peuvent être diamétralement opposées sans pour autant s'annuler l'une l'autre. Il en découle que si chacune des traductions peut représenter une œuvre autonome, elle produit par conséquent un lecteur modèle qui correspond à l'univers imaginé par son propre traducteur. Cette hypothèse est renforcée par l'éloignement temporel établi entre les deux textes. Bien que destinées au même système linguistique et culturel français, les deux traductions paraissent à deux époques éloignées, conditionnées par des impératifs différents et reçues par deux publics différents.

La réécriture du texte dans la retraduction pose la problématique de l'autorité auctoriale sur l'œuvre publiée. En effet, Kundera s'impose le devoir de surveiller la traduction de ses romans comme partie intégrante de son travail d'écrivain. La retraduction, qui est supposée être un progrès sur la voie du perfectionnement, est entravée par les interdits de l'auteur et les restrictions qu'il impose à la traduction de ses romans. Dans *Les Testaments trahis*, Kundera consacre deux chapitres au testament de Kafka où il discute de la liberté de l'auteur de choisir parmi ses textes ceux destinés à être publiés et ceux qu'il refuse de voir paraître. Dans *L'Art du roman*, il met à la disposition de son lecteur sa définition du mot « testament », où il exprime sa volonté d'organiser son propre héritage littéraire :

Nulle part au monde et sous quelque forme que ce soit ne peuvent être publiés et reproduits, de tout ce que j'ai jamais écrit (et écrirai), que les livres cités dans le catalogue des Éditions Gallimard, le dernier en date. Et pas d'éditions annotées. Pas d'adaptations<sup>176</sup>.

---

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 181.

Si dans le domaine de la traduction, Kundera semble interpeller son traducteur – « là, vous n’êtes pas chez vous, mon cher<sup>177</sup> » –, cette volonté d’exercer les pleins pouvoirs dans ses romans s’étend à l’interprétation de ces derniers. L’auteur utilise les plateformes du paratexte afin de diriger l’interprétation de son texte. Même s’il se méfie des critiques, des journalistes et des universitaires en refusant les interviews et en limitant ses apparitions publiques, ses préfaces, articles de journaux, ainsi que ses écrits essayistiques visent à orienter le lecteur dans l’interprétation de ses romans.

Cette position de l’écrivain semble en totale contradiction avec son principe d’autonomie du roman, qui seul doit garantir l’interprétation sans faire intervenir la biographie de l’auteur ni une quelconque influence extradiégétique. Martine Boyer-Weinmann cite dans son ouvrage critique la thèse de Vladimir Papousek au sujet de « l’hyperprotectionnisme » de Kundera. Le critique voit dans cette stratégie de Kundera « une confusion de plans stratégiquement conduite entre protection de la personne de l’écrivain (dans son historicité contemporaine) et protection de son œuvre (face à l’avenir douteux)<sup>178</sup> ». L’auteur semble irrémédiablement marqué par la première réception de *La Plaisanterie* qui continue à l’habiter et à nourrir son angoisse quant à l’avenir de son œuvre romanesque.

Au terme de ce parcours concernant les différentes traductions de *La Plaisanterie*, certaines interrogations demeurent. Comment doit-on envisager les premières traductions (celles de 1968 et 1980) du premier roman de Kundera par rapport à la dernière (1985) ? Font-elles maintenant partie de la genèse de l’œuvre, dans l’esprit de la critique génétique, ou jouent-elles plutôt le rôle d’un témoignage sur l’idéologie traductive et la réception de l’œuvre à une certaine époque ? La retraduction de *La Plaisanterie* a-t-elle réussi à effacer, ou du moins à atténuer la dimension

---

<sup>177</sup> Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, op. cit., p. 287.

<sup>178</sup> Martine Boyer-Weinmann, op. cit., p. 51.

politique du roman ? Comment le lit-on aujourd'hui, après que l'ombre soviétique a cessé de planer sur les esprits et que l'écrasement dans le sang de la révolution du Printemps de Prague n'est plus qu'un vague souvenir ? Existe-t-il un avant et un après Kundera en matière de traduction ? Son intervention dans la retraduction de son œuvre a-t-elle changé la manière de traduire ? Afin de tenter de répondre à ces questions, nous nous proposons de déplacer l'analyse du domaine de la traduction au champ de la réception.

## **CHAPITRE III : VERS UN NOUVEAU PACTE DE LECTURE**

### **1. La liberté de composition**

#### **1.1. Une narration éclatée**

Le lecteur n'est pas directement présent ou interpellé dans les romans de Milan Kundera, mais sa présence est indéniable puisque le roman est le lieu où se croisent et s'opposent deux forces, celle d'un narrateur qui propose un discours et celle d'un lecteur habitué à recevoir ce discours selon certaines attentes. Les romans de Kundera éloignent le lecteur de ses habitudes de lecture puisqu'il est confronté à une nouvelle disposition des éléments romanesques. Tant au niveau de sa composition qu'un niveau de sa structure narrative, le roman kundérien apparaît comme un carrefour où s'entrecroisent de multiples chemins ; il s'offre à voir sous plusieurs angles et se prête à différentes perspectives. Tout en s'inscrivant dans le genre romanesque, il est à la fois un appel à la réflexion, une déambulation onirique et une invitation à l'imagination. La narration prend en charge l'agencement de ces différentes voies qui forment le caractère « kaléidoscopique » du roman et constituent son originalité.

Sous son aspect de fourre-tout, le roman est finement structuré. La variété de genres qui le compose est ponctuée par les interventions de l'instance narratrice. La présence affichée du narrateur dans le récit répond, sans doute, à un choix esthétique. En effet, l'écriture de Kundera s'est vue souvent qualifiée d'« écriture baroque ». Cette étiquette pourrait trouver son explication dans le roman baroque de l'époque classique qui avait introduit un type d'écriture où le narrateur est particulièrement « interventionniste ». En outre, on sait que dès ses premiers romans Kundera aspirait à renouer avec les origines du roman européen (Rabelais et Cervantès) en adoptant une

narration volontairement éclatée et en préconisant la libre intervention du narrateur. Le plaisir du récit est mis en avant sans se laisser miner par le despotisme de la *story*. Le roman devient le lieu où s'exprime la contingence de l'existence, où Hemingway discute avec Goethe (*L'Immortalité*), où un chevalier du dix-huitième siècle rencontre un narrateur contemporain (*La Lenteur*). Kundera cherche ainsi à rompre avec les conventions traditionnelles de l'écriture romanesque.

L'art romanesque de Kundera marque l'apparition d'une narration qui s'inspire largement du modèle de la Renaissance, à un moment où les tentatives de renouveler le récit s'orientaient vers de nouvelles expérimentations de l'écriture (le monologue intérieur de Joyce, le nouveau roman de Robbe-Grillet, etc.). Privilégiant la simplicité de la forme à ses débuts (*Risibles amours*), le romancier reste attaché à l'anecdote en tant que forme narrative qui lui permet de développer ses thèmes de prédilection dans les romans suivants. En effet, renonçant à l'unité de l'intrigue dramatique, le romancier adopte la forme de l'anecdote dans son récit et dote ses personnages de motivations personnelles comme la vengeance, la trahison, le retour de l'exil, l'idylle de la jeunesse, etc. Ces motivations sont constamment nourries par les actions et les réflexions des personnages pour devenir des thèmes centraux et un fil conducteur permettant d'assurer l'unité du roman.

La narration traditionnelle, qui se doit de suivre le parcours des protagonistes, renonce à ce rôle avec le roman kundérien puisque le personnage, comme l'énonce François Ricard, « cesse de plus en plus, à mesure que les romans se succèdent, d'accaparer le récit à son seul profit, d'imposer son propre destin comme la logique dominante de l'action<sup>179</sup> ». Conséquemment, si le personnage n'est plus au centre de la narration, celle-ci se trouve détournée de sa fonction première, qui est de suivre et de rapporter les actions des protagonistes. Kundera déclare vouloir se libérer de

---

<sup>179</sup> Postface de *L'Immortalité*, *op. cit.*, p. 511.

« l'autorité despotique de la story<sup>180</sup> ». En outre, toutes les actions sont désormais d'une importance égale, car Kundera perçoit les romans qui s'appliquent à respecter l'unité d'action comme « une rue étroite, le long de laquelle on pourchasse les personnages à coup de fouet<sup>181</sup>. » L'unité d'action et la tension dramatique semblent alors désuètes, comme si l'auteur voulait démocratiser les péripéties de son roman en inscrivant celles-ci sous la bannière de l'égalité. Dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*, par exemple, la mort des protagonistes n'a pas plus d'importance que la démission de Tomas ou le départ de Tereza de sa petite ville. De même, le roman ne s'achève pas avec la mort des protagonistes, comme par exemple dans *L'Insoutenable légèreté de l'être* et *La Vie est ailleurs*.

Quant au schéma narratologique habituel, il est rompu et on assiste à une déconstruction du récit. Une analyse plus approfondie des romans montre que le récit kundérien dévie plus d'une fois de sa fonction originelle, celle de « raconter » une histoire. Le romancier va jusqu'à exposer son point de vue dans *L'Immortalité* faisant, de manière inattendue, du texte un lieu de réflexion sur le métatexte : « Quiconque est assez fou pour écrire encore des romans aujourd'hui doit, s'il veut assurer leur protection, les écrire de telle manière qu'on ne puisse pas les adapter, autrement dit qu'on ne puisse pas les raconter<sup>182</sup>. » Puis le romancier d'ajouter :

La tension dramatique, c'est la véritable malédiction du roman parce qu'elle transforme tout, même les plus belles pages, même les scènes et les observations les plus surprenantes, en une simple étape menant au dénouement final, où se concentre le sens de tout ce qui précède. Dévoré par le feu de sa propre tension, le roman se consume comme une botte de paille<sup>183</sup>.

Les conventions du cadre spatiotemporel sont d'emblée rompues dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*. Le roman s'ouvre sur une réflexion sur la notion philosophique de l'éternel

---

<sup>180</sup> Milan Kundera, *Le Rideau*, op. cit., p. 194.

<sup>181</sup> Milan Kundera, *L'Immortalité*, op. cit., p. 286.

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 286.

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 286.

retour. De même, il ne suit plus une progression linéaire mais se présente comme un tout compact où le sens se démêle progressivement. La narration ne suit plus un enchaînement causal des actions en multipliant les interruptions. À la narration chronologique se substitue alors une narration éclatée. Le narrateur y multiplie les digressions et favorise le libre « vagabondage ». La trame du récit est introduite par bribes étant donné que l'histoire même des personnages est fragmentaire, elle se présente plutôt par tranches de vie. En effet, rompant avec la narration balzacienne, Kundera n'a nullement l'intention de faire concurrence au registre civil. Les personnages qu'il met en scène ne sont que des exemples participant à l'illustration de situations particulières. De ce fait, un éclairage sur les détails de leur passé ne semble pas nécessaire. Seul importe le présent ; aussi les quelques rétrospections qui émaillent le récit viennent-elles uniquement pour éclairer une situation immédiate. Le retour sur le passé de Tereza ne vise pas à doter le personnage d'une épaisseur vraisemblable, mais sert à expliquer ses malaises présents. Ainsi, si cette dernière voue une haine certaine à tout ce qui est vulgaire, c'est parce que pendant son enfance elle a souffert du caractère grossier et trivial de sa mère.

L'ellipse est fréquemment utilisée dans le roman afin d'en alléger la construction. Certains événements qui, dans une narration plus classique, auraient suscité un large développement, n'occupent dans le roman kundérien qu'un espace très restreint. La mort de Franz, par exemple, est rapportée d'une manière fort discrète. L'allègement au niveau de la construction peut se faire également par la permutation de l'ordre chronologique des événements. La sixième partie qui se clôt sur la mort des personnages ne correspond pourtant pas à la fin du récit. Ce dernier se réserve encore une dernière partie pour revenir sur les derniers jours paisibles de Tomas et Tereza.

La rupture dans la narration et le morcellement de l'action font qu'il devient quasiment impossible de résumer un roman comme *L'Insoutenable légèreté de l'être* ou tout autre roman



kundérien d'ailleurs, ce qui dénote un souci réel par rapport à la pérennité des romans. D'ailleurs, n'est-ce pas le personnage d'Ernest Hemingway qui a déclaré dans *L'Immortalité* : « Que mes livres soient immortels, je n'ai rien là contre. Je les ai écrits de telle façon qu'on ne puisse pas y changer un mot. J'ai tout fait pour qu'ils résistent aux intempéries<sup>184</sup>. »

Malgré l'éclatement de la narration, l'auteur trouve le moyen de préserver l'unité romanesque. L'un des moyens mis en œuvre est la focalisation multiple. En effet, un même événement peut ainsi être montré ou raconté sous des angles différents. Le récit fait, à plus d'une occasion, étalage du point de vue des personnages. Le narrateur<sup>185</sup> devient, dans ce cas, une sorte de régisseur responsable de la coordination et de la restitution des diverses versions du récit. Le changement de perspective est orienté à chaque fois par le point de vue d'un personnage différent de manière à varier et à renouveler la narration d'un même événement. Cette technique narrative n'est pas sans rappeler celle de Faulkner. Dans son roman *Tandis que j'agonise*<sup>186</sup>, la narration épouse alternativement le point de vue des différents protagonistes. L'expression de la pensée se fait de manière brute et directe révélant une perception intime du monde extérieur chez les personnages. Kundera s'est certainement inspiré de la technique romanesque de Faulkner pour multiplier les points de vue et relativiser ainsi la réalité. La relativisation de la réalité est chez Kundera une priorité dans l'art romanesque. L'attrait de l'auteur pour *Les Liaisons dangereuses* a souvent été mis sur le compte de son penchant pour l'aspect ludique du thème du libertinage. Néanmoins, on peut avancer l'idée que l'appartenance de ce roman au genre épistolaire lui permet de multiplier à sa manière les points de vue servant ainsi l'idée de relativisation prônée par Kundera. Par ailleurs, une telle composition rappelle également la technique de la variation

---

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>185</sup> Le rôle du narrateur sera analysé plus amplement dans un chapitre ultérieur mais sa présence marquée nous permet dès lors d'affirmer le caractère hétérogène de la narration.

<sup>186</sup> William Faulkner, *Tandis que j'agonise*, Paris, Gallimard, 1973.

musicale qui consiste à modifier le cheminement mélodique d'une phrase musicale tout en gardant une certaine ressemblance avec l'original.

## 1.2. Une écriture musicale

Dès ses premiers romans, l'auteur ne cesse de développer avec rigueur le nouveau schéma compositionnel qu'il poursuivra dans tous ses romans ultérieurs et qui trouve sa source dans une forte influence musicologique. En effet, la formation musicale de Kundera a des répercussions sur son univers romanesque. Il faut alors s'interroger sur la nature du patron musical appliqué aux romans ainsi que sur l'apport de l'interaction entre les domaines musical et littéraire.

Le romancier expose dans *L'Art du roman* l'analogie entre la composition musicale et romanesque :

Une partie, c'est un mouvement, les chapitres sont des mesures. Ces mesures sont ou bien courtes, ou bien longues, ou bien d'une durée très irrégulière. Ce qui nous amène à la question du tempo. Chaque partie de mes romans pourrait porter une indication musicale : moderato, presto, adagio, etc.<sup>187</sup>

*L'Insoutenable légèreté de l'être* se distingue par une grande clarté dans la division des parties et des chapitres ; aussi, son articulation se prête-t-elle à l'analogie souvent établie avec la musique. Si la narration s'appuie périodiquement sur l'alternance d'un point de vue unique, celui du personnage focal, il arrive que, dans d'autres œuvres, la structure du roman suive strictement ce mode de narration. En effet, *L'Identité* est divisé en plusieurs petits chapitres portant chacun sur un protagoniste. Ces espaces narratifs alternent les points de vue de Chantal et de Jean-Marc. Le premier chapitre du roman correspond à une narration qui émane du point de vue de Chantal que nous symbolisons par la lettre A. Le chapitre suivant, dans lequel se développe un récit selon la

---

<sup>187</sup> Milan Kundera, *L'Art du roman*, op. cit., p. 108.

perspective de Jean-Marc, est symbolisé par la lettre B. Ainsi, l'alternance du point de vue entre les chapitres donne lieu à la suite itérative A-B-A-B qu'il est aisé d'appliquer tout au long du roman.

Le roman suit ainsi une sorte d'écriture en miroir, mettant alternativement à nu deux consciences, celle de Chantal et de Jean-Marc, ce qui permet un dévoilement progressif des personnages. Ce modèle narratif, avec un déplacement de la focalisation entre les chapitres, est très proche de celui de *L'Insoutenable légèreté de l'être* mais avec la particularité d'alterner régulièrement le point de vue. Là où, dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*, la narration se permet des digressions méditatives (dans les troisième et sixième parties « Les mots incompris » et « La grande marche »), *L'Identité* juxtapose parallèlement deux consciences sans fioritures digressives. Ainsi, si, au niveau schématique, la narration de *L'Identité* correspond à la configuration A-B-A-B, la même logique voudrait que celle de *L'Insoutenable légèreté de l'être* soit représentée par le schéma A-B-C-B-A-C (la lettre C représentant les digressions). Cette technique d'écriture quasi mathématique fait penser à l'organisation des compositions musicales dont Kundera s'inspire pour structurer ses romans. Celle-ci se laisse surtout voir au niveau de l'architecture romanesque. L'écriture de Kundera est fondée sur le principe du contrepoint romanesque. Ce procédé de composition est emprunté à la technique musicale du même nom. Dans le domaine de la musicologie, le contrepoint désigne « le développement simultané de deux ou plusieurs voix (lignes mélodiques) qui, bien que parfaitement liées, gardent leur relative indépendance<sup>188</sup>. » L'auteur suit ce même schéma musical dans son écriture en s'assurant de répondre à l'impératif de l'égalité des voix et de l'indivisibilité de l'ensemble. Or si *L'Insoutenable légèreté de l'être* et *L'Identité* correspondent à la forme contrapuntique de par leur composition, ils diffèrent néanmoins par la forme.

---

<sup>188</sup> Milan Kundera, *L'Art du roman*, op. cit., p. 92.

L'alternance régulière de la forme A-B avec sa variante B-A et la digression C, qui correspond au développement et introduit de nouveaux thèmes comme celui du kitsch dans la sixième partie du roman, indique que la forme de *L'Insoutenable légèreté de l'être* correspond plutôt à une sonate. *La Plaisanterie* suit également cette même distribution narrative entre les personnages qui prennent la parole à tour de rôle, donnant ainsi lieu à un récit à la première personne dans les sept parties du roman. Ludvik, Helena, Jaroslav et Kostka, les quatre personnages du roman, prennent alternativement la parole pour exposer leur point de vue et apporter un « éclairage extérieur<sup>189</sup>» sur les autres protagonistes. En outre, les quatre voix se distinguent par un style narratif qui reflète bien leur caractère. Ainsi, Ludvik adopte un discours rationnel, quasi analytique, qui reflète un comportement longtemps raisonné et un calcul détaillé de la revanche à prendre sur ceux qu'il estime l'avoir trahi. Helena, au contraire, se montre plus sentimentale à travers ses longs monologues et plus émotive en multipliant les exclamations. La variation dans les voix narratives montre bien que le roman suit l'art du contrepoint. Toutefois la polyphonie ne s'étend pas à la variation générique comme dans *L'Insoutenable légèreté de l'être* ; cela pourrait s'expliquer par le fait que l'esthétique personnelle de l'auteur est encore tâtonnante dans *La Plaisanterie* bien qu'elle mette déjà en place les bases d'un nouvel art du contrepoint romanesque.

*Risibles amours* et *Le Livre du rire et de l'oubli* sont sans doute les romans où les variations apparaissent de la manière la plus évidente comme un mécanisme interne qui régit l'ensemble de la structure romanesque. *Risibles amours* réunit un ensemble de petites histoires qui représentent une variation sur le thème de l'amour. *Le Livre du rire et de l'oubli* est construit autour de deux

---

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 106.

thèmes centraux (l'oubli et le rire) et d'un personnage central (Tamina) qui assurent son unité. Le roman est ainsi présenté en quatrième de couverture :

Tout ce livre est un roman en forme de variations. Les différentes parties se suivent comme les différentes étapes d'un voyage qui conduit à l'intérieur d'un thème, à l'intérieur d'une pensée, à l'intérieur d'une seule et unique situation dont la compréhension se perd pour moi dans l'immensité. C'est un roman sur Tamina [...]. Toutes les autres histoires sont une variation sur sa propre histoire et se rejoignent dans sa vie comme dans un miroir<sup>190</sup>.

Avec *L'Insoutenable légèreté de l'être* Kundera propose une autre forme de variation. Il ne s'agit plus de varier un thème identique avec des histoires différentes mais de tisser une histoire autour d'un thème unique avec des personnages identiques.

Le principe du retour du même développé au début du roman de manière théorique revient, au niveau de la narration, à travers le retour sur un même événement. L'épisode de la corneille permet d'illustrer ce propos. Cet épisode est d'abord évoqué dans la partie consacrée à Tereza, avant d'être repris dans celle consacrée à Tomas. Tereza trouve dans la rue une corneille à moitié ensevelie par des enfants et décide de la ramener pour la soigner. Le récit de cette aventure prend fin avec la phrase suivante : « L'oiseau agitait désespérément son aile paralysée ; son bec pointait comme un reproche<sup>191</sup>. » Le récit de cet événement par Tomas semble faire écho à celui de Tereza puisqu'on y retrouve la même réflexion : « Il n'oublierait jamais l'immense bec accusateur de la corneille auprès de son visage<sup>192</sup>. » La corneille devient une sorte de parabole reflétant pour chacun l'image de ses faiblesses. Tereza y voit l'expression de son égarement et de sa propre faiblesse, car l'oiseau blessé qu'elle ramasse lui rappelle un peu une part d'elle-même. Quant à Tomas, il l'associe à ce discours accusateur qu'il s'adresse à lui-même, sans doute en raison de ses multiples trahisons. L'image de la corneille devient pour lui l'allégorie de sa

---

<sup>190</sup> Milan Kundera, *Le Livre du rire et de l'oubli*, op. cit., p. 268.

<sup>191</sup> Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, op. cit., p. 231.

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 302.

culpabilité. L'épisode s'achève avec le retour du même motif (la culpabilité) et imite ainsi une sonate qui s'achève par la réexposition du thème principal.

Les romans traduits du tchèque se distinguent par une construction en sept parties. Kundera fait grand cas de l'architecture romanesque, aussi accorde-t-il une importance majeure à trouver une « composition radicalement individuelle », comme il le déclare dans *L'Art du roman*. Bien que le chiffre sept soit très présent dans l'œuvre kundérienne, le romancier semble vouloir se prémunir contre une interprétation ésotérique ou mystifiante relevant du domaine de la superstition. Il est également important de signaler que le romancier déclare ne pas chercher à reconduire la structure en sept parties comme une empreinte formelle, mais que celle-ci s'impose à lui comme « un impératif profond, inconscient, incompréhensible, archétype de la forme auquel [il ne peut] échapper<sup>193</sup>. » La structure des romans n'est donc pas soumise à un calcul rationnel préfigurant leur architecture puisque le romancier appelle au contraire à bannir la soumission du roman à tout schéma préétabli. Toutefois, les romans paraissent comme « des variantes de la même architecture fondée sur le nombre sept<sup>194</sup>. » Kundera précise à ce propos qu'« il ne faut pas considérer la composition (l'organisation architecturale de l'ensemble) comme une matrice préexistante, prêtée à l'auteur pour qu'il la remplisse de son intervention [mais que] la composition elle-même doit être une invention qui engage toute l'originalité de l'auteur<sup>195</sup>. »

Cette répartition des séquences s'impose dès *Risibles amours*. Le recueil réunit un ensemble de nouvelles qui ont été publiées séparément de 1963 à 1968. Lors de la première publication du livre à Prague en 1970, celui-ci comportait huit nouvelles, mais le nombre a été réduit à sept après la publication française la même année. La version définitive du recueil a conservé le même nombre

---

<sup>193</sup> Milan Kundera, *L'Art du roman*, *op. cit.*, p. 107.

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>195</sup> Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, *op. cit.*, p. 206.

de chapitres, mais elle a fait disparaître la tripartition en trois grandes parties qui correspondait à leur publication à Prague en trois « cahiers ». De même, la version définitive de 1986 ne porte plus la mention « Nouvelles traduites du tchèque par François Kérel » contenue dans la première édition française de 1970, laissant ainsi persister un flou quant au classement générique du recueil. *Risibles amours* constitue sans doute le premier champ d'expérimentation romanesque où l'auteur s'est essayé à une nouvelle forme de composition dans laquelle l'unité du récit n'est assurée que grâce à un noyau thématique central. Ce recueil est la matrice qui contient en germe la structure narrative et les thèmes qui seront développés dans les romans ultérieurs de Kundera.

D'autre part, la distribution des parties dans *L'Insoutenable légèreté de l'être* porte la trace de la mesure musicale : les sept parties du roman sont de longueurs différentes, ce qui permet d'attribuer un tempo propre à chacune d'elles et d'assurer l'unité de l'ensemble. Cette variation rythmique dans les différentes parties s'explique par la fonction narrative attribuée à chacune d'elles. La sixième partie de *L'Insoutenable légèreté de l'être* par exemple, intitulée « La Grande Marche », est écrite selon un rythme rapide et énergique, que Kundera qualifie de « fortissimo, prestissimo<sup>196</sup> » selon la terminologie musicale. Dans une suite de chapitres assez courts, « La Grande Marche » condense un ensemble d'événements assez importants et introduit le thème du kitsch. « La Grande Marche », en tant que représentation archétypale de l'action politique, illustre parfaitement ce nouveau thème. Par ailleurs, le rythme rapide qui caractérise cette partie du roman est mis au service de la description de la marche qui s'organise en faveur de l'entrée des médecins occidentaux au Cambodge. Cette marche censée refléter un but humanitaire tourne au spectacle farcesque et prend des allures de délire collectif. L'atmosphère baigne dans un cynisme et une ironie propres à l'écriture kundérienne.

---

<sup>196</sup> Milan Kundera, *L'Art du roman*, op. cit., p. 109.

Le rythme de la septième partie s'oppose radicalement à la partie précédente. « Le sourire de Karénine » suit un tempo « pianissimo et adagio<sup>197</sup> » correspondant à une atmosphère à la fois idyllique et mélancolique dans laquelle évoluent les personnages de Tomas et de Tereza.

Ces deux exemples tirés de *L'Insoutenable légèreté de l'être* confirment que l'alternance entre les chapitres à mouvements lents et ceux à mouvements rapides dans la structure romanesque imite la configuration tonale d'une sonate. Rappelons que pour Kundera, « composer un roman c'est juxtaposer différents espaces émotionnels<sup>198</sup> ». L'alternance de temps forts et de temps faibles et la répétition d'éléments contrastés sont autant de moyens qui permettent de sortir le roman de la platitude propre au récit littéraire traditionnel. Par ailleurs, ce mouvement interne dont se dote le roman lui donne une nouvelle dynamique qui met en lumière ses aspirations ontologiques. La grandeur du romancier réside en effet dans l'art d'imprimer au roman un souffle vital qui imite les mouvements de la respiration, permettant de révéler, à travers lui, la subtilité et la complexité du monde.

La juxtaposition des « différents espaces émotionnels<sup>199</sup> » s'inspire du modèle musical mis au point par Janáček. En effet, le compositeur cherche à donner à sa musique un élan de liberté en la rapprochant du langage parlé sans oublier qu'il s'y inspire de la vitalité des mélodies populaires. C'est pour cette raison que ses opéras ont été perçus parfois comme peu conventionnels et manquant de logique. Cependant, Kundera a su percevoir, dans l'économie des moyens que Janáček met en œuvre dans ses mélodies, un moyen d'enrichir son propre art romanesque. Celui-ci expose ainsi sa vision de la musique janacékienne :

[...] la structure musicale janacékienne repose sur l'alternance inhabituellement fréquente de fragments émotionnels différents, voire contradictoires, dans le même morceau, dans le même mouvement ; à la diversité émotionnelle correspond la diversité de tempi et de mètres

---

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 111.



qui alternent dans la même fréquence inhabituelle ; la coexistence de plusieurs émotions contradictoire dans un même espace très limité crée une sémantique originale<sup>200</sup>.

Par ailleurs, cette juxtaposition se fait sans se soucier des transitions, en suivant une idée maîtresse, celle d'alléger le roman de la technique encombrante et des récits futiles. Ne retenir que l'essentiel, voilà l'impératif qui régit l'écriture kundérienne. Cette contrainte est inspirée de l'écriture musicale du compositeur tchèque qui préconise une « économie maximale dans l'orchestration<sup>201</sup> ». Dans son essai sur l'art romanesque, l'auteur réaffirme l'impératif musical de Leos Janáček, dont il s'est lui-même inspiré dans son écriture : « [...] au lieu des transitions, une brutale juxtaposition, au lieu des variations, la répétition, et aller toujours au cœur des choses : seule la note qui dit quelque chose d'essentiel a le droit d'exister<sup>202</sup>. »

La composition contrapuntique inspirée de la musique s'étend à tous les éléments romanesques, elle permet à l'auteur de donner une nouvelle forme de liberté au roman. En effet, les romans de Kundera sont construits d'après un mélange des genres qui laisse penser, à première vue, que l'auteur ne se fixe pas un système précis pour conduire son récit. Or c'est justement ce dialogue entre les différents genres qui donne au roman son caractère atypique. Kundera emploie un matériau romanesque pour réfléchir à une problématique existentielle. La trame narrative des romans semble parfois n'être qu'un prétexte permettant d'encadrer la pensée de l'auteur. N'est-ce pas lui, en effet, qui affirme que tout ce qu'il désire communiquer au monde, il le dit dans ses livres ? L'écriture, régie par un ensemble de règles et de codes, devient chez Kundera la voix de la liberté et de l'expression individuelle. Si l'auteur puise la matière de ses romans dans d'autres

---

<sup>200</sup> Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, op. cit., p. 222.

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 227.

<sup>202</sup> Milan Kundera, *L'Art du roman.*, op. cit., p. 91.

domaines, ce n'est ni « *le signe de sa faiblesse artistique* », ni « *le signe de son incapacité d'être pleinement romancier et rien que romancier*<sup>203</sup> », mais bien un choix esthétique délibéré.

À travers sa manière de reconsidérer la composition du roman, l'auteur aspire à redéfinir tout l'art romanesque. Ce dernier devrait, selon lui, intégrer les champs d'investigations coutumiers qui permettent d'explorer l'existence humaine. Ainsi, le roman s'approprie des genres qui lui étaient jusqu'alors étrangers, tels que l'essai philosophique, pour en faire un tout homogène et complet. Par ailleurs, cette flexibilité formelle permet d'illustrer parfaitement la complexité de la vie. Sans forme fixe, le roman devient une structure qui pense et qui incite à réfléchir, sans toutefois perdre de son aura poétique, car avant d'être un *genre*, le roman est avant tout un *art*. Le roman est à l'image de son auteur, un mélange de plusieurs influences. La poésie que renferment les romans de Kundera ne réside pas uniquement dans l'agencement parfait des mots ou dans le style maîtrisé, mais bien dans la diversité et la variation qui distinguent toute l'œuvre de l'auteur.

En choisissant de mêler plusieurs genres au sein du même roman, le risque d'aboutir à une structure romanesque éclatée semble de prime abord inévitable. Toutefois, l'unité du roman est assurée grâce à l'unité thématique préservant ainsi toute son harmonie telle une symphonie où toutes les lignes sont égales malgré leur variété et où l'ensemble demeure indivisible.

En effet, la cohérence du roman kundérien est assurée par l'unité thématique et non par l'unité de l'action. Kundera considère que le thème est « une interrogation existentielle<sup>204</sup> » qui se traduit, sur le plan narratif, par un ensemble de « *mots-thèmes* ». Un thème est lui-même constitué par une série de motifs. Dans son étude sur *Le Monde romanesque de Milan Kundera*, Kvetoslav Chvatik nous apprend que « dans le roman, en tant que grande forme épique, le thème n'est jamais isolé, [mais qu'] il s'associe à toute une série de motifs partiels et à d'autres thèmes pour former

---

<sup>203</sup> Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, *op. cit.*, p. 85.

<sup>204</sup> Milan Kundera, *L'Art du roman*, *op. cit.*, p. 104.

une structure thématique complexe<sup>205</sup>. » Le roman est de cette manière solidement structuré car « tous les éléments s'éclairent et s'expliquent continuellement en examinant un seul thème, une seule interrogation<sup>206</sup> », assurant de la sorte l'indivisibilité de l'ensemble. Ainsi, la variété des genres qui composent le roman kundérien est au service de la même problématique existentielle ; le roman puise, de ce fait, son identité de ce savant mélange. En outre, l'aspect polyphonique de l'œuvre permet de mettre en lumière l'originalité de chaque genre exploité par le roman.

S'appuyant sur ce principe, Kundera pose les conditions du contrepoint romanesque. À « l'égalité des voix » en musique correspond, dans la composition romanesque, une égalité dans la répartition des éléments romanesques. En effet, bien que les sept parties de *L'Insoutenable légèreté de l'être* soient constituées de formes variées (récit historique, narration onirique, réflexion philosophique), aucune de ces formes ne prend le dessus sur les autres. Les parties réflexives, par exemple, ont autant d'importance que les parties narratives, toutes les deux demeurant interdépendantes. Ainsi, par exemple, les personnages évoqués dans l'essai sur le kitsch jouent le rôle d'exemples pertinents dont la vie éclaire le lecteur sur le thème traité. Par ailleurs, l'Histoire est l'un des thèmes majeurs qui permet de solidifier l'unité romanesque.

En effet, la présence de ce thème dans de multiples romans de Kundera établit une sorte de dynamique interne propre à chaque œuvre. Or bien que l'auteur ne veuille pas inscrire ses romans dans une époque définie, bon nombre d'entre eux font clairement référence à certains événements historiques aisément identifiables. Cependant, « le récit historique » que propose Kundera ne ressemble en rien aux récits que l'on retrouve dans les livres d'histoire. Il s'agit d'un récit qui émane d'un regard singulier, non pas celui d'un historien mais celui d'un observateur minutieux qui traverse les mythes avec un sourire discret au coin des lèvres. Ce dernier ne rapporte pas les

---

<sup>205</sup> Kvetoslav Chvatik, *Le Monde romanesque de Milan Kundera*, op. cit., p. 25.

<sup>206</sup> Milan Kundera, *L'Art du roman* op. cit., p. 95.

péripéties d'une guerre ou d'un conflit, mais une atmosphère belliqueuse fortement significative. Le récit historique se présente d'abord comme un éclairage jeté sur une partie du monde mal connue et qui, dans la confusion qui l'entoure, a réussi à faire des peuples de l'Europe centrale une masse compacte connue sous le nom de « monde slave ». Le romancier ne vise pas non plus à critiquer la politique spécifique de son pays, mais de manière plus générale la politique en tant que système d'endoctrinement idéologique. Dans ses romans, l'auteur d'origine tchèque ne règle pas ses comptes avec les politiciens mais il fait part de son rapport avec l'histoire de son pays. Il ne cherche pas à narrer le récit de faits historiquement vérifiables, mais il utilise l'histoire de son pays comme un tremplin pour donner de l'élan à une réflexion plus étendue sur l'homme. Ainsi, si à plusieurs endroits le roman colle au réel et renvoie les images d'une Tchécoslovaquie envahie et opprimée, la fine membrane séparant la réalité de la fiction n'est nullement déchirée, car il ne peut s'agir d'une fidèle transcription du réel. Il s'agit plutôt d'un effet de réel.

Le réel stylisé devient, lui-même, une éventualité qui prend place dans l'univers fictif. L'histoire s'emboîte parfaitement dans la fiction, car le roman est, somme toute, une expérimentation et une tentative délibérée de créer un monde où les situations existentielles relèvent du domaine du possible. L'écriture romanesque permet de repenser l'Histoire et d'éviter de l'asseoir dans une critique stérile, puisque le roman kundérien est aussi un texte méditatif. Sans prétendre au statut de philosophe, son auteur s'engage au fil de la narration dans des haltes réflexives. Dans la postface de *L'Immortalité*, François Ricard décrit le roman kundérien comme un chemin sinueux que le lecteur parcourt lentement. Le critique met l'accent sur cette caractéristique du roman en affirmant que ce dernier :

[...] se plaît à la lenteur, aux détours, multiplie les digressions, les intermèdes, les "haltes" philosophiques et ne craint ni les actions dites "adventices" ni les bifurcations dans l'épisodique, faisant en somme comme si l'auteur et le lecteur avaient du temps à perdre,

ne comptaient pas leurs pas et n'adoraient rien tant que de s'arrêter à tout moment pour converser et regarder le paysage<sup>207</sup>.

Les « haltes philosophiques », comme les nomme François Ricard, sont des digressions qui appellent à la méditation et à la déambulation spirituelle. Celles-ci ne manquent pas d'inspirer le lecteur qui se voit amené à relativiser ses certitudes et à se poser des questions sur des problématiques existentielles, en l'occurrence sur celle de l'identité (*L'Identité*) et de l'exil (*L'Ignorance*). En effet, *L'Ignorance* porte un nouveau regard sur les topoï littéraires de l'exil et du grand retour. Le traitement romanesque insolite de ses thèmes déroute le lecteur et l'incite à se défaire de ses préjugés en lui faisant quitter le sentier de la pré-interprétation.

La sixième partie de *L'Insoutenable légèreté de l'être* intitulée « La Grande Marche » est un essai philosophique à part entière, qui se démarque du reste du roman. Kundera déclare que « ce passage polyphonique est la clé de voûte de toute la construction<sup>208</sup> » du roman. En effet, la réflexion sur le kitsch contenue dans cette partie structure l'ensemble du roman. Celle-ci devient aussi importante que la partie narrative car, comme il a été mentionné précédemment, le principe de polyphonie musicale fait que toutes les voix doivent conserver une égale répartition.

Les romans écrits en tchèque présentent une structure qui offre un équilibre entre la variation et l'unité comme fondement du tissu romanesque. Cette architecture semble inspirée de la forme musicale de la sonate qui réunit, sous l'apparence de la disparité, une variété de thèmes qu'elle propose en un seul mouvement, tandis que les romans français reflètent plutôt une autre forme du contrepoint musical. Ils comportent, en effet, tous les éléments permettant de les rapprocher de la structure de la fugue. Or si la sonate permet de réunir des thèmes disparates, la fugue permet, quant à elle, de varier un sujet qui est unique.

---

<sup>207</sup> Milan Kundera, Postface de *L'Immortalité*, *op. cit.*, p. 510.

<sup>208</sup> *Ibid.*, p. 96.

Les romans écrits directement en français contrastent, du point de vue de la composition, avec les romans écrits en tchèque. Kundera adopte dans ses nouvelles créations « le roman court, à un seul niveau d'articulation, centré sur un nombre relativement restreint de personnages et d'actions<sup>209</sup>. » Le romancier se fixe de nouveaux impératifs tout en poursuivant un même projet esthétique : saisir la complexité du monde à travers une architecture spécifiquement romanesque. Ces « petits » romans semblent répondre à l'impératif du « maximum de variété dans le minimum d'espace<sup>210</sup>», que le romancier développe dans *Le Rideau* pour exprimer son idéal culturel de l'Europe. Les romans français sont construits sur une succession de brefs chapitres qui donnent au récit un rythme relativement rapide en comparaison avec les romans tchèques, comme *L'Insoutenable légèreté de l'être*, où la narration se fait souvent au ralenti à cause d'un foisonnement de haltes méditatives.

*L'Identité* propose une narration plus traditionnelle avec une action resserrée autour de deux personnages. En reprenant ses motifs et en revenant sur lui-même, le texte de *L'Identité* donne l'impression d'être tiré en arrière, de reculer au lieu d'avancer, puisque chacun des deux protagonistes reprend à son compte le récit d'un même événement, comme si ces derniers se disputaient le droit à la parole au sein même de la narration. En effet, la tension est maintenue au sein du roman grâce à l'alternance des points de vue entre Jean-Marc et Chantal. Les deux personnages du roman constituent les deux voix principales qui en régissent la trame narrative. Les événements nous parviennent donc à travers leur regard respectif.

Sur les cinquante et un chapitres que comporte *L'Identité*, la persistance du tempo *presto* donne lieu à une narration dynamique qui soutient la tension dramatique du récit. Qu'ils s'étendent

---

<sup>209</sup> Milan Kundera, Postface de *L'Identité*, « *Le regard des amants* », *op. cit.*, p. 210.

<sup>210</sup> Milan Kundera, *Le Rideau*, *op. cit.*, p. 45.

sur quelques pages ou qu'ils soient réduits à une seule page, la majorité des chapitres de *L'Identité* restent beaucoup plus concis que ceux des romans tchèques, comme *L'Insoutenable légèreté de l'être* par exemple. La thématique est d'emblée énoncée dans le titre même du roman et les personnages ne changent pas tout au long du récit. Le roman n'introduit pas de nouveaux éléments et n'offre au lecteur aucun effet de surprise, si ce n'est de mêler confusément la narration et le récit onirique. Le roman offre également une variation des points de vue narratifs. En passant d'une « voix » à une autre, le lecteur a l'impression que le thème majeur du roman est fuyant et insaisissable. Cette impression de fuite thématique est d'ailleurs présente aussi bien dans *L'Identité* que dans *L'Ignorance* et ramène la composition romanesque à l'essence même de la fugue. Ces deux romans français pourraient être apparentés à une fugue à quatre voix formée par les couples Chantal/Jean-Marc et Irena/Josef. Comme dans cette forme musicale, chaque ligne narrative énoncée par un des protagonistes se poursuit en contrepoint, de manière sous-jacente, lors de l'énonciation de la seconde. Cette manière de composer imite la fugue où la première voix musicale, ayant exposé son sujet, continue par un contre-sujet lors de l'exposition de la deuxième voix. Dans *L'Ignorance*, par exemple, en suivant le récit du retour de Josef dans son pays natal, le lecteur ne peut s'empêcher de lui superposer le récit du retour d'Irena, le second protagoniste du roman. La narration entrecroise les deux voix des personnages et les fait avancer de manière parallèle. Leur destin devient l'occasion d'une variation thématique puisque les deux protagonistes vivent une situation similaire, avec cependant quelques variations. Les deux protagonistes représentent la figure de l'exilé, mais pour chacun le thème de l'exil et du « Grand retour » se décline différemment dans leur vie respective. Il en est de même dans *L'Identité*, où le lecteur suit le chassé-croisé de deux amants qui s'espionnent mutuellement et assiste à la désagrégation de leur

couple qui se fait progressivement. Il ne faut pas oublier que les romans de Kundera sont avant tout des romans d'amour.

La prise en charge du récit par un narrateur à la troisième personne permet d'accéder à la conscience des personnages de manière à exposer leurs pensées qui se chevauchent. Lors de la visite de la belle-sœur de Chantal, Jean-Marc se rend compte que cette dernière lui dessine le portrait d'une tout autre Chantal que celle qu'il fréquente ; femme conciliante et qui s'est aisément adaptée à la vie de collectivité imposée par sa belle-famille. Jean-Marc s'interroge alors : « Comment peut-on détester et en même temps s'adapter si facilement à ce qu'on déteste ? [...] la facilité avec laquelle elle sait s'adapter à ce qu'elle déteste est-elle vraiment si admirable ? Avoir deux visages, est-ce vraiment un triomphe<sup>211</sup> ? » Il finit par voir en elle une « collabo », car cette terminologie politique lui semble la seule qui convienne parfaitement à la duplicité des visages qu'il vient de découvrir chez Chantal. Les interrogations de Jean-Marc trouvent leurs réponses dans les pensées de Chantal qui semblent leur faire écho dans le chapitre suivant : « Pourquoi avait-elle été si gentille et consentante pendant ses années de mariage ? Elle ne savait elle-même quel nom donner à son attitude d'alors. Docilité ? Hypocrisie ? Indifférence ? Discipline<sup>212</sup> ? » Ces interrogations rhétoriques renvoient le lecteur aux réflexions de Jean-Marc qui s'interrogent sur le statut politique de sa compagne.

À la fin de *L'Identité*, s'enchevêtrent de matière confuse le récit et le rêve, transformant le récit en une narration onirique. La frontière de l'invraisemblable n'est plus surveillée, comme le déclare l'auteur lui-même dans *Le Rideau*<sup>213</sup>, ce qui lui a permis de donner une autre forme de liberté à sa composition.

---

<sup>211</sup> Milan Kundera, *L'Identité*, *op. cit.*, p. 143.

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>213</sup> Milan Kundera, *Le Rideau*, *op. cit.*, p. 188.



### 1.3. Une écriture onirique

Le rêve est, selon Kundera, le lieu de l'imagination incontrôlée par excellence, alors que le roman propose un examen lucide de l'existence. Les deux sont donc, par définition, des éléments hétérogènes qu'il s'agit pour le romancier de faire coïncider. La rencontre entre le monde *réel* et le monde de *l'imaginaire* dote le récit onirique d'un atout majeur, qui nous conforte dans l'idée que l'auteur est en train de proposer un nouveau pacte de lecture à son lecteur. Kundera exprime son désir « de faire entrer le rêve, l'imagination propre au rêve, dans le roman. Ma façon de le faire [affirme-t-il] n'est pas une fusion du rêve et du réel mais une confrontation polyphonique. Le récit onirique est l'une des lignes du contrepoint<sup>214</sup>. »

En mêlant le rêve à la réalité, il s'agit pour l'auteur de brouiller les repères de la vraisemblance. Le roman s'ouvre sur le monde de l'imagination. Il n'est pas question d'une imitation réaliste des rêves, mais d'« une grande poésie inspirée par la technique d'imagination propre au rêve<sup>215</sup>. » Le lecteur est introduit dans un univers fait de mots incompréhensibles et d'images farfelues. Kundera ne soumet pas le rêve à une interprétation psychologisante, devenue le passage obligé pour la plupart des narrations oniriques. Le romancier laisse au lecteur le soin de l'interprétation, sans manquer, cependant, d'apporter un subtil éclairage quand cela s'avère nécessaire.

L'écrivain arrive à cette parfaite fusion entre rêve et réalité dans *L'Identité*. En effet, au terme de ce roman, il devient difficile de faire la part entre le rêve et la réalité tellement la frontière entre les deux est mince : « Il [suffit] de si peu pour se retrouver de l'autre côté de la frontière au-delà de laquelle plus rien n'[a] de sens [...] Tout le mystère de la vie humaine tenait au fait qu'elle se déroule à proximité immédiate et même au contact direct de cette frontière, qu'elle n'en est pas

---

<sup>214</sup> Milan Kundera, *L'Art du roman*, op. cit., p. 101.

<sup>215</sup> *Ibid*, p. 100.

séparée par des kilomètres mais à peine par un millimètre<sup>216</sup>. » Le récit passe imperceptiblement à une narration onirique avant de déboucher, à la grande surprise du lecteur, sur le constat que tout le roman n'était en fait qu'un rêve de Chantal. La voix du narrateur émerge vers la fin du récit pour soulever cette interrogation déconcertante :

Qui a rêvé ? Qui a rêvé cette histoire ? Qui l'a imaginée ? Elle ? Lui ? Tous les deux ? Chacun pour l'autre ? Et à partir de quel moment leur vie réelle s'est transformée en fantaisie perfide ? [...] Quel est le moment précis où le réel s'est transformé en irréel, la réalité en rêverie ? Où était la frontière ? Où est la frontière<sup>217</sup> ?

L'introduction du rêve dans le roman est propre au roman moderne ; elle devient également l'une des caractéristiques de l'art romanesque kundérien. Le récit onirique est un monde composite, un univers où tous les repères sont brouillés et où tous les éléments s'entremêlent. Chantal commence à superposer les masques sur les personnages qui croisent son chemin. Elle croit reconnaître dans le jeune graphologue, chez qui elle fait examiner les lettres de Jean-Marc, le même garçon de café qu'elle a rencontré dans l'hôtel de la ville normande. Elle est prise dans un tourbillon de doutes, qui ne pourrait s'expliquer que par la nature onirique de ses visions.

Dans *La Lenteur*, le récit onirique est quasi imperceptible, mais la narration entretient délibérément le flou quant à la frontière entre le rêve et la réalité. Les réflexions du narrateur et le récit épisodique sur le déroulement du congrès d'entomologie organisé au château se mêlent aux rêves de la femme du narrateur, Véra, qui se trouve dans ce même château converti en hôtel. À cet imbroglio s'ajoute un récit se rapportant à la nouvelle libertine de Vivant Denon, « Point de lendemain », dont l'intrigue se déroulait au XVIII<sup>e</sup> siècle dans ce même cadre spatial. L'histoire du chevalier et de madame de T semble surgir d'un passé lointain pour se matérialiser devant les yeux du narrateur. Cette vision est si tangible qu'à la fin du roman le chevalier du XVIII<sup>e</sup> siècle et

---

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>217</sup> Milan Kundera, *L'Identité*, *op. cit.*, p. 206.

Vincent, un jeune entomologiste de la fin du XX<sup>e</sup> siècle, finissent par se croiser et avoir une conversation qui témoigne du fossé qui s'est creusé entre ces deux époques, où la lenteur et l'épicurisme ont laissé place à la vitesse et au désir d'oubli.

Dans les romans précédemment examinés, le rêve s'apparente à un récit imaginaire, hors du temps, qui évolue parallèlement à la fiction narrative. Avec *La Fête de l'insignifiance*, l'auteur nous propose un autre modèle narratif à la lisière du rêve et de la fantasmagorie. Le roman ne fait pas mention de rêve de manière directe, mais il vacille progressivement vers la rêverie et s'attarde sur des scènes de description où le temps semble s'être arrêté afin de laisser aux personnages le plaisir de vivre pleinement leurs rêves éveillés. En effet, dans la cinquième partie du roman, le récit interrompt, pour un court moment, son appel à la bonne humeur et propose une halte contemplative, comme une invitation à la méditation silencieuse, qui n'est pas sans rappeler l'éloge de la lenteur (*La Lenteur*). Dans le même roman, l'anecdote des vingt-quatre perdrix se prolonge et donne lieu à une rêverie collective. Cette anecdote que raconte Staline à ses collaborateurs est rapportée et discutée par les protagonistes de *La Fête de l'insignifiance* : certains s'en amusent, d'autres semblent vouloir s'en inspirer pour une pièce de marionnettes. La plaisanterie de Staline devient l'occasion de monter les différentes réactions face au rire. Vers la fin du roman, une vision dans le jardin du Luxembourg donne vie à cette anecdote. Alain et Charles voient, en effet, un chasseur moustachu tirer sur la statue de Marie de Médicis alors que le vieil homme à la barbiche pointue qui l'accompagne se cache derrière la statue de Valentine de Milan pour se soulager. On reconnaît naturellement les personnages de Staline et de Kalinine dans les figures du « chasseur » et du « pisseur<sup>218</sup>», qui semblent tout droit sortis de l'imagination de Charles et d'Alain. La boutade de Staline, qui traverse le roman en filigrane, est développée à travers les rêveries des personnages et

---

<sup>218</sup> Milan Kundera, *La Fête de l'insignifiance*, « Arrivent un chasseur et un pisseur », *op. cit.*, p. 135.

finit par percer le rideau de l'imaginaire et se matérialiser devant les yeux des protagonistes. Ainsi, le récit rapproche deux mondes, celui du rêve et de la réalité, qui d'habitude ne font que se frôler au sein de la même trame narrative, participant une fois encore à renforcer l'unité romanesque.

Le recours au rêve n'est pas une particularité des romans français de Kundera puisque cet élément est déjà présent depuis la conception des romans tchèques, bien que cette présence y soit beaucoup plus subtile. Toutefois, dans ces derniers, le rêve est clairement identifiable et se distingue du reste du récit.

Dans *La Vie est ailleurs*, le rêve occupe une partie entière du roman. Il met en scène la figure de Xavier, une sorte d'alter ego du personnage principal de Jaromil qui se manifeste dans les rêves de ce dernier. La deuxième partie est ainsi consacrée à ce personnage qui se nourrit des rêves : « le sommeil est pour lui la vie, la vie est un songe. Il passe d'un songe à un autre comme s'il passait d'une vie à une autre vie<sup>219</sup>. » Xavier vit de multiples aventures fantasques générées par un emboîtement de rêves qui se succèdent selon une logique improbable. Ce pantin imaginaire ne peut exister qu'à travers « une vie-sommeil », car il est un personnage inventé conjointement par le narrateur et son personnage protagoniste Jaromil afin d'exorciser les frustrations de ce dernier.

Dans des romans où l'aspect psychologique des personnages occupe très peu de place, le rêve revêt une nouvelle fonction qui est celle d'une sublimation littéraire révélatrice de l'intériorité des personnages, surtout en ce qui a trait à leurs désirs inavoués et à leurs craintes profondes. Dans *L'Ignorance*, le romancier utilise le rêve pour révéler les craintes des personnages tout en poussant cet usage à son paroxysme. En effet, Irena et son mari font le même « rêve-cauchemar » à propos de l'horreur du retour vers le pays natal et se rendent vite compte « que tous émigrés faisaient ces rêves, tous, sans exception<sup>220</sup> ». Le romancier fait du rêve, qui est l'expression par excellence de

---

<sup>219</sup> Milan Kundera, *La Vie est ailleurs*, op. cit., p. 114.

<sup>220</sup> Milan Kundera, *L'Ignorance*, op. cit., p. 21.

l'inconscient individuel, une expérience collective que vivent tous les émigrés : « [...] des milliers d'émigrés, pendant la même nuit, en d'innombrables variantes, rêvaient tous le même rêve. Le rêve d'émigration : l'un des phénomènes les plus étranges de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle<sup>221</sup>. » Le caractère improbable du rêve collectif illustre de forme de subversion de la fonction onirique dans la narration.

Les rêves de *L'Insoutenable légèreté de l'être* représentent également des exemples très pertinents en remplissant parfaitement la fonction de révélateur de l'intériorité des personnages. Dans ce roman, les rêves de certains protagonistes jouent un rôle aussi important que leurs actions. Ceux de Tereza, qui occupent une grande place dans la deuxième partie du roman, ne se font pas sur le mode de la narration onirique à proprement parler, mais ils sont rapportés par Tereza sous forme d'un discours indirect lorsque cette dernière les partage avec Tomas. Le récit marque une certaine distance avec les rêves ; la description se veut extérieure, comme détachée des sensations du protagoniste qui vit le rêve. On assiste par moment à une intervention assez marquée du narrateur. Ce dernier présente les rêves de sa protagoniste selon un rigoureux classement en cycle thématique, en séries de trois, etc. Ces interventions visent à éclairer le lecteur sur l'un des aspects du rêve en général, comme elles participent activement au déchiffrement des rêves de Tereza. Le narrateur n'hésite pas ainsi à faire part de son avis quant à l'esthétisme qui se dégage de ces songes :

Ces rêves étaient éloquentes, mais en plus ils étaient beaux. C'est un aspect qui a échappé à Freud dans sa théorie des rêves. Le rêve n'est pas seulement une communication (éventuellement une communication chiffrée), c'est aussi une activité esthétique, un jeu de l'imagination, et ce jeu est en lui-même une valeur. Le rêve est la preuve qu'imaginer, rêver ce qui n'a pas été, est l'un des plus profonds besoins de l'homme. Là est la raison du perfide danger qui se cache dans le rêve. Si le rêve n'était pas beau, on pourrait vite l'oublier. Mais elle revenait sans cesse à ses rêves, elle se les répétait en pensée, elle en faisait des légendes. Tomas vivait sous le charme hypnotique de l'angoissante beauté des rêves de Tereza<sup>222</sup>.

---

<sup>221</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>222</sup> Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, *op. cit.*, p. 43.

La part de l'imagination qui distingue les rêves rappelle étrangement l'art roman, qui à travers l'écriture, permet à l'imagination de prendre forme. Le rêve se présente ici comme une autre forme esthétique où la beauté se réinvente dans la série de rêves subliminaux faits par Tereza. L'imagination contribue à la mise en place du monde des possibles, car les images contenues dans les rêves de Tereza n'émanent pas uniquement des fantasmagories de la conscience, mais peuvent être la représentation de ce qui aurait pu se passer. Ces rêves deviennent une partie importante de sa relation avec Tomas. Celui-ci détient un pouvoir aussi bien sur sa vie que sur ses rêves. Il est toujours présenté comme l'élément central ou déclencheur d'une crise ou d'une poussée d'angoisse dans la plupart des rêves :

Ses rêves se répétaient comme des thèmes à variations ou comme les épisodes d'un feuilleton télévisé. Un rêve qui revenait souvent, par exemple, c'était le rêve des chats qui lui sautaient au visage et lui plantaient leurs griffes dans la peau. À vrai dire, ce rêve peut facilement s'expliquer : en tchèque, chat est une expression d'argot qui désigne une jolie fille. Tereza se sentait menacée par les femmes, par toutes les femmes. Toutes les femmes étaient les maîtresses potentielles de Tomas, et elle en avait peur<sup>223</sup>.

Si les parties intitulées « L'âme et le corps », consacrées à Tereza, relatent les rêves de celle-ci, à aucun moment le lecteur ne doute qu'il s'agisse de rêves sortis tout droit de l'imagination du protagoniste. L'utilisation du rêve comme moteur principal de la narration sera considérablement réduite dans les romans ultérieurs puisque l'auteur va désormais délibérément brouiller la frontière entre le rêve et la réalité. La mise en place de l'élément onirique pour embrouiller la frontière de la réalité se fait toutefois sentir dès la fin de *L'Insoutenable légèreté de l'être* qui diverge du reste de la trame roman. En effet, sans être tout à fait dans un rêve, le lecteur est plongé dans un univers idyllique très proche du paradis perdu. La progression vers le flou onirique ne va s'affirmer que dans les romans français, où la narration oscille entre le rêve et

---

<sup>223</sup> *Ibid.*, p. 15.

la fiction sans vraiment offrir une identification probante. Kundera profite de la porte qui a été ouverte par Kafka quant à la fusion entre le récit onirique et le récit réaliste. Face au narrateur de *L'Identité* qui s'interroge à partir de quel moment la vie réelle des personnages s'est transformée en une fantasmagorie perfide, Kundera répond dans son essai qu'« après que Kafka l'eut franchie, la frontière de l'invraisemblable est restée sans police, sans douane, ouverte à jamais<sup>224</sup>. » Le lecteur avance en tâtonnant dans cet univers clair-obscur en se rendant compte que la fin des romans ne répond pas à toutes ses interrogations, ce qui est susceptible de générer un sentiment de frustration. Par ailleurs, cette impression d'instabilité suggère que l'on ne peut pas apporter de réponses décisives aux questions posées par le roman.

En faisant écrouler ce dernier rempart de la narration traditionnelle, Kundera réussit à libérer le roman des chaînes du réalisme et à faire de la narration onirique un élément fondamental dans l'identité du roman polyphonique. N'est-ce pas lui qui affirmait que « [...] la beauté d'un roman est inséparable de son architecture ; je dis la *beauté*, car la composition n'est pas un simple savoir-faire technique ; elle porte en elle l'originalité du style d'un auteur [...] et elle est la marque d'identité de chaque roman particulier<sup>225</sup>. »

L'œuvre de Milan Kundera se distingue par un changement de langue dans l'écriture qui a amené certains critiques, dont François Ricard, à la répartir en deux « cycles », le cycle tchèque et le cycle français, correspondant tous deux aux deux grandes périodes de la vie de l'auteur. Cependant, tant au niveau des thèmes qu'au niveau de la composition, l'ensemble de l'œuvre fonctionne comme un seul univers romanesque autonome qui obéit à la même inspiration musicale avec certaines variations par rapport au modèle adopté.

---

<sup>224</sup> Milan Kundera, *Le Rideau*, *op. cit.*, p. 90.

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 180.

L'un des apports kundériens marquants à l'art romanesque restera sans doute celui d'avoir su transposer les possibilités compositionnelles de la musique dans l'art romanesque, autrement dit d'avoir « *musicalisé l'art du roman*<sup>226</sup> ». Le romancier inaugure ainsi une nouvelle approche de l'art romanesque. Sa création renferme une part d'innovation qui n'est plus à mettre sur le compte de la forme ou du contenu. Kundera dépasse cette dualité commune pour porter un nouveau regard sur le genre romanesque en tant que tel. En effet, l'auteur sort le roman des limites du genre et étend son champ d'investigation à d'autres domaines de la connaissance humaine. Scarpetta affirme à propos de cette caractéristique du roman kundérien :

C'est là sans doute ce qui frappe immédiatement : l'extraordinaire habileté avec laquelle *L'art du roman*, chez Milan Kundera, consiste à faire « tenir ensemble » les registres les plus hétérogènes, sinon les plus apparemment hétéroclites, ce que j'ai moi-même appelé, il y a quelque temps le roman comme « *dispositif d'intégration maximale* » ou « *le comble du métalangage, apte à traiter tous les autres discours (philosophie comprise) comme des sous-ensembles* »<sup>227</sup>.

Kundera ne cherche pas à romancer la vie, mais il veut l'explorer et en étudier les multiples facettes. Le roman devient ainsi un moyen et un outil d'expérimentation à travers lequel l'auteur s'évertue à comprendre la complexité de la vie et à saisir ses paradoxes. En effet, les romans de Kundera sont une sorte de « melting-pot » des genres, se soutenant les uns les autres afin de traduire la pensée de l'auteur tout en traduisant sa vision de l'art romanesque, en accord avec son affirmation : « l'œuvre de chaque romancier contient une version implicite de l'histoire du roman, une idée de ce qu'est le roman<sup>228</sup>. » Le résultat final est un roman hybride dans lequel s'associent le récit historique, les réflexions philosophiques, ainsi que la narration onirique. Contrairement à la technique de la mise en abyme qui consiste en un emboîtement de plusieurs récits, la polyphonie

---

<sup>226</sup> Guy Scarpetta, *L'Âge d'or du roman*, Paris, Grasset, « Figures », 1996, p. 84.

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>228</sup> Milan Kundera, *L'Art du roman*, *op. cit.*, p. 7.



fait intervenir ces différents genres de manière simultanée. Cependant, la rupture marquée avec la tradition romanesque comme les procédés de la prolepse et de l'analepse, théorisés par Gérard Genette, qui rompent la chronologie dans le récit donne le vertige au lecteur qui se perd dans les labyrinthes de la narration. Les libertés prises par rapport aux techniques de composition engendrent certaines conséquences pour le lecteur qu'il faut prendre en considération lors de la lecture du roman.

#### **1.4. La présence du narrateur**

Malgré l'éclatement du récit dans les romans kundériens, la structure des œuvres reste fortement unie grâce à une voix narrative unique. En effet, la présence très marquée du narrateur est l'une des caractéristiques des romans kundériens. L'intrusion du narrateur dans le tissu narratif vise à empêcher la déconstruction du texte, car ses interventions opèrent, entre autres, comme un fil d'Ariane permettant de consolider l'ensemble de la structure romanesque. Cependant, on ne peut s'empêcher de voir dans ces interventions une volonté de contrer la critique qui a pris l'habitude de faire de la disparition de l'auteur un credo incontournable dans les analyses textuelles.

De par ses multiples manifestations dans le récit, le narrateur de *L'Insoutenable légèreté de l'être*, ainsi que ceux de *La Lenteur*, de *L'Identité* et de *L'Ignorance*, peuvent être considérés comme des narrateurs à la fois « intradiégétiques » et « hétérodiégétiques<sup>229</sup> », c'est-à-dire qu'ils interviennent dans le récit, sans toutefois jouer un rôle au niveau de la diégèse. En effet, ne faisant pas partie des personnages ou du « personnel romanesque » (Philippe Hamon), le narrateur n'est, par conséquent, pas impliqué dans l'action du roman. Toutefois, ce dernier se réserve le droit d'intervenir à tout instant dans le récit, ce qui explique le recours fréquent à la première personne,

---

<sup>229</sup> Gérard Genette, *Figures III*, Paris, éd du Seuil, 1972, « Poétique », p. 238.

dans ce cas de figure et seulement lorsque cela est manifeste, la narration passe de la voix hétérodiégétique à une voix homodiégétique. Genette considère que, qu'elle soit explicite ou implicite, la présence du narrateur dans son récit se fait à l'instar du sujet de l'énonciation dans son énoncé, c'est-à-dire au moyen de la première personne.<sup>230</sup>

Le texte de *L'Insoutenable légèreté de l'être* est fortement marqué par cette présence explicite du narrateur. « L'intrusion de l'auteur » se fait chez Kundera de manière délibérée. Ce dernier peut intervenir afin d'éclairer le lecteur sur une situation équivoque, comme lorsqu'il rappelle une réflexion faite par le personnage principal Tomas : « Un peu plus tard, il se fit encore cette réflexion que je mentionne pour éclairer le chapitre précédent<sup>231</sup> » déclare-t-il ; ou encore pour justifier l'emploi de certaines expressions telles que celle du « kitsch totalitaire » en expliquant : « Si je dis totalitaire, c'est parce que tout ce qui porte atteinte au kitsch est banni de la vie<sup>232</sup> ». Il peut également intervenir dans le but de rappeler ce qu'il a énoncé précédemment : « J'ai déjà dit que ce qui fait que la gauche est la gauche, c'est le kitsch de la Grande Marche<sup>233</sup> ». Le récit se détourne ainsi de la simple narration d'événements pour laisser place aux réflexions du narrateur. Ce dernier n'hésite pas à se mettre en avant afin de lever le voile sur un fait délibérément dissimulé :

Dans la troisième partie de ce roman, j'ai évoqué Sabina à demi nue, debout avec le chapeau melon sur la tête à côté de Tomas tout habillé. Mais il y a une chose que j'ai cachée. Tandis qu'ils s'observaient dans la glace et qu'elle se sentait excitée par le ridicule de sa situation, elle s'imagina que Tomas allait la faire asseoir, telle qu'elle était, coiffée du chapeau melon, sur la cuvette des waters et qu'elle allait vider ses intestins devant lui<sup>234</sup>.

---

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 252.

<sup>231</sup> Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, op. cit., p. 323.

<sup>232</sup> *Ibid.*, p. 363.

<sup>233</sup> *Ibid.*, p. 381.

<sup>234</sup> *Ibid.*, p. 355.

Le narrateur intervient également à l'occasion de la construction des personnages. L'introduction de ces derniers se fait d'une manière insolite. Le lecteur, qui est habitué à construire l'identité du personnage au fil de sa lecture, est invité à assister à la naissance des personnages. Il participe ainsi, sans le vouloir, à la reconnaissance implicite du caractère fictionnel des personnages.

À aucun moment l'auteur ne cherche à duper son lecteur ou à créer une quelconque illusion réaliste. À chaque détour, il rappelle que ses personnages ne sont que des figurines en carton-pâte : « le personnage n'est pas la simulation d'un être vivant. C'est un être imaginaire. Un ego expérimental<sup>235</sup> », déclare-t-il. Son existence est étroitement liée à une image, à un son, à une idée. Il naît spontanément et sort de la tête de son créateur, comme Minerve, qui sortit tout armée de la tête de Zeus. Il constitue en définitive une sorte d'entité abstraite qui prend forme et se concrétise par et à travers le roman. Kundera va jusqu'à faire part à son lecteur de ses orientations esthétiques à l'intérieur même de ses romans. *L'Insoutenable légèreté de l'être* est émaillé de remarques par lesquelles Kundera expose ses choix au sujet du personnage : « Il serait sot de la part de l'auteur [précise-t-il] 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<sup>236</sup>. » Il n'a de cesse de rappeler que le personnage est une création sortie de l'imagination de l'auteur :

Les personnages ne naissent pas d'un corps maternel comme naissent les êtres vivants, mais d'une situation, d'une phrase, d'une métaphore, qui contient en germe une possibilité humaine fondamentale dont l'auteur s'imagine qu'elle n'a pas été encore découverte ou qu'on en a rien dit d'essentiel<sup>237</sup>.

L'image de la naissance associée au « corps maternel » peut néanmoins suggérer la difficulté que rencontre le romancier à donner vie à ses personnages. Ce travail de longue haleine exige de

---

<sup>235</sup> Milan Kundera, *L'Art du roman*, op. cit., p. 47.

<sup>236</sup> Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, op. cit., p. 63.

<sup>237</sup> *Ibid.*, p. 318.

l'auteur de porter ses personnages à maturation. Le « corps maternel » représenterait dans ce contexte l'image de la longue gestation précédant la mise au monde de ses créatures.

Il est clair que Kundera rejette l'un des fondements du pacte de lecture traditionnel et prend des libertés qu'un auteur se permet rarement, nous livrant sans détour le secret de création de ses personnages. Kundera s'inspire de l'héritage du roman du XVIII<sup>e</sup> siècle (Diderot, Sterne<sup>238</sup>) tant au niveau de la forme (construction du récit) que du fond (le ludisme sous toutes ses variantes, l'humour, etc.). Ce que la critique a appelé « l'anti-roman » représente sans doute ce que devrait être le roman selon Kundera, à savoir un lieu où prime la liberté créative. À la manière des interventions ludiques du narrateur dans *Jacques le fataliste*, le narrateur prend la liberté d'interrompre le récit et d'intervenir pour la mettre en scène sa création littéraire ou pour faire part au lecteur de ses réflexions. Ainsi, Tereza, la jeune serveuse de *L'Insoutenable légèreté de l'être*, est née d'une onomatopée corporelle, « de borborygmes<sup>239</sup> ». Or ces borborygmes se font entendre juste au moment où elle va retrouver Tomas.

Quant à Tomas, il « est né de la phrase *einmal ist keinmal*<sup>240</sup> » que nous traduisons par « une fois ne compte pas ». L'apparition du principal protagoniste de *L'Insoutenable légèreté de l'être* s'inscrit clairement sous le signe de la création fictionnelle : « Il y a bien des années que je pense à Tomas [...] Je l'ai vu, debout à une fenêtre de son appartement, les yeux fixés de l'autre côté de la cour sur le mur de l'immeuble d'en face, et il ne savait pas ce qu'il devait faire<sup>241</sup>. » Ailleurs, le narrateur ajoute, comme pour le souligner encore une fois, que cette naissance n'est aucunement

---

<sup>238</sup> *Vie et opinions de Tristram Shandy, gentilhomme* de Laurence Sterne et *Jacques le fataliste et son maître* de Diderot sont des romans qui ont été largement traités dans les essais de Kundera et des quels il tire son inspiration.

<sup>239</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>240</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 17.

survenue *ex nihilo* : « Et une fois encore, je le vois tel qu'il m'est apparu au début de ce roman. Il est à la fenêtre et regarde dans la cour le mur de l'immeuble d'en face. Il est né de cette image<sup>242</sup>. » Plus déroutante encore est la naissance de Simon. Cette fois, le personnage ne résulte plus d'une simple image immobile, mais il devient une conscience apte à produire un jugement sur le nom dont il a été doté. À en croire le déroulement des événements dans le roman, il semble que la dénomination de ce personnage soit postérieure à sa création. Son apparition se fait par bribes et est étroitement liée à celle de Tomas, sans pour autant qu'il ne soit nommé. Il apparaîtra toujours comme « le fils de Tomas », jusqu'au moment où il accède à son indépendance, vers la fin du roman. L'auteur décide alors de lui attribuer un nom propre qu'il énonce comme un verset évangélique : « je l'appellerai Simon. (Il se réjouira d'avoir un nom biblique comme son père)<sup>243</sup>. » L'existence de Simon dans le roman est une sorte d'extension ou de miroir dans lequel Tomas peut se regarder. La parenté entre ces deux personnages est illustrée à travers leurs prénoms puisqu'ils sont liés par une référence biblique. On est en droit de se demander si le choix de ces noms culturellement valorisés (nous savons que les noms de Tomas et Simon sont ceux de deux apôtres) ne répondrait pas à un quelconque « encodage culturel ». À défaut de pouvoir établir une cohésion entre le père et le fils, on pourrait penser que le narrateur présente le prénom comme le seul véritable lien qui puisse les unir, en les incluant dans un même groupe onomastique.

Dans *L'Immortalité*, la naissance d'Agnès au début du roman nous donne une idée encore plus précise sur le processus de création chez Kundera. Tout commence dans un club de gymnastique parisien ; depuis sa chaise longue, le narrateur observe une sexagénaire qui prend des cours de natation avec le maître-nageur :

Quand elle eut dépassé le maître-nageur, elle tourna la tête vers lui, sourit, et fit un geste de la main. Sa main s'était envolée avec une ravissante légèreté. Comme si, par jeu, elle avait

---

<sup>242</sup> *Ibid.*, p. 318.

<sup>243</sup> *Ibid.*, p. 396.

lancée à son amant un ballon multicolore. [...] Agnès a surgi d'un geste de la sexagénaire. Son geste a éveillé en moi un immense, une incompréhensible nostalgie, et cette nostalgie a accouché du personnage auquel j'ai donné le nom d'Agnès<sup>244</sup>.

À travers toute l'œuvre kundérienne, les personnages sont frappés du sceau bien caractéristique de leur créateur. Leur naissance devient un moment privilégié et particulier de l'acte de création, permettant de les distinguer de la large palette des personnages du monde littéraire. Le narrateur, qui a un plein pouvoir sur la vie de ses personnages, entend également orienter, voire encadrer le lecteur de son roman. Celui-ci ne tarde pas à se retrouver impliqué dans le récit, ne serait-ce que par le biais de son expérience personnelle présumée :

Il est tragi-comique que ce soit précisément notre bonne éducation qui soit devenue l'alliée de la police. Nous ne savons pas mentir. L'impératif « Dis la vérité ! » que nous a inculqué papa et maman, fait que nous avons automatiquement honte de mentir, même devant le flic qui nous interroge<sup>245</sup>.

Dans *L'Ignorance*, le narrateur n'hésite pas à intervenir afin d'orienter son lecteur sur les rapports qu'entretenaient Irena et sa mère, et lui éviter de la sorte toute lecture faussement psychologisante :

C'est ainsi depuis son enfance : tandis que la mère s'occupait tendrement de son fils comme d'une fillette, elle était envers sa fille virilement spartiate. Veux-je dire qu'elle ne l'aimait pas ? À cause, peut-être, du père d'Irena, son premier mari qu'elle avait méprisé ? Gardons-nous de cette psychologie de pacotille. [...] elle savait bien que sa simple présence écrasait sa fille et je ne veux pas nier qu'elle éprouvait un plaisir secret de sa propre supériorité physique<sup>246</sup>.

En utilisant le pronom personnel « nous » et en faisant appel à l'expérience commune, l'auteur-narrateur implique le lecteur dans le récit. Ainsi, personnages et lecteur deviennent les instruments de la fiction mise en place par le narrateur. Ce dernier dépasse son rôle de simple observateur et s'octroie, à l'instar du narrateur omniscient, celui d'un dieu qui a tout pouvoir sur ses créatures. Le

---

<sup>244</sup> Milan Kundera, *L'Immortalité*, op. cit., p. 14.

<sup>245</sup> Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, op. cit., p. 269.

<sup>246</sup> Milan Kundera, *L'Ignorance*, op. cit., p. 27.

recours constant dans *L'Insoutenable légèreté de l'être* à des expressions telles que « Je n'arrive qu'à cette explication », « je peux donc dire que », « c'était, je peux le dire », je pourrais dire ça autrement », etc., rappelle le mode explicatif de l'essayiste employé depuis *L'Art du roman* jusqu'à *Une Rencontre*. Ce rôle discursif, qui vient s'ajouter aux autres fonctions du narrateur, lui permet dans *La Fête de l'insignifiance* d'intervenir régulièrement dans la trame romanesque. Ainsi, il peut feindre ne pas comprendre le comportement de l'un des personnages en s'interrogeant : « je ne peux pas éluder une question : Pourquoi D'Ardelo avait-il menti<sup>247</sup> » ou souligner sa parfaite maîtrise de la composition romanesque :

Je me répète ? Je commence ce chapitre par les mêmes mots que j'ai employés au tout début de ce roman ? Je le sais. Mais même si j'ai déjà parlé de la passion d'Alain pour l'énigme du nombril, je ne veux pas cacher que cette énigme le préoccupe toujours, comme vous êtes aussi préoccupés pendant des mois, sinon des années, par les mêmes problèmes (certainement beaucoup plus nuls que celui qui obsède Alain)<sup>248</sup>.

Ailleurs, le narrateur affirme son rôle de meneur dans le récit en soulignant qu'il a bien conscience des répétitions dans la narration : « "... Charles ... curieusement absent, le regard braqué quelque part vers le haut..." Ce sont les mots que j'ai écrit dans le dernier paragraphe du chapitre précédent<sup>249</sup>. »

On peut imaginer qu'inconsciemment le lecteur ne peut s'empêcher d'aller vérifier cette affirmation, confirmant encore une fois la toute-puissance du narrateur comme seul maître du récit agissant sur deux niveaux : au niveau intradiégétique, en menant la danse des personnages-marionnettes et au niveau extradiégétique, en dirigeant la lecture. Par ailleurs, la fiction elle-même semble parfois contenir plusieurs strates, puisque ce narrateur « omniscient » est également reconnu par les autres personnages qui le désignent par l'expression « notre maître ». Pourtant, ce

---

<sup>247</sup> Milan Kundera, *La Fête de l'insignifiance*, op. cit., p. 22.

<sup>248</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 91.

dernier n'est présent qu'à travers le livre qu'il fournit à ses personnages et qui deviendra l'élément central autour duquel va se tisser la trame de tout le roman. Il déclare ainsi : « Dans mon vocabulaire de mécréant, un seul mot est sacré : l'amitié. Les quatre compagnons que je vous ai fait connaître, Alain, Ramon, Charles et Caliban, je les aime. C'est par sympathie pour eux qu'un jour j'ai apporté le livre de Khrouchtchev à Charles afin qu'ils s'en amusent tous<sup>250</sup> ». Le lecteur aura du mal à identifier clairement ce personnage-narrateur qui a apporté le livre intitulé « Souvenirs de Nikita Khrouchtchev » et que les autres personnages du roman désignent comme leur maître. Cependant, malgré l'absence de toute preuve formelle, on ne peut s'empêcher de voir défiler discrètement derrière ce narrateur l'ombre de l'auteur lui-même.

Les marques de présence du narrateur kundérien apparaissent comme l'empreinte laissée par ce créateur d'univers. Toutefois, la narration semble parfois dépasser les limites de la fiction et faire référence à des éléments extradiégétiques portant sur la personne même du narrateur. Ce dernier semble aller au-delà de sa fonction de narrateur et se confond avec l'image de l'auteur rapprochant vertigineusement la réalité de la fiction. Le « je » devient alors subordonné à l'instance narratrice qui fait étalage de ses souvenirs d'enfance. Les marques de cette présence sont multiples dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*, nous nous proposons donc d'en relever les plus pertinentes. Dès les premières pages du roman, le narrateur déclare :

[...] en feuilletant un livre sur Hitler, j'étais ému devant certaines de ses photos ; elles me rappelaient le temps de mon enfance ; je l'ai vécu pendant la guerre ; plusieurs membres de ma famille ont trouvé la mort dans les camps de concentration nazis ; mais qu'était leur mort auprès de cette photographie d'Hitler qui me rappelait un temps révolu de ma vie, un temps qui ne reviendrait pas<sup>251</sup> ?

---

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>251</sup> Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, *op. cit.*, p. 14.



Dans la sixième partie, ce même narrateur intervient pour rapporter encore une fois un souvenir d'enfance :

Quand j'étais gosse et que je feuilletais l'Ancien Testament raconté aux enfants et illustré de gravures de Gustave Doré, j'y voyais le Bon Dieu sur un nuage. C'était un vieux monsieur [...] je me disais qu'ayant une bouche il devait aussi manger. [...] Mais cette idée m'effrayait aussitôt, car j'avais beau être d'une famille plutôt athée, je sentais que l'idée des intestins de Dieu était blasphématoire<sup>252</sup>.

Dans les deux souvenirs évoqués, il est question de personnages historiques. Le récit semble percer la fine membrane de la fiction pour rejoindre le monde réel. De ce fait, la frontière entre ces deux mondes devient étonnamment perméable et la figure du narrateur semble dans ce cas se confondre avec celle de l'auteur. Pour le lecteur cela est une transgression de plus qui jette la confusion dans ses habitudes de lecture : s'agit-il d'une écriture autobiographique ? Les souvenirs évoqués sont-ils ceux de l'auteur du roman ?

On pourrait croire que la figure du narrateur est un masque utilisé par l'auteur pour reconstituer l'unité de son moi morcelé. Toutefois, la distinction entre auteur et narrateur a depuis longtemps été établie, si l'on se fie à la tradition narrative. En effet, l'instance narrative n'est jamais l'auteur puisque ce dernier est un personnage de la vie réelle qui prend en charge l'écriture du roman. « La situation narrative d'un récit de fiction ne se ramène jamais à sa situation d'écriture<sup>253</sup> », avance Gérard Genette. Ce dernier déclare qu'« il y a donc dans le récit, ou plutôt derrière ou devant lui, quelqu'un qui raconte, c'est le narrateur. Au-delà du narrateur, il y a quelqu'un qui écrit, et qui est responsable de tout son en deçà. Celui-là, grande nouvelle, c'est l'auteur (tout court)<sup>254</sup> ».

---

<sup>252</sup> *Ibid.*, p. 352.

<sup>253</sup> Gérard Genette, *Figure III, op. cit.*, p. 226.

<sup>254</sup> Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, collection « Poétique », 1983, p. 102.

Par ailleurs, Kundera refuse toute identification avec les personnages de ses romans, tout comme il refuse toute référence biographique. Dans *L'Art du roman*, l'auteur explique que le vrai romancier se distingue par la séparation entre sa vie privée et son œuvre. On ne peut donc attribuer l'évocation des souvenirs précédemment cités à l'auteur de *L'Insoutenable légèreté de l'être*, puisque le rôle de celui-ci se limite uniquement à l'écriture du roman. Toutefois, la voix de l'auteur, censée être absente du tissu narratif, réapparaît à plusieurs reprises dans le roman insérant, dans le récit, des éléments portant sur la naissance des personnages et sur l'attitude de ces derniers. L'instance narrative dépasse encore une fois son rôle de prise en charge du récit pour s'emparer d'un rôle qui revient, dans un usage plus commun, au romancier : à savoir la nomination des personnages et l'acte même de leur création. Comment est-il possible pour un narrateur de déclarer que « ça fait longtemps » qu'il pense au personnage de Tomas ou encore qu'il appellera tel autre Simon<sup>255</sup> ? Dans *La Lenteur*, le narrateur passe la nuit avec sa femme Véra dans un château. Le choix du nom semble être un clin d'œil à Véra, la femme de Kundera, mais le roman brouille davantage les cartes car le narrateur, qui s'avère également être un romancier, se met à imaginer des personnages qui se matérialisent progressivement et qu'il voit se promener dans le parc depuis la fenêtre de sa chambre. Le processus de création rappelle par certains égards celui mis en place dans *L'Insoutenable légèreté de l'être* à la différence près que, dans *La Lenteur*, le narrateur introduit le lecteur dans les coulisses de son atelier de création et ne se contente plus de lui présenter les idées qui ont permis de donner naissance aux personnages. Les rêves de Véra qui se réveille en sursaut deviennent « une poubelle où [le narrateur] jette des pages trop sottes<sup>256</sup> » empêtrant ainsi le récit dans une confusion totale. Dans *L'Identité*, il faudra attendre les deux derniers chapitres

---

<sup>255</sup> Milan Kundera, « Je l'appellerai Simon » déclare le narrateur dans la sixième partie du roman, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, op. cit., p. 396.

<sup>256</sup> Milan Kundera, *La Lenteur*, op. cit., p. 93.

pour voir apparaître clairement la voix du narrateur. Ce dernier intervient dans le tissu narratif à travers une suite d'interrogations qui ne font que jeter encore plus de confusion dans l'esprit du lecteur, incapable de déterminer qui mène le récit : « Et je me demande : qui a rêvé ? Qui a rêvé cette histoire ? Qui l'a imaginée ? Elle ? Lui<sup>257</sup> ? ». Quant aux affirmations, elles rendent compte d'un narrateur qui assiste en spectateur au jeu de ses personnages : « Je vois leurs deux têtes, de profils, éclairées par la lumière d'une petite lampe de chevet<sup>258</sup> ».

Kundera jette l'équivoque sur le récit de telle sorte qu'il devient difficile pour le lecteur de se situer à un niveau narratif bien déterminé. Ce dernier est désarçonné face à un « je » qui n'appartient ni entièrement au narrateur, ni tout à fait à l'auteur. Roland Barthes part du principe que « celui qui dit je n'a pas de nom mais qu'il devient un nom », son propre nom. Autrement dit, « dans le récit, [...] je n'est plus un pronom, c'est un nom ; [...] dire je, c'est inmanquablement s'attribuer des signifiés ; c'est aussi se pourvoir d'une durée biographique, se soumettre imaginativement à une évolution intelligible, se signifier comme l'objet d'un destin, donner un sens au temps. À ce niveau, je est donc un personnage<sup>259</sup>. »

Kundera prend un malin plaisir à désorienter le lecteur, rendant quasi impossible aussi bien une définition rigoureuse de l'instance narrative, qu'une séparation nette entre l'instance narrative et la figure du romancier. Celui-ci superpose la figure de l'auteur à celle du narrateur. Ainsi, cette voix pleine d'assurance qui se présente comme l'auteur de *L'Insoutenable légèreté de l'être* et s'attribue le roman (« mon roman ») est une instance intermédiaire entre celle de l'auteur physique et celle du narrateur. Le narrateur kundérien semble être un personnage, au même titre que tous les autres personnages, mais avec la particularité de porter les traces de l'instance auctoriale. Dans son

---

<sup>257</sup> Milan Kundera, *L'Identité*, op. cit., p. 206.

<sup>258</sup> *Ibid.*, p. 206.

<sup>259</sup> Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, collection « Points », 1970, p. 68.

essai consacré à Kundera, Kvetoslav Chvatik parle de narrateur auctorial<sup>260</sup> à propos du narrateur kundérien. Il s'agit de la « présence d'un narrateur personnalisé qui intervient pour commenter<sup>261</sup>. » Ce terme, emprunté aux critiques de langue allemande, « indique, selon Genette, à la fois la présence de l'auteur (réel ou fictif) et l'autorité souveraine de cette présence dans son œuvre<sup>262</sup>. » La supposée présence de l'auteur dans son texte n'est autre chose, dans ce cas, qu'une simulation esthétique qui permet de créer une sorte de complicité entre les deux pôles essentiels à tout récit. Kundera crée une instance insaisissable, à la frontière de l'auteur et du narrateur, une sorte d'« *ego expérimental* » de second niveau qui vient se rajouter à la suite d'ego expérimentaux que renferme la trame romanesque.

En lançant cette interrogation, faussement innocente, « Mais n'affirme-t-on pas qu'un auteur ne peut parler d'autre chose que de lui-même<sup>263</sup> ? », Kundera réussit presque à persuader son lecteur de revenir à une interprétation biographique. Néanmoins, comme il l'affirme lui-même, « le roman n'est plus une confession de l'auteur, mais une exploration de ce qu'est la vie humaine dans le piège qu'est devenu le monde<sup>264</sup> » et le romancier n'est, dans ce cas, « ni historien, ni prophète : il est explorateur de l'existence<sup>265</sup>. » Le matériau biographique n'est dans ce cas qu'un élément supplémentaire participant à la construction romanesque.

La présence du narrateur, nous l'avons dit, est très marquée dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*. La narration épouse parfois la pensée du personnage en prenant soin de rapporter ses

---

<sup>260</sup> Nous pouvons également parler de « métalepse narrative », selon la terminologie de Genette. Le procédé consiste à feindre que c'est l'auteur qui parle. « Toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique [...] produit un effet de bizarrerie soit bouffonne [...] soit fantastique », Gérard Genette, *Figure III*, op. cit., p. 244.

<sup>261</sup> Kvetoslav Chvatik, *Le monde romanesque de Milan Kundera*, op. cit., p. 26.

<sup>262</sup> Gérard Genette, *Figure III*, op. cit., p. 264.

<sup>263</sup> Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, op. cit., p. 319.

<sup>264</sup> *Ibid.*, p. 319.

<sup>265</sup> Milan Kundera, *L'Art du roman*, op. cit., p. 59.

propres impressions. Dans des parties telles que « *les mots incompris* » ou « *La Grande Marche* », le récit est pris en charge uniquement par le narrateur. C'est seulement dans le récit de la première et de la cinquième parties, intitulées « *la légèreté et la pesanteur* », que le narrateur adopte le point de vue de Tomas. Le point de vue de Tereza sur les événements est rapporté dans la deuxième et dans la quatrième partie sous le titre « *l'âme et le corps* ».

Il n'est pas toujours aisé de déterminer si le narrateur adopte le point de vue de ses personnages ou s'il ne fait que rapporter leurs pensées. En effet, la confusion entre la voix du narrateur et celle du personnage n'est pas rare dans le roman. Le récit du discours intérieur du personnage, conduit par le narrateur en son propre nom, peut être source de confusion dans la détermination de la distance narrative que prend le narrateur par rapport à ses personnages. Il est ainsi plutôt difficile pour le lecteur de déterminer avec certitude si la narration est faite par un narrateur omniscient qui nous renseigne sur les pensées du personnage, ou si les pensées des protagonistes sont mises en scène directement, ce qui donnerait ainsi lieu à une focalisation interne. L'ambiguïté et la superposition des voix narratives permettent au narrateur d'y introduire son propre discours.

L'auteur-narrateur occupe la place la plus importante dans des romans comme *L'Insoutenable légèreté de l'être*, *L'Identité* ou encore *La Lenteur*. La représentation narrative n'est pourtant pas toujours au service de la trame romanesque puisque souvent la présence du narrateur-auteur ne permet ni d'apporter un nouvel éclairage aux événements, ni de faire progresser l'action. Ce constat nous permet de supposer que l'une des finalités de l'auteur en introduisant cette instance est de confondre le lecteur. L'exemple le plus éloquent est sans doute le personnage de Kundera dans *Le Livre du rire et de l'oubli*. L'histoire de Kundera-personnage se développe à la lisière de l'action centrale du roman. Le personnage est un écrivain tchèque, auteur de *La Vie est ailleurs*,

qui s'oppose au régime et qui de par son statut de dissident perd son travail et se voit contraint de s'exiler (chapitre 3). La référence au roman « fictif » *La Vie est ailleurs* dans *Le Livre du rire et de l'oubli* peut être perçue comme une autoréférence ou une sorte d'intertextualité interne. *Le Livre du rire et de l'oubli* est également riche en passages décrivant les conversations entre Kundera-personnage et son père sur des sujets musicaux. Le fait que le père de Kundera-romancier soit musicien et que l'auteur affiche ouvertement l'influence musicale dans son art brouille la frontière entre la réalité et la fiction. Toutefois, les interventions du narrateur ne doivent pas laisser penser à un quelconque biographisme. Le récit de Kundera-personnage n'est pas non plus une excroissance difforme dans le roman. Il apparaît plutôt comme une fenêtre qui s'ouvre dans la trame principale pour laisser entrer une nouvelle variation sur l'art du roman, comme si l'auteur voulait déguiser son roman en autofiction. Le narrateur multiplie les adresses au lecteur comme pour lui rappeler la dimension fictive du roman. Il interpelle ce dernier en lui rappelant un cliché du rire représentant « l'accord avec l'être » : « Vous vous souvenez certainement de cette scène pour l'avoir vue dans des dizaines de mauvais films : un garçon et une fille se tiennent par la main et courent dans un beau paysage printanier (ou estival)<sup>266</sup>. » Il multiplie les libres interventions et ruptures dans la trame narrative au moyen d'expressions telles que « Je vous fais grâce du cours sur l'art d'écrire que les deux Socrates donnèrent à la jeune femme. Je veux parler d'autre chose<sup>267</sup> » ou « Non, je ne vais pas raconter ce qui se passe ensuite dans ce logement sous-loué, je veux seulement rappeler un événement anodin<sup>268</sup>. » À l'instar de l'auteur-narrateur de *L'Insoutenable légèreté de l'être*, celui du *Livre du rire et de l'oubli* dévoile la manière de composer ses personnages : « Pourquoi est-ce que je l'imagine avec un anneau d'or dans la bouche ? Je n'y peux rien, je l'imagine ainsi.

---

<sup>266</sup> Milan Kundera, *Le Livre du rire et de l'oubli*, op. cit., p. 101.

<sup>267</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>268</sup> *Ibid.*, p. 173

Et tout à coup une phrase me revient à la mémoire<sup>269</sup> ». À d'autres occasions, le narrateur affiche une complicité avec son lecteur qu'il aide à se remémorer un épisode passé dans la narration. Ainsi, dans *L'Immortalité*, le narrateur rappelle le moment où Goethe a reçu l'esquisse de la statue de Bettina ; un moment d'émotion où il se laisse séduire par l'idée de la mythification de sa propre image :

Quand Goethe a reçu de Bettina le projet de statue, il a senti, si vous vous en souvenez, une larme dans son œil ; il était alors sûr que son for le plus intérieur lui faisait ainsi connaître la vérité : Bettina l'aimait réellement et il était injuste à son égard. Il comprit seulement plus tard que la larme ne lui révélait aucune vérité surprenante sur le dévouement de Bettina, mais tout au plus une banale vérité sur sa vanité propre. Il eut honte de s'être fait avoir par la démagogie de sa larme.<sup>270</sup>

D'un point de vue esthétique, l'intervenir de la figure de l'auteur-narrateur permet de remettre en question l'idée de la disparition de l'auteur (Barthes<sup>271</sup>) et de la neutralité du texte. Pour Barthes, le texte ne renvoie qu'à sa propre réalité interne et aux autres textes qui lui font écho ; il ajoute que son unité « n'est pas dans son origine mais dans sa destination<sup>272</sup> ». « Pour rendre à la lecture son avenir, il faut renverser le mythe : la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur<sup>273</sup> », affirme-t-il à la fin de son article.

Il s'agit pour Kundera d'appuyer l'idée de la présence auctoriale, voire de l'autorité auctoriale, mais d'une manière subversive. En effet, on retrouve chez lui une volonté de redonner à l'auteur tous les droits sur son texte et pour ce faire, le romancier brouille les limites de l'énonciation faisant, dans certains cas, du narrateur un outil indispensable à l'unité du roman. Si Roland Barthes donne le primat au lecteur (et au langage) sur l'auteur et rejette l'idée que l'auteur

---

<sup>269</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>270</sup> Milan Kundera, *L'Immortalité*, *op. cit.*, p. 302.

<sup>271</sup> Roland Barthes, « La Mort de l'auteur », *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984.

<sup>272</sup> Barthes, Roland, *Œuvres Complètes*, Seuil, 2002, t. III, p. 45.

<sup>273</sup> Barthes, Roland, *Œuvres Complètes*, *op.cit.*, p. 45.

représente l'autorité ultime dans ses écrits<sup>274</sup>, Kundera semble vouloir réhabiliter ce dernier dans son rôle de créateur.

## 2. Un nouveau pacte de lecture

En adoptant des stratégies innovantes dans ses compositions romanesques, Kundera ne prétend pas vouloir mener le roman à ses limites extrêmes, mais il cherche à faire de ce dernier un espace de liberté. Dénudée de tout artifice, l'écriture répond chez lui à la tentation instinctive de composer un texte qui ne tienne compte d'aucune forme préétablie ni ne cherche à répondre à des attentes particulières chez le lecteur. En outre, il s'agit pour Kundera de composer un texte où seule prime la fascination originelle et presque primaire de l'écriture. L'auteur réinvente en quelque sorte l'écriture rabelaisienne qui, selon lui, illustre parfaitement la liberté de composition. Chez Rabelais, tous les passages « futiles ou graves » ont la même importance. Pour Kundera, le défi serait d'« écrire sans fabriquer un suspense, sans conduire une histoire et simuler sa vraisemblance, écrire sans décrire une époque, un milieu, une ville ; abandonner tout cela et n'être au contact que de l'essentiel<sup>275</sup>. » Il résulte de ce choix d'écriture un risque accru de voir l'oubli planer au-dessus des romans, car il est plus difficile pour le lecteur de se remémorer les événements d'un roman dont l'une des caractéristiques principales semble être la disparition de l'« histoire » (en tant que une trame narrative conventionnelle).

Les libertés prises par l'auteur servent de cette manière son dessein esthétique, mais ce mode de composition s'est fait aux dépens du lecteur, pour qui il n'est pas toujours aisé de retrouver ses habitudes de lecture et de suivre les déambulations que lui propose le roman. Le lecteur est surpris par une narration décousue et par des détails en apparence insignifiants dispersés tout au

---

<sup>274</sup> Roland Barthes, « La Mort de l'auteur », *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, op. cit., p. 62.

<sup>275</sup> Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, op. cit., p. 191.



long du roman. En effet, en proposant un modèle romanesque polyphonique dont la construction du sens est fortement marquée par l'aspect réflexif, l'auteur place son lecteur en marge du projet esthétique kundérien. Rappelons à ce propos que l'art romanesque, tel que le conçoit Milan Kundera, n'aspire pas à offrir des réponses mais à inciter au questionnement. Le lecteur est ainsi invité à pratiquer une « gymnastique intellectuelle ». Par conséquent, le texte échappe, à première vue, à une fixité que lui imposerait un point de vue unique. Il est sujet à une réactualisation constante du sens grâce à sa lecture mais aussi à sa relecture. Cette lecture attentive à laquelle nous convient les romans engendre un plaisir certain qui ne doit pas cependant nous faire oublier leur aspect subversif. Car au-delà de leur dimension ludique, les textes kundériens mettent le lecteur dans l'embarras et le plongent dans le doute, ce dernier devenant de la sorte la risée du narrateur. La liberté donnée au lecteur n'est que factice puisqu'elle sert essentiellement à le confondre. Celui-ci est continuellement à la recherche du sens, or le sens lui échappe. L'ironie déployée dans les romans de Kundera est ainsi, en partie, tournée contre lui. Les stratégies du leurre et de la dissimulation ainsi que l'ambiguïté du discours romanesque : tous ces aspects semblent concourir à désorienter le lecteur et dans le même temps l'orienter vers un nouveau pacte de lecture.

Les romans kundériens présentent une narration éclatée qui a été largement analysée précédemment. Face à cet éclatement, l'auteur propose un ensemble de thèmes centraux ainsi qu'un certain nombre de motifs qui, comme les thèmes, garantissent l'unité de la ligne narrative à travers l'ensemble du roman et contribuent à exposer les interrogations existentielles sur lesquelles le romancier nous invite à méditer. Comme les thèmes, les motifs sont inspirés de l'écriture musicale. Ils désignent la répétition d'une phrase musicale de manière régulière et continue tout au long d'une œuvre musicale et sont aisément reconnaissables dans la mélodie. Ces caractéristiques communes rendent la distinction entre thèmes et motifs difficile. Cependant, nous retiendrons de l'analogie

musicale l'idée substantielle que le motif ne peut pas porter le thème principal. Il ne permet donc pas, à lui seul, de structurer le récit ; néanmoins il participe activement au développement de ce thème. Ce mode de composition se manifeste également dans la critique thématique. Le thème est selon Collot « [...] est un signifié individuel, implicite et concret ; il exprime la relation affective d'un sujet au monde sensible ; il se manifeste dans les textes par une récurrence assortie de variations ; il s'associe à d'autres thèmes pour structurer l'économie sémantique et formelle d'une œuvre<sup>276</sup>. » Collot voit dans l'agencement du thème (littéraire) une récurrence accompagnée de variations qui le distingue du thème musical. Les « modulations » ou « déclinaisons » forment les différentes variations sous lesquels se décline la série des motifs. En d'autres termes le thème est composé de plusieurs motifs récurrents qui le font persister dans l'œuvre et qu'ils modulent tout au long du texte. Richard met l'accent dans sa définition sur le mode de manifestation du thème et sa récurrence. Il avance aussi l'idée que l'organisation du thème prend l'aspect d'une toile sous-jacente qui soutient l'architecture de l'œuvre :

un thème serait [...] un principe concret d'organisation, un schème ou un objet fixe autour duquel aurait tendance à se constituer et à se déployer un monde. L'essentiel, en lui, c'est cette "parenté secrète" dont parle Mallarmé, cette identité cachée qu'il s'agira de déceler sous les enveloppes les plus diverses [...] Les thèmes majeurs d'une œuvre, ceux qui en forment l'invisible architecture, et qui doivent pouvoir nous livrer la clef de son organisation, ce sont ceux qui s'y trouvent développés le plus souvent, qui s'y rencontrent avec une fréquence visible, exceptionnelle. La répétition, ici comme ailleurs, signale l'obsession<sup>277</sup>.

Collot affirme que les thèmes traditionnels sont le plus souvent d'ordre abstrait (thème du Temps dans la *Recherche* de Proust), or on note qu'ils sont concrets chez Kundera, souvent associés à des objets matériels ou à des images concrètes.

---

<sup>276</sup> Michel Collot, « Le thème selon la critique thématique », *Variations sur le thème. Pour une thématique*, Communications n°47, 1988. p. 81.

<sup>277</sup> Jean Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Seuil, Paris, 1961, p. 24.

Dans l'écriture rhapsodique de Kundera (Scarpetta), les thèmes assurent le rôle de fil narratif et sont soutenus par les motifs selon un ordre hiérarchique privilégiant les premiers. Cependant, pour un lecteur non averti, il est malaisé a priori d'attribuer une signification à ces petits motifs dont le texte est parsemé et qui semblent en apparence insignifiants. Perplexe, le lecteur est tiré de sa lecture passive des romans et ne manque pas de s'interroger sur la présence incongrue de ces motifs qui prennent la forme d'objets symboliques ou d'images récurrentes. Cette interrogation marque la première rupture avec les habitudes de lecture. Par exemple, dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*, le chapeau melon de Sabina constitue l'un des motifs les plus explicites du récit qui est sans cesse remis en scène. Il apparaît ainsi pour la première fois dans la première partie du roman dans une scène érotique entre Tomas et Sabina : « Elle lui ouvrit et se campa devant lui sur ses belles longues jambes, déshabillée, en slip et en soutien-gorge. Elle avait un chapeau melon juché sur sa tête<sup>278</sup>. » Sabina se met en scène et se glisse parfaitement dans le rôle de l'amante grâce à cet accessoire. Cette image revient de manière obsédante dans le récit pour décrire à la manière d'un crescendo le comique d'une scène qui se joue entre deux amants et qui mène progressivement à l'excitation. Le couple est ému par cette image qui se reflète dans le miroir et ce sentiment est d'autant plus fort qu'il reflète l'accord parfait de leurs deux visions. Derrière l'aspect burlesque de la situation, on perçoit la fragilité de la féminité, non pas à cause de la nudité de Sabina, mais en raison du contraste qui se crée avec le port de cet accessoire à la rigidité toute masculine. Le chapeau melon devient un objet fétiche qui signale, par sa seule présence, les préliminaires du couple.

Le chapeau passe ensuite de la première partie, centrée autour du personnage de Tomas, à la deuxième partie consacrée à Tereza. Dans cette séquence, il devient le jouet entre deux femmes

---

<sup>278</sup> Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, op. cit., p. 47.

rivales. Lorsque Tereza rencontre Sabina pour une séance de photos-portraits, le chapeau est présent, toujours comme un objet érotisé mais également comme le témoin silencieux de la trahison de Tomas. Ironiquement, la rencontre entre les deux femmes reproduit le schéma érotique des deux amants Sabina/Tomas. Tereza, qui dans un élan de jalousie malade s'était rapprochée de Sabina afin de découvrir la vie polygame de Tomas, se trouve attirée par le même objet fétiche que ce dernier et reproduit sans le savoir le fantasme de son partenaire.

Le chapeau melon intervient aussi dans la relation de Sabina et Franz pour souligner cette fois la distance qui sépare les deux amants. Il est un accessoire qui permet à Sabina de se déguiser et d'apparaître comme une étrangère, « une femme en sous-vêtements, belle, inaccessible, indifférente, la tête surmontée d'un chapeau melon tout à fait incongru<sup>279</sup>. » Le chapeau apparaît également comme un vecteur de l'histoire ; il est un vestige de l'histoire familiale de Sabina puisqu'il appartenait à son grand-père qui était maire d'un petit village. Il constitue aussi un souvenir de son histoire plus personnelle puisque c'est l'un des rares objets qu'elle a voulu emporter avec elle en Suisse au détriment de bien d'autres plus utiles. À Zurich, le chapeau n'est plus qu'un triste souvenir des jeux érotiques avec Tomas, « un chant à la mémoire de leur passé, la récapitulation sentimentale d'une histoire pas sentimentale du tout qui se perdait dans la nuit des temps<sup>280</sup>. » Il a perdu son caractère fantasmatique.

Le narrateur détaille dans la troisième partie du roman, intitulée « les mots incompris », les différentes symboliques qui peuvent être attribuées au chapeau melon. À la lumière de ces réflexions, nous pouvons également voir dans cet accessoire passé de mode le symbole de l'excentricité que développe sciemment Sabina, sans doute pour mieux souligner son originalité en tant que figure artistique anticonformiste (ou anticommuniste). Les explications sur le motif du

---

<sup>279</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>280</sup> *Ibid.*, p. 131.

chapeau melon fournies par le narrateur dans ce chapitre laissent croire que « les mots incompris » sont aussi développés à l'adresse du lecteur. Le narrateur cherche ainsi à fournir à son lecteur l'une des clefs de sa stratégie d'écriture. Après un développement quasi scolaire, il synthétise ses réflexions autour de ce motif :

Le chapeau melon était devenu le motif de la partition musicale qu'était la vie de Sabina. Ce motif revenait encore et toujours, prenant chaque fois une autre signification ; toutes ces significations passaient par le chapeau melon comme l'eau par le lit d'un fleuve. Et c'était, je peux le dire, le lit du fleuve d'Héraclite : « On ne se baigne pas deux fois dans le même fleuve ! » Le chapeau melon était le lit d'un fleuve et Sabina voyait chaque fois couler un autre fleuve, un autre *fleuve sémantique* : le même objet suscitait chaque fois une autre signification, mais cette signification répercutait (comme un écho, un cortège d'échos) toutes les significations antérieures. Le vécu résonnait chaque fois d'une harmonie de plus en plus riche<sup>281</sup>.

De par leurs formes brèves et leur prose dépouillée, les romans français se contentent d'exposer les motifs participant au développement du thème principal sans proposer de longues digressions explicatives. *L'Identité*, roman au thème éponyme, propose une série de motifs qui découlent directement de ce thème principal. Des motifs comme ceux du corps, du visage, du regard, du souvenir, etc., se superposent discrètement tout au long du roman pour donner du relief au thème principal de l'identité. Le roman est quasiment inondé d'images et de scènes qui se jouent autour du motif du regard. Ce dernier est introduit au début du roman (chapitre 4) comme un lointain souvenir d'une réflexion exprimée par Jean-Marc à propos de son dégoût pour le mouvement de la paupière sur la cornée. Cette réflexion tout aussi inopinée qu'insolite ne peut être justifiée et entendue que par la logique de la composition romanesque. L'apparition du motif du regard devient par la suite récurrente et est minutieusement explorée dans le chapitre 21 comme le démontre l'extrait qui suit :

---

<sup>281</sup> *Ibid.*, p. 131.

[...] l'œil : la fenêtre de l'âme ; le point où se concentre l'identité d'un individu ; mais en même temps un instrument de vision qui doit être sans cesse lavé, mouillé, entretenu par un liquide spécial pourvu d'une dose de sel. [...] Jean-Marc regarde les yeux de ceux avec qui il parle et essaie d'observer le mouvement de la paupière ; il constate que ce n'est pas facile. On n'est pas habitué à prendre conscience de la paupière<sup>282</sup>.

Les réflexions de Jean-Marc le conduisent progressivement à s'interroger sur la relation corps/âme. En effet, la mécanique de l'œil fonctionne comme une métaphore, voire même une parabole, qui établit un parallèle entre la paupière et le visage comme des masques qui se mettent en travers de l'exploration identitaire. Le mouvement de la paupière est un obstacle qui entrave l'accès direct à l'âme pendant une fraction de seconde. Pourtant, ce mouvement est tout à fait imperceptible, à l'image du masque que revêt Chantal pour affronter la vie quotidienne et que Jean-Marc a de la difficulté à en comprendre le sens et le fonctionnement.

L'image du mouvement de la paupière revient à la fin du roman sur les lèvres tremblantes de Chantal qui déclare : « J'ai peur quand mon œil clignote. Peur que pendant cette seconde où mon regard s'éteint ne se glisse à ta place un serpent, un rat, un autre homme<sup>283</sup>. » Pour Chantal, ce mouvement ne représente pas tant une tentative d'exploration de l'âme humaine qu'une expression de la fragilité de l'amour. Ainsi, comme pour le chapeau melon de Sabina, la signification de l'image de la paupière change selon le changement de perspective et de personnage.

Le motif du regard se décline dans le roman sous diverses formes et il est souvent associé à celui du visage. Il s'agit d'abord du regard inquisiteur de la famille et de l'entourage sous lequel les deux personnages revêtent des masques pour interpréter leur rôle de couple qui obéissent à des conventions sociales préétablies. Le motif du regard peut aussi entrer dans une sphère plus intime, car c'est aussi le regard voyeur de Jean-Marc qui se glisse par la porte entrouverte de la salle de

---

<sup>282</sup> Milan Kundera, *L'Identité*, op. cit., p. 82.

<sup>283</sup> *Ibid.*, p. 207.

bain<sup>284</sup> pour espionner Chantal dans un moment d'insouciance, lorsqu'elle laisse tomber tous ses masques ou dans son bureau lorsqu'elle porte le masque de la sévérité. Chantal a déjà avoué vivre avec deux visages : un visage moqueur dans sa vie privée et un visage sérieux dans sa vie professionnelle. Cette duplicité du visage souligne le flottement identitaire de Chantal que Jean-Marc cherche à percer. À plusieurs moments, il est surpris de ne pas la reconnaître. Chantal, quant à elle, souffre de ne plus attirer le regard des autres hommes. Elle réalise que l'amour l'isole de la société. Le regard de l'autre est une fatalité à laquelle on ne peut échapper, car même son absence est révélatrice. Il se glisse dans le couple pour mieux souligner la solitude des êtres, même ceux qui semblent les plus unis. « Deux êtres qui s'aiment, seuls, isolés du monde, c'est très beau. Mais de quoi nourriront-ils leur tête-à-tête ? Si méprisable que soit le monde, ils en ont besoin pour pouvoir se parler<sup>285</sup> ». Le motif du regard appelle à un ensemble d'autres motifs qui seront développés ultérieurement comme la solitude, le silence, ou l'ennui. Ainsi, un motif en apparence isolé et dont l'évocation semble fortuite dans un chapitre devient le centre du chapitre suivant. Les motifs participent de cette manière à la cohésion générale du roman en établissant des micro-liaisons entre les différents chapitres de ce dernier.

Si nous avons, dans un premier temps, accordé aux motifs un rôle fédérateur, à savoir celui de polariser l'attention autour du thème central d'un roman, nous pouvons également y déceler le symptôme d'une écriture qui a le souci de marquer l'esprit du lecteur et de le pousser à s'interroger sur le sens de ce qui lui est raconté. En effet, la lecture, en tant qu'acte tangible, a besoin de la linéarité narrative pour réaliser son actualisation et celle d'un roman sans « story » devient donc plus délicate. Elle exige un effort de remémoration pour surmonter la précarité du récit qui est menacé par l'oubli. Le roman est pensé et travaillé comme une « gigantesque perfection » qui

---

<sup>284</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>285</sup> *Ibid.*, p. 105.

dépasse les capacités de rétention mémorielle. Le narrateur de *L'Immortalité*, qui se trouve être l'auteur du roman fictif *La Vie est ailleurs* affirme ainsi : « si le lecteur saute une seule phrase de mon roman, il ne pourra rien y comprendre, et pourtant, quel est le lecteur qui ne saute pas de lignes ? Ne suis-je pas moi-même le plus grand sauteur de lignes et de pages<sup>286</sup> ? »

Le roman comble le vide laissé par l'absence de l'histoire par le recours à la variation, à la reprise et à la réécriture qui, par leur rengaine ou leurs ritournelles, créent leur propre ligne narrative. Aussi, les motifs, éparpillés tout au long du roman servent-ils de balises remémoratives mises à la disposition du lecteur. Ce dernier est d'abord frappé par leur caractère inopiné avant de comprendre leur nécessité, car « [...] le romancier écrit son roman comme s'il écrivait un sonnet. [...] le moindre détail est pour lui important, il le transforme en motif et le fera revenir en maintes répétitions, variations, allusions, comme dans une fugue<sup>287</sup>. » Kundera assimile cette architecture romanesque à celle d'un château dont les salles se font écho les unes aux autres, une métaphore qui fait sans doute allusion au roman de Kafka : « plus on avancera dans les salles de ce château, plus les échos des phrases déjà prononcées, des thèmes déjà exposés, se multiplieront et, associés en accords, résonneront de tous les côtés<sup>288</sup>. »

En proposant ce modèle de composition, le romancier est pleinement conscient que l'oubli fait activement partie du processus de la lecture. Ce dernier affirme que « ce n'est pas seulement dans les pauses que l'oubli travaille, il participe à la lecture de façon continue, sans la moindre relâche ; en tournant la page, j'oublie déjà ce que je viens de lire ; je n'en retiens qu'une sorte de résumé indispensable à la compréhension de ce qui va suivre, tandis que tous les détails, les petites

---

<sup>286</sup> Milan Kundera, *L'Immortalité*, op. cit., p. 400.

<sup>287</sup> Milan Kundera, *Le Rideau*, op. cit., p. 176.

<sup>288</sup> *Ibid.*, p. 177.



observations, les formules admirables sont déjà effacés<sup>289</sup>. » En outre, la mémoire étant par nature sélective, chaque lecteur reconstruira ultérieurement dans son esprit un roman différent.

L'oubli devient lui-même un thème central dans certains romans comme *Le Livre du rire et de l'oubli*, où il contribue à travers les variations qu'il propose sur ce thème à fixer la mémoire : « car toute variation sur le thème de l'oubli est en même temps acte de mémoire, possibilité de survie<sup>290</sup> », affirme Eva Le Grand. La trame narrative kundérienne à l'apparence morcelée exige lors de la lecture un effort supplémentaire de mémorisation afin d'actualiser le sens puisque la cohérence de l'ensemble ne peut être saisie qu'à la toute fin de la lecture. L'histoire se met en place progressivement comme une trame recomposée et qui ne sera pleinement dévoilée qu'à la fin de la lecture. Cette dernière permet de réunir tous les détails dont le romancier a parsemé son œuvre, tels de petits signes mis à la disposition du lecteur qui n'a d'autres choix que de les suivre scrupuleusement. « Dieu est dans les détails », disait l'architecte Mies van der Rohe et l'écrivain tchèque est bien conscient de la puissance qu'il peut puiser dans ces petits signes itératifs. Dans son analyse des personnages de Tolstoï, Kundera révèle en effet le rôle décisif qui peut se dégager de détails insignifiants tel qu'« un regard vers le ciel » ou la « laideur des visages rencontrés, [des] propos entendus par hasard dans le compartiment du train, [un] souvenir inopiné<sup>291</sup> ». Il souligne en même temps la difficulté de saisir ces subtilités et la facilité avec laquelle ils sont immédiatement oubliés « par la plupart des lecteurs qui lisent des romans aussi inattentivement et mal qu'ils "lisent" leur propre vie<sup>292</sup>. » Or le romancier conçoit son roman comme une œuvre d'art qui serait inoubliable : « contre notre monde réel qui, par essence, est fugace et digne d'oubli, les œuvres

---

<sup>289</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>290</sup> Eva Le Grand « Rire de mourir le jeu du roman tchèque dans les années soixante-dix », *Liberté*, vol. 25, n° 5, (149) 1983, p. 107.

<sup>291</sup> Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, *op. cit.*, p. 257.

<sup>292</sup> *Ibid.*, p. 259.

d'art se dressent comme un autre monde, un monde idéal, solide, où chaque détail a son importance, son sens, où tout ce qui s'y trouve, chaque mot, chaque phrase, mérite d'être inoubliable et a été conçu comme tel<sup>293</sup>. » Cette assertion montre manifestement le soin que prend le romancier pour composer son œuvre. Toutefois, le lecteur est loin de partager cette perception idyllique, ni d'accorder autant d'attention à tous les détails. Il parcourt l'œuvre « distraitement, rapidement, oublieusement, sans jamais l'habiter<sup>294</sup> ». Il se laisse ainsi prendre au piège inéluctable de l'oubli. « Que doit faire le romancier face à cet oubli dévastateur ? Il en fera fi et bâtira son roman tel un indestructible château de l'inoubliable<sup>295</sup>. »

La lecture se révèle chez Kundera une opération exigeante dont seul le déroulement consciencieux permet de saisir les nuances subtiles du roman. Kundera en appelle pour cela à une lecture lente (« slow reading »), plus attentive et soucieuse des moindres détails du texte. Le romancier en fait même une condition sine qua non afin de saisir l'ironie à l'œuvre dans ses textes :

L'ironie veut dire : aucune des affirmations qu'on trouve dans un roman ne peut être prise isolément, chacune d'elles se trouve dans une confrontation complexe et contradictoire avec d'autres affirmations, d'autres situations, d'autres gestes, d'autres idées, d'autres événements. Seule une lecture lente, deux fois, plusieurs fois répétée, fera ressortir tous les *rappports ironiques* à l'intérieur du roman sans lesquels le roman restera incompris<sup>296</sup>.

À la volonté de voir s'établir chez son lecteur de nouvelles habitudes de lecture, s'ajoute le souci de vouloir dissiper l'oubli intrinsèque à toute lecture. Kundera choisit pour cela de marquer l'esprit de son lecteur en faisant appel à sa « mémoire poétique », puisqu'« il semble qu'il existe dans le cerveau une zone tout à fait spécifique qu'on pourrait appeler la *mémoire poétique* et qui enregistre ce qui nous a charmés, ce qui nous a émus, ce qui donne à notre vie sa beauté<sup>297</sup>. » L'idée

---

<sup>293</sup> Milan Kundera, *Le Rideau*, op. cit., p. 175.

<sup>294</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>295</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>296</sup> Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, op. cit., p. 241.

<sup>297</sup> Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, op. cit., p. 299.

de recourir à la mémoire poétique trouve sans doute son origine dans une impression d'inégalité entre les œuvres d'art face à l'oubli. En effet, le romancier constate que le genre poétique est privilégié par rapport à la prose puisque l'attrait d'un poème fait que le lecteur cherche naturellement à en retenir les vers. Il en arrive à la conclusion que « la poésie lyrique est une forteresse de mémoire<sup>298</sup> » alors que certains de ses personnages affichent une critique plus virulente à l'égard du genre poétique en affirmant : « La littérature va disparaître, et les stupides phrases poétiques continueront d'errer de par le monde<sup>299</sup> ». L'art romanesque, qui ne bénéficie pas du charme incantatoire de la poésie, doit donc puiser dans ses propres fondements compositionnels le moyen de devenir « inoubliable ». Kundera opte pour le récit anecdotique et l'humour comme moyens efficaces pour marquer l'esprit de son lecteur. L'importance du rire n'est plus à démontrer dans les romans de Milan Kundera ; il ouvre et referme l'œuvre, depuis le premier roman *La Plaisanterie* jusqu'au dernier en date, *La Fête de l'insignifiance*.

L'utilisation des anecdotes contribue à ébranler les habitudes de lecture. Elles permettent en effet de sortir le lecteur de l'enchaînement causal du récit linéaire. D'autre part, celles-ci jettent un doute supplémentaire dans l'esprit du lecteur car elles arrivent inopinément dans le récit et paraissent être sans liens apparents avec la trame narrative. Les anecdotes peuvent se décliner chez Kundera en deux grandes formes : le récit d'anecdotes d'inspiration « historique » ou réaliste et le relevé anecdotique de détails ou de scènes révélatrices d'un phénomène à plus large échelle. En effet, le romancier cherche à mettre en lumière ce qui semble anecdotique ou anodin et d'en faire le symptôme d'un phénomène plus universel. Les récits anecdotiques font souvent appel à l'humour qui agit comme un exutoire au caractère scabreux du propos.

---

<sup>298</sup> Milan Kundera, *Le Rideau*, op. cit., p. 176.

<sup>299</sup> Milan Kundera, *L'Immortalité*, op. cit., p. 404.

La prédilection du roman kundérien pour l'humour scatologique permet d'exploiter un certain nombre de symboles révélateurs. Dans *La Lenteur* par exemple, le romancier a recours au motif du « trou du cul ». Au risque de paraître choquant, il s'appuie pour le développement de ce symbole sur une figure notoire de la poésie française. En effet, Kundera trouve chez Apollinaire une référence fortement significative pour son premier roman écrit directement en français. Le romancier s'en explique : « Le trou du cul. On peut le dire autrement, par exemple comme Guillaume Apollinaire : la neuvième porte de ton corps. Son poème sur les neuf portes du corps de la femme existe en deux versions<sup>300</sup> » dans lesquelles la vulve et le trou du cul se disputent la neuvième place comme « la porte suprême » du corps féminin. Il aura fallu à Apollinaire quatre mois de réflexion et de rêveries érotiques, en pleine guerre, afin de ramener le symbole de l'orifice anal à sa juste proportion. « La vulve : carrefour bruyant où se rencontre l'humanité jasante, tunnel par lequel passent les générations. Seuls les nigauds se laissent convaincre de l'intimité de cet endroit, le plus public de tous. L'unique endroit vraiment intime [...] c'est le trou du cul, la porte suprême ; suprême car la plus mystérieuse, la plus secrète<sup>301</sup>. » Cet élément anatomique devient le symbole de la singularité de l'être humain, mais en lui-même, il n'est qu'un détail mis au service d'une plus large opération de démystification.

À travers l'analyse du changement dans le choix expressif d'Apollinaire, Kundera tend à démonter la perversion de l'image poétique. Des années après *La Vie est ailleurs*, le romancier n'a pas fini d'utiliser la poésie afin de dénoncer l'aveuglement face à la toute-puissance lyrique. Comme souvent chez Kundera, la banalité prosaïque est dénoncée à travers la poésie. La poétisation du corps féminin permet de le transfigurer ; il passe d'un objet banal à une sorte de mythification érotique. Pour ce faire, l'érotisme est masqué sous un voile de lyrisme comme pour

---

<sup>300</sup> Milan Kundera, *La Lenteur*, *op. cit.*, p. 97.

<sup>301</sup> *Ibid.*, p. 98.

en être sublimé. La réalité est ainsi faussée et une distance se met en place entre l'objet et sa perception. Le romancier ne s'attaque pas à la poésie en elle-même mais à sa manière de pervertir la réalité et à l'attitude qu'elle représente. Il dénonce ainsi l'attitude lyrique vis-à-vis de l'amour, de l'érotisme et du monde en général.

La position anti-lyrique, adoptée par le romancier, consiste à inverser cette tendance et à mettre une distance entre la valeur factice attribuée aux choses et ce qu'elles sont en réalité. Comme avec la mécanique de l'œil qu'observe Jean-Marc dans *L'Identité*, le corps est réduit à une fonction primaire purement mécanique sur laquelle l'homme a peu d'emprise. Par ailleurs, faire appel à la dimension somatique permet de réduire l'emprise disproportionnée de la représentation spirituelle. Ainsi, lors de leur promenade au clair de lune, Vincent, un des personnages de *La Lenteur*, est surpris par la beauté de Julie, ce qui ne manque pas de le désarçonner. Il fait alors instinctivement appel au corps pour ramener cet objet de désir quasi inaccessible à une dimension plus humaine, lui permettant de la sorte de retrouver sa confiance ébranlée :

Vincent regarde Julie et, soudain, il est ensorcelé : la lumière blanche a conféré à la jeune fille la beauté d'une fée, une beauté qui le surprend, beauté nouvelle qu'il n'a pas vue d'abord sur elle, beauté fine, fragile, chaste, inaccessible. Et tout d'un coup, il ne sait même pas comment cela est arrivé, il imagine son trou du cul. Brusquement, inopinément, cette image est là et il ne pourra plus s'en débarrasser<sup>302</sup>.

Cependant, au moment où Vincent croit être maître de la situation, le narrateur choisit de tourner la situation à son désavantage. « La pénétration n'a pas eu lieu<sup>303</sup> », nous apprend le narrateur, « car le membre de Vincent est petit comme une fraise des bois fanée, comme le dé à coudre d'une arrière-grand-mère<sup>304</sup>. » Un dialogue des plus surprenant s'engage avec le sexe de Vincent qui

---

<sup>302</sup> Milan Kundera, *La Lenteur*, *op.cit.*, p. 91.

<sup>303</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>304</sup> *Ibid.*, p. 121.

semble être pourvu d'une volonté propre, indépendante de celle du jeune homme, mais qui se plaît à suivre les aventures de ce dernier :

Pourquoi est-il si petit ? Je pose cette question directement au membre de Vincent, et celui-ci, franchement étonné, répond : « Et pourquoi ne devrais-je pas être petit ? Je n'ai pas vu la nécessité de grandir ! Croyez-moi, cette idée, vraiment, ne m'est pas venue ! Je n'étais pas prévenu. [...] Maintenant vous allez accuser Vincent d'impuissance ! Je vous en prie ! Cela me culpabiliserait affreusement et ce serait injuste car nous vivons dans une harmonie parfaite et, je vous le jure, sans jamais nous décevoir l'un l'autre. J'ai toujours été fier de lui et lui de moi<sup>305</sup> !

Le corps apparaît ainsi comme le seul instrument efficace, capable de trancher avec l'opération d'enjolivement dont les personnages usent pour sublimer le réel.

Dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*, le premier chapitre de la sixième partie « La grande marche » s'ouvre sur une anecdote relatant les circonstances de la mort de Iakov, le fils de Staline, qui s'est suicidé pour une affaire de latrines sales. En effet, fait prisonnier par les Allemands, il se retrouve dans le même camp que des officiers anglais qui l'obligent à nettoyer les latrines qu'il laissait toujours sales derrière lui. Le « fils de l'homme alors le plus puissant de l'univers<sup>306</sup> » est incapable de trouver une oreille attentive à son problème auprès du commandant allemand. Il se sent humilié et préfère se jeter contre les fils barbelés électrifiés du camp. Le fils de Staline « qui portait sur ses épaules le drame le plus sublime qui se puisse concevoir (il était à la fois fils de Dieu et ange déchu), fallait-il qu'il fût maintenant jugé, et pas pour des choses nobles (en rapport avec Dieu et les anges) mais pour de la merde ? Le plus noble drame et le plus trivial incident sont-ils si vertigineusement proches ?<sup>307</sup> », se demande le narrateur. Le décalage entre le rang du fils de ce haut dignitaire et sa fin tragique, ou du moins les motifs qui l'y ont poussé, prêtent à sourire.

---

<sup>305</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>306</sup> Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, op. cit., p. 349.

<sup>307</sup> *Ibid.*, p. 350.

Cependant, il ne s'agit pas d'un simple rire stérile auquel nous convie le romancier, mais d'une invitation à une méditation réfléchie à propos de la condition humaine.

Cette mort, que le romancier considère comme « la seule mort métaphysique au milieu de l'universelle idiotie de la guerre<sup>308</sup> », n'est pas moins digne d'intérêt que celles des autres soldats sacrifiés pour étendre les frontières de leur patrie. Ces morts sont tragiques à cause de la bêtise universelle qui les a provoquées, mais celle du fils de Staline se distingue, non tant à cause de l'orgueil blessée dont elle est l'origine mais parce qu'elle renvoie à un aspect profondément humain de la vie. « Le fils de Staline a donné sa vie pour de la merde. Mais mourir pour de la merde n'est pas une mort dénuée de sens<sup>309</sup> », affirme le narrateur. Il est intéressant de remarquer que dans la première traduction de *L'Insoutenable légèreté de l'être* (1984), le texte mentionnait « une mort absurde<sup>310</sup> ». On reconnaît dans ce changement de terminologie le soin qu'apporte le romancier à chaque détail qui compose son roman afin d'éviter d'éventuels malentendus. On comprend que Kundera lors de sa révision de 1989 ait préféré se passer de cette épithète, étant donné les implications implicites que cela aurait pu entraîner surtout dans l'esprit du lecteur français, l'évocation de l'absurdité pouvant être assimilée au courant littéraire du même nom. Loin de la pensée camusienne, Iakov, le fils de Staline, appartient à une catégorie de personnages qui vivent dans une négation obstinée de la merde, c'est-à-dire qu'ils refusent de voir la dimension physiologique du corps et préfèrent la remplacer par une vision qui vise à l'ennoblir. Il n'est pas important de savoir si l'anecdote est historiquement vérifiable, même si l'auteur semble vouloir en convaincre son lecteur en affirmant que celle-ci a été publiée dans un article du *Sunday Times* en 1980. L'utilisation du récit anecdotique permet une mise en contexte afin de mieux mettre en

---

<sup>308</sup> *Ibid.*, p. 351.

<sup>309</sup> *Ibid.*, p. 351.

<sup>310</sup> Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, 1984, « Du monde entier », p. 307.

évidence l'aspect ironique de la situation. Si dans un premier temps, l'ironie kundérienne a été interprétée comme une tentative pour se libérer du dogmatisme politique du régime totalitaire, ce procédé contribue à plus forte raison à briser l'illusion lyrique par laquelle l'homme tente d'agrémenter ou de sublimer la banalité de la vie.

L'anecdote du fils de Staline ouvre la porte à une réflexion autour du thème corporel et de son lien inextricable avec celui du kitsch. En effet, dans le même roman, le narrateur évoque le souvenir d'une réflexion enfantine à travers laquelle il avait pressenti l'inadéquation entre l'aspect anthropomorphique de l'illustration divine et la nature sacrée du culte religieux. Dans une logique qui se veut délibérément simpliste afin de reproduire l'authenticité de la spontanéité enfantine, il développe sa théorie sur les implications théologiques de ce thème :

[...] je sentais ce que l'idée des intestins du Bon Dieu avait de blasphématoire. Sans la moindre préparation théologique, spontanément, l'enfant que j'étais alors comprenait donc déjà qu'il y a incompatibilité entre la merde et Dieu et, par conséquent, la fragilité de la thèse fondamentale de l'anthropologie chrétienne selon laquelle l'homme a été créé à l'image de Dieu<sup>311</sup>.

Cette réflexion conduit le narrateur-enfant à conclure que « la merde est un problème théologique plus ardu que le mal<sup>312</sup>. » Le rapport au corps apparaît ainsi dans le contexte théologique chrétien comme perverti par une vision kitschifiante. L'aspect immonde du corps et son excitation sont considérés comme les deux versants d'une seule médaille et les conséquences d'un seul comportement que la théologie impute à la sortie de l'homme du Paradis. Au-delà de toute tentative pour démêler le lien causal entre la pureté divine et l'aspect somatique du corps, il en découle une idée fondamentale dans la pensée kundérienne, celle de « l'accord catégorique avec l'être ». Cette problématique métaphysique « a pour idéal esthétique un monde où la merde est niée et où chacun

---

<sup>311</sup> Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, op. cit., p. 352.

<sup>312</sup> *Ibid.*, p. 352.



se comporte comme si elle n'existait pas. Cet idéal esthétique s'appelle le *kitsch*<sup>313</sup>. » Le kitsch fonctionne comme un voile qui cache tout ce qu'il y a de plus immonde chez l'homme et paradoxalement de plus naturel aussi. L'insoutenable pesanteur du corps ramène l'homme à une bestialité qu'il tente par tous les moyens de rejeter. L'image des cuvettes des toilettes est décrite comme l'un des emblèmes de cette hypocrisie :

Les cuvettes des waters modernes se dressent au-dessus du sol comme la fleur blanche du nénuphar. L'architecte fait l'impossible pour que le corps oublie sa misère et que l'homme ignore ce que deviennent les déjections de ses entrailles quand l'eau tirée du réservoir de chasse en gargouillant. Les tuyaux des égouts [...] sont soigneusement dissimulés à nos regards et nous ignorons tout des invisibles Venises de merde sur lesquelles sont bâtis nos cabinets de toilettes, nos chambres à coucher, nos salles de bal et nos parlements<sup>314</sup>.

Le décalage entre la réalité et les tentatives ratées de désincarnation du corps est rendu grâce à l'humour qui semble être « l'instrument premier de désacralisation, l'attitude profanatrice par excellence<sup>315</sup> ». En effet, le romancier prend soin de développer des « variations sur la merde<sup>316</sup> » avec le même traitement ironique qu'il déploie pour ses anecdotes. Les différents exemples opèrent de la même manière, à savoir pousser une situation à son ultime potentiel tragique et la tourner en farce dans les dernières lignes qui lui sont consacrées. Ainsi, différents personnages, le plus souvent féminins, sont privés de leur glorieuse sortie de scène et se retrouvent dans des positions fâcheuses à se vider les entrailles. Le romancier multiplie les scènes de tentatives de suicides ratées. Dans *La Plaisanterie*, Helena décide d'en finir avec la vie et se jette sur le tube d'analgésique de son assistant qu'elle s'empresse de vider. Cependant, elle ne réussit qu'à mettre « ses entrailles en folie<sup>317</sup> » puisque son assistant déguisait ses laxatifs dans un tube d'analgésique pour cacher ses

---

<sup>313</sup> *Ibid.*, p. 356.

<sup>314</sup> *Ibid.*, p. 227.

<sup>315</sup> François Ricard, « Le piège de l'émigration », postface de *L'Ignorance*, *op.cit.*, p. 226.

<sup>316</sup> Guy Scarpetta, *L'Impureté*, *op.cit.*, p. 278.

<sup>317</sup> Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, *op. cit.*, p. 432.

problèmes intestinaux. La scène tragique du suicide se retourne contre Helena que Ludvik retrouve assise sur un siège en bois au milieu de la puanteur environnante. Celle-ci décide de lui échapper et sa tentative la plonge encore plus profondément dans le ridicule :

Elle voulait fuir, mais se trouva trahie : elle avait quitté les cabinets dans une confusion qui l'avait empêchée de remettre de l'ordre dans sa toilette, en sorte que son slip [...] était resté roulé aux genoux, gênant sa marche [...] elle fit quelques pas menus, ou plutôt quelques sauts très courts (elle avait des escarpins à hauts talons), elle fit à peine quelques mètres, et elle tomba<sup>318</sup>.

Le suicide avorté tourne vite à la farce, privant Helena de la part d'élégance qu'elle tentait de donner à son malheur. La situation est vidée de son potentiel tragique et la seule représentation dramatique qu'offre le narrateur à son personnage est celle de sa propre humiliation. En laissant libre cours à l'expression corporelle, le narrateur tourne l'ironie de la situation contre son personnage, une pratique devenue courante chez Kundera.

On distingue chez le romancier deux pratiques distinctes de l'ironie romanesque. La première renvoie à des actions hors de la volonté individuelle<sup>319</sup> où le personnage se laisse piéger malgré lui, comme ce fut le cas pour Helena. L'ironie permet dans ce cas de montrer les faits comme ils sont, dénués de toute recherche de sens ou de surinterprétation. Cette situation d'Helena rappelle celle de Tereza dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*. En effet, lors de sa première rencontre avec Tomas, Tereza se laisse surprendre par des borborygmes et doit surmonter le « supplice d'entendre son ventre prendre la parole au moment où elle se retrouvait face à face avec Tomas<sup>320</sup> ». On apprend même que son personnage est né « d'une situation qui révèle brutalement l'inconciliable dualité du corps et de l'âme, cette expérience humaine fondamentale<sup>321</sup>. »

---

<sup>318</sup> *Ibid.*, p. 431.

<sup>319</sup> Thomas Pavel, « L'ironie romanesque entre l'involontaire et l'échec », *Études françaises*, Volume 47, Numéro 2, 2011, p. 131-137.

<sup>320</sup> Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, op. cit., p. 63.

<sup>321</sup> *Ibid.*, p. 64.

Dans *La Fête de l'insignifiance*, le nombril devient la métonymie d'un problème plus complexe. Le récit opère un déplacement étudié entre la représentation du ventre dénudé des jeunes filles dans la rue et l'illustration de la nature providentielle de la naissance. En effet, si Alain semble développer une obsession autour de « l'énigme du nombril » comme le lieu où se concentre le pouvoir de séduction féminin et comme l'image d'un souvenir d'enfance douloureux, ce n'est qu'à la fin du récit que le nombril devient le signe de rattachement à l'arbre de l'humanité et la preuve suprême de l'impuissance de l'homme face à sa propre naissance et à son nombrilisme. Sur le ton de l'invective, la mère d'Alain lui explique le mystère de la naissance :

Regarde autour de toi : de tous ceux que tu vois, personne n'est ici par sa volonté. Bien sûr, ce que je viens de dire est la vérité la plus banale de toutes les vérités. À tel point banale, et à tel point essentielle, qu'on a cessé de la voir et de l'entendre. [...] Tout le monde jacasse sur les droits de l'homme. Quelle blague ! Ton existence n'est fondée sur aucun droit. Même finir ta vie par ta propre volonté, ils ne te le permettent pas, ces chevaliers des droits de l'homme<sup>322</sup>.

Dans ce même roman, le romancier évoque une anecdote expliquant l'origine du nom de la ville de Kaliningrad. En effet, Königsberg a été rebaptisée Kaliningrad, la ville de Kalinine en russe, en hommage à ce personnage. Kalinine était le « président du soviet suprême ». Toutefois, ce n'est pas grâce à cette fonction protocolaire de représentant de l'État qu'il a pu entrer dans l'histoire du pays, mais plutôt à cause de « sa prostate gonflée [qui] l'obligeait à aller pisser très souvent<sup>323</sup> ». La « pulsion urinaire » de Kalinine est devenue pour Staline une source de plaisir sadique puisqu'il s'évertuait à prolonger le récit de ses anecdotes, obligeant le vieux fonctionnaire à se retenir et à souffrir silencieusement jusqu'à perdre « sa grande lutte<sup>324</sup> ». Le narrateur voit dans cette lutte un véritable acte d'héroïsme, aussi digne sans doute que la mort du fils de Staline : « Souffrir pour ne pas salir son caleçon... Être le martyr de sa propreté... Combattre l'urine qui naît, qui croît, qui

---

<sup>322</sup> Milan Kundera, *La Fête de l'insignifiance*, op. cit., p. 126.

<sup>323</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>324</sup> *Ibid.*, p. 42.

avance, qui menace, qui attaque, qui tue... Existe-t-il un héroïsme plus prosaïque et plus humain ?<sup>325</sup> ». L'humour exposé dans l'anecdote n'empêche nullement la profondeur de la réflexion autour de la compassion et l'amour érigés par le romancier comme les deux seules vraies valeurs humaines.

Les personnages kundériens peuvent être répartis entre ceux qui acceptent le corps avec son aspect bestial comme faisant partie de leur identité et ceux qui le considèrent comme un moyen de les rabaisser et essayent de voiler sa nature immonde. Dans *L'Immortalité*, Agnès et Laura sont deux sœurs qui ont une approche radicalement opposée en ce qui a trait à leur corps. À la répugnance d'Agnès face à la trivialité du corps, Laura ne conçoit ce dernier que dans sa dimension sexuelle. « Aimer quelqu'un, pour elle, signifiait : lui apporter son corps, déposer son corps devant lui, son corps tel qu'il est à l'extérieur comme à l'intérieur<sup>326</sup> », allant jusqu'à réserver une place de choix dans son vocabulaire aux noms des organes internes. Agnès vit avec le terrible sentiment que son corps se dresse contre elle et elle s'imagine « dans la situation d'un mécanicien chargé de faire tourner seul une petite usine<sup>327</sup>. » Elle habite cette enveloppe charnelle parce qu'elle « est obligée de rester jusqu'à la fin en qualité de concierge<sup>328</sup> » mais ne peut jamais s'y sentir à son aise.

Le narrateur explique la honte ressentie par le personnage :

Pourquoi avait-elle honte ? Les femmes n'ont-elles pas toutes un cycle menstruel ? Agnès avait-elle inventé les organes féminins ? En était-elle responsable ? Certes non. Mais la responsabilité n'a rien à voir avec la honte. [...] La honte n'a pas pour fondement une faute que nous aurions commise, mais l'humiliation que nous éprouvons à être ce que nous sommes sans l'avoir choisi, et la sensation insupportable que cette humiliation est visible partout<sup>329</sup>.

---

<sup>325</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>326</sup> Milan Kundera, *L'Immortalité*, *op. cit.*, p. 121.

<sup>327</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>328</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>329</sup> *Ibid.*, p. 297.

Agnès partage ce sentiment avec son compagnon Paul qui cache ses ennuis de santé « par un vaniteux désir d'élégance, parce qu'une maladie n'est qu'une imperfection dont il a honte<sup>330</sup>. »

Chantal est une autre héroïne kundérienne qui vit dans le déni du corps. Elle se montre particulièrement dégoûtée par le baiser, « les langues se léchant l'une l'autre lui ont toujours fait ressentir du dégoût<sup>331</sup> ». « [...] Chantal ressent une légère répugnance à voir deux bouches humides se toucher. [...] L'échange de salive n'est donc pas une fatalité de l'érotisme, mais un caprice, une déviation, une malpropreté spécifiquement occidentale<sup>332</sup> », selon elle. Kundera accable une partie de ses personnages féminins d'un corps qu'elles portent comme un fardeau ou comme une fatalité qu'elles doivent supporter honteusement. Pour les autres, elles adoptent une position antithétique consistant à s'exhiber dans des démonstrations excentriques qui frôlent l'outrage à la pudeur.

La seconde forme d'ironie pratiquée par Kundera consiste à dénoncer l'aveuglement d'un individu assoiffé d'idéal et dont l'échec final est prévisible. Cette variante ironique s'illustre à travers le décalage entre le personnage et son action et est sans doute inspirée du grand héros chevaleresque Don Quichotte, brandissant son épée contre des moulins à vent et incapable de comprendre le monde qui l'entoure. Elle trouve en Jaromil (*La Vie est ailleurs*) son plus digne représentant. Kundera affirme que « nous sommes entrés dans la sphère d'un autre comique, plus fin et infiniment précieux. Nous ne rions pas parce que quelqu'un est ridiculisé, moqué, ou même humilié, mais parce qu'une réalité, subitement, se découvre dans son ambiguïté, les choses perdent leur signification apparente, l'homme en face de nous n'est pas ce qu'il pense être<sup>333</sup> ». Voilà l'humour inventé par Cervantès et que Kundera tente de faire revivre à sa façon dans ses romans.

---

<sup>330</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>331</sup> Milan Kundera, *L'Identité*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>332</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>333</sup> Milan Kundera, *Le Rideau*, *op. cit.*, p. 129.

L'instrumentalisation du corps visant à servir le projet de démystification de l'auteur se retrouve dans plusieurs romans de Milan Kundera. Les illustrations de l'idéal esthétique et de la réalité idéalisée passent inmanquablement par des tentatives avortées de cacher cet aspect misérable de la personne humaine. Les faux suicides, les humiliations issues de l'appel naturel du corps sont autant d'occasions où le piège de l'ironie se referme sur les personnages pour mieux permettre à la démystification d'opérer, accompagnée sûrement du rire complice du lecteur. La démystification révèle un des paradoxes de la composition romanesque kundérienne, soit de mêler habilement le sérieux au burlesque. De ce savant mélange surgit l'humour romanesque. Celui des romans kundériens occupe une fonction hétéroclite ; il permet de faire trembler les murs de la certitude tout en marquant les esprits. Contre le rire crispé et contre ceux qui affectent un air grave, le roman propose le doute et le rire comme antidote.

L'humour romanesque diffère du rire carnavalesque : il n'est pas porté par une comédie aux rires tonitruants mais il réside dans la négation de l'esprit du sérieux. L'humour permet de prendre une distance salutaire face à certaines situations et d'en relativiser l'impact sur le lecteur. « Le travail humoristique du roman commence dès l'instant où, à travers un personnage, une Vérité vacille, une Valeur se relativise, et que tout ce qui jusque-là paraissait stable et net se met à bouger, à se dissoudre, à se transformer en la suite interminable de ses propres variations<sup>334</sup> ». En digne héritier de Rabelais, Kundera s'oppose à l'esprit du sérieux et élève l'agélastie à la position de concept esthétique. Son art romanesque ne cesse de multiplier les exemples où l'on s'est attaqué au rire, où l'invitation à la bonne humeur est dénaturée par l'esprit du sérieux, où l'humour, dans ses plus simples manifestations, devient étranger et source de malentendu. Le professeur Avenrius déclare ainsi dans *L'Immortalité* :

---

<sup>334</sup> François Ricard, « Le piège de l'émigration », postface de *L'Ignorance*, *op. cit.*, p. 226.

[...] le comique, bien qu'il soit toujours là, est devenu invisible. Faire des blagues n'a donc plus de sens. [...] Ce monde prend tout au sérieux. Moi y compris, ce qui est un comble. [...] L'humour ne peut exister que là où les gens discernent encore la frontière entre ce qui est important et ce qui ne l'est pas. Aujourd'hui cette frontière est indiscernable<sup>335</sup>.

Depuis *La Plaisanterie* illustrant la bêtise collective, l'agélastie ne cesse d'être dénoncée par Kundera :

Car si les agélastes ont tendance à voir dans chaque plaisanterie un sacrilège, c'est parce que, en effet, chaque plaisanterie est un sacrilège. Il y a une incompatibilité infranchissable entre le comique et le sacré et on peut seulement se demander où le sacré commence et où il finit. Est-il confiné au seul temple ? Ou son domaine s'étend-il plus loin, annexe-t-il aussi ce qu'on appelle les grandes valeurs laïques, la maternité, l'amour, le patriotisme, la dignité humaine ? Ceux pour qui la vie est sacrée, entièrement, sans restriction, réagissent avec irritation, ouverte ou cachée, à n'importe quelle blague, car dans n'importe quelle blague se révèle le comique qui en tant que tel est un outrage au caractère sacré de la vie<sup>336</sup>.

L'humour est utilisé comme une arme<sup>337</sup> contre la bêtise, l'ignorance et le prétendu sérieux ; la seule sagesse qu'offre le roman est la « sagesse de l'incertitude<sup>338</sup> ». Le rire ne remplit plus sa fonction d'exutoire, mais il devient une invitation à la réflexion : rire pour réfléchir et comprendre, voilà le message que semble vouloir nous livrer le roman. On se plaît à reconnaître dans la description de l'humour de D'Ardele, l'un des personnages de *La Fête de l'insignifiance*, les traits caractéristiques de l'humour kundérien :

[Les] blagues sont toujours morales, optimistes, correctes, mais en même temps si élégamment formulées, alambiquées, difficiles à comprendre qu'elles attirent l'attention sans provoquer d'écho immédiat. Il faut attendre trois ou quatre secondes avant que lui-même éclate de rire, puis patienter quelques secondes encore avant que les autres comprennent et se joignent poliment à lui. Alors, au moment où tout le monde se met à rire [...] il devient sérieux ; comme désintéressé, presque blasé, il observe les gens et, secrètement, vaniteusement, se réjouit de leur rire<sup>339</sup>.

---

<sup>335</sup> Milan Kundera, *L'Immortalité*, *op.cit.*, p. 397.

<sup>336</sup> Milan Kundera, « Le théâtre de la mémoire », *Le Monde Diplomatique*, mai 2003, p. 28-29.

<sup>337</sup> « L'humour est une des armes les plus efficaces que possède l'humanité contre le totalitarisme. Un pays qui peut utiliser l'humour dans ses critiques est un pays en bonne santé. » Octavio Paz, Interview pour la revue *La règle du jeu* N°3, en janvier 1991. Propos recueillis par Gabi Gleichmann.

<sup>338</sup> Milan Kundera, *L'Art du roman*, *op. cit.*, p. 18.

<sup>339</sup> Milan Kundera, *La Fête de l'insignifiance*, *op. cit.*, p. 25.

Il est difficile de ne pas voir dans cette description une analogie avec le comportement du romancier par rapport à la réception et à l'interprétation de l'humour dans ses romans.

Les actions et les réflexions des protagonistes semblent être soutenues par les parties essayistiques contenues dans les romans. Celles-ci servent à synthétiser les actions des protagonistes pour en dégager un sens plus général. Même si à certains moments le roman kundérien semble prendre position et s'afficher comme un roman à thèse, surtout dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*, il n'en est rien en réalité. En effet, les parties réflexives n'illustrent pas une pensée systématique, mais elles prennent des tonalités essayistiques ; elles ne semblent être introduites que pour éclairer la narration ou illustrer les propos des personnages. Elles paraissent ainsi refléter une pensée en cours d'élaboration. Toutefois, cette technique narrative n'est qu'un leurre de plus pour duper le lecteur. L'exposition essayistique des idées opère comme une des plus anciennes formes de l'ironie consistant à dissimuler le véritable propos par une énonciation contraire. Selon Scarpetta, Kundera semble accepter les canons du « roman à thèse » en exposant les idées avant de les illustrer, en passant du général au particulier, de l'abstrait au concret. Scarpetta décèle derrière cette apparente acceptation une volonté de « pervertir » le roman à thèse que Kundera mine de l'intérieur. Le critique littéraire expose la stratégie de renversement mise en place par Kundera :

[...] il ne cesse de pervertir ce procédé : en le confrontant au procédé strictement inverse (le passage d'un cas, fictif ou historique à la loi qui l'éclaire) ; en pluralisant et ramifiant les thèses depuis une situation narrative unique ; en entrelaçant les registres (abstrait et concret) tout en maintenant un maximum d'écart entre eux (une séquence de fiction n'est jamais le pure exemple d'une thèse générale, une thèse n'est jamais la pure leçon à tirer d'un cas particulier, – chacun des registres conserve son autonomie de développement dans la partition). En bref, tout se passe comme si l'imaginaire romanesque [...] lui servait à



expérimenter une pensée toujours ouverte, toujours susceptible d'être nuancée ou relancée<sup>340</sup>.

Dans les romans français, le romancier semble préférer se passer des digressions méditatives en faisant de ses personnages les porte-voix de la réflexion. Cela n'est guère étonnant puisque le tissage narratif de ces romans est beaucoup plus serré que les premiers romans écrits en tchèque. Cependant, dans tous les cas de figure, les thèses présentées sont minées de l'intérieur comme pour montrer que le véritable art romanesque demeure celui du « roman à interrogations » qui n'apporte pas de réponses aux questions soulevées. Une leçon à tirer pour le lecteur qui se laisse trop facilement duper : ne jamais se laisser prendre au jeu de l'exposé philosophique et ne jamais remettre en doute le scepticisme du roman kundérien. La fin de la lecture installe un doute systématique qui appelle souvent à une relecture.

L'interrogation sur l'existence humaine est l'essence même du roman dont les techniques déployées se chargent d'en explorer la diversité et la complexité. Affirmant que l'idéologie, la philosophie sont le lieu du figement, le romancier préfère proposer une réflexion dynamique. Il refuse « l'exposé systématique » des idées et des convictions propres à la philosophie. En somme, l'auteur refuse que l'esprit s'installe dans une conviction confortable. L'espace romanesque permet à ses réflexions d'évoluer et de muer continuellement grâce aux personnages qui les portent. Kundera soutient que « le roman est une méditation sur l'existence vue au travers de personnages imaginaires<sup>341</sup> ». Le roman permet ainsi de faire vivre les réflexions dont il se nourrit dans un espace fictif.

---

<sup>340</sup> Guy Scarpetta, *L'Impureté*, *op. cit.*, p. 276.

<sup>341</sup> Milan Kundera, *L'Art du roman*, *op. cit.*, p. 102.

Le roman kundérien est un monstre<sup>342</sup> à tête d'ange. On se plaît à admirer son « joli faciès » mais on se rend vite compte de la difformité de sa morphologie, car il est un assemblage de morceaux hétéroclites qui, paradoxalement, se marient harmonieusement. Tous les monstres ne sont donc pas repoussants et la curiosité du lecteur l'emporte sur sa répugnance. Le lecteur d'un roman de Kundera suit une trame narrative tortueuse et arrive au prix d'un effort inédit à dégager le schéma romanesque traditionnel auquel il est habitué et à retrouver l'« histoire » du roman. Néanmoins, le texte se prête à un autre niveau de lecture dégagée de la simple reconstitution de la « *story line* ». Ce deuxième niveau se révèle plus problématique et demande un effort supplémentaire mais qui ne manque pas d'offrir à celui qui y accède un plaisir certain, ou du moins une certaine satisfaction, celle d'avoir dompté le texte. Cependant cette ultime étape ne se passe pas d'une certaine présence de l'auteur, puisque ce dernier est déterminé à ne rien laisser au hasard dans son œuvre. Si dans un premier temps il a été démontré que le nouveau pacte de lecture proposé par l'auteur appelait à surprendre le lecteur, il s'agit maintenant de montrer comment ce dernier prend les rênes du récit et se charge de guider le lecteur dans sa lecture.

### **3. De l'intertextualité au contrôle de la lecture**

Kundera est connu pour être le théoricien de ses propres romans, pourtant l'auteur se définit avant tout comme un romancier. La première phrase de *L'Art du roman* l'atteste, en résonnant comme un avertissement au lecteur qui chercherait dans cet essai une théorie générale de la littérature : « Le monde des théories n'est pas le mien. Ces réflexions sont celles d'un praticien<sup>343</sup>. » Cependant, les essais de Kundera jouent un rôle non négligeable dans la lecture de ses romans

---

<sup>342</sup> Nous utilisons ce terme pour l'acception morphologique qu'il comporte et non esthétique.

<sup>343</sup> Milan Kundera, *L'Art du roman*, *op. cit.*, p. 7.

puisque ce dernier semble les utiliser en partie pour contrôler la réception de son œuvre. En effet, Kundera y aborde divers sujets littéraires en s'appuyant à chaque fois sur des figures notoires de la littérature et en soulignant la parenté esthétique et intellectuelle qui le rattache à ces exemples illustres. Au fur et à mesure que l'on avance dans l'exploration de ses essais, on se rend compte que tous les éléments que Kundera relève permettent de mettre en valeur ses propres romans.

Dans *L'Art du roman*, Kundera profite de son entretien avec Christian Salmon pour expliquer sa conception de l'art romanesque<sup>344</sup> et pour décortiquer la composition de ses propres romans<sup>345</sup>. Il ne se contente pas de nier l'aspect psychologique que l'on attribue à ses romans, mais il s'évertue à expliquer l'évolution des approches dans la composition des personnages depuis Richardson jusqu'à Joyce en passant par Stendhal et Proust. L'analyse que présente Kundera de l'exploration de la vie intérieure a pour but de démarquer son roman des pratiques auxquelles le lecteur risque de l'associer. L'exposition de la complexité de la composition s'étend jusqu'aux noms des personnages. Kundera souligne que sa conception du personnage s'oppose à la devise balzacienne faisant du roman un concurrent du code civil. Il justifie ainsi l'absence de noms chez certains de ses personnages et rappelle cet usage chez d'autres romanciers avant lui :

le Jacques de Diderot n'a aucun patronyme et son maître n'a ni nom ni prénom. Panurge, est-ce un nom ou un prénom ? [...] Le protagoniste du *Procès* n'est pas un Joseph Kaufmann ou Krammer ou Kohl, mais Joseph K. celui du *Château* perdra jusqu'à son prénom pour se contenter d'une seule lettre. Les *Schuldlosen* de Broch : un des protagonistes est désigné par la lettre A. dans *Les Somnambules*, Esch et Huguenau n'ont pas de prénoms. Le protagoniste de *L'Homme sans qualités* n'a pas de patronyme. Dès mes premières nouvelles, instinctivement, j'ai évité de donner des noms aux personnages<sup>346</sup>.

Dans ses essais, Kundera revient sur la notion de méditation philosophique qu'il met en œuvre dans ses romans. Il en explique le fonctionnement et s'appuie sur certaines références

---

<sup>344</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>345</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>346</sup> *Ibid.*, p. 193.

littéraires afin de défendre cette pratique. En effet, Kundera soutient que chaque romancier devrait composer une sélection personnelle des romanciers et textes qui ont eu une influence particulière sur lui. La sélection de Kundera comprend ce qu'il nomme « la pléiade des grands écrivains », composée de Hermann Broch, Franz Kafka, Witold Gombrowicz et Robert Musil. Ces derniers lui permettent, à plus d'une occasion, de justifier ses pratiques puisqu'il s'inspire directement de leurs modèles. Il s'appuie entre autres sur les exemples de Broch et de Musil pour justifier l'introduction de l'essai réflexif dans le roman. Il présente ainsi un essai de Broch intitulé « La dégradation des valeurs » qui s'étale sur dix chapitres insérés dans *Les Somnambules*. Cet essai est utilisé par le romancier viennois pour exprimer ce qu'il pense de ses personnages. Cette même pratique se retrouve dans de nombreux romans de Kundera. Elle se manifeste clairement dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*. En effet, « La grande marche » est un essai sur le kitsch directement inspiré de celui de Broch, mais aussi de celui de Musil qui a écrit sur le même sujet. L'insertion de l'essai est également présente dans *L'Immortalité* (« L'homo sentimental ») où la narration est interrompue comme pour marquer un temps d'arrêt qui devient propice à la réflexion. Apparaît alors la figure de l'auteur-narrateur qui commente son texte. Kundera soutient que « l'interrogation méditative » ne diminue en rien la qualité du roman ni la valeur de son auteur :

Si un romancier recourt aux moyens qui ne sont pas les siens, qui appartiennent plutôt au savant ou au philosophe, n'est-ce pas le signe de son incapacité d'être pleinement romancier et rien que romancier, le signe de sa faiblesse artistique ? [...] l'art du roman, avec son sens de la relativité des vérités humaines, n'exige-t-il pas que l'opinion de l'auteur reste cachée et que toute réflexion soit réservée au seul lecteur<sup>347</sup> ?

Par ailleurs, Kundera revient sur la parenté de ses réflexions romanesques avec la philosophie existentialiste sartrienne. Le malentendu autour de la pensée philosophique dans les romans kundériens a été renforcé dès l'ouverture de *L'Insoutenable légèreté de l'être* par une réflexion sur

---

<sup>347</sup> Milan Kundera, *Le Rideau*, op. cit., p. 86.

le concept d'éternel retour chez Nietzsche. Kundera tente de dissiper ce malentendu en expliquant que l'orientation existentialiste du théâtre et du roman du XX<sup>e</sup> siècle est indépendante de ce courant philosophique, voire antérieure à lui en précisant que « le roman connaît l'inconscient avant Freud, la lutte des classes avant Marx, il pratique la phénoménologie (la recherche de l'essence des situations humaines) avant les phénoménologues<sup>348</sup>. » Il va même jusqu'à affirmer que les réflexions envisagées dans l'esthétique du roman moderne sont « intentionnellement a-philosophiques, voire anti-philosophiques, c'est-à-dire farouchement indépendantes de tout système d'idées préconçu<sup>349</sup> ». De la même manière, il remet en doute l'influence de la philosophie sur le roman en affirmant :

l'erreur des erreurs, penser que le rapport entre la philosophie et la littérature s'effectue à sens unique, que les « professionnels de la narration », tant qu'ils sont obligés d'avoir des idées, ne peuvent que les emprunter aux « professionnels de la pensée ». Or le virage qui a discrètement détourné l'art du roman de sa fascination *psychologique* [...] et l'a orienté vers l'analyse *existentielle* [...] a eu lieu vingt ou trente ans avant que la mode de l'existentialisme ne se soit emparée de l'Europe ; et il a été inspiré non par les philosophes mais par la logique de l'évolution de l'art du roman lui-même<sup>350</sup>.

Le comique, sous ses différentes formes, occupe une place importante dans la conception de Kundera de l'art romanesque. Dans ses essais, l'auteur ne cesse de prôner un retour aux sources du roman en marchant sur les pas de Rabelais et de Cervantes qu'il ne cesse de citer. Il endosse à l'occasion l'habit d'un professeur prenant en charge l'explication des subtilités des œuvres littéraires. Il explique ainsi les différentes facettes du comique chez Cervantes en passant en revue une scène de *Don Quichotte*<sup>351</sup> puis invite le lecteur à regarder au-delà du comique stéréotypé inspiré des farces médiévales. L'auteur fait défiler la scène sous les yeux du lecteur et attire son attention sur les détails qui font la finesse de ce nouveau genre de comique précieux. Par la suite,

---

<sup>348</sup> Milan Kundera, *L'Art du roman*, op. cit., p. 46.

<sup>349</sup> Milan Kundera, *Le Rideau*, op. cit., p. 88.

<sup>350</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>351</sup> *Ibid.*, p. 129.

il rembobine la scène à l'instar d'un film, pour laisser cette fois au lecteur averti le soin de la visionner à nouveau et d'y déceler l'humour qu'elle contient dès le début. De cette analyse éclairée, Kundera tire la conclusion suivante : « C'est ainsi que voit le monde un homme adulte qui a derrière lui beaucoup d'expérience "de la nature humaine" (qui regarde la vie avec l'impression de revoir des bobines de films déjà vues) et qui, depuis longtemps, a cessé de prendre au sérieux le sérieux des hommes<sup>352</sup>. » Le propos prête délibérément à équivoque car « l'homme d'expérience » dont il s'agit est d'abord le personnage de don Quichotte, mais il désigne également l'auteur qui s'accorde un certain regard désabusé sur le monde qui se reflète dans son œuvre romanesque. Cette vision désenchantée dont s'imprègnent les romans kundériens apparaît dès *L'Art du roman* où l'origine de l'art est expliquée comme suit :

Quand Dieu quittait lentement la place d'où il avait dirigé l'univers et son ordre de valeurs, séparé le bien du mal et donné un sens à chaque chose, don Quichotte sortit de sa maison et il ne fut plus en mesure de reconnaître le monde. Celui-ci, en l'absence du Juge suprême, apparut subitement dans une redoutable ambiguïté ; l'unique Vérité divine se décomposa en centaines de vérités relatives que les hommes se partagèrent. Ainsi, le monde des Temps modernes naquit et le roman, son image et son modèle, avec lui<sup>353</sup>.

Kundera se réfère à l'« heureux temps de Rabelais<sup>354</sup> », où ce dernier associait étroitement le non-sérieux au « terrible ». À ses yeux, Rabelais a le mérite d'avoir été le premier à utiliser l'humour pour traiter de thèmes sérieux avec légèreté. Kundera loue l'esprit d'improvisation et « la liberté désinvolte<sup>355</sup> » avec laquelle Rabelais, Cervantes, Diderot et Sterne composaient leurs œuvres. Dans cette perspective, on note chez lui une prédilection pour la « richesse audacieusement hétéroclite [de *Jacques le fataliste*] où la réflexion côtoie l'anecdote [et] où un récit encadre un autre<sup>356</sup> ». Kundera s'inspire dans ses romans de « cette liberté de composition qui se moque de la

---

<sup>352</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>353</sup> Milan Kundera, *L'Art du roman*, *op. cit.*, p. 16.

<sup>354</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>355</sup> Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, *op. cit.*, p. 28.

<sup>356</sup> *Ibid.*, p. 29.

règle de l'unité de l'action<sup>357</sup>. » Cependant, si les modèles dont il s'inspire laissent cours à l'improvisation, l'auteur préfère une architecture libérée des canons structuraux traditionnels et qui obéit rigoureusement à une construction calculée. Celle-ci ne manque d'ailleurs ni de richesse ni de complexité du point de vue des techniques qui y sont mise en place, comme nous l'avons vu précédemment. Kundera réaffirme son inscription dans la lignée des romanciers qui ont suivi la voix de la liberté de composition. Ainsi, il ne dévoile pas directement les problèmes auxquels il a dû faire face en adoptant un modèle en particulier, mais il évoque les défis rencontrés par d'autres romanciers comme Broch ou Rushdie qui l'ont inspiré :

Le troisième livre des *Somnambules* de Broch qui est un fleuve « polyphonique » composé de cinq « voix », cinq lignes entièrement indépendantes : ces lignes ne sont liées ensemble ni par une action commune, ni par les mêmes personnages et ont chacune un caractère formel tout différent (A- roman, B- reportage, C-nouvelle, D- poésie, E-essai)<sup>358</sup>.

Concernant les *Somnambules* aussi bien que les *Versets Sataniques*, Kundera s'adonne à une analyse quasi mathématique de la longueur des chapitres, de l'espace qu'ils occupent dans les romans, de l'ordre des lignes narratives dans les différentes parties des romans, etc. Cette inspection minutieuse de l'architecture permet de dégager leur apport majeur à la composition romanesque du XX<sup>e</sup> siècle : la musicalité. « Le XIX<sup>e</sup> siècle a élaboré l'art de la composition, mais c'est le nôtre qui a apporté, à cet art, la musicalité<sup>359</sup>. »

Kundera souligne que la part d'inaccompli qui reste dans l'œuvre de Broch et de celle de Musil lui a permis de concevoir sa propre technique romanesque sur les ruines de ses prédécesseurs. Il énonce ainsi, dans *L'Art du roman*, son programme artistique qui tourne autour de trois points : à savoir, la nécessité de développer un nouvel art du dépouillement radical, un nouvel art du contrepoint romanesque (« susceptible de souder en une seule musique la philosophie, le récit et le

---

<sup>357</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>358</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>359</sup> *Ibid.*, p. 31.

rêve<sup>360</sup> ») et un art de l'essai spécifiquement romanesque. Concernant le deuxième point, Kundera semble avoir bénéficié des erreurs de ceux qui ont frayé le chemin avant lui dans cette voie. En effet, il déplore que la longueur de *L'Homme sans qualités* de Musil soit devenue un piège qui « embrume » la lecture<sup>361</sup>. Quant aux *Somnambules* de Broch, il regrette que la juxtaposition des différents genres dans le troisième tome ne permette pas d'aboutir à un ensemble indivisible :

Il est composé de cinq éléments, de cinq « lignes » intentionnellement hétérogènes [...] Chacune de ces cinq lignes est en elle-même magnifique. Pourtant, ces lignes, bien qu'elles soient traitées simultanément, dans une alternance perpétuelle (c'est-à-dire avec une claire intention « polyphonique »), ne sont pas unies, ne forment pas un ensemble indivisible ; autrement dit, l'intention polyphonique reste artistiquement inaccomplie<sup>362</sup>.

Kundera s'est adonné à un travail critique rigoureux qui lui a permis de mettre le doigt sur certaines faiblesses dans l'entreprise de modernisation du roman. Après cet état des lieux, il entreprend d'énoncer les règles du contrepoint romanesque qu'il a lui-même mis en place. Elles représentent selon lui des conditions *sine qua non* du contrepoint romanesque et se résument en deux points : « 1. l'égalité des « lignes » respectives ; 2. l'indivisibilité de l'ensemble<sup>363</sup>. » Cependant, l'analyse méthodique de Kundera ne serait pas complète sans le recours à d'exemples pertinents. Ainsi, il étaye l'exposé de sa technique grâce à des exemples tirés de ses propres romans. Il présente *L'insoutenable légèreté de l'être* et *Le Livre du rire et de l'oubli* comme des illustrations de cette technique, en particulier dans le deuxième roman à propos duquel il déclare :

Je me souviens du jour où j'ai fini la troisième partie du *Livre du rire et de l'oubli*, intitulée *Les anges*. J'avoue que j'étais terriblement fier, persuadé d'avoir découvert une nouvelle façon de construire un récit. Ce texte est composé des éléments suivants : 1. l'anecdote sur les deux étudiants et leur lévitation ; 2. Le récit autobiographique ; 3. L'essai critique sur un livre féministe ; 4. La fable sur l'ange et le diable ; 5. Le récit sur Éluard qui vole au-dessus de Prague. Ces éléments ne peuvent exister l'un sans l'autre, ils s'éclairent et

---

<sup>360</sup> Milan Kundera, *L'Art du roman*, op. cit., p. 89.

<sup>361</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>362</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>363</sup> *Ibid.*, p. 95.



s'expliquent mutuellement en examinant un seul thème, une seule interrogation : « qu'est-ce qu'un ange ? » Seule cette interrogation les unit<sup>364</sup>.

Outre la question de la composition romanesque qui revient souvent sous la plume de l'essayiste, Kundera s'intéresse à la question de la traduction. Il est inutile de souligner que cette problématique le touche plus particulièrement étant donné le travail acharné qu'il a mené pour vérifier et contrôler la traduction de ses romans. Dans ses essais, il ne s'attarde pas beaucoup aux problèmes de traduction de son œuvre, mais il s'intéresse à ceux de la traduction de Kafka. Pour illustrer cette problématique, Kundera choisit d'analyser la figure de la répétition qui reflète selon lui l'écart entre l'original et sa traduction. Kundera se positionne comme un lecteur attentif en comparant les différentes traductions existantes du *Château* de Kafka<sup>365</sup>. Il compare la traduction de Vialatte à la retraduction de 1984 effectuée par Bernard Lortholary et au texte original allemand. Pour ce faire, il propose l'étude d'une phrase du troisième chapitre de ce roman où est décrit le coût de K. et de Frieda. Cette phrase synthétise selon lui les problèmes de traduction dont a souffert le texte de Kafka. Kundera indique les lieux où Vialatte « a fauté<sup>366</sup> » selon ses dires. Il relève le fait que les traducteurs ont éliminé les répétitions qui formaient l'une des originalités poétiques du texte kafkaïen afin de faire valoir la richesse de leur propre vocabulaire : « Or, la richesse du vocabulaire en elle-même ne représente aucune valeur<sup>367</sup>. » Kundera réaffirme que le « dépouillement du vocabulaire exprimait l'*intention esthétique* de Kafka [et] était un des signes distinctifs de la *beauté* de sa prose<sup>368</sup>. » Il insiste sur l'esthétique de la répétition et lui consacre même un article dans son dictionnaire des soixante-treize mots<sup>369</sup>. Il relève un point soulevé par Nabokov concernant le

---

<sup>364</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>365</sup> Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, *op. cit.*, p. 123.

<sup>366</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>367</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>368</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>369</sup> Milan Kundera, *L'Art du roman*, *op. cit.*, p. 173.

roman de Tolstoï, *Anna Karénine*. Nabokov soutient que le mot « maison » revient huit fois en six phrases de manière délibérée alors que la traduction française préfère recourir à des synonymes. Kundera relève également que partout où Tolstoï utilise le verbe « skazal » (dit), les traducteurs multiplient les synonymes pour éviter les répétitions. Puis il illustre « le savoir-faire de la répétition<sup>370</sup> » à travers l'analyse d'un passage de la nouvelle « Une Lectrice écrit » de Hemingway, chez qui « c'est la limitation du vocabulaire, la répétition des mêmes mots dans le même paragraphe qui font la mélodie et la beauté [du] style<sup>371</sup>. » En effet, la répétition participe également à la musicalité du texte.

Kundera met l'accent sur le traitement des répétitions dans les traductions françaises, qui selon lui dénote une incompréhension de la part des traducteurs et une incapacité à réécrire le texte sans le soumettre aux normes de la langue française. En multipliant les exemples allant dans le même sens, l'auteur tchèque poursuit une finalité bien déterminée : celle de montrer, preuve à l'appui, l'importance de la traduction dans l'interprétation d'une œuvre littéraire. En effet, les problèmes de traduction auxquels il fait référence dans ses essais sont les mêmes que ceux dont ont souffert ses propres traductions. Les essais deviennent alors une plateforme utilisée par le romancier pour établir le lien entre son œuvre romanesque et le lecteur. Ce dernier est implicitement mis en garde contre d'éventuelles mésinterprétations de l'œuvre. L'auteur ne manque pas d'ailleurs de se mettre dans la peau du lecteur et de faire mine de tomber dans les pièges de la lecture. En évoquant son expérience de lecteur de *L'Homme sans qualités*, il se surprend à reproduire un comportement commun chez les lecteurs, à savoir chercher à retrouver des indices de la réalité dans un récit fictif :

L'action de *L'Homme sans qualités* se passe à Vienne mais ce nom n'est prononcé dans le roman, si je me rappelle bien, que deux ou trois fois. Comme celle de Londres jadis chez

---

<sup>370</sup> Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, op. cit., p. 137.

<sup>371</sup> Milan Kundera, *L'Art du roman*, op. cit., p. 174.

Fielding, la topographie viennoise n'est pas mentionnée et encore moins décrite. Et quelle est cette ville anonyme où a lieu la rencontre si importante d'Ulrich et de sa sœur Agathe ? Vous ne pouvez pas le savoir ; la ville s'appelle, en tchèque, Brno, en allemand, Brünn ; je l'ai reconnu facilement d'après quelques détails, car j'y suis né ; à peine ai-je dit cela que je me reproche d'avoir agi contre l'intention de Musil ; l'intention ? quelle intention ? avait-il quelque chose à cacher ? mais non ; son intention était purement esthétique : ne se concentrer que sur l'essentiel ; ne pas détourner l'attention du lecteur vers des considérations géographiques inutiles<sup>372</sup>.

Toutefois, Kundera ne se contente pas dans ses essais de discuter de l'esthétique romanesque, il y affiche clairement sa conception du rôle de l'auteur et de son droit sur son œuvre en déclarant que « la naissance de l'art du roman fut liée à la prise de conscience du droit de l'auteur et à sa défense féroce. Le romancier est le seul maître de son œuvre ; il *est* son œuvre. Il n'en fut pas toujours ainsi. Et il n'en sera pas toujours ainsi<sup>373</sup>. »

Kundera envisage la figure de l'auteur comme la seule autorité apte à exercer ses pleins pouvoirs sur le roman. Dans *Les Testaments trahis*, il réserve tout un chapitre, au titre fort éloquent d'ailleurs « Là, vous n'êtes pas chez vous, mon cher », afin de discuter de cette problématique. Il y dénonce, entre autres, la trahison des dernières volontés de Kafka. On peut imaginer que le titre *Les Testaments trahis* trouve toute sa signification dans cette dénonciation. En effet, Kundera y explique comment Max Brod, qui était l'ami et l'exécuteur testamentaire de Kafka, avait décidé après la mort de celui-ci de publier les œuvres proscrites par Kafka. Lors d'une discussion en 1921, ce dernier aurait demandé à son ami de tout brûler, mais ce dernier a refusé de le faire expliquant, dans le post-scriptum de la première édition du *Procès*, que si Kafka avait réellement voulu détruire son œuvre il l'aurait fait lui-même. On ne peut démêler la part de vérité et de légende dans cette polémique autour du testament de Kafka, mais l'analyse de la polémique nous éclaire sur la position de Kundera à propos de l'autorité auctoriale :

---

<sup>372</sup> Milan Kundera, *Le Rideau*, op. cit., p. 83.

<sup>373</sup> *Ibid.*, p. 119.

Je suis toujours surpris de l'étonnement que provoque la décision (prétendue) de Kafka de détruire toute son œuvre. Comme si une telle décision était a priori absurde. Comme si un auteur ne pouvait pas avoir assez de raisons d'emmener, pour son dernier voyage son œuvre avec lui. Il peut arriver, en effet, qu'au moment du bilan l'auteur constate qu'il désaime ses livres. Et qu'il ne veuille pas laisser après lui ce lugubre monument de sa défaite. Je sais, je sais, vous lui objecterez qu'il se trompe, qu'il succombe à une dépression malade, mais vos exhortations n'ont pas de sens<sup>374</sup>.

On ne peut s'empêcher de penser que si Kundera se montre solidaire de la décision de Kafka de détruire toute son œuvre, c'est bien parce qu'il se sent particulièrement concerné par le sujet. En effet, la décision de Kundera de se « soulager » d'une partie de son œuvre, ne fait pas l'unanimité et l'auteur en est bien conscient. Les commentaires sur l'affaire du testament de Kafka sont des explications à peine voilées sur son propre cas.

Kundera prend soin de rétorquer à tous les arguments que Brod avait présentés en faveur de la publication des œuvres de Kafka. Soulignons au passage que si Brod n'avait pas désobéi à Kafka, il aurait privé Kundera de ses meilleurs arguments en faveur de la retraduction de son œuvre. Brod affirme que Kafka avait laissé un testament détaillé avec les œuvres qu'il jugeait « valables » et qu'il n'avait nullement l'intention de détruire son œuvre puisqu'il a continué à travailler sur certaines nouvelles sur son lit de mort. Il ne s'agit pas pour l'auteur de retracer les dernières volontés de Kafka, mais d'expliquer que la volonté auctoriale de déterminer les contours de l'œuvre n'émane pas d'une fantaisie mais de décisions aussi logiques que pratiques. Kafka avait éliminé les œuvres inachevées et qui ne pouvaient donc pas être publiées à ses yeux. Il avait également éliminé les « écrits intimes » (lettres, journaux, etc.). Cette dernière catégorie est sans doute celle qui touche le plus Kundera au sujet du testament de Kafka. Kundera ne peut en vérité nier le rôle capital joué par Brod dans la diffusion de l'œuvre romanesque de Kafka même s'il ne le formule

---

<sup>374</sup> Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, op. cit., p. 303.

jamais explicitement. On peut imaginer que s'il blâme Brod, c'est pour avoir publié les écrits intimes de son ami et non pour la publication des romans, même inachevés, de Kafka. Kundera affirme que la correspondance de Kafka a été tournée aujourd'hui en objet récusant le droit à l'intimité à leur auteur<sup>375</sup> et participant activement à la création de son mythe. La position de Kundera sur ce sujet montre encore une fois la projection qu'il fait de sa propre vie sur celle de Kafka.

La pudeur et la liberté de se cacher, telles sont les qualités humaines des « Temps modernes » que Kundera tente de préserver. La défense de la vie privée se manifeste comme un leitmotiv thématique dans ses romans et comme une obsession dans sa vie d'homme public. Nous savons que l'auteur a disparu de la scène publique<sup>376</sup> depuis des années et que ses seules manifestations se font désormais à travers les articles qu'il écrit dans la presse. Cela semble pour Kundera le seul moyen de s'assurer que ce soit l'œuvre littéraire qui est mise en avant et non la figure de l'intellectuel. En se proposant d'examiner le testament de Kafka, il cherche à afficher une autre facette de sa parenté intellectuelle avec le romancier pragois. Cela lui permet également de montrer les conséquences de la « trahison » de Brod sur la réception de l'œuvre de son ami, puisqu'en dévoilant au grand public ses écrits intimes (sans oublier ses lettres testamentaires), l'œuvre romanesque de Kafka s'est vue entachée par une interprétation à tendance biographique. En outre, l'organisation interne selon laquelle l'œuvre est publiée n'est pas celle voulue par Kafka mais celle choisie par Brod et les éditeurs. Or Kundera affirme qu'en publiant toute l'œuvre avec

---

<sup>375</sup> *Ibid.*, p. 313.

<sup>376</sup> Milan Kundera n'accorde plus d'entretiens aux médias (télévision, radio) depuis 1985. Sa dernière apparition date du 27 janvier 1984 à l'émission Culturelle « Apostrophe » de Bernard Pivot, où il a été mis à l'honneur aux côtés de Kafka et Marc Orwell. La réticence de l'auteur à apparaître en public nous rappelle les propos de Beigbeder à propos des émissions littéraires télévisées : « les émissions littéraires sont devenues des endroits où les auteurs ont peur de se faire écharper, insulter, ridiculiser, agresser, Pour quel crime ? Avoir osé écrire un livre ». Frédéric Beigbeder, « Les émissions littéraires sans littérature », *Lire*, mai 2004.

une « vénération fanatique<sup>377</sup> », cela a mis à mal la volonté esthétique de Kafka. Celle-ci « se manifeste aussi bien par ce que l'auteur a écrit que par ce qu'il a supprimé. Supprimer un paragraphe exige de sa part encore plus de talent, de culture, de force créatrice que de l'avoir écrit. Publier ce que l'auteur a supprimé est donc le même acte de viol que censurer ce qu'il a décidé de garder<sup>378</sup> ». Cette explication que fournit Kundera permet surtout de justifier sa position ultra-protectrice à l'égard de sa propre œuvre.

Or, dans son *Art du roman*, l'auteur profite du chapitre-dictionnaire des « Quatre-vingt-neuf mots » pour y insérer son propre testament littéraire qui, bien que n'ayant aucune valeur juridique, est rédigé dans un ton volontairement solennel : « Nulle part au monde et sous quelque forme que ce soit ne peuvent être publiés et reproduits, de tout ce que j'ai jamais écrit (et écrirai), que les livres cités dans le catalogue des Editions Gallimard, le dernier en date, Et pas d'éditions annotées. Pas d'adaptations<sup>379</sup>. »

En ce qui a trait à l'adaptation, on sait que Kundera a toujours exprimé un grand regret d'avoir consenti à adapter son roman *L'Insoutenable légèreté de l'être* au cinéma<sup>380</sup>. Si on a tendance à croire que le septième art permet d'immortaliser les œuvres romanesques, l'auteur infirme cette assertion qui n'est pour lui qu'illusion. L'auteur affirme que les adaptations cinématographique ou théâtrale ne peuvent garantir la pérennité des romans car elles portent atteinte à la composition de ces derniers en les déconstruisant<sup>381</sup>. » Et l'auteur de poursuivre en se demandant : « Mais que reste-il d'une œuvre d'art si on la prive de sa forme ? On pense prolonger

---

<sup>377</sup> *Ibid.*, p. 318.

<sup>378</sup> *Ibid.*, p. 319.

<sup>379</sup> Milan Kundera, *L'Art du roman*, *op. cit.*, p. 181.

<sup>380</sup> Le film a été réalisé en 1988 par Philip Kaufman.

<sup>381</sup> Milan Kundera, *Le Rideau*, *op. cit.*, p. 181.

la vie d'un grand roman par une adaptation et on ne fait que construire un mausolée où seule une petite inscription rappelle le nom de celui qui ne s'y trouve pas<sup>382</sup>. »

Le contrôle de Kundera de son œuvre paraît de manière indéniable dans le verrouillage de l'accès à ses écrits de jeunesse. Malgré la réticence de l'auteur à republier une partie de son œuvre et son effort considérable pour sculpter sa bibliographie, Martin Rizek s'est intéressé de près aux premiers écrits de l'auteur en jugeant que ces derniers peuvent apporter un éclairage significatif sur la démarche ultérieure de l'auteur, ses refus ainsi que ses choix esthétiques. En effet, l'œuvre de Kundera ne débute pas avec *La Plaisanterie*. Le jeune Kundera avait déjà contribué à plusieurs recueils de poésie socialiste qui avaient pour but de soutenir la propagande communiste. En 1953, il publie son premier recueil de poésie *L'Homme ce vaste jardin*. Rizek affirme que, malgré son inscription dans l'idéologie communiste, ce premier recueil préfigure déjà le combat de Kundera contre les idées reçues. Il « est un mélange de propos conforme au dogme [staliniens] et de revendications audacieuses. Des parties "orthodoxes" alternent avec des parties polémiques<sup>383</sup> ». En 1957, Kundera publie *Monologues*. Il s'agit d'une variation de poèmes ou s'entrecroisent des voix féminines et masculines sur le thème de la relation amoureuse et de la séparation<sup>384</sup>, comme si l'auteur entamait déjà son divorce avec le parti communiste. Toutefois, le jeune poète se garde bien de s'attirer les foudres de ses « camarades » puisque le poème « Monologue sur le long sommeil », écrit en 1956, ne paraît pas dans cette édition car il présente une critique directe du régime : « Le poème en question est le monologue de la femme d'un homme injustement arrêté et évoque inévitablement les persécutions staliniennes<sup>385</sup>. » Le jeune Kundera n'a pu échapper au contexte politique et littéraire des années soixante qui a remis en question tout un héritage politique

---

<sup>382</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>383</sup> Martin Rizek, *Comment devient-on Kundera ? op. cit.*, p. 65.

<sup>384</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>385</sup> *Ibid.*, p. 74.

(interrogation sur le stalinisme). Il faut souligner que cette période a été marquée par une évolution politique qui a permis à l'auteur de bénéficier d'une ouverture culturelle sur le reste de l'Europe. Cependant, il se rend compte que le communisme n'est qu'une autre idéologie qui vient supplanter le socialisme en s'introduisant dans la littérature de manière « pathologique ». Cette raison le pousse à prendre ses distances avec le parti communiste et à chercher à s'imposer en tant qu'écrivain apolitique et romancier avant tout.

En effet, Kundera affirme que tout ce qu'il a à dire est dit à travers ses romans, ses essais en revanche contribuent grandement à décoder leur contenu romanesque. L'auteur tisse un lien subtil entre ses essais et ses romans de telle sorte que les premiers fonctionnent comme un outil cartographique permettant d'explorer les seconds. Nous faisons également connaissance, dans ces essais, avec un Kundera-lecteur qui nous présente les romanciers qui l'ont influencé. Il se présente comme un lecteur éclairé qui affirme son admiration pour certains écrivains comme Broch ou Musil et son « envoûtement » par d'autres comme Kafka<sup>386</sup>. À première vue, il semble que Kundera cherche à partager son expérience de lecture et ses points de vue avec son lecteur. Les essais présentent sa conception de l'art romanesque ainsi que certaines réflexions sur des thèmes qui l'interpellent en tant que romancier. Il ne manque pas de souligner les problèmes qu'ont déjà rencontrés ses prédécesseurs et d'exprimer ses craintes les plus profondes quant à l'avenir de l'art romanesque. Cependant, on se rend vite compte que l'utilisation des références a pour but ultime de servir les propres intérêts de l'auteur. Derrière l'analyse des influences de cet espace littéraire, Kundera propose à son lecteur un raisonnement analogique répondant à la devise « Pour comprendre il faut comparer<sup>387</sup> ». En effet, l'analyse du mode de composition romanesque chez certains auteurs lui permet de légitimer sa propre esthétique compositionnelle puisqu'elle s'inspire

---

<sup>386</sup> Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, op. cit., p. 64.

<sup>387</sup> Milan Kundera, *Le Rideau*, op. cit., p. 105.



de ces figures notoires de la littérature ou se fonde sur leur modèle. En outre, Kundera semble avoir bénéficié de l'expérience des romanciers qui l'ont précédé et influencé, en tentant de les dépasser pour faire évoluer le roman. Il souligne par exemple que le contrepoint, tel qu'il l'envisage, est composé d'éléments hétéroclites qui se soutiennent pour forger l'unité du roman, dépassant ainsi la simple juxtaposition d'éléments épars mise en place par Broch.

Par ailleurs, l'analyse de la réception d'autres auteurs comme Kafka ou Gombrowicz lui fournit l'occasion de souligner la manière dont sa propre œuvre devrait être reçue. Il ne cesse de faire référence à la trahison de Brod qui a sans doute représenté un cas de « jurisprudence<sup>388</sup> » dans le domaine littéraire. Cet acte de « désobéissance », même s'il s'est avéré fructueux pour le rayonnement de l'œuvre et du nom de Kafka, cristallise la pire crainte de Kundera : celle de ne plus pouvoir contrôler son œuvre en laquelle réside son identité d'auteur.

---

<sup>388</sup> Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, op. cit., p. 327.

## CHAPITRE IV : LA RÉCEPTION DE L'ŒUVRE DE MILAN KUNDERA : ENTRE INTERPRÉTATION ET MALENTENDU.

Il n'y a pas de vrai sens d'un texte. Pas d'autorité de l'auteur. Quoi qu'il ait voulu dire, il a écrit ce qu'il a écrit. Une fois publié, un texte est comme un appareil dont chacun peut se servir à sa guise et selon ses moyens : il n'est pas sûr que le constructeur en use mieux qu'un autre.

Paul Valéry, *Œuvres complètes*

### 1. La construction du sens

Le roman n'existe qu'à travers le rapport qu'il entretient avec son public. Ce dernier inclut la somme des lecteurs, interprètes (critiques) et traducteurs. Comme l'affirme le théoricien de la réception, Hans Robert Jauss :

la vie de l'œuvre littéraire dans l'histoire est inconcevable sans la participation active de ceux auxquels elle est destinée. C'est leur intervention qui fait entrer l'œuvre dans la continuité mouvante de l'expérience littéraire, où l'horizon ne cesse de changer, où s'opère en permanence le passage de la réception passive à la réception active, de la simple lecture à la compréhension critique, de la norme esthétique admise à son dépassement par une production nouvelle<sup>389</sup>.

En effet, l'auteur, l'œuvre et le lecteur forment une chaîne inséparable où chacun a un rôle à jouer. Le lecteur n'est pas un simple récepteur passif ; sa participation est requise afin d'activer l'interprétation de l'œuvre, elle est même essentielle dans l'évolution de l'histoire de cette dernière. L'œuvre littéraire traverse le temps, mais son interprétation est sujette à des mutations perpétuelles qui s'accordent avec chaque nouvelle lecture :

L'œuvre littéraire n'est pas un objet existant en soi et qui présenterait en tout temps à tout observateur la même apparence ; un monument qui révélerait à l'observateur passif son essence intemporelle. Elle est plutôt faite comme une partition pour éveiller à chaque lecture

---

<sup>389</sup> Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, « Collection Tel », 1978, p. 49.

une résonnance nouvelle qui arrache le texte à la matérialité des mots et actualise son existence<sup>390</sup>.

Un texte est « un mécanisme paresseux » (Eco) qui requiert des mouvements coopératifs conscients de la part du lecteur et de l'auteur. Ce dernier fait appel à un lecteur modèle afin d'actualiser le sens du texte. La notion de « lecteur modèle » renvoie à une stratégie textuelle qui sert à activer l'interprétation. Celle-ci commence par une approche linéaire du texte. Le lecteur est appelé par la suite à comprendre les structures narratives du texte en s'appuyant sur ses connaissances encyclopédiques. Lors de la mise en place de sa stratégie textuelle, l'auteur se réfère en effet à ces compétences pour le décodage du ou des sens de son texte et prévoit de les retrouver chez son lecteur empirique. Il ne suffit donc pas d'imaginer un lecteur empirique, il faut tout mettre en place dans le texte afin de construire ce lecteur modèle. L'auteur, en tant qu'émetteur, fait appel à la coopération d'un lecteur modèle<sup>391</sup> qui est supposé partager les mêmes compétences que lui. Ainsi, « l'auteur présuppose la compétence de son Lecteur Modèle en même temps qu'il l'*institue*<sup>392</sup>. » De son côté, le lecteur empirique met en branle un ensemble complexe de mouvements coopératifs afin d'actualiser le texte. Il se sert lors de la lecture de ses compétences encyclopédiques, linguistiques, littéraires et circonstancielles. Ces dernières prennent en compte le système de communication sémiotique dans le sens le plus large (système linguistique et extralinguistique) du terme.

Même si l'actualisation du texte découle d'une coopération entre l'auteur et le lecteur, il ne faut pas oublier que le terrain a été préalablement préparé par l'auteur. L'interprétation se fait suivant une stratégie prévue par ce dernier, de manière à ce qu'il n'y ait pas beaucoup de place

---

<sup>390</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>391</sup> « Le Lecteur Modèle est un ensemble de *conditions de succès* ou de bonheur (*felicity conditions*), établies textuellement, qui doivent être satisfaites pour qu'un texte soit pleinement actualisé dans son contenu potentiel. » Umberto Eco, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985, p. 77.

<sup>392</sup> *Ibid.*, p. 68.

pour un dérapage interprétatif. Toutefois, les possibilités de ce dérapage sont prévisibles, voire inévitables, car il est évident que l'auteur ne peut contrôler tous les aspects de la réception. L'exemple de Milan Kundera est sans doute l'un des cas le plus intéressant à analyser depuis cette perspective. Si les possibilités interprétatives d'un texte se mesurent par le degré d'ouverture de ce dernier<sup>393</sup>, l'ensemble des conditions que représente le lecteur modèle permet de contrôler et de limiter l'interprétation du lecteur empirique. En somme, la lecture ne peut pas être associée à une totale liberté interprétative, car elle est théoriquement (et idéalement) déterminée par l'auteur de l'œuvre (à travers le lecteur modèle qu'il met en place), qui se pose comme un garde-fou contre toute dégénérescence du sens. Comment expliquer alors que certaines interprétations puissent échapper aux jalons interprétatifs posés par l'auteur ?

Précisons d'abord que l'interprétation exige idéalement la coopération d'un lecteur modèle et d'un auteur modèle. Ce dernier n'est que le sujet d'une stratégie textuelle qui se manifeste dans le texte, il n'est donc pas à confondre avec l'auteur empirique tel qu'il existe idéologiquement à travers ses manifestations extratextuelles. Toutefois, et comme le rappelle à juste titre Umberto Eco, on ne peut faire fi des « circonstances d'énonciation qui amènent à formuler une hypothèse sur les intentions du sujet empirique de l'énonciation<sup>394</sup>. » En l'occurrence, l'auteur peut faire référence à certains éléments dans le texte qui sont susceptibles d'être identifiés par le lecteur comme provenant du monde extérieur grâce à des indices référentiels. Cependant, il arrive que l'appréhension de certains indices, que le lecteur croit reconnaître dans le texte et auxquels il attribue une signification incontestable, trouve son origine dans une compréhension préconçue du texte ou du moins du contexte dans lequel il est produit.

---

<sup>393</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>394</sup> *Ibid.*, p. 80.

L'étude de la réception d'une œuvre littéraire doit prendre en compte les dispositions particulières dans lesquelles se trouve le lecteur pour l'accueillir, antérieures à sa réaction psychologique et à l'intelligence subjective qu'il a de l'œuvre<sup>395</sup>. La prédisposition du lecteur à un certain mode de réception, fruit des expériences de ses lectures passées, crée une certaine attente vis-à-vis de la nouvelle œuvre à déchiffrer. Cette dernière entretient avec la série d'œuvres antérieures, qui appartiennent au même genre littéraire, un rapport paradoxal de complémentarité et d'opposition (ou d'exclusion). Tout en reproduisant les effets d'expériences antérieures chez le lecteur, elle se distingue par des « effets poétiques nouveaux ». L'horizon d'attente est défini par rapport au degré d'adéquation aux expériences esthétiques antérieures du lecteur. L'attente du lecteur peut être « entretenue, modulée, réorientée, rompue par l'ironie selon les règles consacrées par la poétique des genres et des styles<sup>396</sup> ». De même l'interprétation d'un texte ne peut être envisagée qu'à la lumière de l'horizon d'attente de l'instance interprétative, car ce sont bien toutes les expériences des lectures antérieures qui permettent d'évaluer les effets produits par le nouveau texte.

Jauss ajoute un nouvel élément à sa définition de « l'horizon d'attente ». Il introduit une nuance afin d'élargir le champ d'investigation confiné jusqu'alors au domaine littéraire. Il s'agit de « l'horizon d'attente sociale » qui est défini par Jauss comme « la disposition d'esprit ou le code esthétique des lecteurs, qui conditionne la réception<sup>397</sup>. » L'actualisation du texte ne se limite pas à une précompréhension littéraire mais s'accompagne d'une précompréhension esthétique :

[...] le lecteur ne peut faire parler un texte, c'est-à-dire concrétiser en une signification actuelle le sens potentiel de l'œuvre, qu'autant qu'il insère sa précompréhension du monde et de la vie dans le cadre de référence littéraire impliqué par le texte. Cette précompréhension du lecteur inclut les attentes concrètes correspondant à l'horizon de ses

---

<sup>395</sup> Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, op. cit., p. 55.

<sup>396</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>397</sup> *Ibid.*, p. 284.

intérêts, désirs, besoins et expériences tels qu'ils sont déterminés par la société et la classe à laquelle il appartient aussi bien que par son histoire individuelle<sup>398</sup>.

La dimension sociale, introduite par la notion d'horizon d'attente, permet de rendre compte d'une conscience collective qui participe activement à la construction du sens dans le texte. L'interprétation est donc régie à la fois par l'expérience esthétique antérieure du lecteur et par son expérience pratique de la vie qu'il reprend inconsciemment à son compte.

L'œuvre littéraire est irrémédiablement liée à un contexte, ce qui rend toute lecture, quelle qu'en soit la volonté du lecteur de demeurer neutre, une opération quasi impossible puisque « penser à une phrase hors contexte est impossible<sup>399</sup>. » De même qu'aucun énoncé n'existe *ex nihilo*, aucune lecture n'est dénuée de présupposés qui la conditionnent. Toute interprétation puise son origine dans une connaissance prédéterminée. Selon Stanley Fish, « il existe une base d'accord partagée servant à la fois de guide pour l'interprétation et de mécanisme pour discriminer les interprétations<sup>400</sup> ». Ainsi, les stratégies interprétatives dont dispose un lecteur ne lui appartiennent pas, elles découlent de sa précompréhension des intérêts et des objectifs du texte qui est motivée par une situation donnée.

Dans *Is there a text in this class?*<sup>401</sup>, Stanley Fish essaie de démontrer, preuve à l'appui, que l'interprétation fait appel en grande partie à une précompréhension du texte, laquelle est spontanément reconstituée dans l'esprit du lecteur. Il entreprend une expérience avec ses étudiants en tentant de faire passer une liste de linguistes contemporains pour un poème religieux du XVII<sup>e</sup> siècle. Puisque les étudiants assistent à un cours de poésie religieuse du XVII<sup>e</sup> siècle, ils activent

---

<sup>398</sup> *Ibid.*, p. 284.

<sup>399</sup> Stanley Fish, *Quand lire c'est faire : l'autorité des communautés interprétatives*, Paris, Prairies ordinaires, 2007, p. 37.

<sup>400</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>401</sup> Stanley Fish, *Is there a text in this class? The authority of interpretive communities*, Cambridge, Harvard University Press, 1980.

automatiquement une interprétation qui va dans ce sens et parviennent à retrouver dans cette simple liste de noms propres une signification biblique, croyant par conséquent avoir devant les yeux un poème ingénieusement composé. Fish en conclut que ce sont les lecteurs qui ont fait le poème : « les interprètes ne décodent pas les poèmes : ils les font<sup>402</sup>. » D'après lui, l'interprétation n'est pas l'art d'analyser (*construing*) mais l'art de construire (*constructing*) le sens. La construction du sens se ferait conformément à une connaissance prédéterminée de l'objet d'étude et sous l'influence d'une sorte de conscience collective supérieure.

La lecture devient la capacité de faire émerger une base de signification commune et partagée avec une autorité interprétative. Cette dernière se matérialise à travers les structures sociales et les normes qui les régissent (la langue étant la première structure soumise aux normes). Fish en arrive à nier toute liberté en matière d'interprétation, affirmant que les présupposés et les opinions d'un individu ne sont jamais les siens et que la conscience est toujours délimitée par leur disponibilité préalable. Il affirme en outre que « les significations ne sont pas la propriété ni de textes stables et fixes ni de lecteurs libres et indépendants, mais de communautés interprétatives qui sont responsables à la fois de la forme des activités d'un lecteur et des textes que cette activité produit<sup>403</sup>. » La seule liberté permise au lecteur, dans ce cas, est la possibilité de se mouvoir à l'intérieur de la structure normative préconçue par la communauté interprétative.

Même si les propos de Stanley Fish apportent un nouvel éclairage sur l'interprétation des textes et permettent de donner plus de poids aux éléments extérieurs, notamment à la communauté interprétative participant à l'opération interprétative, plusieurs lacunes relatives à sa méthodologie peuvent être soulignées. L'expérimentation de Fish à propos du supposé poème ne repose pas sur une base scientifique solide, car il serait difficile de la reproduire et d'espérer retrouver le même

---

<sup>402</sup> Stanley Fish, *Quand lire c'est faire*, op. cit., p. 62.

<sup>403</sup> *Ibid*, p. 55.

résultat, ni même espérer retrouver un quelconque trait poétique dans le délire collectif d'une communauté interprétative, en l'occurrence celle du groupe d'étudiants sujet de l'expérience. La théorie de Fish a fait l'objet de plusieurs critiques, notamment de la part d'Umberto Eco (*Les limites de l'interprétation*) et d'Antoine Compagnon (*Le Démon de la théorie*). Beaucoup y ont vu une fable théorique visant à prôner un relativisme interprétatif total<sup>404</sup>. En d'autres termes, cela reviendrait à ouvrir la boîte de Pandore en matière d'interprétation littéraire, car en niant les caractéristiques poétiques propres au texte littéraire et en affirmant que c'est le lecteur qui fait le texte, cette théorie privilégie l'acceptation de toutes les interprétations possibles, sans distinction ni discrimination. Or même si le texte peut se plier à certaines lectures, il est loin d'être une pâte malléable susceptible d'épouser toutes les formes et d'entrer dans tous les moules.

Si la théorie de Fish semble donner au lecteur une clé magique capable d'ouvrir tous les textes, cela n'est que pure illusion, car cette liberté se trouve instantanément limitée par le lecteur lui-même qui porte en lui « une contrainte intériorisée ». On ne peut dédaigner l'éclairage qu'apporte la théorie des communautés interprétatives sur le potentiel herméneutique que l'on retrouve chez chaque lecteur. La lecture est une construction individuelle de sens, mais elle illustre également la capacité d'appliquer au texte une grille de lecture correspondant à un savoir prédéterminé. En outre, en rejetant l'univocité de la signification d'un texte, Fish appuie l'idée de la temporalité de l'expérience de lecture. L'interprétation est affectée par l'évolution de la pensée, étant donné que les présupposés, sur lesquels repose la lecture et qui semblent évidents et incontestables à un moment donné, sont irrémédiablement voués à changer, ce qui entraîne *ipso facto* un changement dans l'interprétation du texte. Que la lecture de l'œuvre littéraire se heurte à un décalage entre la stratégie de l'auteur et l'interprétation du lecteur (Eco) ou qu'elle soit soumise

---

<sup>404</sup> Marc Escola, « L'autorité de l'interprète. Les fables théoriques de Stanley Fish », *Revue internationale des livres et des idées*, décembre 2007.



au bon vouloir des autorités interprétatives (Fish), ces situations entraînent nécessairement un malentendu autour de sa réception.

## 2. Rôle du malentendu dans la production de sens

La question du malentendu est au cœur même des romans kundériens. L'intrigue kundérienne puise le plus souvent sa source dans les malentendus qui s'installent entre les personnages ou dans les différents systèmes de signification. Dans *La Plaisanterie*, Ludvik Jahn envoie une carte postale à son amie avec une plaisanterie, mais le contexte idéologique politiquement chargé de l'époque ne permet pas de la saisir en tant que simple plaisanterie, ce qui entraîne la chute de Ludvik. Dans ce roman, le malentendu est double ; il s'agit d'un malentendu interne qui décrit l'incapacité à comprendre une simple blague, mais c'est aussi un malentendu externe à la trame du roman qui porte sur l'interprétation du roman. Dans *La Vie est ailleurs*, Jaromil se prend pour un poète et cherche à joindre écriture lyrique et action politique, mais l'association des deux se révèle un mélange explosif. L'attitude lyrique dénote une incapacité fondamentale à s'ouvrir aux autres, car elle est par essence subjective et introvertie alors que la politique appelle à l'engagement et à l'action. Dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Kundera introduit une digression sur « Les mots incompris<sup>405</sup> », dans laquelle il présente un « petit lexique » qui permet au lecteur de se rendre compte de l'aspect subjectif des définitions que les personnages attribuent aux mots, en particulier ceux autour desquels se construit l'identité des protagonistes. Il ne faut pas oublier que la composition des personnages, chez Kundera, ne repose sur aucune description physique mais plutôt sur un ensemble de mots clés qui renvoient à leurs *ego* expérimentaux et qu'il appelle des « mots thèmes ». L'auteur explique ainsi que les mêmes signes

---

<sup>405</sup> Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, op. cit., p. 121.

ont des significations opposées pour Franz et Sabrina. Ces malentendus sémantiques accélèrent d'ailleurs la séparation des deux personnages.

Dans *La Lenteur*, le personnage de Čechořipsky offre une nouvelle variante du malentendu. Lors d'un colloque, l'entomologiste tchèque est incapable de trouver son nom sur la liste des invités. Il se fait aider par une jeune femme, mais cette dernière n'arrive pas à reconnaître son nom sur cette liste à cause de la prononciation tchèque. Le scientifique lui explique l'importance des accents diacritiques dans la prononciation tchèque et la réforme de l'orthographe tchèque par Jean Hus en expliquant : « 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<sup>406</sup>. » Malgré tous ces efforts, la jeune femme demeure incapable de prononcer correctement le nom du savant. Il est intéressant de souligner qu'à aucun moment de cette scène anecdotique l'auteur n'a transcrit correctement le nom de son personnage. Il laisse le soin au lecteur de reconstituer le nom propre en mettant en pratique les explications fournies par le savant à propos des « accents circonflexes inversés » et autres subtilités de la langue tchèque. Ce personnage est doublement marqué par le sceau du malentendu. En effet, il a été invité en France à ce colloque, non en raison de ses travaux scientifiques (la découverte de la mouche pragoise) mais pour ce qu'il représente : un opposant politique au parti communiste. Cependant, l'homme n'est pas un véritable opposant au régime, seulement un indécis qui a hésité trop longtemps sur la position à prendre face au parti et qui a fini par être perçu comme tel par les autres. Après le Printemps de Prague, le savant a perdu son poste de chercheur et a dû travailler comme ouvrier en bâtiment. Seule cette information politique a été présentée lors du colloque en guise de biographie. Les organisateurs de l'événement se montrent

---

<sup>406</sup> Milan Kundera, *La Lenteur*, *op. cit.*, p. 61.

pleins de sympathie pour lui et veulent lui rendre hommage, mais en réalité ils ne font que creuser un peu plus le fossé du malentendu qui s'est installé entre eux et lui. Pris dans un élan d'enthousiasme, l'intellectuel Berck croit rendre hommage à la ville du scientifique tchèque et à ses artistes :

« Budapest est une ville magnifique » [...] je veux dire Prague, mais je veux dire aussi Cracovie, je veux dire Sofia, je veux dire Saint-Petersbourg, je pense à toutes ces villes de l'Est qui viennent de sortir d'un énorme camp de concentration [...] Cher confrère, n'ayez pas de honte à être de l'Est. Pensez à votre émigration au XIX<sup>e</sup> siècle. [...] Et Mickiewicz ? Je suis fier qu'il ait trouvé sa seconde patrie en France<sup>407</sup>.

La frustration du scientifique augmente à chaque méprise, mais malgré ses tentatives de rectifier son interlocuteur, l'intellectuel français s'obstine à immortaliser ses propres préjugés devant l'œil de la caméra venue témoigner de cet événement. On ne peut que reconnaître ici l'empreinte de Kundera qui a utilisé le personnage de Čechořipsky comme une sorte d'alter ego témoignant de ses propres frustrations face à sa propre réception en France de manière assez comique. Par ailleurs, l'auteur dénonce l'incapacité de son lecteur à comprendre son humour à certaines occasions lorsqu'il déclare :

Si quelqu'un me demandait quelle est la cause la plus fréquente des malentendus entre mes lecteurs et moi, je n'hésiterai pas : l'humour. Je n'étais pas encore depuis longtemps en France et j'étais tout sauf blasé. Quand un grand professeur de médecine a souhaité me voir parce qu'il aimait *La Valse aux adieux*, j'ai été très flatté. Selon lui, c'est un roman prophétique ; avec le personnage du docteur Skreta qui, dans une ville d'eaux, soigne les femmes apparemment stériles en leur injectant secrètement son propre sperme [...] Il m'invite à un colloque consacré à l'insémination artificielle. [...] il se permet de me critiquer : je n'ai pas réussi à exprimer d'une façon suffisamment puissante la beauté morale du don de semence. Je me défends : le roman est comique ! [...] Il ne faut pas prendre tout au sérieux ! [...] soudain, je comprends : rien n'est plus difficile que de faire comprendre l'humour<sup>408</sup>.

---

<sup>407</sup> Milan Kundera, *La Lentueur*, op. cit., p. 78.

<sup>408</sup> Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, op. cit., p. 14-15.

Dans *L'Identité*, les problèmes de communication se trouvent accentués à cause de tout un jeu de dissimulation entre Chantal et Jean-Marc. Les masques que portent les deux protagonistes, dans ce qui se voulait un jeu au départ, les installent dans une non-communication et précipitent leur rupture. *L'Ignorance* met à nu le malentendu dont souffre le « grand personnage européen<sup>409</sup> » de l'Émigré créé par les temps modernes. À travers les personnages d'Irena et de Josef, l'auteur lève le voile sur la figure de l'exilé et expose l'incompréhension à laquelle il doit faire face, que ce soit dans le pays qu'il a quitté ou dans sa nouvelle terre d'accueil. Irena et Joseph sont deux exilés tchèques qui refusent de se voir comme des victimes ; pourtant ils sont perçus dans leur pays d'accueil comme des martyrs portant leur croix d'exilé en attendant impatiemment de pouvoir faire leur Grand retour. Cette manifestation intratextuelle du malentendu, qui constitue en fait le moteur de la narration, intervient donc également sur le plan interprétatif pour construire le sens du texte.

Dans *L'Art du roman*, Kundera saisit encore une fois l'occasion de préciser le sens qu'il donne aux mots. D'abord publié dans *Le Débat* sous forme de dictionnaire, les « Soixante-treize mots<sup>410</sup> », dont le nombre original s'élevait à « Quatre-vingt-neuf mots<sup>411</sup> », témoignent d'un rapport particulier aux mots et d'une réflexion mûrie derrière chacun des emplois que Kundera en fait dans son art romanesque. L'écrivain est bien conscient de son obsession qui le pousse « à surveiller les traductions de ses romans [et à courir] après les innombrables mots comme un berger derrière un troupeau de moutons sauvages<sup>412</sup>. » L'écriture de Kundera est un travail d'orfèvre où se cache derrière chaque mot une acception toute particulière qui reflète une sensibilité bien personnelle. Le romancier s'emploie à exposer cette réflexion autour des mots clés de son univers et à révéler l'intérêt qu'il porte à certains d'entre eux. Cette démarche s'inscrit dans sa volonté

---

<sup>409</sup> Milan Kundera, *L'Ignorance*, *op. cit.*, p. 38.

<sup>410</sup> Milan Kundera, *L'Art du roman*, *op. cit.*, p. 145.

<sup>411</sup> Milan Kundera, « Quatre-vingt-neuf mots », *op. cit.*, p. 90.

<sup>412</sup> Milan Kundera, *L'Art du roman*, *op. cit.*, p. 146.

d'éclaircir les malentendus autour de son œuvre, voire de les éviter : une stratégie qu'il avait déjà mise en place dans ses essais. Les définitions portent sur des acceptions personnelles mais sont aussi l'occasion de rappeler les mésaventures dont ont souffert certains romans. La définition du mot *amusant* sert justement à dénoncer le malentendu autour des traductions française et anglaise de *La Plaisanterie* et ne porte aucunement sur la définition institutionnalisée par le dictionnaire :

Amusant : c'est bien d'être amusant, c'est moins bien de *faire* amusant. Le traducteur français de *La Plaisanterie* : « Elle avait dix-neuf printemps » (au lieu de dix-neuf ans) ; « Elles portaient un costume d'Ève » (au lieu de « étaient nues ») ; « L'harmonium émet des borborygmes » (au lieu de sons). Le traducteur américain manifeste la même volonté d'être drôle. Aaron Asher, mon éditeur et grand ami, soucieux de chaque mot, lit les épreuves et me téléphone : « Je supprime tous les *amusing words* ! »<sup>413</sup>

Les définitions des « Soixante-treize mots » correspondent aux clés permettant de déchiffrer les romans. Elles portent sur des redéfinitions personnelles, ainsi que sur des néologismes auxquels l'auteur a éprouvé le besoin de recourir comme la notion d'*imagologie* ou de *misomuse*. Le dictionnaire devient le chemin le plus sûr pour entrer dans l'univers romanesque kundérien. Toutefois, en se voyant offrir une entrée libre dans l'univers intime du romancier, le lecteur est insidieusement amené à se plier à l'autorité de ce dernier et à accepter sans contester les définitions qu'il impose.

Dans son acception première, le malentendu est une « divergence d'interprétation entre personnes qui croyaient se comprendre<sup>414</sup> » ; il inclut, par extension, le désaccord qui découle de cette divergence tant qu'elle échappe aux deux parties. La définition laisse entendre que le malentendu porte sur l'interprétation ou plutôt sur la difficulté à partager une même interprétation. La dialectique du malentendu trouve son origine dans la dénonciation d'une erreur. Il s'agit le plus souvent d'une erreur de communication qui survient à cause de la polysémie de la langue, et ce,

---

<sup>413</sup> Milan Kundera, « Quatre-vingt-neuf mots », *op. cit.*, p. 90.

<sup>414</sup> *Le Petit Robert de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2015.

d'autant plus si le malentendu s'installe au sein d'une société multiculturelle où les codes des uns et des autres divergent. D'une manière générale, le malentendu concerne l'interprétation d'un texte (ou tout autre forme de discours) ou d'un événement historique, politique, social, etc. Sans vraiment atteindre le statut de concept à part entière, le malentendu demeure néanmoins un outil d'interprétation fort utile qui se met en place rétrospectivement afin de rectifier une supposée méprise. Le malentendu littéraire dépasse la simple maladresse interprétative due à une polysémie ou à une homonymie des signes ; il porte sur un message intrinsèque au texte qui a été mal compris. La difficulté qui se pose en premier lieu est la définition de la cause de ce malentendu et la détermination du discours d'autorité permettant de dégager le sens premier du texte.

Comme dans toute entreprise interprétative, il ne faut pas s'attendre à trouver une signification ultime qui serait supérieure à toutes les précédentes, ni chercher à trouver les origines du malentendu :

il serait non seulement vain mais illégitime de chercher à remonter à un lieu, un geste, un moment qui serait (à) l'origine du sens (d'un texte, d'une œuvre, d'une pensée) : ni l'intention de l'auteur, ni la genèse de l'œuvre, ni le contexte historique de son élaboration ne sauraient délivrer la vérité de quoi que ce soit ; le malentendu a son temps propre, dont le ressort est non la vérité mais l'élaboration du sens<sup>415</sup>.

La définition même du malentendu ne laissait-elle pas déjà entendre que le désaccord qu'il engendre échappe aux deux parties concernées ?

Malgré cette précaution, la dénonciation du malentendu est une opération ponctuelle qui marque de manière indélébile le texte. L'auteur d'une thèse, qui entend apporter son éclairage sur une question donnée, s'inscrit nécessairement dans une lignée interprétative et voit son travail soumis à la critique des pairs. En s'engageant dans cette voie, l'interprète entre ainsi de plein fouet dans le cercle vicieux de l'herméneutique sans jamais pouvoir interrompre la chaîne interprétative.

---

<sup>415</sup> Bruno Clément et Marc Escola (dir), *Le Malentendu*, Saint Denis, PUV, 2003, p. 9.

Cependant, il ne faut pas voir dans la volonté de dissiper le malentendu une vaine opération qui ne gagne qu'à s'opposer aux interprétations précédentes. La dialectique du malentendu, tout comme le suggère son nom, engage des dialogues et des échanges fructueux qui aboutissent dans la plupart des cas à de nouvelles constructions de sens. Ainsi, la suite de malentendus qui concernent une œuvre littéraire donne lieu à chaque fois à une réception différente. Le renouvellement du sens trouve son origine, en partie, dans l'effort fourni afin de dissiper ces malentendus. Il est évident qu'un texte n'est jamais vierge ; quelque soit le stade auquel il parvient lors de sa réception, il a déjà été soumis à au moins une interprétation. Aussi, chaque lecture apporte-t-elle son grain de sel à un réseau d'interprétation sans prétendre clore définitivement cette chaîne. L'intention originelle de l'auteur a longtemps représenté la référence quant à l'interprétation « correcte » qu'il fallait faire du texte. On sait aujourd'hui qu'on ne peut se fier à une telle doxa, car l'auteur, tel qu'il est dans la réalité et tel qu'il paraît dans le texte, renvoie à deux entités différentes. Même si l'interprétation émane de l'autorité auctoriale, ce n'est pas tant l'unité que l'unicité interprétative qui fige le sens et conduit à la mort du texte. De même, prétendre détenir l'ultime interprétation qui serait définitive et complète serait absurde, car nulle autorité ne peut sceller irrémédiablement le sens du texte. Une fois ce dernier sorti des mains de son auteur, il devient l'apanage du lecteur.

La position de l'écrivain face au malentendu est ambiguë car elle oscille entre le désir de rétablir une certaine vérité du (ou dans) le texte et la tentation de laisser planer le malentendu, voire de l'entretenir afin de favoriser les chances de succès de la réception de l'œuvre. Après vingt ans d'interdiction de ses œuvres en ex-Tchécoslovaquie, Kundera se félicite de la réception de la quatrième partie du *Livre du rire et de l'oubli*, paru en en plaquette éditée à part, même si la critique tchèque s'est fourvoyée à son sujet : « "Depuis James Joyce déjà nous savons que la plus grande

aventure de notre vie est l'absence d'aventures", etc., etc. J'ai éprouvé un étrange plaisir malin à me voir retourner au pays natal sur un âne de malentendu<sup>416</sup>. »

Sartre affirme qu'« il vaut mieux être méconnu que célèbre, que le succès, s'il va jamais à l'artiste de son vivant, s'explique par un malentendu<sup>417</sup>. » Par ce constat, le philosophe existentialiste pose le malentendu comme une condition *sine qua non* de la réception du texte : pour être bien reçu, ce dernier devrait nécessairement être mal entendu. L'ambiguïté assure donc la multiplicité des interprétations et enrichit le texte. Cette idée a été conceptualisée par Harold Bloom autour du concept de « misreading » dans le domaine poétique. Cependant, on peut aisément appliquer ce modèle théorique au genre prosaïque, puisque Bloom se soucie peu des genres et admet indifféremment Freud et Descartes au même rang que les poètes<sup>418</sup>. Le critique américain soutient qu'un poème est toujours le résultat d'une mélecture d'un poème précédent : « Une correction créative<sup>419</sup> » qui est générée par une mauvaise interprétation du premier poème. Ce dernier déclare à ce sujet :

Influence, as I conceive it, means, that there are no texts, but only relationships *between* texts. These relationships depend on a critical act, a misreading or misprision, that one poet performs upon another, and that does not differ in kind from the necessary critical acts performed by every strong reader upon every text he encounters. The influence relation governs reading as it governs writing, and reading is therefore a miswriting just as writing is a misreading. As literary history lengthens, all poetry necessarily becomes verse-criticism, just as all criticism becomes prose-poetry<sup>420</sup>.

---

<sup>416</sup> Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, *op. cit.*, p. 240.

<sup>417</sup> Jean-Paul Sartre, *Situations II*, Paris, Gallimard, 1947, p. 161.

<sup>418</sup> Harold Bloom, *A Map of Misreading*, New York, Oxford University Press, 1975, p. 90.

Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: a theory of poetry*, New York, Oxford University Press, 1973, p. 28.

<sup>419</sup> Bloom utilise l'expression de « creative correction » dans *The Anxiety of Influence: a theory of poetry*, *op. cit.*, p. 30.

<sup>420</sup> « L'influence, comme je la conçois, signifie qu'il n'y a pas de textes, mais seulement les relations entre les textes. Ces relations dépendent d'un acte critique, d'une mélecture ou d'une mauvaise interprétation, qu'un poète effectue sur un autre poète, et cela ne diffère pas de la nature des actes critiques nécessaires accomplis par chaque lecteur fort sur chaque texte qu'il rencontre. La relation d'influence régit la lecture comme elle régit l'écriture, et la lecture est donc une écriture erronée, tout comme l'écriture est une mélecture. Au fur et à mesure que l'histoire littéraire s'allonge, toute la poésie devient nécessairement une critique de vers, de même que toute la critique devient une prose-poésie. » (Notre traduction), Harold Bloom, *A Map of Misreading*, *op. cit.*, p. 3.



Bloom utilise le terme « misprision » pour décrire le processus par lequel les « écrivains forts », comme il les appelle, ont mal lu ou mal interprété les textes littéraires de leurs prédécesseurs afin de dégager un espace imaginaire pour leurs propres textes. Selon lui, chaque poème constitue une mauvaise interprétation d'un poème qui lui est hypothétiquement parent. La théorie de Bloom nous permet d'affirmer que les textes littéraires sont les conséquences de lectures ou interprétations fortes (« strong reading ») mais qui demeurent néanmoins des mélectures d'autres textes :

A strong poem does not *formulate* poetic facts any more than strong reading or criticism formulates them, for a strong reading *is* the only poetic fact, the only revenge against time that endures, that is successful in canonizing one text as opposed to a rival text. There is no textual authority without an act of imposition, a declaration of propriety that is made figuratively rather than properly or literally<sup>421</sup>.

Par ce fait, le texte ne peut être entendu en lui-même ou pour son contenu, mais il est considéré comme « une réaction créative<sup>422</sup> » par rapport à un autre texte précédent. Il n'est plus le résultat d'une écriture mais d'une réécriture réactionnelle. Bloom va même jusqu'à qualifier l'œuvre supposément originale d'« usurpation<sup>423</sup> » puisqu'elle est toujours issue de la correction d'un autre texte qui lui est antérieur. Le rapport des textes entre eux est dans une sorte de rivalité antagoniste et compétitive pour s'imposer et surtout pour perdurer. L'écriture devient chez Bloom une volonté de puissance.

La littérature endosse, bien malgré elle, le rôle d'un réflecteur de l'Histoire. La réception de l'œuvre littéraire correspond à une conscience personnelle toute subjective des événements

---

<sup>421</sup> « Un poème fort n'exprime pas plus de faits poétiques qu'une lecture forte ou que la critique ne les exprime, car une lecture forte est le seul fait poétique, la seule revanche contre le temps qui dure, qui réussit à canoniser un texte par opposition à un texte rival. Il n'y a pas d'autorité textuelle sans acte d'imposition, une déclaration de propriété est faite au sens figuré plutôt que proprement ou littéralement. » (Notre traduction), Harold Bloom, *Poetry and Repression: Revisionism from Blake to Stevens*, New Haven, Yale University Press, 1976, p. 6.

<sup>422</sup> Bloom utilise l'expression de « creative misreading » dans *Poetry and Repression: Revisionism from Blake to Stevens*, *op. cit.*, p. 4.

<sup>423</sup> Harold Bloom *Poetry and Repression: Revisionism from Blake to Stevens*, *op. cit.*, p. 6.

historiques et politiques. La divergence dans les lectures renvoie à une compréhension différente du texte et à une projection d'une série de stéréotypes ancrés culturellement dans un contexte. La projection de ces stéréotypes sur le texte fait partie du processus d'interprétation. En effet, le niveau de difficulté dans le déchiffrement d'un texte va de pair avec la réduction de son contenu à un savoir antérieur. En outre, le capital symbolique d'un auteur préfigure l'interprétation ultérieure qui sera faite de son œuvre. Bourdieu définit le capital symbolique comme suit :

C'est n'importe quelle propriété (n'importe quelle espèce de capital, physique, économique, culturel, social) lorsqu'elle est perçue par des agents sociaux dont les catégories de perception sont telles qu'ils sont en mesure de la connaître (de l'apercevoir) et de la reconnaître, de lui accorder une valeur. [...] Plus précisément, c'est la forme que prend toute espèce de capital lorsqu'elle est perçue à travers des catégories de perception qui sont le produit de l'incorporation des divisions ou des oppositions inscrites dans la structure de la distribution de cette espèce de capital (e.g. fort/faible, grand/petit, riche/pauvre, cultivé/inculte, etc.)<sup>424</sup>.

La reconnaissance et la légitimité dont jouit l'auteur et qui lui ont été accordées par ses pairs font de ces mêmes pairs des modèles à suivre pour ce qui a trait à l'interprétation de son œuvre. Les présuppositions d'une vision sociale ou politique sont appliquées à cette interprétation et l'auteur devient un agent social porteur d'un « message ». Le rapprochement entre la trame narrative et la biographie de l'auteur constitue dès lors deux éléments corrélatifs dans l'esprit du lecteur. Le contexte socio-culturel et politique du lecteur est également à prendre en considération dans l'activation du sens de l'œuvre. Martin Rizek<sup>425</sup> note que la réception des pièces de théâtre de Václav Havel a connu son lot de malentendu. En effet, ces dernières ont subi, de la part des lecteurs français, la même interprétation idéologique que les premiers romans de Kundera. Le théâtre de l'absurde du dramaturge tchèque dénonçait selon l'interprétation française le totalitarisme, alors que celle-ci reconnaissait aisément une portée existentialiste dans les pièces de Sartre, Beckett et

---

<sup>424</sup> Pierre Bourdieu, *Raisons Pratiques*, Paris, Seuil, 1994, p. 116.

<sup>425</sup> Martin Rizek, *op. cit.*, p. 57.

Ionesco. Réciproquement, les lecteurs tchèques donnaient aux pièces de ces trois dramaturges une interprétation politique. Cet exemple nous permet de réaffirmer que les mécanismes du malentendu sont avant tout contextuels et non inhérents au texte.

L'œuvre kundérienne a profité de l'aura du malentendu qui a longtemps plané au-dessus d'elle en la transformant en un outil esthétique. Cependant, la stratégie mise en œuvre par l'auteur pour entretenir cette esthétique ne doit pas nous faire oublier que c'est au lecteur que revient la tâche de reconstruire le sens du texte. L'auteur est sans doute « le propriétaire des clés » de son œuvre, mais il n'est pas le seul garant du sens de celle-ci. Or il est indéniable que Kundera octroie une grande importance à l'autorité auctoriale quand il s'agit de la réception de ses œuvres. N'a-t-il pas déclaré :

ce que l'auteur a créé n'appartient ni à son papa, ni à sa maman, ni à la nation, ni à l'humanité, cela n'appartient qu'à lui-même, il peut le publier quand il veut et s'il le veut, il peut le changer, le corriger, l'allonger, le raccourcir, le jeter dans la cuvette et tirer la chasse d'eau sans avoir le moindre devoir de s'en expliquer à qui que ce soit<sup>426</sup>.

La forte présence auctoriale se fait sentir à toutes les étapes de la création chez Kundera. Sa stratégie pour éviter les malentendus autour de son œuvre (choix minutieux des mots, surveillance des traductions, contrôle du paratexte, etc.) n'est pas sans conséquence. Si le malentendu est devenu un formidable moteur de ses romans, en tant qu'auteur Kundera peut illustrer la logique du malentendu, mais il lui est impossible de lever tous les malentendus autour de la réception de son œuvre ou d'y échapper.

La lecture devient source de malentendu car, « loin d'éclairer le texte, elle le dissimule sous les préjugés de l'opinion commune<sup>427</sup> ». Quelle lecture peut-on réserver à un texte qui semble ouvert à de multiples interprétations ? Quelle est la limite au-delà de laquelle l'interprétation

---

<sup>426</sup> Milan Kundera, *Le Rideau*, *op. cit.*, p. 117.

<sup>427</sup> Bruno Clément et Marc Escola (dir), *op. cit.*, p. 198.

tomberait dans le non-sens ? La question de la réception ne peut se limiter uniquement à l'étude de l'œuvre littéraire, mais elle doit prendre en considération le milieu et la situation historique où elle est apparue ainsi que sa place dans le contexte littéraire de son époque. Aussi l'étude du parcours d'une œuvre aussi alambiquée que celle de Milan Kundera exige-t-elle que l'on apporte d'abord un éclairage sur la situation générale de ses romans traduits en France. L'ensemble des œuvres littéraires traduites dans une langue déterminée est envisagé comme un système indépendant. L'étude de ce système permet de comprendre les textes qui le composent en les replaçant dans l'histoire littéraire, puis dans l'histoire en général. Afin de mesurer la différence survenue dans la réception de l'œuvre, notre intérêt se portera d'abord sur le corpus des romans traduits pour nous intéresser ensuite à ceux directement rédigés en français.

### **3. La circulation des œuvres étrangères en France**

#### **3.1. Contexte général**

Plusieurs facteurs historiques sont réunis pour faire de la France une terre d'accueil pour les littératures étrangères. En effet, la libéralisation du marché éditorial après la Deuxième Guerre mondiale et l'intérêt naissant pour cette nouvelle littérature venue d'ailleurs ont engendré un engouement pour les auteurs étrangers. Dès la fin de la Seconde Guerre mondiale, le monde de l'édition connaît un nouveau souffle avec la reprise économique. « Les grands éditeurs recommencent très vite à publier des œuvres étrangères et sont plus au fait de l'actualité littéraire internationale grâce à la multiplication de grandes foires professionnelles. Leipzig, Francfort, Londres deviennent ainsi des plaques tournantes dans les échanges de livres et les achats de droits <sup>428</sup>. » L'introduction de la littérature comparée dans l'enseignement supérieur et les

---

<sup>428</sup> Céline Giton, *Littératures d'ailleurs : histoire et actualité des littératures étrangères en France*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 279.

subventions publiques pour les traductions aidant, les maisons d'édition intensifient leur production ; elles se lancent dans la mise en place de nouvelles collections consacrées aux œuvres étrangères.

Les éditions Stock publient dès 1945 des auteurs étrangers comme Pearl Buck et Katherine Mansfield. Nagel lance la collection « les grands romans étrangers ». La maison Calmann-Lévy fonde la collection « traduit de » qui édite quelques auteurs de best-sellers comme Anne Franck (*Le Journal d'Anne Franck*) et Hermann Hesse (*Le Jeu des perles de verre* publié en 1943, qui lui valut le prix Nobel de littérature en 1946). Les éditions Robert Laffont créent la collection « Pavillon ». De son côté, les éditions du Seuil créent en 1946 les collections « Cadre vert » et « Le Don des langues ». Gallimard n'est pas en reste et crée dans les années quarante plusieurs collections destinées à la littérature étrangère comme la collection « littératures soviétiques », sous la direction de Louis Aragon, ainsi que la collection « la Croix du Sud » sous celle de Roger Caillois<sup>429</sup>. Dès les années cinquante, les grands romans étrangers sont réunis sous la bannière « Du monde entier », qui devient indépendante de la prestigieuse collection « Blanche ». Gallimard charge plusieurs grands noms de la littérature française, comme André Malraux et Raymond Queneau, de présenter les nouveaux romans au public français. C'est ainsi qu'un Kafka ou un Faulkner, jusqu'alors inconnus en France, sont introduits au moyen de ces nouvelles collections et consacrés par des figures d'autorité comme gage de la qualité de leurs œuvres littéraires. Aujourd'hui, la collection « Du monde entier » continue à publier chaque année environ trente-cinq titres issus de trente-sept domaines linguistiques différents<sup>430</sup>. Certains éditeurs possèdent des collections de romans étrangers aussi importantes que les collections françaises elles-mêmes.

---

<sup>429</sup> Jean-Yves Mollier, « Paris capitale éditoriale des mondes étrangers », in *Où va le livre?* Jean-Yves Mollier et collectif, La Dispute/SNEDIT, 2007.

<sup>430</sup> Céline Giton, *Littératures d'ailleurs : histoire et actualité des littératures étrangères en France*, op. cit., p. 63.

Toutes les maisons d'édition françaises n'ont cessé, depuis la création de leurs collections respectives, de participer à la diffusion des littératures étrangères :

Les grandes maisons comme Stock, le Seuil, Gallimard et Flammarion sont en première ligne. Stock a lancé par exemple à l'automne 2003 une nouvelle collection dirigée par Gila Lustiger, « Mots étrangers ». La réputation de Stock provient d'ailleurs principalement de ses collections étrangères, notamment « Cosmopolite » [...] Gallimard a créé en 1999 la collection « Continent noir », qui publie des auteurs africains francophones<sup>431</sup>.

La France demeure ainsi un pays ouvert sur la diversité culturelle. Les Français démontrent un intérêt particulier pour les écrivains européens les plus connus. Dans un sondage réalisé en 2004, 52 % des Français ont déclaré avoir lu un livre de Shakespeare, 25 % un livre de Cervantès, 19 % un livre d'Umberto Eco, 11% un livre de Milan Kundera<sup>432</sup>. Cependant, il ne faut pas restreindre le cercle aux écrivains européens car la France attire les écrivains de tous les horizons, tous continents confondus, qui viennent y chercher la bénédiction des grandes instances parisiennes. Par ailleurs, certains écrivains américains, souffrant de discrimination raciale, décident de s'installer en France. D'autres, n'arrivant pas à se faire publier aux États-Unis, n'hésitent pas à se tourner vers les maisons d'édition françaises.

Les écrivains issus du contexte colonialiste (Kateb Yassine, Albert Memmi, Mohamed Dib), quant à eux, sont quasiment obligés de passer par la matrice française pour reconstruire leur identité perdue entre oppression et assimilation. La reconnaissance par la France est paradoxalement le moyen pour ces derniers d'arriver enfin à se faire connaître dans leur pays d'origine. Sans oublier que pour ces auteurs, il serait assez difficile de se faire publier dans leur pays d'origine à cause de la situation parfois indigente de l'édition dans ces pays.

---

<sup>431</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>432</sup> *Ibid.*, p. 228.

Toutes les raisons évoquées ci-dessus font de la France un centre éditorial mondial. Au-delà de sa domination littéraire, polarisée autour de Paris « ville-littérature<sup>433</sup> », le français est toujours perçu d'une certaine manière comme « la langue de l'universel littéraire<sup>434</sup> » malgré la forte concurrence de la langue anglaise. Pascale Casanova rappelle à juste titre que

c'est, paradoxalement, par leur traduction en français, qu'aujourd'hui les Américains Paul Auster, Jim Harrison, John Edgar Wideman, John Hawkes, les Autrichiens Thomas Bernhard et Elfriede Jelinek, le Yougoslave Danilo Kis, le Portugais António Lobo Antunes (qui publie désormais ses textes en traduction française avant la version « originale » portugaise), tous les Latino-Américains, et Borges le premier, l'Italien Antonio Tabucchi et beaucoup d'autres ont commencé à exister en tant qu'écrivains, ont été consacrés comme créateurs littéraires universels<sup>435</sup>.

Toutefois, l'importation massive de romans étrangers<sup>436</sup> en France reste tributaire des succès de librairie. Ainsi, plusieurs maisons d'édition se concentrent essentiellement sur les romans en langue anglaise qui connaissent un franc succès auprès du public français. Les romans américains occupent la première place des œuvres importées en France, ce qui explique la création de nouvelles collections spécifiques à certains genres littéraires, notamment la « Série Noire » chez Gallimard dédiée à la publication de polars, genre mineur certes, mais dont la popularité a contribué en grande partie à renflouer les ventes de l'éditeur, surtout après la guerre. En matière de littérature étrangère, les collections se spécialisent progressivement dans un genre ou un autre, ce qui ne manque pas d'accroître leur rayonnement sur la scène internationale. Il est difficile de se contenter de miser sur des noms inconnus et la loi du marché fait en sorte que l'importation d'écrivains reconnus constitue à la fois une assurance de rentabilité et une mise en valeur du catalogue des éditeurs.

---

<sup>433</sup> Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, *op.cit.*, p. 347.

<sup>434</sup> *Ibid.*

<sup>435</sup> *Ibid.*

<sup>436</sup> « 43% des romans publiés en France en 2005 sont des traductions », Céline Giton, *Littératures d'ailleurs : histoire et actualité des littératures étrangères en France*, *op. cit.*, p. 87.

Cet élan d'enthousiasme pour faire connaître les auteurs étrangers s'est vu accompagner d'une importante vague traductive afin d'intégrer ce nouveau flux littéraire au paysage culturel français. Nul besoin de rappeler ici le rôle primordial que joue la traduction dans la circulation mondiale des livres et des idées de manière générale. Malgré l'importance des traductions issues de l'anglais, la France cultive une tradition de variété linguistique dans le choix des romans à traduire. Le rapport traduction-édition est l'un des critères permettant d'évaluer la diversité culturelle. Cette tendance témoigne d'un côté de la diversité du paysage littéraire français, et de l'autre de la capacité de certains auteurs étrangers à s'imposer dans le paysage français.

Le marché de la traduction, tout comme le marché du livre, revêt une structuration assez rigoureuse qui permet de distinguer les genres commerciaux à large diffusion, tels les best-sellers, guides touristiques et autres produits du même acabit, et les ouvrages scientifiques et les œuvres littéraires « haut de gamme » dont le nombre d'éditions reste toutefois assez limité. La diffusion de la littérature étrangère demeure tributaire de l'engouement du public pour certaines œuvres aux dépens de d'autres, ce qui peut s'expliquer par les « effets de mode ». En effet, la littérature étrangère souffre de phénomènes irréguliers de médiatisation : « les traductions en littérature générale, plus que dans les autres genres éditoriaux, sont soumises aux effets de mode ; ce sont ceux-ci qui ont contribué à propulser sur les devants de la scène littéraire française les auteurs sud-américains, les auteurs nord-américains de romans policiers, puis les auteurs espagnols<sup>437</sup>. » En outre, les littératures étrangères ont de la difficulté à concurrencer les autres produits culturels étrangers, souvent plus attractifs pour le grand public, comme le cinéma. L'engouement pour ce genre de littérature est souvent de courte durée et s'apparente « à la recherche d'un exotisme facile,

---

<sup>437</sup> Françoise Barret-Ducrocq (dir.), *Traduire l'Europe*, Editions Payot, 1992.



encouragée par des phénomènes de médiatisation et de focalisation sur quelques “stars” au détriment de la multitude des écrivains étrangers<sup>438</sup>. »

### **3.2. Genèse d’un transfert littéraire**

Afin de bien monter l’enchevêtrement entre « l’événement littéraire » (Jauss) et les faits historiques dans la réception des romans de Milan Kundera, nous porterons un intérêt particulier au Printemps de Prague, lequel a constitué un tournant dans l’histoire de la Tchécoslovaquie et un événement important pour l’Europe en 1968.

Le « Printemps de Prague » désigne l’ensemble des réformes votées par le parti communiste dans l’ex-Tchécoslovaquie en avril 1968, réformes qui étaient censées sortir le pays de sa crise économique et sociale, sans parler de la révolte de ses intellectuels. En effet, le congrès des écrivains de juin 1967 a été l’occasion pour beaucoup d’intellectuels d’exprimer leur mécontentement à l’encontre du pouvoir en place et du parti communiste, en mettant le doigt sur les problèmes concrets dont souffrait le pays. Dans un élan de renouveau, le parti a voté certaines réformes sociales, politiques et culturelles qui tournaient autour des droits et libertés, dont l’abolition de la censure. La Tchécoslovaquie de l’époque a essayé de construire un « socialisme à visage humain », prôné par Dubcek, mais les nouvelles réformes n’ont pas porté fruit puisque l’arrivée de l’armée soviétique a opéré un revirement qui a mis fin au vent de liberté en imposant un retour à la censure dans le domaine culturel. La dynamique éditoriale est un excellent indicateur de la situation politique dans les pays communistes. Ainsi, le nouveau gouvernement soviétique a mis tout en œuvre pour freiner les libertés individuelles et collectives, comme par exemple l’affectation du contrôle des maisons d’édition au ministère de la culture. La vie culturelle n’a

---

<sup>438</sup> Céline Giton, *Littératures d’ailleurs : histoire et actualité des littératures étrangères en France*, op. cit., p. 224.

pourtant jamais cessé d'exister malgré les pressions qui s'exerçaient sur les intellectuels. Elle survivra à l'abri de la scène publique grâce aux représentations théâtrales dans des appartements privés, aux séminaires tenus secrets et autres rassemblements cachés. Cette période a même vu l'apparition d'un nouveau courant cinématographique, la « Nouvelle Vague tchèque », perçu à l'époque comme le miracle tchèque.

La censure, sous ses différentes formes, indique clairement la mise en place d'un contrôle répressif de la part du gouvernement alors au pouvoir. Ce phénomène a donné lieu à un paysage littéraire aux multiples facettes, où la littérature officielle (contrôlée par le gouvernement) côtoie celle qui est proscrite. Le glissement vers l'interdiction ne fut pas soudain mais se fit graduellement, en contraignant d'abord certains auteurs à opérer des modifications dans leurs œuvres afin de demeurer dans le circuit officiel. Aussi les listes d'écrivains et de traducteurs frappés d'interdit ont-elles varié au cours de cette période. Le compte rendu de la Fondation pour une entraide intellectuelle européenne nous apprend par exemple qu'en Tchécoslovaquie, en 1974, « [...] les statuts des œuvres et des auteurs ne sont pas toujours stables ou univoques au regard de la censure<sup>439</sup> ». Ces auteurs censurés ne peuvent ni publier sous leur nom, ni être cités dans une bibliographie ou un article écrit par un tiers. Dans les pires cas de figures, la persécution mène à l'emprisonnement ou au bannissement. « L'entrée dans la clandestinité littéraire<sup>440</sup> » se fait de manière progressive, ce qui permet aux dissidents de constituer des réseaux sous-jacents de solidarité.

En essayant de mettre un terme à l'insoumission des intellectuels, le gouvernement a réveillé l'esprit de résistance de ces derniers. En effet, la censure a contribué à la formation, dans le domaine de l'édition, de circuits parallèles qui ont pris en charge la publication clandestine des

---

<sup>439</sup> Ioana Popa, *Traduire sous contraintes*, op. cit., p. 402.

<sup>440</sup> *Ibid.*, p. 402.

œuvres interdites. La Tchécoslovaquie constitue, avec la Pologne, l'un des premiers pays où des circuits de publication clandestins très développés ont vu le jour dès les années soixante-dix<sup>441</sup>. On a assisté par exemple à l'apparition des « samizdat<sup>442</sup> ». L'étymologie du mot est en elle-même révélatrice :

C'est d'un mot russe que l'on désigne les pratiques consistant à fabriquer et à faire circuler clandestinement des textes dans les pays communistes. Créé par analogie avec les acronymes des éditeurs soviétiques (Gosizdat – Éditions d'État, Politizdat – Éditions Politiques...), « samizdat » signifie auto-édition. Il désigne l'ensemble des formes de diffusion de l'écrit qui échappent au monopole de l'État sur l'imprimé et toutes les techniques de reproduction clandestines (copies manuscrites, au carbone, dactylographiées, imprimées, en *offset*, photocopiées...). Son complément sémantique, « tamizdat », désigne le prolongement de cette diffusion aux fins de publication à l'étranger<sup>443</sup>.

Il existait par ailleurs d'autres formes de diffusion comme la transmission orale qui avait peut-être l'avantage d'être moins dangereuse que l'écrit, mais cette méthode ne pouvait garantir la fidélité au texte original. Outre sa fonction de support textuel permettant de poursuivre la publication d'œuvres censurées, le *samizdat* est un symbole de la matérialisation de la clandestinité et de la mise en place d'une forme de résistance. Il devient vite la seule option qui s'offre aux écrivains pour poursuivre leur travail.

Beaucoup d'écrivains ont ainsi choisi de prendre ce chemin parallèle pour se faire entendre. Qu'il s'agisse de la production et de la diffusion de publications clandestines qui circulent sous le manteau, de publications par des maisons d'édition exilées (Sixty-Eight Publishers à Toronto<sup>444</sup>) ou étrangères, tous les moyens sont bons pour contrer la censure soviétique et déjouer la répression pendant les années dites de « normalisation ». Les maisons d'édition exilées permettent aux auteurs tchèques en exil d'avoir accès à des auteurs publiés dans les années soixante en Tchécoslovaquie

---

<sup>441</sup> *Ibid.*, p. 393.

<sup>442</sup> *Ibid.*, p. 394.

<sup>443</sup> *Ibid.*, p. 394.

<sup>444</sup> Cette maison d'édition publie 225 livres en tchèque de 1971 à 1989 qui sont vendus essentiellement par correspondance aux exilés tchèques du monde entier. *Ibid.*, p. 424.

mais interdits après le Printemps de Prague, comme Vaculík, Hrabal ou Kundera. Le lien entre la production littéraire locale et celle des maisons d'édition exilées n'a jamais été rompu, une œuvre publiée à l'étranger en langue originale pouvant paraître également en Tchécoslovaquie, même si ce n'est que sous forme de *samizdat*.

Parmi les différentes formes de publication qui évoluent dans l'espace non autorisé, Ioana Popa identifie le circuit « semi-officiel ». Il présente un intérêt particulier pour notre étude car il illustre parfaitement les conséquences de l'intrusion du dogme politique dans la vie littéraire. Ce circuit *semi-officiel* « désigne les traductions d'œuvres publiées dans le pays et dans la langue d'origine de l'auteur, mais ayant été interdites après publication et l'étant précisément lors de leur traduction<sup>445</sup>. » La traduction apparaît dans ce cas comme une première option pour continuer d'exister. Cependant, certains écrivains exilés décident de se libérer du marasme politique auquel l'aura de leur œuvre est restée enchaînée. Ils choisissent la traduction comme moyen d'entrer dans la culture d'accueil et finissent par assimiler la langue de leur pays d'adoption (Pavel Kohout écrit en allemand, Vera Linhartová écrit en français). Dans son étude portant sur les auteurs issus des régimes communistes, Popa confirme cette tendance chez certains d'entre eux de vouloir se détacher de l'image de l'écrivain dissident et d'une littérature régie par des enjeux idéologiques. Elle constate que :

peu à peu, une circulation non autorisée, à la fois à l'intérieur et à l'extérieur des pays communistes, donne en effet naissance à un transfert échappant au monopole des États communistes, d'abord rudimentaire ou délocalisé par l'exil. Son poids ne cesse toutefois de s'accroître, contribuant aussi bien à la diffusion d'œuvres qui entendent échapper aux contraintes idéologiques, voire qui aspirent à n'être « que » de la littérature, qu'au renforcement des oppositions politico-intellectuelles contestant ces régimes<sup>446</sup>.

---

<sup>445</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>446</sup> *Ibid.*, p. 9.

Le passage dans le circuit *semi-officiel* peut être temporaire ou réversible, mais il entraîne souvent « le basculement de la production littéraire ultérieure de leur auteur vers ce type de circuits [...] la majorité des écrivains ainsi traduits l'est également ensuite par un autre circuit non autorisé : les écrivains révélés en Tchécoslovaquie grâce au Printemps de Prague, dont Václav Havel ou Milan Kundera, offrent un exemple en ce sens<sup>447</sup>. » En effet, la conjoncture de la libéralisation politique lors du Printemps de Prague a permis à ces derniers de publier leurs œuvres dans un environnement politique qui a retrouvé une certaine accalmie, mais l'invasion de la Tchécoslovaquie par les forces soviétiques en 1968 a mis fin à ce vent de liberté en interdisant la publication de leurs œuvres.

La traduction et la publication à l'étranger représentent une transition vers la mondialisation. Les interdictions de publication ne font pas que faire passer les œuvres dans le circuit illicite, mais elles préparent beaucoup d'auteurs à un inéluctable exil. Ce n'est que grâce à la délocalisation de l'espace littéraire tchèque que des écrits libres ont pu échapper aux oubliettes soviétiques, et par là même, voir le jour sur la scène internationale. Malgré l'ouverture des maisons d'édition françaises aux littératures étrangères, les habitudes de lecture du lectorat français ont mis du temps à s'intéresser aux auteurs étrangers. La culture française est demeurée pendant longtemps tournée vers des préoccupations plus nationales. Aussi la littérature étrangère traduite (à l'exception de la littérature américaine) n'y était-elle que peu répandue. La littérature des « petits pays d'Europe » a eu du mal à se frayer un chemin jusqu'au public français dont la culture occupe une position dominante sur la scène mondiale. Même des décennies après l'échec du Printemps de Prague, Kundera continue de dénoncer les difficultés que rencontrent les auteurs issus de ces pays

---

<sup>447</sup> *Ibid.*, p. 19.

pour se faire connaître du grand public. Il porte ainsi un regard pessimiste à la fois sur la critique littéraire et l'avenir du roman européen :

L'histoire de l'art du roman approche discrètement de sa fin. Même la critique littéraire, qui occupait jadis une grande place dans tous les journaux, n'y apparaît aujourd'hui que de plus en plus rarement. Et, bien sûr, plus un pays est petit, moins ses livres sont connus à l'étranger et plus ils ont de mal à trouver un public<sup>448</sup>.

La France qui, pour des raisons idéologiques et historiques, se montre d'abord méfiante à l'égard de l'importation des œuvres littéraires d'Europe centrale, accueille les écrivains tchèques à bras ouverts après 1968. En effet, l'intérêt soudain des Français pour la littérature tchèque coïncide avec les passions que soulèvent les événements politiques de 1968<sup>449</sup>. Il est important de souligner que les rouages de la machine éditoriale ne se sont mis en branle qu'après que les médias eurent révélé l'avancée des chars russes sur la Tchécoslovaquie. Antonin Liehm, journaliste et écrivain tchécoslovaque exilé en Occident, confirme cette information :

Comment la littérature *tchèque* a-t-elle fait la grande pénétration en France ? À cause de l'invasion soviétique de 68 ! C'est le tremblement de terre qui l'a fait en un an populaire. [...] Alors, 68 a *projeté* la littérature tchèque, et à ce moment-là, vous avez plein de livres, vous avez Hrabal, Kundera, Vaculík, Hrabal [*sic*], Skvorecky, tout, tout, *tout* est publié ! [...] Après 56, c'était la littérature polonaise ou hongroise. Maintenant, ce serait... c'est déjà la littérature yougoslave et on publie énormément des choses croates, serbes, etc., en France, qu'on n'a jamais publiées. On ne les publie pas *parce qu'*on a découvert que la littérature de l'ancienne Yougoslavie était une bonne littérature, mais parce que la Yougoslavie a fait la une<sup>450</sup>.

Si l'Europe occidentale a découvert le Printemps de Prague en 1968, la machine révolutionnaire s'était mise en marche bien avant en Tchécoslovaquie. Elle a sans doute commencé

---

<sup>448</sup> Milan Kundera, « Le grand roman européen », dans *La République des livres*, février 2015, sur le site <http://larepubliquesdeslivres.com/category/sdf/>

<sup>449</sup> La presse littéraire consacre beaucoup d'articles à cet événement politique. *La Quinzaine littéraire* titrait son numéro de septembre 1968 « Je reviens de Prague », John Berger, « Je reviens de Prague », *La Quinzaine littéraire*, n°58, septembre 1968. Maurice Nadeau « Prague après vingt ans de stalinisme », *La Quinzaine littéraire*, n° 57, septembre 1968, p. 22.

<sup>450</sup> Ioana Popa, « Politique des éditeurs ou politiques éditoriales ? Logiques d'importation en France des littératures de l'Europe de l'Est à partir des années 70 », dans *Regards sociologiques*, n°33-34, 2007, p. 168.

avec la réhabilitation des intellectuels – comme, par exemple, lors du colloque Kafka en 1963, pendant lequel l'écrivain tchèque de langue allemande a retrouvé son statut de figure clé de la littérature nationale –, suivie de la dénonciation du culte de la personnalité (« la déstalinisation ») et la réhabilitation des hommes politiques rejetés par le régime lors du III<sup>e</sup> congrès de l'Union des Écrivains en 1963<sup>451</sup>. Cet aspect de la question, qui révèle les vraies motivations derrière l'intérêt pour la littérature de l'Europe centrale, est rarement évoqué par la critique. Dans son article « Politiques des éditeurs ou politiques éditoriales ? », Popa révèle que François Kérel avait présenté à Gallimard, dès la moitié des années soixante, « des traductions d'œuvres d'écrivains comme Havel, Hrabal ou Skvorecky justement, révélés au public tchèque pendant la libéralisation qui précède le Printemps de Prague, mais sans parvenir pour autant à leur publication en France ». Ces traductions ont été « gardé[es] dans les tiroirs, chez Gallimard », comme l'affirme Kérel, « ce qui explique en partie la rapidité avec laquelle l'éditeur est à même de les publier presque immédiatement après l'invasion de la Tchécoslovaquie<sup>452</sup>. » En France, une seule maison d'édition, Gallimard, absorbe la nouvelle vague d'auteurs de l'Europe de l'Est<sup>453</sup> traduits en France<sup>454</sup> (à quelques exceptions près) et devient le principal importateur de la littérature tchèque entre 1968 et 1989. Ce nouvel intérêt pour la littérature tchécoslovaque, jusqu'alors absente du catalogue de Gallimard, n'est apparemment pas à mettre sur le compte d'une quelconque mode éditoriale.

---

<sup>451</sup> David Alon, « Le Printemps de Prague a commencé en 1963 », dans *chapitres de l'histoire tchèque*, radio Prague, émission du 12 septembre 2007.

<sup>452</sup> Ioana Popa, « Politique des éditeurs ou politiques éditoriales ? Logiques d'importation en France des littératures de l'Europe de l'Est à partir des années 70 », *op.cit.*, p. 169.

<sup>453</sup> Les frontières de l'Europe de l'Est et de l'Europe centrale n'ont cessé de changer à la lumière des divisions et des recompositions géopolitiques. Bien que toutes les deux appartiennent à l'ex-Tchécoslovaquie, l'Europe de l'Est est clairement définie historiquement par son appartenance au Bloc de l'Est (sous le régime communiste) et géographiquement par sa position orientale. Alors que la délimitation géographique de l'Europe centrale demeure assez floue ce qui renforce le poids de l'aspect culturel dans la délimitation de son espace. L'Europe centrale s'apparente à un concept géographique et culturel qui correspond à une prise de conscience des petites nations de cette région de leurs cultures nationales.

<sup>454</sup> Gallimard occupe la première place parmi les vingt principaux éditeurs de traductions faites à partir du polonais, du tchèque, du slovaque, du hongrois et du roman. Cette maison traduit 16 % des livres importés entre 1968 et 1989. Ioana Popa, *Traduire sous contraintes*, *op. cit.*, p. 486.

L'éditeur soutient que la sélection de ces textes reposait sur leur « qualité littéraire » et que la conjecture politique n'a pas dicté son choix « courageux et risqué<sup>455</sup> », malgré le manque d'intérêt du public pour cette littérature. Il souligne également l'engagement idéologique de Claude Gallimard envers la cause tchèque. De son côté, Kundera témoigne de l'aide apportée par Claude Gallimard et ses encouragements continuels, surtout après *La Valse aux adieux* qu'il pensait alors être son dernier roman<sup>456</sup>.

Il est certes difficile de nier le rôle joué par cet éditeur dans l'ouverture du marché français aux pays du bloc communiste en dépit de la difficulté des échanges culturels, mais c'est bien l'ensemble des circonstances corrélatives aux événements proprement politiques qui a rendu possible l'importation de la littérature tchèque non-autorisée. La monopolisation de la part de Gallimard de la littérature tchèque importée s'explique par sa domination du marché de l'édition à la fin des années soixante et par l'image de son glorieux passé restée ancrée dans l'esprit de l'intelligentsia francophile de l'Est. La deuxième raison est sans doute d'ordre pratique. Elle réside dans le fait que Gallimard possède un réseau de « passeurs » bien établi, dont plusieurs traducteurs affiliés, ce qui lui permet d'assurer les traductions des romans importés. Milan Kundera figure parmi les médiateurs qui ont exercé leur influence dans l'entrée de certains auteurs chez la prestigieuse maison d'édition, comme le poète Petr Kral. Yannick Guillou, responsable de « Monde entier », la collection de littérature étrangère de la maison Gallimard entre 1974 et 1988, confirme ce rôle joué par Kundera<sup>457</sup>. Un article, paru dans *Le Nouvel Observateur*, intitulé « Gallimard,

---

<sup>455</sup> Ioana Popa, « Politique des éditeurs ou politiques éditoriales ? Logiques d'importation en France des littératures de l'Europe de l'Est à partir des années 70 », *op. cit.*, p. 170.

<sup>456</sup> Milan Kundera, « Gallimard c'est ma patrie », *Le Nouvel Observateur*, n°1324, mars 1990, p. 119.

<sup>457</sup> Popa cite cet entretien téléphonique avec Yannick Guillou, le 20 octobre 2000 dans Ioana Popa, « Politique des éditeurs ou politiques éditoriales ? Logiques d'importation en France des littératures de l'Europe de l'Est à partir des années 70 », *op. cit.*, p. 169.



c'est ma patrie<sup>458</sup> » en dit long sur la relation privilégiée qu'entretient l'écrivain avec la maison d'édition. Kundera y dévoile les circonstances de sa première rencontre avec Claude Gallimard au printemps 1968 et le soutien apporté par ce dernier aux auteurs tchèques, ce qui a permis de sauver cette littérature interdite de l'oubli ou du silence. L'auteur affirme même que « cet acte de solidarité, à la fois spontané et profondément conscient (qui aurait pu devenir un exemple pour une stratégie culturelle européenne), n'a eu son égale nulle part au monde. Dans aucune politique d'aucun État au monde<sup>459</sup>. » Il ajoute : « J'ai perdu ma citoyenneté tchèque sans avoir encore la citoyenneté française. J'ai été apatride. Ma seule patrie était la maison Gallimard, le seul point stable, le seul point d'appui pour moi et pour ma femme<sup>460</sup>. »

Gallimard attire ainsi sous son aile tous les « rescapés » du Printemps de Prague, auxquels colle irrémédiablement l'image du dissident. Toutefois, l'accueil de ces écrivains se fait aux dépens d'une réelle compréhension de leurs positions politiques et surtout de leurs œuvres littéraires. Le malentendu autour du Printemps de Prague s'érige entre les Français, essentiellement de gauche, et les exilés tchèques, dénotant une méconnaissance des enjeux profonds relatifs à cet événement. En effet, les événements qui se sont déroulés à Prague en 1968 coïncident avec ceux du célèbre « mai 68 » en France. Bien qu'à première vue l'aspect contestataire entourant les deux événements semble les rapprocher, il n'en n'est rien au fond, car il s'agit de deux faits historiques correspondant à deux réalités différentes, voire opposées. Kundera revient sur cette opposition dans la perception de ces événements et propose une lecture éclairée du contexte politique et social dans la préface du roman de Josef Skvorecký, portant lui-même sur le Printemps de Prague. Il rapporte dans sa préface

---

<sup>458</sup> Milan Kundera, « Gallimard, c'est ma patrie » dans *Le Nouvel Observateur*, n° 1324, mars 1990, p. 119.

<sup>459</sup> *Ibid.*

<sup>460</sup> *Ibid.*

une anecdote qui résume parfaitement le décalage entre la réalité du régime soviétique totalitaire et la vision française d'un socialisme humaniste :

Quand en septembre 1968, les yeux encore pleins de chars russes garés dans les rues de Prague, j'étais arrivé pour quelques jours en Occident, un jeune homme – plutôt sympathique – m'avait demandé, avec une agressivité qu'il ne cherchait pas à dissimuler : « Que vouliez-vous, au juste, vous autres Tchécoslovaques ? Vous êtes donc déjà las du socialisme ? Auriez-vous préféré notre société de consommation ? »<sup>461</sup>

L'explication de ce malentendu ne peut se faire qu'à la lumière d'une comparaison éclairée et d'une démystification des deux événements. La coïncidence temporelle est la circonstance majeure qui a mené à l'amalgame entre le Printemps pragois et le mai parisien. La lutte des Tchèques et des Français a eu lieu dans le même laps de temps et c'est ce chevauchement des événements qui a conduit à l'uniformisation de l'aspect contestataire présent dans les deux cas. Certes, les deux mouvements aspiraient à plus de liberté, toutefois il s'agissait du côté tchèque d'une liberté de gouvernance dans tous les domaines (économie, politique, culture, etc.) et un retour à une tradition culturelle européenne dissipée sous le régime russe. L'entendement de la notion de culture s'étend dans ce cas à tout l'aspect civilisationnel de la nation tchèque. « La situation en Tchécoslovaquie [...] peut être interprétée comme un conflit entre le système politique importé et toute la culture profonde du pays<sup>462</sup>. » Au contraire, la jeunesse française se révoltait contre les valeurs archaïques de la culture française et aspirait à déplacer le pouvoir du côté de la jeunesse et des valeurs auxquelles elle aspirait ou en appelait. L'expérience du Printemps de Prague, même si elle n'aura duré qu'une très brève période, ne reposait pas tant sur la volonté de mettre en place un nouveau régime que sur une soif de liberté et de changement qui a mené naturellement à la « décomposition » de la dictature. En outre, le Printemps de Prague émanait d'une longue réflexion

---

<sup>461</sup> Milan Kundera, préface de *Miracle en Bohême* de Joseph Skvorecký, Paris, Gallimard, 2012.

<sup>462</sup> Milan Kundera, « Il fallait détruire Candide », préface d'*Audience et vernissage. Pétition* de Vaclav Havel, Paris, Gallimard, 1980.

qui appelait à la modération ; même s'il avait pris un visage révolutionnaire, il représentait avant tout une « explosion du scepticisme postrévolutionnaire<sup>463</sup> », tandis que mai 68 était une « explosion du lyrisme révolutionnaire<sup>464</sup> ». Bien que le discours socialiste d'aujourd'hui rapproche mai 68 du Printemps de Prague, il ne faut pas perdre de vue les divergences dans les motivations qui ont animé chacune de ces révoltes historiques.

L'écrasement du Printemps de Prague a laissé paraître le mal qui a frappé la Tchécoslovaquie et qui s'est révélé une menace pour toute l'Europe, dans la mesure où il a insidieusement rongé la culture occidentale. La mobilisation du reste de l'Europe est devenue une nécessité qui a pris naissance dans les milieux intellectuels en se cristallisant autour de la traduction des œuvres étrangères. En outre, l'arrivée des écrivains étrangers a largement contribué à transformer le visage de la vie intellectuelle en France. Dans ce contexte, comment Kundera envisage-t-il la circulation de son œuvre ? Quelles ont été les contraintes qui ont pesé sur la publication de ses romans ? Et quelles furent les conditions culturelle et politique de sa production ?

#### **4. Autour de la réception de *La Plaisanterie***

Après 1968, l'idée de l'intellectuel dissident, en particulier de l'écrivain engagé, a commencé à faire son chemin suite à la publication en France de certains discours prononcés lors du quatrième congrès de l'Union des écrivains tchécoslovaques, comme celui de Milan Kundera<sup>465</sup> et d'Antonin Liehm<sup>466</sup>. Bien que ce fut un peu tardif par rapport à d'autres pays européens, la littérature tchèque a enfin réussi à éveiller l'intérêt français. Des livres, dont la publication était autorisée en Tchécoslovaquie avant 1968, se voient alors traduits en français. La traduction en exil

---

<sup>463</sup> Milan Kundera, Préface de *Miracle en Bohême* de Joseph Skvorecký, Paris, Gallimard, 2012.

<sup>464</sup> Milan Kundera, Préface de *Miracle en Bohême* de Joseph Skvorecký, *op. cit.*

<sup>465</sup> Milan Kundera, « Culture et existence nationale », *Temps modernes*, n° 263, janvier 1968. Traduction du discours d'ouverture du quatrième congrès de l'Union des écrivains tchécoslovaques.

<sup>466</sup> Antonin Liehm, « Pour une politique culturelle socialiste », *Temps modernes*, n° 263, janvier 1968.

se fait soit par le circuit parallèle, à partir de textes publiés par des maisons d'édition elles-mêmes en exil, soit par des maisons d'édition françaises qui prennent en charge le travail traductif. Tel fut le cas pour Milan Kundera avec *La Plaisanterie*, son premier roman à être traduit en français. Toutefois, si l'occupation soviétique a favorisé l'importation de la littérature tchèque, l'intérêt français s'oriente vers une vision engagée de la littérature. Cet intérêt se déplace très vite des considérations esthétiques vers un rôle social que devrait remplir l'œuvre d'art et le roman en particulier. Par ailleurs, les feux médiatiques se focalisent sur une poignée d'écrivains qui jouissent déjà d'une aura nationale dans leur pays d'origine, tels que Vaculík, Kundera, Klíma, et qui contribuent, malgré eux, à faire naître l'idée d'une culture dissidente.

Zofia Bobwicz, qui dénonce la difficulté de percer sur la scène littéraire française et pour qui persiste en France une étrange méconnaissance de « l'autre Europe », déclare :

[...] la France est une forteresse imprenable pour les auteurs de l'Europe centrale. Autant on peut escompter un succès en Allemagne, en Hollande, en Espagne ou en Italie, autant en France les ventes restent insatisfaisantes et l'écho des publications est relativement faible. [...] La France reste un pays très exigeant quant à la qualité de la production littéraire. [...] Dans le cas des littératures de l'Europe médiane, en ce qui concerne le marché du livre en France, on ne peut pas parler de best-sellers. On n'a pas encore vu d'auteurs dont les ventes dépasseraient 50 000 exemplaires (sauf le cas de Kundera, qui est une exception confirmant la règle)<sup>467</sup>.

Représentant une exception dans un marché éditorial réputé pour sa fermeté et sa sélection rigoureuse des œuvres étrangères, on ne peut s'empêcher de s'interroger à savoir si l'œuvre de Kundera a été reconnue de prime abord pour ses qualités esthétiques ou si au contraire elle n'a pas pu échapper à l'instrumentalisation de la littérature et à sa politisation.

Si certains écrivains cherchent à faire passer un message politique à travers une forme engagée de la littérature, d'autres, au contraire, s'en défendent et refusent de voir leurs écrits

---

<sup>467</sup> Zofia Bobwicz et Joanna Nowicki, « Traduction et marché du livre », *Hermès* n°49, 2007, p. 193.

assignés à une origine linguistique ou circonscrits par une identité nationale. Ces derniers privilégient une appartenance à un système littéraire cosmopolite favorisé par la traduction. L'image du dissident persécuté devient partie intégrante de la littérature de l'Est, ce qui offre une plus grande visibilité aux auteurs interdits dans la « République mondiale des lettres<sup>468</sup> » et permet de servir des intérêts économiques et politiques dans certains cas. Mais cette image entache la réception de romans comme *La Plaisanterie*, car malgré l'accueil positif qui lui est réservé, un décalage se produit quant à sa compréhension. Comment est-il possible de le lire autrement qu'à travers le prisme politique un auteur tchèque exilé en France et dont le premier roman apparaît juste après l'écrasement du Printemps de Prague et l'invasion soviétique de la Tchécoslovaquie ?

*La Plaisanterie* est publié en France en septembre 1968, c'est-à-dire à peine deux mois après l'invasion de la Tchécoslovaquie. La traduction a donc été faite dans une grande précipitation afin que la sortie littéraire emboîte le pas à l'actualité politique : « “Il fallait faire vite, vite, vite, parce que c'était l'invasion soviétique, il fallait que ça paraisse vite”, raconte Antonin Liehm qui, proche d'Aragon, apporte à Gallimard le roman désormais interdit en Tchécoslovaquie<sup>469</sup>. » La première traduction se voit confiée à Marcel Aymonin, un traducteur au parcours peu commun. Bien que peu connu pour son travail de traducteur, c'est son rapprochement avec des milieux réformistes à l'époque où il vivait à Prague qui explique qu'il s'est vu confier la responsabilité de traduire *La Plaisanterie*<sup>470</sup>. Ancien directeur de l'Institut Ernest Denis de Prague, l'homme est le témoin de la coopération franco-tchécoslovaque. Après la fermeture de l'Institut français, il est supposé rentrer en France, mais il demande l'asile politique en Tchécoslovaquie à cause d'une

---

<sup>468</sup> Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, op. cit.

<sup>469</sup> Ioana Popa, *Traduire sous contraintes*, op. cit., p. 488.

<sup>470</sup> *Ibid.*, p. 490.

accusation de délation. Bien qu'on lui ait offert l'asile politique, il a sûrement lui-même été mis sous surveillance policière et soupçonné d'être un espion français.

L'affaire a eu un grand retentissement dans la presse tchécoslovaque de l'époque. Jarmila Baxova, qui a travaillé à Radio Prague internationale de 1951 à 1989, témoigne de cette mystérieuse affaire de délation dans sa biographie. Elle y relate que Aymonin

va curieusement accuser certains de ses collègues professeurs français d'espionnage comme de sabotage de la Tchécoslovaquie et demander aux autorités tchécoslovaques l'asile politique, qui lui sera bien entendu accordé. [...] les prétentions de cet ancien professeur vont être à l'origine de sérieux démêlés diplomatiques entre les deux pays et de l'arrestation d'un couple de professeurs franco-tchèque dont l'épouse était française, Marcelle Pospisil. Marcel Aymonin, condamné par contumace en France, va rester à Prague. En 1960, il bénéficie d'une amnistie et rejoint son pays où il mourra quelque temps après<sup>471</sup>.

Reçu comme un roman idéologique qui interprète et évalue les événements des années passées sous le régime communiste, *La Plaisanterie* est victime d'une surpolitisation. Déjà dans le prière d'insérer de l'édition française, la voie est d'emblée ouverte pour une interprétation politique qui met au second plan l'intérêt esthétique du roman en le décrivant comme : « roman idéologique par excellence. L'écriture et l'action n'y représentent que peu de choses par rapport à la leçon que l'auteur tire de ce récent passé. » *La Quinzaine littéraire* l'introduit sous la rubrique des romans étrangers à paraître en France en 1968 comme suit : « *La Plaisanterie*, témoignage sur l'évolution des conditions politiques et sociales de la Tchécoslovaquie de 1948 à 1964, par Milan Kundera, auteur de poèmes, d'un essai et d'une pièce de théâtre. Exclu du parti communiste tchèque en 1948, Kundera a souvent fait parler de lui ces derniers temps<sup>472</sup> ». Le roman devient le symbole de la lutte tchèque contre l'invasion russe. *Le Monde des livres* le présente aussi comme « un roman-témoignage<sup>473</sup> ». Sa valeur esthétique est ainsi reléguée au second plan. Quelques lectures plus

---

<sup>471</sup> Omar Mounir, *Madame Paris-Prague*, Le Coudray Macouard, Cheminements, 2005, p. 157.

<sup>472</sup> *La Quinzaine littéraire*, n° 57, septembre 1968, p. 20.

<sup>473</sup> *Le Monde des livres*, 12 octobre 1968.

fouillées y décèlent les traces d'une vision existentialiste du monde, qui relèvent d'un côté d'une tendance ethnocentriste française et de l'autre de la domination de la pensée sartrienne pendant ces mêmes années. D'ailleurs, en 1964, Kundera avait déjà publié sa nouvelle « Personne ne va rire » dans la revue *Les Temps modernes*, dont le directeur n'est nul autre que Jean-Paul Sartre. Connaissant la ligne directrice de cette revue, le choix éditorial semble évident puisque l'intrigue romanesque est assez similaire à celle de *La Plaisanterie* et, par conséquent, apte à être interprétée suivant les mêmes clefs de lecture idéologiques. Il y est question d'un assistant qui refuse de rédiger une note sur le travail de M. Zturecky, qu'il juge mauvais, et qui se fait harceler par ce dernier. Afin de s'en débarrasser, l'assistant l'accuse d'avoir couché avec sa femme, mais le piège se retourne contre lui et c'est lui qui se retrouve accusé de calomnie. Tout comme dans *La Plaisanterie*, le protagoniste finit isolé et voit sa vie tomber en ruine.

Même si Kundera met toujours de l'avant l'histoire d'amour en évoquant la trame de *La Plaisanterie*, la dimension politique reste toujours présente autant dans la publicité faite au roman par la presse que dans la manière d'être lu par le public. Il est impossible d'évoquer le roman ou la biographie de son auteur en se détournant de la problématique politique puisque celle-ci se trouve « enfouie dans les mots ou dans les dessous de l'action<sup>474</sup> », ce qui la fait gagner « en force et en virulence<sup>475</sup> » selon les dires mêmes de Kundera. Cette omniprésence du politique contribue activement à induire chez les lecteurs une interprétation susceptible de confondre réalité et fiction.

Avant même sa mise en circulation, le roman jouissait déjà de l'appui nécessaire à sa consécration future. En effet, c'est « Aragon, accompagné par Liehm et sur son conseil, qui convainc Claude Gallimard d'éditer en urgence *La Plaisanterie*, roman ayant certes pu être

---

<sup>474</sup> Entretien avec Gilles Lapouge, « Milan Kundera nous parle de *La Plaisanterie* », *La Quinzaine littéraire*, n° 60, novembre 1968.

<sup>475</sup> *Ibid.*

finalement publié à Prague, mais dont l'auteur y sera bientôt interdit (perdant également son poste d'enseignant)<sup>476</sup>. » Le rôle joué par Aragon n'est pas sans conséquences sur la réception du roman. En tant que figure d'autorité sur la scène culturelle française, le soutien de ce dernier est inestimable. Sa préface<sup>477</sup> a d'ailleurs eu parfois plus de retentissement que le roman lui-même<sup>478</sup>. Kundera ne manque pas de souligner le rôle joué par Aragon pour révéler au public français « les artistes de l'autre côté du rideau de fer <sup>479</sup>» en exprimant sa gratitude envers ce dernier :

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 [...], 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<sup>480</sup>.

Toutefois, le parrainage d'Aragon se révèle une arme à double tranchant, car l'appartenance de ce dernier au parti communiste français a implicitement orienté la réception vers une lecture politisée dont Kundera se défendait. En outre, la préface elle-même ne manque pas de conforter le lecteur dans une interprétation idéologique de l'œuvre. Même si Aragon déclare ne pas vouloir raconter le roman au lecteur « car [pour lui] rien n'est plus stupide, à ceux qui vont lire un roman que de leur en raconter l'histoire<sup>481</sup> », le préfacier n'a pas manqué d'orienter la lecture. En effet, dès l'amorce de son texte, il lance une réflexion sur le travail de l'historien. Aragon y défend le devoir de témoigner des événements qui se déroulaient alors en Tchécoslovaquie et sur la vie dans un pays communiste :

C'est dans des livres comme *La Plaisanterie* de Milan Kundera que l'on pourra comprendre, suivre [...] ce que fut au vrai la vie en notre temps, la vie de tous les jours,

---

<sup>476</sup> Ioana Popa, *Traduire sous contraintes*, op. cit., p. 511.

<sup>477</sup> Elle paraît en premier lieu sous forme d'article, dans *Les Lettres Françaises*, intitulé « Ce roman que je tiens pour une œuvre majeure », 9 octobre 1968.

<sup>478</sup> Frédéric de Towarnicki, « Aragon lance un romancier », *L'Express*, 4 novembre 1968 et « Préface pour la Tchécoslovaquie », *Le Nouvel Observateur* 2 septembre 1968.

<sup>479</sup> Milan Kundera, « Note de l'auteur », *La Plaisanterie*, op. cit., p. 398.

<sup>480</sup> *Ibid.*

<sup>481</sup> Milan Kundera, *La Plaisanterie*, 1968, op. cit., p. 10.



pour les hommes et les femmes dont le nom ne s'étale point sur les journaux [...] et en qui cependant mûrissent les changements confus d'un monde en gestation<sup>482</sup>.

Le préfacier nie toute subjectivité dans ses propos malgré ses liens avec ce pays. Cependant, le ton du lamento, avec lequel la dénonciation de « l'intervention brutale » est faite, rend indubitable la charge émotive et explique la lecture unilatérale qu'en fait Aragon. Kundera voit cette préface comme « un très beau texte d'un pessimisme lucide<sup>483</sup> » qui ne dit pas grand-chose sur le roman, mais qui offre à l'écrivain français l'occasion de régler ses comptes avec le communisme. Pour Aragon, « le roman de Kundera, plus que tous les documents politiques imaginables et unimaginables, éclaire la situation qui s'est en près de vingt ans créée, et à la vraie tragédie de quoi nous assistons aujourd'hui, [...] Il faut lire ce roman, il faut le croire<sup>484</sup>. » Aragon déclare même que l'intérêt passionné qu'il a porté à la lecture du roman ne tenait aucunement au suspense de l'action<sup>485</sup>. Ces propos sont relayés dans le quatrième de couverture de l'édition de 1968, qui réaffirme qu'il s'agit d'un « roman idéologique par excellence [et que] l'écriture et l'action n'y représentent que peu de choses par rapport à la leçon que l'auteur tire de ce récent passé<sup>486</sup>».

Le prière d'insérer de *La Plaisanterie* n'échappe pas non plus à la surpolitisation du roman. Dans l'édition de 1968 de *La Plaisanterie*, le prière d'insérer est largement inspiré par les événements politiques de l'époque :

*La Plaisanterie* est le premier roman de l'auteur.

Le héros, Ludvik, étudiant en mathématiques et membre actif du parti communiste, préfère les plaisanteries aux femmes. En raison de son égoïsme, il n'apprécie que leurs aptitudes sexuelles. [...] Alors que s'installent les années éprouvantes de l'époque stalinienne, une carte postale envoyée par *plaisanterie* provoque l'exclusion du jeune mathématicien de la

---

<sup>482</sup> Milan Kundera, *La Plaisanterie*, 1968, *op. cit.*, p. 8.

<sup>483</sup> Milan Kundera, « Note de l'auteur », *La Plaisanterie*, *op. cit.*, p. 398.

<sup>484</sup> Milan Kundera, *La Plaisanterie*, 1968, *op. cit.*, p. 11.

<sup>485</sup> *Ibid.*

<sup>486</sup> *Ibid.*

Faculté et du Parti. Il est appelé « sous les drapeaux » et envoyé dans un corps disciplinaire d'ennemis du régime ou prétendus tels.

Grâce à l'évocation de ses souvenirs – entrecoupés d'innombrables réflexions – le lecteur est le témoin subjugué d'une lente maturation au cours de l'évolution des conditions politiques et sociales de la Tchécoslovaquie de 1948 à 1964.

Difficile après ce préambule fortement marqué par la visée politique de ne pas lire le roman comme le témoignage d'un rescapé. En effet, la plupart des critiques littéraires se sont empressés de suivre cette piste politique dans leur lecture. De l'aveu même d'Alain Finkielkraut, la lecture de *La Plaisanterie* s'est faite à l'ombre des événements bouleversants de l'écrasement du Printemps de Prague et de ce fait le roman fut rangé « sous la bannière de la grande révolte mondiale contre la Répression<sup>487</sup>. »

Le roman est victime d'une vulgarisation médiatique qui dépasse en outre le cadre restreint de la presse littéraire. Il devient l'emblème d'une situation politique et sert à documenter la vie en Tchécoslovaquie. Ses qualités littéraires sont noyées sous le contenu politique et dans certains cas elles sont complètement dépréciées. Tel est le cas, par exemple, du *Journal du dimanche* qui souligne le caractère « ennuyeux » du roman. *La Plaisanterie* est reçu comme :

un roman idéologique, politique. Sur le plan romanesque, il est assez ennuyeux ; sur le plan témoignage de la vie dans les Pays de l'Est au temps de Staline, très intéressant. Nous avons tout de même frêmi à l'idée que si nous vivions sous un régime totalitaire, des lectures de ce genre nous seraient infligées toute la journée<sup>488</sup>.

Une année plus tard, le journal réitère la même interprétation socio-politique en réaffirmant que ce roman est une source d'information sur « l'état d'esprit, l'atmosphère, la mentalité, les limites de la vie politico-administrativo-intellectuelle en Tchécoslovaquie<sup>489</sup>. »

La presse communiste française, quant à elle, a porté un intérêt particulier à *La Plaisanterie*. Malgré l'orientation politique affirmée de ses journalistes, ce sont paradoxalement les critiques de

---

<sup>487</sup> Alain Finkielkraut, *Un cœur intelligent*, Paris, Gallimard, 2010, p. 16.

<sup>488</sup> Annette Colin-Simard, *Journal du dimanche*, 24 novembre 1968.

<sup>489</sup> Philippe Labro, *Journal du dimanche*, 5 janvier 1969.

la presse communiste qui ont mis en premier l'accent sur les qualités littéraires du roman. Ces dernières ont été révélées grâce à certains articles parus dans *L'Humanité*<sup>490</sup>. Pour cette presse partisane, il était avant tout nécessaire d'atténuer la portée critique du roman, tout autant que de minimiser les conséquences de l'invasion russe. *La Plaisanterie* a été présenté comme un témoignage, ce qui est par essence subjectif, sur « les tragiques erreurs de la période de répression<sup>491</sup> ». Il est tout au plus « une critique interne du socialisme » de la part d'un « écrivain communiste ». Rares sont ceux qui y ont décelé autre chose que la dénonciation d'un régime politique. Or même ceux-là n'arrivaient pas à dissocier poétique et politique, comme Claude Mauriac qui écrit dans *Le Figaro* du 21 octobre 1968 :

Auprès de cette lumière vive, le roman de Milan Kundera ne pâlit pas. Lui-même d'une clarté (d'une beauté) difficilement soutenable. Roman poétique autant que politique. Roman d'amour. Œuvre où un homme de bientôt 40 ans a mis tout ce qu'il a appris, compris. Et souffert, comme Aragon, par ceux-là mêmes qui lui étaient chers<sup>492</sup>.

Un autre critique ne manque pas de relever la pointe d'ironie propre aux écrits de Kundera et son travail sur la mémoire et le souvenir :

Mais dans le monde de ceux pour qui « l'avenir a déjà eu lieu », la poésie, la musique sont tournées en dérision. Même réintégré dans la société qui l'a jadis exclu, l'homme est miné. Il ne peut ni oublier, ni effacer, ni pardonner – et pourquoi le ferait-il ? N'est-il pas sur terre pour se souvenir ? Milan Kundera nous invite à nous souvenir<sup>493</sup>.

Dès la publication de *La Plaisanterie*, Kundera n'a cessé de mettre en garde ses lecteurs contre le piège d'une interprétation psychologique ou sociopolitique, en précisant qu'il s'agit avant tout d'un « roman d'amour ». Il se montre méfiant quant à l'insertion de l'Histoire dans la trame

---

<sup>490</sup> André Stil, « Vents d'Est », *L'Humanité*, 19 décembre 1968.

Martine Monod, « La Plaisanterie », *L'Humanité*, 10 novembre 1968.

<sup>491</sup> « La NC signale », *La Nouvelle Critique*, n°19, 1968, p. 39.

<sup>492</sup> Milan Burda, « Réception des premières œuvres de Kundera en France », colloque *Milan Kundera une œuvre au pluriel* organisé par le Centre d'Étude Tchèque de l'Université Libre de Bruxelles les 14 et 15 décembre 2001, <http://www.ulb.ac.be/philo/cet/kundera.html> 14.12.2001

<sup>493</sup> Article de Nelly Stéphane dans *Europe* d'avril-mai 1969 cité dans Milan Burda, *op. cit.*

romanesque en insistant sur le fait que le retour sur les événements des années cinquante, par exemple, n'a pas pour but « la révélation sensationnelle de faits historiques<sup>494</sup> » ou la reproduction d'un « prétendu tableau de l'époque<sup>495</sup> », mais bien, parce qu'il s'agit d'une période particulière, la mise au jour d'une plaisanterie de l'histoire « tragique et grotesque<sup>496</sup> » qui a révélé les hommes lors de situations extraordinaires.

L'exploitation des événements politiques dans la trame romanesque n'est pas un fait nouveau dans la littérature tchèque étant donné l'importance que revêt l'Histoire dans la culture de l'ex-Tchécoslovaquie. Cependant, les écrits de circonstances de Kundera à la même époque, tel que son célèbre discours en 1967 « *Sur le caractère non-évident d'une nation* », où il y analyse la renaissance tchèque au XIX<sup>e</sup> siècle et le rôle prépondérant que la littérature y a joué, n'ont fait que jeter plus de confusion dans les esprits entre le statut du romancier et celui de l'essayiste. Il en va de même de ses déclarations au parfum nationaliste parues dans la revue *Les Temps modernes*<sup>497</sup>, où il invite la communauté tchèque à prendre conscience de « l'importance vitale » de sa culture et de sa littérature. Kundera attire également l'attention sur le fait que la littérature tchèque est une littérature populaire fortement dépendante de la culture nationale, ce qui constitue à la fois sa force et sa faiblesse. Il ne manque pas également de souligner l'effort des humanistes tchèques pour donner à la culture de leur pays un caractère européen. Il met ainsi en avant le rôle joué par la traduction dans l'acquisition de la culture européenne par les Tchèques. Il affirme qu'en ex-Tchécoslovaquie, les traducteurs jouissaient de la même considération que les auteurs et qu'une grande importance était accordée aux traductions :

---

<sup>494</sup> Kvetoslav Chvatik, *Le Monde romanesque de Milan Kundera*, op. cit., p. 79.

<sup>495</sup> *Ibid.*, p.79.

<sup>496</sup> Interview de Milan Kundera à propos de *La Plaisanterie* par Roger Grenier, 31 octobre 1968 sur le site [www.ina.fr](http://www.ina.fr)

<sup>497</sup> Milan Kundera, « Culture et existence nationale », *Les Temps modernes*, n° 263, avril 1968.

C'est par les traductions que la langue tchèque s'est forgée et affinée jusqu'à devenir une langue européenne de plein droit, avec un vocabulaire de notions européennes. Ensuite, c'est par les traductions que les Tchèques ont recréé et ont acquis une littérature européenne, qui à son tour, s'est créé un public européen de langue tchèque<sup>498</sup>.

Ces réflexions sur l'inscription de la culture tchèque dans le contexte plus large de l'euroanéité sont la pierre angulaire sur laquelle Kundera va construire son apologie d'une littérature universelle.

Ce n'est qu'avec la parution de ses romans suivants que la réputation de Kundera se forge réellement et qu'on lui reconnaît, sans détour, le statut de romancier. Salués unanimement par la critique, chaque nouveau roman publié devient un événement littéraire. Lors de la parution du recueil de nouvelles *Risibles amours* en 1970, il plane encore sur l'œuvre l'ombre de l'interprétation politique. Le malentendu se poursuit, qui fait disparaître la dimension esthétique en installant à sa place la critique du régime et du socialisme<sup>499</sup>. Toutefois, tous les critiques ne tendent pas vers cette forme ressassée de lecture réductrice. Jacques-Pierre Amette apprécie l'« aisance », la « souplesse » et la « sûreté du trait<sup>500</sup> ». Claude Roy célèbre les qualités littéraires du roman kundérien en mettant la lumière sur « [l'] allure capricieuse, [l'] ironie, la grâce du récit et la lumière cruelle de la pénétration, l'acuité du cynisme, arme de la générosité et l'élégance nonchalante de l'écriture<sup>501</sup>. » Il ne manque pas d'inscrire l'auteur tchèque dans la filiation prestigieuse des écrivains des Lumières. Progressivement, un rapprochement se fait entre Kundera et Diderot, ce qui accroît sa renommée et participe activement à la dépolitisation de ses romans<sup>502</sup>.

Le roman suivant, *La Vie est ailleurs*, jouit de ce même regard éclairé ; il est reçu comme un « conte philosophique façon XVIII<sup>e</sup> siècle », « une leçon d'humanisme “aux relents

---

<sup>498</sup> *Ibid.*

<sup>499</sup> Jaques Jaubert, « Don Juan socialiste », *Le Figaro*, 18 janvier 1971.

<sup>500</sup> Jacques-Pierre Amette, « un romantisme sec », *La Quinzaine littéraire*, n°111, février 1971.

<sup>501</sup> Claude Roy, « Le gai et l'amer savoir du conteur », *Le Monde*, 25 décembre 1970.

<sup>502</sup> Ioana Popa, *Traduire sous contraintes, op. cit.*, p. 516.

d'individualisme réactionnaire<sup>503</sup> ». Écrit en Tchécoslovaquie mais destiné en premier lieu à un public français, le roman permet à l'auteur de recevoir le Prix Médicis étranger (1973). La critique tisse inévitablement un lien avec *La Plaisanterie* et fait le rapprochement entre les personnages de Ludvík et de Jaromil. Tout en relevant les similitudes dans le destin des deux protagonistes, les critiques voient dans ce nouveau roman une escalade de « la terreur » et une exposition angoissante de « l'absurdité de l'Histoire en marche<sup>504</sup>. » Les deux romans partagent la même ironie dans le traitement de leurs thèmes, mais si *La Plaisanterie* est un « mélange de comique, de vigueur et de confiance sentimentale », *La Vie est ailleurs* est « une bouffonnerie désespérée<sup>505</sup> ».

L'interdiction du roman en Tchécoslovaquie relance certains critiques sur les traces biographiques de l'auteur, dont l'appartenance au parti communiste tchèque, son exclusion, son exil, etc. La publication du *Livre du rire et de l'oubli* en 1979 est perçue par les autorités tchécoslovaques comme une attaque du régime, ce qui a pour conséquence de priver l'écrivain de sa nationalité. Ce nouvel épisode est récupéré par la presse qui ne tarde pas à y voir un signe de plus de persécution d'un intellectuel engagé. C'est également une occasion « d'alimenter la rhétorique anticomuniste, dont l'un des supports est *Le Figaro-Magazine*, servant à l'époque de tribune à la Nouvelle droite<sup>506</sup>. »

Même des années plus tard, avec des romans qui ont changé complètement de perspective, certains s'obstinent à enfermer l'œuvre de Milan Kundera dans un contexte politique étriqué et à la réduire à quelques thèmes galvaudés comme celui de l'exil. Malgré le passage des années, François Nourissier ne semble voir dans les romans de Kundera qu'un traitement du thème de l'exil, déclarant que tout dans l'écriture de cet « ex-Tchèque » peut trouver un écho grâce à un

---

<sup>503</sup> Maurice Nadeau, « Les machines broyeuses », *La Quinzaine littéraire*, n° 176, 1<sup>er</sup> décembre 1973.

<sup>504</sup> Milan Burda, « Réception des premières œuvres de Kundera en France », *op. cit.*

<sup>505</sup> Jacques-Paul Amette, « L'Hiver de Prague », *Le Point* du 5 novembre 1973, cité dans Burda, *op. cit.*

<sup>506</sup> Ioana Popa, *Traduire sous contraintes*, *op. cit.*, p. 518.

rapprochement biographique. Il critique ainsi *Le Livre du rire et de l'oubli* à cause de ses « épisodes décousus [qui] racontent une seule histoire : celle de l'exil des Tchèques après 1968 et du désarroi qui les saisit en Occident<sup>507</sup>. » Sa lecture de *L'Ignorance*<sup>508</sup> se fait selon cette même perspective thématique, à l'exception du fait qu'il lui semble que la souffrance de l'éloignement paraît domptée dans ce roman. D'autres critiques élargissent un peu plus le champ d'extrapolation à un malaise identitaire étroitement lié à la biographie de l'auteur et n'hésitent pas à déclarer :

Dans presque tous les romans de Kundera rédigés après son exil en France, on trouve un écho du malaise existentiel consubstantiel à la situation d'apatride [...] Suis-je encore là-bas, encore un Tchèque – le suis-je encore ici, ou bien déjà un Français ? puis-je être les deux à la fois ? Telles sont les questions que semblent se poser à perte de vue, tant les personnages de Kundera que l'auteur lui-même<sup>509</sup>.

*La Valse aux adieux*, premier roman dont l'intrigue se déroule hors de la Tchécoslovaquie, vient rompre le cycle des interprétations politiques. *La Nouvelle Revue française* est la première à relever la tentative de renouvellement romanesque dans laquelle s'engage l'écrivain et n'hésite pas à inscrire ce dernier dans la filiation de la tradition romanesque européenne<sup>510</sup> :

Il faut pourtant se garder d'apprécier *Le Livre du rire et de l'oubli* selon les lieux et circonstances et, par commodité, réduire l'auteur à sa qualité de « romancier tchèque émigré ». Ce serait vouloir faire tenir sur un lit de Procuste une des œuvres les plus remarquables et les plus significatives où puissent se reconnaître le monde et l'homme d'aujourd'hui<sup>511</sup>.

Désormais, on reconnaît la modernité des romans de Kundera. Ils ne sont plus comparés à un pamphlet politique mais à une méditation, s'inspirant sans doute de la réalité mais sans jamais quitter le terrain de la fiction. Malgré le déroulement de l'action de certains romans (*La Vie est*

---

<sup>507</sup> François Nourissier, « Exil et dérision », *Le Figaro-Magazine*, 12 mai 1979, p. 82.

<sup>508</sup> François Nourissier, « Apprivoiser l'exil », *Le Figaro-Magazine*, 14 janvier 1995.

<sup>509</sup> Xavier Galmiche, « Le rire jaune dans l'œuvre de Milan Kundera », *Revue Esprit*, n° 281, janvier 2002.

<sup>510</sup> Alain Clerval, « Romans étrangers : Milan Kundera et Peter Handke », *La Nouvelle Revue française*, n° 281, 1976.

<sup>511</sup> Maurice Nadeau, « Contre l'indifférence et l'oubli », *La Quinzaine littéraire*, n° 302, mai 1979.

ailleurs, *L'Insoutenable légèreté de l'être*) dans le même espace géographique (celui de l'ex-Tchécoslovaquie) et un contexte politique fortement marqué, les critiques se détournent définitivement de l'interprétation idéologique et politique pour ne plus retenir que l'aspect esthétique de l'œuvre. Ainsi, à la sortie de *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Claude Roy, dans son article intitulé « Kundera : le sacre de l'écrivain », met l'accent sur le génie de l'écrivain et sur la complexité de son œuvre. Il écrit :

« *L'I. L. E.* » est un ouvrage surprenant, le fruit d'un art extrême de la surprise. Comme dans les belles machines infernales de la littérature [...] On peut dire que c'est un conte philosophique sur le thème de la contingence de l'existence des hommes. Ou bien qu'il s'agit d'un essai romanesque et d'une suite d'exercices pratiques imaginaires sur les dangers des schématismes et de la simplification, d'une éblouissante démonstration de la complexité insondable de l'être<sup>512</sup>.

L'interprétation critique des premiers romans de Kundera a permis de mettre en lumière la vision de l'écrivain et de rectifier la compréhension des premiers romans en regardant au-delà de l'instantanéité des événements politiques. Rétrospectivement, Kundera a su de son côté apporter l'éclairage nécessaire pour dissiper le malentendu dans la réception de son premier roman. Il a déclaré à ce sujet que le roman a assumé le rôle d'un témoignage politique « à son insu et presque à contrecœur<sup>513</sup>. » Ce décalage est à mettre sur le compte d'une interprétation truffée de préjugés, car si l'on doit s'en tenir à l'aspect politique, les mondes communiste et démocratique ne semblent pas en opposition : ce qui est dénoncé dans un cas peut aussi bien l'être dans l'autre. Kundera déclare ainsi avoir compris « que le communisme [lui] montrait, dans une version hyperbolisée ou caricaturale, les traits communs du monde moderne<sup>514</sup>. »

---

<sup>512</sup> Claude Roy, « Kundera : le sacre de l'écrivain », *Le Nouvel Observateur*, n° 1002, 20 janvier 1984.

<sup>513</sup> Normand Biron, « Entretien avec Milan Kundera », *Liberté*, vol. 21, n°1, 1979, p. 19.

<sup>514</sup> Kvetoslav Chvatik, *Le Monde romanesque de Milan Kundera*, op. cit., p. 245.



L'écrivain ne manque pas au passage de pointer du doigt la naïveté et l'ethnocentrisme occidentaux lorsqu'il déclare :

L'intellectuel occidental, dans son égocentrisme proverbial, s'intéresse souvent aux événements non pas tant pour les connaître mais pour les intégrer, tel un caillou, à la mosaïque de ses propres spéculations théoriques. Alexander Dubcek se confond ainsi, suivant les circonstances, tantôt avec Allende ou Trotski, tantôt avec Lumumba ou Che Guevara. Le Printemps de Prague est accepté, classé – mais demeure inconnu<sup>515</sup>.

La France a toujours eu une certaine tendance ethnocentriste malgré une prétention à l'universalité qui s'illustre à travers la célébration de certaines œuvres littéraires étrangères. « Les célébrations d'œuvres étrangères en France ont aussi souvent été des suites de malentendus et de méconnaissances<sup>516</sup>. » Casanova affirme quant à elle qu'« il s'agit inséparablement d'une célébration et d'une annexion, donc d'une sorte de "parisianisation", c'est à dire d'une universalisation par déni de différence. [...] Les grandes nations littéraires font ainsi payer l'octroi d'un permis de circulation universelle<sup>517</sup> ».

Si c'est avec un regard neuf que l'on doit aujourd'hui lire *La Plaisanterie*, c'est avec le même regard avisé que l'on devrait appréhender le discours de Kundera lors du congrès des écrivains en 1967. Même si ce discours est considéré comme l'un des points de départ de la contre-révolution à cause du bref bilan qu'il comporte sur le stalinisme, ce sont surtout les questions existentielles sur l'avenir de l'homme et de la culture qui devraient retenir notre attention. En effet, le discours pose avant tout les questions suivantes :

Qu'est-ce que l'histoire, qu'est-ce que l'homme dans l'histoire, et qu'est-ce que l'homme en général ? À aucune de ces questions on ne saurait répondre après cette expérience comme on y aurait répondu auparavant. Personne n'est entré dans cette période de l'histoire pareil à ce qu'il était quand il en est sorti. Et, à vrai dire, ce n'est pas uniquement le stalinisme qui est en question. Toute l'histoire de ce peuple, entre démocratie, asservissement au fascisme,

---

<sup>515</sup> Milan Kundera, Préface de *Miracle en Bohême* de Joseph Skvorecký, Paris, Gallimard, 2012.

<sup>516</sup> Céline Giton, *Littératures d'ailleurs : histoire et actualité des littératures étrangères en France*, op. cit., p. 236.

<sup>517</sup> Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, op. cit., p. 55.

stalinisme et socialisme, renferme les éléments essentiels qui font du XX<sup>e</sup> siècle ce qu'il est<sup>518</sup>.

Quelle que fût l'ampleur de la polémique entourant la réception de la première traduction de *La Plaisanterie*, il est indéniable qu'elle a joui d'un grand succès et a représenté pour Kundera une porte d'entrée dans la littérature mondiale. L'auteur a déclaré à propos de sa pièce *Les Propriétaires des clés* que le succès de celle-ci revenait au fait qu'elle a été mal comprise, en ajoutant qu'« on doit presque toujours son succès au fait d'être mal compris<sup>519</sup> ». Tout comme pour la trame de *La Plaisanterie*, Kundera saisit le contexte historique comme toile de fond sur lequel il développe le véritable thème qui l'intéresse. Ici, l'occupation nazie n'est qu'un prétexte, et pourtant la pièce a été reçue comme une œuvre sur la Résistance et c'est cela même qui a fait son succès. Kundera a connu le déchirement entre la reconnaissance de son œuvre par les intellectuels français, dont certains étaient ses propres amis, comme un témoignage majeur et une dénonciation de l'asservissement de la Tchécoslovaquie, et l'incompréhension de ceux-ci face à l'esthétique de l'auteur qui rejette toute forme d'engagement et de dogmatisme dans l'art romanesque. Mais malgré cette ambivalence de la réception, la traduction de ce roman en français a tout de même permis sa traduction subséquente en douze autres langues. La version française est d'ailleurs devenue pour bien d'autres romans de Kundera l'unique source de traduction vers d'autres langues.

*L'Immortalité* est le dernier roman traduit en français de Kundera. Ce roman jouit d'un statut particulier car bien qu'étant traduit, la version originale tchèque n'est d'abord envisagée que comme un outil de travail permettant au traducteur d'effectuer la « translation » vers la langue française. Son existence n'est que purement fonctionnelle puisqu'elle joue le rôle de « support »

---

<sup>518</sup> Kvetoslav Chvatik, *Le Monde romanesque de Milan Kundera*, op. cit., p. 81.

<sup>519</sup> Normand Biron, « Entretien avec Milan Kundera », *Liberté*, vol. 21, n°1, 1979, p. 21.

servant à la traduction française. En retardant délibérément la parution du texte tchèque<sup>520</sup>, l'auteur se garde de retomber dans le piège des comparaisons et attribue *ipso facto* à la traduction française la même valeur d'authenticité que le texte original, préparant ainsi le terrain à la prééminence du français dans les projets d'écriture à venir. Ce roman « français », écrit en tchèque, achève le « cycle tchèque » de l'œuvre, pour reprendre l'expression de François Ricard. Cependant, le découpage en cycles du parcours littéraire de Milan Kundera suggère implicitement l'idée de rupture entre chacun de ces cycles ; or, le changement dans la langue d'écriture ne peut représenter à lui seul un critère suffisant pour juger le cheminement ultérieur de l'auteur. Le passage du tchèque au français est dicté par l'adaptation aux impératifs du cadre spatial dans lequel évolue désormais l'auteur (La France) et par une reconfiguration de son rapport au monde. Dès *L'Immortalité* et le passage dans ce roman d'un décor tchèque à un décor français, la critique s'est montrée moins enthousiaste vis-à-vis d'un tel changement et s'est mise à scruter le moindre signe de rupture entre les romans traduits du tchèque et les premiers romans rédigés en français. En effet, bien que ce roman se trouve être le dernier écrit en langue tchèque puis traduit en français, il contient déjà les prémices du passage vers le français. Ce changement a été parfois reçu avec méfiance par la critique parce qu'il semblait rompre avec les attentes du public qui s'était habitué à des romans baignant dans une atmosphère tchèque sur un arrière-plan historique. La polémique fut lancée par un article de la presse journalistique dont le titre seul suffit à résumer l'attitude d'une certaine presse « Kundera, go home<sup>521</sup> ! ». Kundera nie la présumée rupture entre ses romans tchèques et français, en expliquant qu'il n'y a dans son évolution romanesque aucune scission entre ce qu'il a écrit en Bohême communiste et ce qu'il a écrit en France, où se déroule l'action de *L'Immortalité*<sup>522</sup>.

---

<sup>520</sup> La version française de *L'Immortalité* a été publiée en 1990 alors que la version tchèque ne le sera que trois années plus tard.

<sup>521</sup> Michel Polak, « Kundera, go home ! », *L'Événement du jeudi*, janvier 1990.

<sup>522</sup> Kvetoslav Chvatik, *Le Monde romanesque de Milan Kundera*, op. cit., p. 244.

Même si ce roman a été écrit en tchèque, il demeure un roman « français », comme le signale Philippe Sollers<sup>523</sup>. Dans ce sens, l'auteur prépare déjà le terrain aux prochains romans écrits directement dans cette langue. La rupture avec une certaine critique nostalgique de l'époque tchèque sera définitivement consommée dès la publication de *La Lenteur* en 1995.

La diminution progressive de l'intérêt éditorial pour le roman d'Europe centrale à la fin des années 1980 a sans doute conditionné le passage au français en tant que langue d'écriture et source d'inspiration. Si dans ses premiers romans, Kundera puisait son matériau romanesque dans la réalité nationale de son pays d'origine, il tentera dans ses romans français de transcrire une vérité universelle dans le cadre parisien. Ainsi, son écriture demeure tributaire de l'environnement où elle prend naissance.

## **5. La réception des romans français**

L'étude de la réception des romans de Kundera, dans son passage au français comme langue d'écriture, nous amène à nous interroger en premier lieu sur les raisons de ce changement ainsi que sur la polémique qui s'en est suivie. Le choix récent du français tourne essentiellement autour de deux axes : un premier d'ordre stratégique et un deuxième d'ordre personnel. Scarpetta perçoit l'adoption du français comme une étape naturelle à franchir pour un écrivain exilé et interdit de publication dans son pays d'origine, mettant ainsi fin à la « cruelle absurdité<sup>524</sup> » de cette situation.

On ne peut sous-estimer le fait que le premier roman traduit en français a provoqué chez l'auteur une véritable angoisse quant à la question de la traduction et l'interprétation de ses romans.

---

<sup>523</sup> « La première bonne nouvelle est donc celle-ci : Milan Kundera n'a aucunement l'intention de se contenter d'être Milan Kundera, et il vient de signer un merveilleux et diabolique roman « français » du nom de Milan Kundera. Comme si Kafka, revenu parmi vous, envoyait balader tous les clichés et toutes les thèses accumulées sur lui pour vous captiver, une fois de plus, avec les moyens les plus simples, les plus immédiats. L'action a lieu surtout du côté du Montparnasse ultramoderne, exactement comme dans le Prague d'autrefois. », Philippe Sollers, « Le diable mène la danse », *Le Nouvel Observateur*, janvier 1990.

<sup>524</sup> Guy Scarpetta, *L'Âge d'or du roman*, op. cit., p. 253.

L'adoption du français comme langue d'écriture permet selon toute logique de s'adapter à un « horizon d'attente » préconçu et d'éviter ainsi de passer par la traduction. La démarche de Kundera illustre une volonté de s'adapter au public français et d'élargir sa réception, comme l'ont déjà fait de nombreux écrivains étrangers avant lui (Beckett, Cioran, Ionesco, etc.). En outre, Kundera est bien conscient que désormais il a deux publics différents et que par conséquent la réception française est différente de la réception tchèque. La nouvelle édition tchèque de *La Plaisanterie* parue en 1991 confirme que la stratégie éditoriale de Kundera prend en compte la réception des romans selon le public visé. En effet, cette édition reproduit l'édition originale de 1967 et non la retraduction française de 1985<sup>525</sup>, prouvant ainsi que la nouvelle traduction française s'éloigne considérablement du texte original et ne peut être adressée au public tchèque.

Néanmoins, il ne faut pas voir dans le choix d'écrire en français un intérêt exclusif pour se rapprocher du public français. Le français donne certes un accès direct au texte ; Kundera comprend très vite cependant que ce que les lecteurs semblent apprécier dans ses romans ce n'est pas le fait que ce soient des romans étrangers (traduits ou non), mais que l'action et les situations humaines qui en forment l'intrigue soient universelles. Pour accéder à cette universalité, l'auteur choisit désormais d'écrire dans une langue qui est pour lui synonyme de culture universelle. La langue française permet à Kundera d'accéder au statut d'écrivain universel auquel il aspire. Malgré l'absence d'une affirmation claire qui appuierait ce désir latent, il est possible de le déduire à partir de la lecture en filigrane de certains propos tenus par Kundera. L'interdiction de publier dans sa patrie, par exemple, l'encourage à envisager un rayonnement plus large pour son œuvre. L'auteur soutient que « le fait de ne pas être publié dans son pays est une leçon cruelle, mais utile : à notre

---

<sup>525</sup> François Ricard, « Biographie de l'œuvre », *Œuvre*, Paris, Gallimard, 2011, p. 1426.

époque, une œuvre qui n'est pas en mesure de devenir partie de la littérature mondiale peut être regardée comme nulle et non avenue<sup>526</sup>. »

Désormais ses romans ne se contentent plus de faire des allers et retours de l'Est vers l'Ouest, mais ils sont produits en France, au cœur de l'Europe occidentale, et destinés à un public international. Dans quelle mesure peut-on parler d'adaptation si l'auteur adopte une nouvelle langue d'écriture et une nouvelle manière de composer ses romans, tout en conservant les mêmes idées, voire la même vision du monde dans son art romanesque ?

Outre ces considérations pratiques et stratégiques, d'autres raisons plus personnelles entrent en considération, à savoir l'amour de Kundera pour la langue française. En effet, Milan Kundera ne manque pas une occasion de clamer sa passion pour la langue française, langue de la réflexion, et spécialement celle du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui l'a conduite à écrire la pièce de théâtre *Jacques et son maître* inspirée de *Jacques le fataliste*<sup>527</sup>. Contrairement au tchèque qui est un automatisme chez lui, le français appelle à prendre conscience de la signification de chaque mot et à en évaluer à chaque fois l'utilisation, ce qui en fait une langue qui correspond parfaitement aux exigences de rigueur et de clarté que cherche à reproduire Kundera dans son art romanesque<sup>528</sup>. Ce dernier a sans

---

<sup>526</sup> Milan Kundera, « Le romancier envie toujours le boxeur et le révolutionnaire », *Le Monde* 23 janvier 1976.

<sup>527</sup> « J'ai appris le français quand j'étais très jeune, mais j'avais une connaissance très superficielle, très livresque. Je lisais, je lisais, mais je parlais à peine. Ce qui m'a influencé, c'est surtout l'ancienne littérature, notamment Rabelais et toute la littérature du XVIII<sup>e</sup> siècle. C'est vraiment ma passion. J'ai eu avec Diderot une expérience très intéressante. C'était à l'époque où tout le monde écrivait sous un faux nom, il y a environ sept ans : un jour, un metteur en scène de théâtre qui m'aimait et qui voulait m'aider m'a demandé d'écrire une adaptation de *L'Idiot* de Dostoïevski. Je l'ai lu et constaté que je ne l'aimais pas. J'ai même constaté avec une grande surprise que je détestais ce livre, ce manque de rationalisme, ces profondeurs éternelles, toute cette adoration de la souffrance, ce culte de la féminité, à la russe. Je me disais : "Non, c'est pas possible, sous l'occupation russe, se mettre à plonger dans ce livre, je ne peux pas supporter ça." Et j'ai écrit une adaptation de *Jacques le fataliste*. Quelle différence dans la mentalité : irrationalisme d'un côté, moralisme ici, liberté là, etc. », Anne-Rosine Delbart, *Les exilés du langage*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2005, pp. 153-154.

<sup>528</sup> Kundera souligne l'effort que nécessite la communication en français : « Tout est conscient. Tout est réfléchi. Pesé. Contrôlé. Mais aussi nouveau. Conquis. Surprenant. Émerveillant. Chaque mot, chaque forme grammaticale. Ce rapport archiconscient à la langue me fascine. Il n'est pas en contradiction avec mon style littéraire, qui, depuis toujours est dicté par la passion de la clarté, de la simplicité, de la transparence, de la précision. », André Clavel, « Kundera l'intransigeant amoureux de la France », *L'Express*, avril 2003.

doute choisi de troquer le tchèque contre le français pour mieux se libérer des derniers stigmates laissés par l'auréole de martyr qu'il a dû porter pendant des années, comme le laisse entendre cet aveu : « J'ai préféré ma liberté à mes racines. La langue tchèque m'appelle : reviens à la maison, voyou ! Mais je n'obéis plus. Je veux rester avec la langue dont je suis éperdument amoureux<sup>529</sup>. » Quant à la nostalgie relative à la question du pays natal et de la langue maternelle, l'auteur règle la question dans son roman *L'Ignorance*. En effet, il entreprend une démystification de l'exil et propose une nouvelle approche de la question sur le mode de la méditation romanesque.

Le cas de Kundera, auteur de romans rédigés en français, illustre parfaitement la situation des écrivains qui ont décidé de changer de langue en cours de route. La situation de ces derniers témoigne des difficultés qu'ils rencontrent afin de se frayer un chemin dans le cercle restreint des auteurs français. En effet, les auteurs de littérature en langue étrangère publiant en France, qui optent pour l'adoption du français comme langue d'écriture principale, sont souvent mal reçus par la critique française. Nonobstant une bonne réception de leur œuvre en langue étrangère, ces auteurs souffrent du revirement que leur réserve la critique puisqu'ils demeurent, malgré le statut d'écrivains français (du moins pour certains d'entre eux), des auteurs représentatifs d'une « littérature invitée<sup>530</sup> ». Malgré leur intégration dans la société française, leur respect de cette langue et leur allégeance envers la culture d'adoption, les œuvres en français de ces auteurs étrangers ont du mal à s'imposer en tant que littérature française. Ces auteurs se retrouvent souvent pris entre deux feux. D'un côté, ils refusent que leur œuvre soit reçue comme de la littérature d'expression française et d'un autre côté, l'écriture en français est toujours perçue chez eux comme une appropriation de la langue de l'Autre. Véronique Porra, qui s'intéresse aux écrivains issus de pays non francophones et qui se sont convertis au français, arrive à la conclusion suivante :

---

<sup>529</sup> *Ibid.*

<sup>530</sup> Anne-Rosine Delbart, *op. cit.*, p. 57.

Ces auteurs sont donc le bienvenu, mais à condition de respecter certaines règles toutefois : dans l'histoire littéraire très récente, des auteurs comme Andreï Makine (avec *Le Crime d'Olga Arbélina*) ou Milan Kundera (avec *La Lenteur* et *L'Identité*) ont appris à leurs dépens ce qu'il en coûtait de quitter les positions d'énonciation qui leur étaient imparties par la critique, par les attentes du public aussi, la critique s'est déchaînée, signalant ainsi qu'il y a des limites que Roger Caillois a appelé à propos des *Lettres persanes*, « la révolution sociologique ». Les règles auxquelles sont soumises nos vrais-faux Persans sont strictes, et qui passe outre risque de se voir aussi sévèrement puni qu'il a été encensé<sup>531</sup>.

Les problèmes soulevés par Porra témoignent également des difficultés de catégorisation dont souffrent les écrivains « transfuges<sup>532</sup> ». La conception centraliste qui caractérise la littérature française s'élève comme un obstacle face aux écrivains dont la langue maternelle est autre que le français. Cette sorte d'« autorité » du français pourrait s'expliquer par l'histoire de cette langue dans l'univers littéraire. Casanova renvoie à la position qu'occupait la langue française dans l'histoire. Elle soutient qu'il existe une domination spécifiquement littéraire analogue aux formes de domination politique et linguistique. Casanova<sup>533</sup> souligne les répercussions de cette domination linguistique sur la littérature en déclarant que la langue française exerce une étrange domination et qu'elle incarne la littérature elle-même. La langue française est devenue, dans les représentations littéraires et pour les écrivains du monde entier la langue de la littérature par excellence.

Les écrivains ayant adopté le français se retrouvent souvent relégués à une sous-catégorie littéraire, portant l'étiquette d'écrivains francophones malgré le fait que beaucoup d'entre eux ont obtenu la nationalité française. Le passage de la catégorie d'écrivain francophone à celui d'écrivain français semble possible, mais il demeure toutefois tributaire de l'accueil réservé à l'œuvre et s'illustre à travers certains mécanismes de consécration (critique, prix littéraires et autres distinctions par des instances reconnues, introduction dans l'enseignement, chiffre de vente). Face à cette situation, certains écrivains ont manifesté le besoin de réfléchir à une nouvelle manière de

---

<sup>531</sup> Anne-Rosine Delbart cite Véronique Porra, *op. cit.*, p. 58.

<sup>532</sup> De transfuges politiques, ces écrivains sont devenus des « transfuges » linguistiques.

<sup>533</sup> Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, *op. cit.*,



penser l'écriture en français, en se réunissant autour du concept de « littérature-monde<sup>534</sup> ». Ce mouvement est inspiré de la « World Literature » anglo-saxonne, qui puise ses racines dans la libre circulation des œuvres au-delà des frontières géographiques, culturelles et linguistiques et est favorisée par le développement de la traduction. Si le concept est lancé en France en 2007 à la suite du manifeste de Jean Rouaud et Michel Le Bris<sup>535</sup>, l'idée avait déjà fait son entrée dans le monde francophone sous la plume d'Édouard Glissant à travers le concept du « Tout-Monde », développé conjointement dans son roman *Tout-Monde*<sup>536</sup> et son essai intitulé *Traité du Tout-Monde*<sup>537</sup>. Glissant y pose les prémisses d'une nouvelle conception de la littérature aux dimensions humanistes permettant de repenser le monde à travers la diversité des représentations culturelles et les interactions humaines qui s'y manifestent.

Pour des écrivains qui n'ont connu ni la colonisation, ni la domination linguistique, le choix du français comme langue d'écriture s'explique par des motivations personnelles. Il est le reflet avant tout de la liberté de s'exprimer dans la langue de son choix. Si on ne peut pas choisir sa langue maternelle (ou nationale), il est toujours possible de choisir sa langue d'écriture. Casanova<sup>538</sup> cite les exemples d'écrivains ayant opté pour le français comme prise de position, soit pour échapper au destin des petites nations (Cioran), soit pour s'opposer à une littérature jugée trop nationaliste (Beckett). On a longtemps évoqué le déchirement intérieur que vivent les écrivains en adoptant une nouvelle langue, mais il est aussi important de considérer le regard extérieur porté sur ces derniers. En effet, ils sont souvent victimes d'un double rejet, celui de leur pays d'origine qui voit dans ce changement une forme de trahison et celui du nouveau milieu littéraire dans lequel ils

---

<sup>534</sup> Michel Le Bris, Jean Rouaud et Eva Almassy, *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007.

<sup>535</sup> Michel Le Bris, Jean Rouaud, « Pour une "littérature monde" en français », *Le Monde des livres*, 15 mars 2007.

<sup>536</sup> Édouard Glissant, *Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1993.

<sup>537</sup> Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1997.

<sup>538</sup> Pascale Casanova, *op. cit.*, p. 381.

entament leur entrée. Le milieu littéraire d'accueil se montre assez méfiant à l'égard de ces écrivains voyant dans cette tendance un effet de mode éphémère. Par ailleurs, au-delà de l'étiquette d'écrivain français jalousement gardée par les défenseurs de la langue, le scepticisme face au changement de langue peut s'expliquer par la rupture du contrat de lecture qu'il engendre.

Dans cet ordre d'idées, on peut penser que les déclarations de Philippe Sollers concernant sa relation avec Milan Kundera<sup>539</sup> témoignent du rapport difficile qu'entretient une certaine critique française par rapport aux derniers romans de l'auteur tchèque. Sollers avoue que sa relation avec Kundera a souffert de sa propre critique des romans de l'écrivain tchèque. En effet, dans sa biographie de Vivant Denon, il ne manque pas d'adresser une critique à peine voilée à Kundera à propos de *La Lenteur* en déclarant : « Dieu nous préserve de la lourdeur, de la pesanteur, de la mauvaise lenteur<sup>540</sup>. » Ailleurs, il ajoute que, de manière générale, Kundera « s'est senti mal à l'aise face à la critique de ses deux derniers romans, une critique mitigée, parfois dure<sup>541</sup>. » Sollers critique également l'utilisation du passé simple dans certains passages de *L'Identité* et n'hésite pas à rapprocher la narration de Kundera du style « collection Harlequin ». Comble du sarcasme, Sollers propose le chaperonnage de la traduction pour rectifier la « maladresse » stylistique que renfermerait le premier roman français de Kundera. Il déclare à ce propos que « ce genre d'embarras disparaîtra dans les traductions<sup>542</sup> » du roman écrit en français. L'affirmation ne peut être entendue que sous un mode ironique quand on sait que Kundera est passé au français justement pour éviter d'avoir à se faire traduire.

---

<sup>539</sup> « À l'époque, je publiais ses textes dans *L'Infini*. Depuis, nos relations se sont distendues, sans doute parce que j'étais un peu en retrait par rapport à ses derniers romans. Ce qui ne m'empêche pas de penser que Kundera est l'un des grands écrivains actuels. En fait, ce qui me distancie fondamentalement de lui, c'est ce thème mélancolique dominant. Je crois qu'il y a, chez lui, une véritable phobie de se trouver en représentation. L'acte d'écriture représente à tel point sa vérité que les conversations deviennent parfois inutiles. », Isabelle Fiemeyer, « Philippe Sollers parle de Milan Kundera », *L'Express*, juin 2000.

<sup>540</sup> Philippe Sollers, *Le Cavalier du Louvre*, Paris, Plon, p. 85.

<sup>541</sup> Isabelle Fiemeyer, « Philippe Sollers parle de Milan Kundera », *op.cit.*

<sup>542</sup> Philippe Sollers, *L'Année du tigre*, Paris, Seuil, 1999, p. 11.

Sollers assimile Kundera à ces auteurs « étrangers » qui se sont imposés en France « à un moment historique important » et qui ont connu la consécration sans avoir su, par la suite, faire évoluer leur art en suivant les changements idéologiques qu'impose l'époque actuelle. Selon lui, la situation de Kundera renvoie au « cas français », c'est-à-dire à l'adoption du français par un auteur « étranger » ainsi qu'« aux problèmes de traduction, au passage d'une langue à une autre et, plus encore, à une crise générale : ce que l'on fait avec une langue pour qu'elle soit inventive et moderne<sup>543</sup>. » Il souligne en somme que la position de Kundera, écrivain français et tchèque, rend compte d'une œuvre littéraire à double visage qui a de la peine à faire valoir son unité à cause du changement linguistique opéré par son auteur. Cette critique virulente de Sollers est d'autant plus surprenante de la part de quelqu'un qui avait, quelques années auparavant, accueilli *L'Immortalité* comme un « chef d'œuvre » et comme « le plus audacieux roman de Milan Kundera<sup>544</sup> », où l'auteur s'était dépassé pour offrir « un merveilleux et diabolique roman "français"<sup>545</sup> ». Le discours acerbe que tient Sollers à l'égard de l'œuvre française de Kundera est à la limite de la calomnie. On est en droit de se demander si ces paroles fielleuses ne témoigneraient pas d'une rivalité naissante entre les deux hommes.

En revanche, la position controversée de la critique vis-à-vis de la langue d'écriture du romancier semble paradoxalement épargner ses écrits essayistiques, dans la mesure où les deux essais de Kundera, *L'Art du roman* et *Les Testaments trahis*, rédigés directement en français des années plus tôt, n'ont à aucun moment soulevé la question de la langue d'écriture dans leur réception. Tout se passe comme si la limitation que tente d'imposer la critique littéraire à l'auteur « étranger » ne s'appliquait qu'à l'espace de son imaginaire romanesque.

---

<sup>543</sup> Isabelle Fiemeyer, « Philippe Sollers parle de Milan Kundera », *op.cit.*

<sup>544</sup> Philippe Sollers, « Le diable mène la danse », *Le Nouvel Observateur*, janvier 1990.

<sup>545</sup> *Ibid.*

*La Lenteur*<sup>546</sup> est le premier roman écrit directement en français par Kundera, suivi de *L'Identité*<sup>547</sup>, *L'Ignorance*<sup>548</sup> et *La Fête de l'insignifiance*<sup>549</sup>. De nombreux médias ont publié des critiques favorables portant sur ce dernier roman français de l'auteur : *Le Nouvel Observateur* apprécie l'audace et la qualité du style de Kundera et ses analyses des conformismes qui forment la trame de la comédie humaine ; *Le Figaro* trouve que le roman regorge d'images pleines de poésie et d'obsession ; *Le Monde* le décrit comme un dialogue de voix qui s'entrecroisent pour s'asphyxier à la fin telle la peinture légère d'un monde tragique.

Les romans français ont été reçu comme une variation dans l'art romanesque de l'auteur. Un accueil chaleureux a été réservé à *L'Identité*, le deuxième roman écrit directement en français. Cela laisse à penser qu'une fois l'effet de la surprise due au changement de langue passé, le lecteur a été ravi de retrouver les thèmes kundériens dans un décor français. *La lenteur* retient l'attention non seulement par la langue d'écriture mais aussi par l'allègement survenu dans la composition romanesque, comme tous les romans français qui suivront d'ailleurs. Maurice Nadeau souligne avec justesse que la légèreté de la forme s'y oppose au sérieux du contenu. Il fait un rapprochement avec le « sérieux avec grâce, avec légèreté, avec [l'] ironie cruelle que maniaient les écrivains libertins du XVIII<sup>e</sup> siècle français – pas tellement Sade d'ailleurs, souvent didactique, ou Diderot [...] que, par exemple, l'auteur des *Liaisons dangereuses*, ou ce Vivant Denon<sup>550</sup>. » Cette même inspiration libertine se retrouve d'ailleurs dans les romans de Sollers qui partage une conception du roman proche de celle de Kundera. En l'occurrence, la même vision désenchantée sur le monde des arts se retrouve dans *L'Immortalité* et dans *La Fête à Venise*<sup>551</sup>. Par ailleurs, les deux auteurs

---

<sup>546</sup> Milan Kundera, *La Lenteur*, Paris, Gallimard, 1995.

<sup>547</sup> Milan Kundera, *L'Identité*, Paris, Gallimard, 1997.

<sup>548</sup> Milan Kundera, *L'Ignorance*, Paris, Gallimard, 2003.

<sup>549</sup> Milan Kundera, *La Fête de l'insignifiance*, Paris, Gallimard, 2014.

<sup>550</sup> Maurice Nadeau, « Un mini roman de Kundera », *La Quinzaine littéraire*, n° 662, janvier 1995.

<sup>551</sup> Philippe Sollers, *La Fête à Venise*, Paris, Gallimard, 1991.

partagent la même vision esthétique du roman. La composition de *La Fête à Venise* est assez proche de celle de *La Lenteur* : les deux écrivains mêlent la narration à la réflexion métalittéraire et vont jusqu'à confondre le lecteur en faisant éclater le noyau temporel du récit en mélangeant plusieurs époques. La réflexion de Sollers autour du « roman instantané » paraît aussi assez proche de la conception du roman chez Kundera. L'auteur de *La Fête à Venise* affirme que « le roman instantané doit être aussi battant qu'une femme mariée l'est pour elle-même quand elle se prépare à retrouver gratuitement son amant. Plaisir de se préparer à mentir, se dérober, tromper. Pourquoi les romans sont-ils si ennuyeux ? Par manque de cette surnoiserie technique<sup>552</sup>. »

Kundera avait déjà reconnu cette affinité esthétique avec Sollers dans *Les Testaments trahis*, lorsqu'il avoue avoir ressenti un « sentiment de parenté esthétique secrète [...] en lisant *La Fête à Venise*, [...], ce roman étrange dont l'histoire qui se déroule de nos jours, est tout entière un plateau offert à Watteau, à Cézanne, à Monet, Titien, à Picasso, à Stendhal, au spectacle de leurs propos et de leur art<sup>553</sup>. »

On peut se demander, à la lumière de ce rapprochement, si Kundera n'a pas essayé avec son roman *La Lenteur* de marquer cette parenté esthétique avec Sollers, tout en voulant pousser plus loin l'originalité dans la composition et le traitement des thèmes qui se trouvait déjà dans l'œuvre de Sollers. D'un autre côté, la réaction de Sollers peut laisser entrevoir une certaine envie à l'égard d'un auteur venu d'ailleurs et dont l'œuvre devient de plus en plus « populaire ». En découvrant *L'Immortalité*, il avait, en effet, affiché une admiration empreinte d'un sentiment de jalousie à peine voilée en décrivant Kundera comme un « sacré magicien » qui « en plein Paris ! Rien dans les mains, rien dans les poches ! Juste une machine à écrire<sup>554</sup> ! » a su donner naissance à un « chef-

---

<sup>552</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>553</sup> Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, *op. cit.*, p. 24.

<sup>554</sup> Philippe Sollers, « Le diable mène la danse », *Le Nouvel Observateur*, janvier 1990.

d'œuvre ». Toutefois avec le passage de Kundera au français, Sollers semble se positionner clairement contre le choix de cette nouvelle langue d'écriture, comme l'attestent ses propos précédemment cités à propos de *L'Identité* et de *La Lenteur*. Cette rivalité amicale entre les deux auteurs est analysée par Rizek. Le critique se demande même « si le personnage de Richard dans *La Fête à Venise* ne recèlerait pas déjà une certaine moquerie à l'égard de Kundera<sup>555</sup> » et si le personnage de Pontevin dans *La Lenteur* n'emprunterait pas certains traits à Sollers.

Le modèle littéraire du XVIII<sup>e</sup> siècle, commun aux deux auteurs, est relevé également par *L'Express*, qui soutient que « sous ses airs de pochade, cette œuvre [de petit format, intitulée *La lenteur*,] est un pamphlet » où l'auteur compare la société française contemporaine à celle du XVIII<sup>e</sup> siècle. Cette volonté de rapprocher l'auteur tchèque des lecteurs français en établissant un lien avec les grands écrivains du siècle des Lumières, comme Diderot, et ceux de la littérature mondiale, comme Dostoïevski, se manifeste dès les premières critiques des romans tchèques et se poursuit avec les romans français. Dans cette perspective, Martin Rizek rend compte d'un des moyens mis en place pour rapprocher l'auteur tchèque du public français. Il relève l'utilisation du terme « vaudeville<sup>556</sup> » par les critiques pour présenter certains romans de Kundera. Le rapprochement ne se limite plus à une assimilation à d'autres figures de la littérature française, mais il se fait par le truchement d'un « genre éminemment français<sup>557</sup> ». Rizek note que le mot « vaudeville » a été employé pour la première fois par Roy dans son compte rendu de *Risibles amours*. Ce terme est repris par le même critique pour qualifier *L'Insoutenable légèreté de l'être* de « vaudeville tragique ». Il souligne également que l'expression « vaudeville noir » figure sur le prière d'insérer de *La Valse aux adieux*. Cette parenté littéraire que semble vouloir établir la

---

<sup>555</sup> Martin Rizek, *Comment devient-on Kundera ? op. cit.*, p. 225.

<sup>556</sup> Martin Rizek, *Comment devient-on Kundera ? op. cit.*, p. 253.

<sup>557</sup> *Ibid.*

critique entre l'œuvre de Kundera et le XVIII<sup>e</sup> siècle rapproche l'auteur tchèque du lecteur français et en fait en même temps un auteur intemporel. Maurice Nadeau confirme ainsi l'élargissement de la base lectorale de Kundera :

De son premier recueil de nouvelles, *Risibles amours*, aux grands romans, *La Plaisanterie*, *La Vie est ailleurs*, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, ou à ses essais écrits en français – comme d'ailleurs *La Lenteur* –, Kundera n'a cessé de voir son public s'élargir. Il ressemble pourtant à Vivant Denon dont il dit dans *La lenteur* que le public qu'il désirait séduire n'était pas la masse d'inconnus que convoite l'écrivain d'aujourd'hui, mais la petite compagnie de ceux qu'il pouvait personnellement connaître et estimer<sup>558</sup>.

Quant aux spécialistes de l'œuvre kundérienne, ils ne peuvent qu'être enchantés par ce nouveau souffle rafraîchissant que l'écrivain apporte à son art. Soulignons que dès l'apparition des nouveaux romans français, un écart évident s'est créé entre la réception de la critique française en général et celle de la critique spécialisée de l'œuvre de Milan Kundera. La première a gardé une certaine nostalgie de la période tchèque alors que la seconde a pris le parti de l'auteur en appuyant la position d'un auteur fraîchement « francisé ». Aujourd'hui, cet écart s'est heureusement estompé avec le passage du temps et l'entrée de l'écrivain dans « La Pléiade ».

Dans sa critique de *La Lenteur*, Guy Scarpetta explique le changement de langue comme un pas franchi vers la liberté et affirme que

[...] passant au français, Kundera semble aussi accéder à un autre ton, un autre univers, une nouvelle dimension de l'art romanesque. Quelque chose comme une liberté acquise : un surcroît de légèreté, de fantaisie, de vivacité, une part plus grande laissée à l'improvisation (au sens que ce mot peut avoir pour un musicien de jazz : non pas une fuite hors des « thèmes », mais une absolue souplesse inventive dans leur traitement)<sup>559</sup>.

Eva Le Grand estime que *La Lenteur* est « un véritable bijou architectonique<sup>560</sup> » où se succèdent de courts chapitres avec des digressions narratives constantes. Elle relève que certains motifs sont

---

<sup>558</sup> Jean Pierre Tison, « Kundera flâne hors du temps », *L'Express*, février 1995.

<sup>559</sup> Guy Scarpetta, « Divertimento à la française », *op. cit.*, p. 254.

<sup>560</sup> Eva Le Grand, *Kundera ou la mémoire du désir*, L'Harmattan, Paris, 1995, p. 51.

déjà présents dans l'œuvre en tchèque de Kundera, tels que l'imagologie, la nudité, la mémoire ou l'oubli, et que ce roman suit le même cheminement dans sa construction, à savoir « unir les questions graves avec une forme légère<sup>561</sup> ». Le Grand va même jusqu'à établir un lien entre les thèmes majeurs de *La Lenteur* (la lenteur, la mémoire et le plaisir) et la forme romanesque, soutenant l'idée qu'il existe « un lien secret entre la lenteur et la mémoire, entre la vitesse et l'oubli, sagesse érigée par le narrateur en première règle des “mathématiques existentielles”, évoquées déjà dans *L'Immortalité*<sup>562</sup>. » Kundera ne se serait donc pas détourné de son art du roman, il a simplement doté ses compositions narratives d'une nouvelle langue.

Par ailleurs, on assiste dans *La Lenteur* au retour de certains leitmotifs de la réflexion kundérienne. Ainsi dans ce passage où Vera, la femme du protagoniste, lui rappelle les propos énoncés par sa mère des années auparavant : « cesse de faire des plaisanteries. Personne ne te comprendra. Tu offenserai tout le monde et tout le monde finira par te détester<sup>563</sup>. » L'évocation des thèmes de la plaisanterie et du malentendu sont l'indice que le fil d'Ariane, qui traverse l'œuvre entière de l'auteur, demeure intact dans cette première œuvre rédigée en français. Dans cette même optique, Helena Koskova a vu dans *L'Identité* le reflet de l'ensemble de l'œuvre de Kundera :

Dans un raccourci poétique, on voit apparaître dans cette histoire d'un couple tous les grands thèmes de son œuvre [...] Le thème de la mystification et des failles dans la communication entre deux êtres proches ; le thème de la rupture du lien causal entre les intentions et les conséquences des actes humains ; le thème de la décomposition des valeurs dans le monde où l'imagologie a évincé l'idéologie et la publicité la politique ; le thème du corps en tant qu'abri imparfait de l'âme ; le thème de la nostalgie de la beauté qui se noie dans la laideur du monde actuel ; le thème du culte de l'enfant en tant que symbole d'une acceptation joyeuse de l'existence et dénominateur commun de toutes les manifestations du mauvais goût ; le thème de l'œil de caméra qui pénètre dans la vie privée et même dans la vie prénatale ; le thème du monde en tant que piège d'où l'on ne s'échappe plus<sup>564</sup>.

---

<sup>561</sup> *Ibid.*, p. 226.

<sup>562</sup> *Ibid.*, p. 226.

<sup>563</sup> Milan Kundera, *La Lenteur*, *op. cit.*, p. 93.

<sup>564</sup> Vaclav Richter, « Milan Kundera écrivain », Radio Prague, <http://old.radio.cz/fr/article/80336>.



Contrairement aux romans tchèques traduits, l'accueil réservé aux romans français ne fait pas l'unanimité auprès de la critique. Face aux louanges dithyrambiques, certains critiques se montrent plus prudents et ne savent que penser de ce nouveau virage pris par l'écrivain. Ils se contentent de présenter *La Lenteur* en en proposant un extrait, laissant ainsi le lecteur seul juge de la nouvelle orientation que prend l'auteur<sup>565</sup>. Eva Le Grand déplore les critiques adressées à Kundera à propos de son œuvre en français, affirmant que « l'opinion des agélastes qui trouveront ce roman sacrilège et frivole est déjà faite depuis longtemps<sup>566</sup> ». En effet, certains journalistes littéraires ne manquent pas de multiplier les critiques de tous genres. Ils déplorent le style narratif épuré qu'adopte désormais l'auteur et regrettent la finesse des œuvres écrites en tchèque. D'autres voix plus sévères encore jugent que Kundera a perdu son originalité en abandonnant sa langue maternelle, allant jusqu'à estimer que son français manque de richesse. Les nostalgiques des romans tchèques regrettent le dépouillement des derniers romans et le « style pauvre, quasi atone, qui procure un sentiment d'inachèvement, presque de dessèchement. Le tout au service d'une intrigue sans grand intérêt<sup>567</sup> ». Ils n'hésitent pas à mettre de l'avant l'origine tchèque de Kundera afin de renforcer l'idée de l'écriture maladroite « de quelqu'un qui se sent encore à l'étroit dans sa nouvelle langue<sup>568</sup> », en rappelant encore une fois sa situation d'écrivain exilé, comme si cette situation déterminait, à elle seule, la valeur véritable de ses romans.

Sans vraiment remettre en cause les qualités littéraires de l'auteur, d'autres critiques cherchent vainement dans les romans français les traces des premiers romans traduits. De Gaudemar souligne ainsi la disparition de l'essence propre aux premiers romans tchèques dans

*L'Identité* :

---

<sup>565</sup> Anne Pons, « Le nouveau Kundera », *L'Express*, décembre 1995.

<sup>566</sup> Eva Le Grand, *Kundera ou la mémoire du désir*, op. cit., p. 227.

<sup>567</sup> Antoine de Gaudemar, « Ratage de Milan », *Libération*, jeudi 15 janvier 1998.

<sup>568</sup> *Ibid.*

Où sont les grandes envolées satiriques et drolatiques des romans tchèques de l'auteur, où sont ses plaisanteries, ses valse et ses risibles amours, où sont ses jubilatoires digressions, ses lentes variations, son ironie légère ? Ce qui faisait naguère le mordant, l'ironie incisive de Kundera peut s'engluer ici dans des passages sentencieux ou des lieux communs<sup>569</sup>.

Si avec *La Lenteur*<sup>570</sup> d'aucuns se sont montrés dubitatifs, *L'Identité* et *L'Ignorance* n'ont fait que confirmer leurs craintes quant au changement de visage (ou le soi-disant virage) du roman kundérien. Les interrogations se multiplient quant à ces changements de langue et de style sans pouvoir apporter de réponses satisfaisantes ou réconfortantes pour les inconditionnels des romans tchèques de l'auteur. Il est difficile de déterminer si l'adoption du français a été un sacrifice ou une libération pour l'auteur, mais il est certain que cela a représenté un tournant dans sa carrière d'écrivain et une évolution, voire une révolution, de son art romanesque. L'attitude des critiques peu enclins à apprécier les romans français de Kundera pourrait s'expliquer par une résistance au changement. Cette attitude, fondamentalement humaine, trouve ses racines sans doute dans une peur individuelle et inconsciente de se voir dépasser par des changements sur lesquels on n'a aucun contrôle. Nous pouvons pousser un peu plus notre réflexion et affirmer que l'attachement individuel aux normes littéraires (et sociales) en vigueur explique cette résistance. L'évolution notable (et relativement rapide) de l'art romanesque de Kundera a permis d'exacerber cette crainte chez certains de ses détracteurs.

La transformation de son œuvre et sa soumission à de nouvelles contraintes se poursuit ainsi avec la parution du troisième roman français, *L'Ignorance*. Ce roman est d'abord traduit en espagnol en 2000<sup>571</sup>, ensuite en italien en 2001, avant de paraître aux États-Unis et en Grande-Bretagne. Kundera refuse que son roman soit publié en France jusqu'en 2003. La même aventure

---

<sup>569</sup> *Ibid.*

<sup>570</sup> Soulignons au passage, que dès sa sortie, *La lenteur* était en haut du palmarès des meilleures ventes de l'année 1995 trois semaines d'affilé. *L'Express*, « Les meilleures ventes », 26 janvier au 1<sup>er</sup> février 1995.

<sup>571</sup> Milan Kundera, *La Ignorancia*, Barcelone, Tusquets Editores, 2000.

se reproduira quelques années plus tard avec *La Fête de l'insignifiance* dont la première édition mondiale paraîtra en italien en 2013<sup>572</sup>. Il faudra attendre 2014 pour voir le roman publié chez Gallimard. Kundera voulait-il laisser ses lecteurs français le temps de se préparer à recevoir ses deux derniers romans ou préférerait-il les tenir en haleine en retardant leur publication en France ?

Michel Déon, très proche de Kundera, explique la position énigmatique de l'auteur comme suit : « Il est très sensible et facilement blessé. Il est devenu la bête noire d'un petit cercle qui impose sa loi au milieu littéraire. Jouissant d'une reconnaissance internationale, il préfère publier ses livres dans des pays où ils seront examinés la tête un peu plus froide<sup>573</sup>. » Sans doute que l'écrivain a décidé de laisser mûrir son public français avant de lui présenter ses nouvelles œuvres, mais il est incontestable que sa démarche découle d'une manœuvre stratégique qui lui a permis de s'armer d'un succès européen et mondial avant de revenir imposer ces deux derniers romans en France. On ne peut que souligner ici le retournement ironique de la situation dans la circulation des romans de Kundera, lesquels semblent prédestinés à subir l'épreuve de l'exil. En effet, ces derniers sont voués à n'être reçus qu'en version traduite, et ce, quelle que soit la langue dans laquelle ils sont écrits originellement. Lorsqu'il écrivait en tchèque, Kundera avait été interdit en ex-Tchécoslovaquie et avait dû se faire publier à l'étranger<sup>574</sup> par une maison d'édition spécialisée dans la publication d'œuvres d'écrivains tchèques et slovaques en exil ou interdits sous le régime communiste. Après les deux premiers romans écrits en français (*La Lenteur* et *L'Identité*) et publiés en primeur chez Gallimard, il est contraint de passer encore une fois par le truchement de la traduction et de faire paraître ses romans à l'extérieur de la France afin de contrer une mauvaise

---

<sup>572</sup> Milan Kundera, *La festa dell'insignificanza*, Milan, Adelphi Edizioni, 2013.

<sup>573</sup> André Clavel, « Kundera l'intransigent amoureux de la France », *L'Express*, n° 2700, avril 2003.

<sup>574</sup> Milan Kundera, *Život je jinde*, Toronto, Sixty-Eight Publishers, 1979.

Milan Kundera, *Valčík na rozloučenou*, Toronto, Sixty-Eight Publishers, 1979.

Milan Kundera, *Kniha smíchu a zapomnění*, Toronto, Sixty-Eight Publishers, 1981.

Milan Kundera, *Nesnesitelná lehkost bytí*, Toronto, Sixty-Eight Publishers, 1985.

réception dans un certain milieu littéraire qui lui est devenu hostile. Ainsi, le lectorat étranger (hispanophone, italophone, anglophone) accède à l'œuvre avant le public francophone auquel les romans étaient « naturellement » destinés en premier lieu, liant irrémédiablement de la sorte les problèmes de la réception à ceux de la traduction pour ce romancier.

On pouvait croire qu'après deux romans français, l'effet de surprise s'était estompé, mais *L'Ignorance* se révèle être un roman aussi « choquant » que « surprenant », comme le déclare Jacques-Pierre Amette. Sur le plan narratif, ce roman reste très proche des deux précédents. Il « est rédigé dans un style quelconque, volontairement plat : une blancheur de lavabo<sup>575</sup> », déclare Amette. « L'effort de Kundera a porté sur la construction admirable de précision, d'ordonnance, de géométrie. Il joue sur la rapidité des événements, leur écho, les blessures portées et reçues. Rarement livre donne une telle impression de construction disciplinée<sup>576</sup>. » *L'Ignorance* présente un enchaînement de petits chapitres où s'entrecroisent les intrigues et où les motifs reviennent sans cesse et se réinventent selon un schéma polyphonique rigoureux qui s'inspire de l'art de la fugue, une technique que Kundera a déjà employée dans ses romans tchèques.

Au-delà de cette nouvelle composition qui démarque désormais les romans kundériens français, le roman innove également par sa thématique. Bien que Maurice Nadeau tisse un lien pertinent entre *La Plaisanterie* et *L'Ignorance* sur le plan de l'intrigue romanesque et de la composition des personnages, son affirmation selon laquelle « Kundera est un romancier de l'exil<sup>577</sup> » et que le choix du thème de la nostalgie, « thème cher à l'exilé<sup>578</sup> », était évident semble un jugement assez réducteur concernant ce roman. En effet, le développement d'un récit autour du thème de l'exil est sans conteste très attendu de la part d'un auteur expatrié. Sans doute que

---

<sup>575</sup> Jacques-Pierre Amette, « Kundera la grande désillusion », *Le Point*, 4 avril 2003.

<sup>576</sup> *Ibid.*

<sup>577</sup> Maurice Nadeau, « Kundera est de retour », *La Quinzaine littéraire*, n° 852, avril 2003.

<sup>578</sup> *Ibid.*

« [v]ingt ans de silence ont mené Kundera à ce roman d'une sécheresse et d'une lucidité rimbaldiennes<sup>579</sup>. » Toutefois, le traitement que lui réserve l'auteur s'avère tout à fait unique. *L'Ignorance* est loin de constituer une apologie du retour vers la terre natale ou de pousser un cri de nostalgie. Le récit, d'apparence banale, cache une vérité poignante sur la situation des exilés, que Kundera connaît parfaitement. Le roman ne traite pas tant de l'exil que des séquelles qui en découlent et qui infléchissent le destin des personnages longtemps après ce dernier. Dans « une éblouissante autopsie de la fragilité humaine<sup>580</sup> », on apprend que l'exil n'est pas toujours vécu comme un déchirement, que le retour est souvent impossible et que sous ce cliché séculaire se cachent des réalités singulières difficiles à partager par les protagonistes et leur entourage. Irena et Josef, tous deux d'origine tchèque, ont du mal à renouer avec leur pays natal. Chacun portant le fardeau de son propre passé, le retour qu'ils effectuent répond à des motifs différents mais il aboutit à un résultat semblable. Irena, qui apprend que la révolution a éclaté en Tchécoslovaquie, ne compte pas quitter sa vie à Paris pour envisager un retour définitif. Sa position étonne son amie française Sophie, fascinée par cette révolution, et son conjoint suédois Gustaf, qui voit en elle « *une jeune femme qui souffre, bannie de son pays*<sup>581</sup> ». « L'horreur » du retour au pays natal est d'autant plus incommunicable que les personnes qui entourent Irena semblent habitées par l'exaltation du « Grand Retour » à travers les images d'Ulysse retrouvant son île après une longue errance. Cet étrange malaise quant à l'idée du retour, Josef le vit également lorsqu'il se retrouve à Prague après des années d'absence : « Il eut l'impression de retrouver le monde comme peut le retrouver un mort qui, au bout de vingt ans, sort de sa tombe<sup>582</sup>. » Il s'est tellement détaché de ses origines qu'il a du mal à retrouver son passé, et les quelques souvenirs qu'il recouvre lui semblent étrangers. En

---

<sup>579</sup> *Ibid.*

<sup>580</sup> André Clavel, « Kundera l'intransigeant amoureux de la France », *L'Express*, n° 2700, avril 2003.

<sup>581</sup> Milan Kundera, *L'Ignorance*, *op. cit.*, p. 31.

<sup>582</sup> *Ibid.*, p. 83.

recupérant son journal de lycéen, « il lit et ne se souvient de rien. Qu'est donc venu lui dire cet inconnu ? Lui rappeler que, jadis, il a vécu ici sous son nom<sup>583</sup> ? »

Sans doute cette réflexion sur l'exil est-elle issue de l'expérience même de l'auteur, qui n'hésite pas à partager avec son lecteur la manière dont il a vécu son propre exil en France : « À ma grande surprise, j'ai été heureux dans mon exil dès la première minute [...] Mon émigration était une renaissance, l'événement le plus décisif de ma vie comme de mon travail. C'est ici que j'ai noué les amitiés qui me sont les plus chères, ici que j'ai écrit mes livres les plus mûrs, ici que j'ai été le mieux compris<sup>584</sup>. » Cette félicité retrouvée en France trouve son écho le plus spontané dans l'adoption du français comme langue d'écriture. Ce changement linguistique offre à l'écrivain la possibilité d'une renaissance, une occasion de se libérer de sa langue maternelle qui le contraignait à entretenir un rapport indirect avec ses lecteurs. Près de vingt ans après s'être installé en France, Kundera décide d'habiter le français, comme sa langue paternelle : comme le déclare Cioran, « on n'habite pas un pays, on habite une langue. Une patrie, c'est cela et rien d'autre<sup>585</sup>. » La langue de l'inconscient que représente la langue maternelle est supplantée par une autre langue, acquise par le truchement d'un père symbolique, la France.

Désormais la réputation de l'auteur n'est plus à faire, ni celle de ses romans français à défendre. *La Fête de l'insignifiance*, paru en 2014 en France, est le dernier roman en date de Kundera. Dans une trame narrative rigoureusement construite, il se présente comme un éloge de la bonne humeur. Sans prétention, ni message à délivrer, l'auteur y réussit son pari rabelaisien d'écrire un roman où aucun mot ne serait à prendre au sérieux. Le romancier décrit l'insignifiance de l'époque contemporaine avec une ironie mordante et un détachement propre à son écriture. La

---

<sup>583</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>584</sup> André Clavel, *op. cit.*

<sup>585</sup> Emil Cioran, *Aveux et anathèmes*, Paris, Gallimard, 1987.

légèreté du sujet a été soigneusement réfléchi par l'auteur étant donné que ce dernier avait déjà fait l'éloge de la « frivolité » des thèmes traités par Sterne dans *Le Rideau*<sup>586</sup>. Kundera y avait affiché sa prédilection pour ce thème en déclarant que l'insignifiance était préférable aux grandes actions dramatiques pour comprendre la « nature humaine ». L'essayiste clôt sa pensée par cette suite d'interrogations méditatives :

L'un de nos plus grands problèmes n'est-il pas justement l'insignifiance ? N'est-ce pas elle, notre sort ? Et si oui, ce sort est-il notre chance ou notre malheur ? Notre humiliation ou, au contraire, notre soulagement, notre évasion, notre idylle, notre refuge<sup>587</sup> ?

La critique journalistique française<sup>588</sup> a unanimement salué ce « roman qui feint la légèreté pour voler plus haut<sup>589</sup> ». *La Fête de l'insignifiance* est un roman qui intrigue, fascine aussi bien qu'il irrite, comme le déclare Philippe Labro<sup>590</sup>. En effet, ce roman, fortement imprégné de l'esprit ludique, ne semble pas être du goût de tous les critiques. Certains semblent croire qu'à vouloir faire porter la dérision et le rire à leur paroxysme dans ce roman, l'écriture de Kundera a succombé à l'insignifiance même qu'il a mise en scène. Pietro Pisarra déclare à l'occasion de sa réception en Italie :

C'est toujours triste, le spectacle d'un grand écrivain qui s'égaré, encore plus s'il s'agit d'un écrivain aimé et admiré. Kundera se laisse séduire par son sujet au point de nous proposer un livre décousu, faussement drôle et sarcastique. En un mot, insignifiant, comme l'ange mystérieux qui perd ses plumes au milieu du récit. Sans la légèreté du rire, il ne reste que l'oubli<sup>591</sup>.

---

<sup>586</sup> Milan Kundera, *Le Rideau*, *op. cit.*

<sup>587</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>588</sup> François Busnel, « Kundera célèbre La Fête de l'insignifiance », *L'Express*, avril 2014.

Mathieu Lindon, « Kundera, l'inévitable insignifiance de l'être », *Libération*, 2 avril 2014.

Michel Crépu, « Rendez-vous avec Milan Kundera », *Revue des deux mondes*, 7 avril 2014.

Marc Fumarolli, « Le grand retour de Milan Kundera », *Le Figaro littéraire*, 19 mars 2014.

<sup>589</sup> Raphaëlle Leyris, « La formidable légèreté de Kundera », *Le Monde des livres*, avril 2014.

<sup>590</sup> Philippe Labro, « Mon voisin Milan Kundera », *Paris Match*, avril 2014.

<sup>591</sup> Pietro Pisarra, « L'insoutenable pesanteur de l'insignifiance », *La Croix*, 21 novembre 2013.

D'autres mettent en évidence les « bizarreries » du langage. Martin Danes<sup>592</sup> relève une phrase de Ramon, un des personnages du roman qui déclare : « je ne supporte pas d'attendre dans une queue ». Le critique, d'origine tchèque, souligne que cette phrase semble traduite mot à mot du tchèque et qu'en français on dirait : « je déteste faire la queue ». *La Fête de l'insignifiance* est un roman inattendu, car il paraît après la publication de l'œuvre complète de Kundera dans la prestigieuse collection de La Pléiade. C'est également une fantaisie que se permet un auteur à la plume assurée, une folie qu'il se construit non loin de son domaine littéraire, un roman épilogue sans doute.

À l'instar de la réception des premiers romans tchèques qui ont souffert du malentendu, les romans français ont connu la pénible épreuve du désaveu dû à leurs visages méconnaissables et à leur style « sec » et « aride », perçus comme une adaptation plus ou moins réussie au goût français. Toutefois, malgré une certaine réserve de la critique peu encline à accepter des changements majeurs survenus dans l'œuvre d'un auteur d'origine étrangère, le roman kundérien français demeure une source d'innovation voire de rénovation pour l'art romanesque européen. Sa composition échappe au roman classique et même au roman kundérien tchèque, puisque la structure caractéristique des romans précédents inspirée de la composition musicale change de visage. L'art de la fugue se substitue à la forme de la sonate, ce qui a pour conséquence de changer la structure profonde des romans. On ne retrouve plus l'alternance obligée entre les mouvements lents et rapides dans les chapitres, mais une succession de brefs chapitres qui se chevauchent et où le même thème revient accompagné de variations. Quant à la narration, elle connaît une évolution certaine. Désormais, elle épouse la réflexion et ne se contente plus de lui être subordonnée. Kundera s'impose de nouvelles contraintes avec le français : un maximum de dépouillement pour livrer sa

---

<sup>592</sup> Martin Danes, « La Fête de l'insignifiance de Milan Kundera », *Le Nouvel Observateur*, 15 avril 2014.



pensée dans un texte épuré, voire parfois à travers une expression brute. Les romans français ne constituent ni une fable philosophique ni un exposé didactique, ils demeurent toutefois une interrogation existentielle sur l'homme tout comme les romans tchèques. L'œuvre de Kundera forme un tout indissociable qui ne trouve sa signification qu'à travers un regard englobant chaque roman (ou jalon) de cette œuvre. D'ailleurs, la production de l'auteur se trouve maintenant réunie dans l'édition de La Pléiade sous le titre *Œuvre*, au singulier, et non celui, plus conventionnel, d'œuvres complètes.

## **6. Kundera, écrivain français ou cosmopolite ?**

Écrivain tchèque et français, théoricien de la littérature, Milan Kundera jongle avec plusieurs étiquettes. L'image qui le décrit le mieux est sans doute celle d'un intellectuel des temps modernes qui, à travers son expérimentation romanesque et ses écrits essayistiques, offre la possibilité au lecteur de s'interroger en remettant en question ses idées et ses convictions. Kundera joue également un rôle dans la vie culturelle française, tirant la sonnette d'alarme sur des sujets qui lui tiennent à cœur comme la mort possible du roman ou celle des littératures des petites nations. Toujours fidèle à ses positions et à son art romanesque, il a su se renouveler tout en contrôlant la réception de ses œuvres, ce qui a contribué à forger son image publique. Cependant, son admission au sein du temple sacré de la littérature française semble le sujet de toutes les controverses. Bien que Kundera ait acquis depuis quelques années déjà sa nationalité française et qu'il ait gagné ses titres de noblesse en adoptant la langue de Molière, son statut d'écrivain français demeure un sujet qui prête à confusion, comme il l'atteste lui-même en déclarant être « devenu un bizarre auteur français de langue tchèque<sup>593</sup> ».

---

<sup>593</sup> André Clavel, *op. cit.*

En effet, l'œuvre de Kundera demeure difficilement classable. Ses romans ne sont pas toujours placés parmi les ouvrages de littérature française, ils se retrouvent le plus souvent dans les rayons de la littérature étrangère, malgré le fait que l'auteur soit passé au français comme langue d'écriture. Dans son étude publiée en 2010 sur les littératures étrangères en France, Céline Giton s'appuie sur l'exemple de Milan Kundera comme l'une des exceptions à la baisse des ventes dans le domaine de la fiction de la littérature étrangère en 2002 et 2003. Elle affirme que « plusieurs grands romans étrangers connaissent tout de même un grand succès de librairie en 2003, comme *Onze minutes* de Paulo Coelho [...], *L'Ignorance* de Milan Kundera (Gallimard, 139 300 exemplaires)<sup>594</sup>. » Nous ne pouvons que nous étonner de voir les romans français de Kundera figurer parmi les romans regroupés sous la catégorie « littératures étrangères ». Giton n'est pas la seule d'ailleurs à opter pour ce classement particulier.

La collaboration de Kundera à la revue *L'Atelier du roman* et à la *Revue des deux mondes*, ainsi que sa série de causeries intitulées « À bâtons rompus » dispensées dans le cadre du séminaire « Roman européen » à L'EHESS<sup>595</sup> de Paris, dévoilent la position conservatrice de l'auteur dans le domaine de la culture et de la littérature, ce qui le rapproche sensiblement d'une certaine « caste » d'intellectuels français. Les multiples interventions de Kundera en faveur de la littérature française lui servent à appuyer sa position d'écrivain français et à gagner ses galons. Martin Rizek voit dans cette position tenue par l'auteur d'origine tchèque l'assurance d'une intégration à sa patrie d'adoption et d'une reconnaissance dans le milieu littéraire et culturel français<sup>596</sup>. Les prix nationaux et internationaux<sup>597</sup> remportés par Kundera sont la preuve de la réussite de sa stratégie

---

<sup>594</sup> Céline Giton, *Littératures d'ailleurs : histoire et actualité des littératures étrangères en France*, op. cit., p. 87.

<sup>595</sup> L'École des hautes études en sciences sociales.

<sup>596</sup> Martin Rizek, *Comment devient-on Kundera ?* op. cit., p. 226.

<sup>597</sup> Prix de la Maison des écrivains en 1961 et en 1969, Klement prix Lukes en 1963, Writers Union prize tchèque en 1968, prix Médicis étranger en 1973, prix Jérusalem en 1985, prix de critique de L'Académie française en 1987 pour son essai *L'Art du roman*, prix Mondello en 1978, prix Commonwealth en 1984, prix Europa en 1982, prix Los Angeles

d'intégration. Par ailleurs, l'écrivain manifeste clairement son amour pour la langue et la culture françaises et ne manque pas une occasion de les défendre. Dans un article du *Monde*, il dénonce la francophobie qui gagne de plus en plus de terrain et qui mène selon lui à la décadence de l'Europe :

Quand je voyage, j'entends partout, comme un refrain : « La littérature française ? Elle ne représente plus rien. » Une sottise, dirait-on. Mais ce qui rend cette sottise importante, c'est la délectation avec laquelle elle est prononcée. Car la francophobie, ça existe. C'est la médiocrité planétaire voulant se venger de la suprématie culturelle française qui a duré des siècles. Ou bien, peut-être, est-ce, au-delà de notre continent, une forme de rejet de l'Europe<sup>598</sup>.

L'amour de Kundera pour la France et sa fascination pour sa culture le conduisent à tirer la sonnette d'alarme quant à la nécessité de protéger de façon plus générale la culture européenne. De par la place qu'elle occupe sur la scène culturelle européenne, la France semble être la première victime du déclin de la culture européenne, ou du moins de sa régression sur la scène internationale. En évoquant sa jeunesse tchèque, Kundera avoue qu'elle a été marquée par « une francophilie passionnée<sup>599</sup> », tout en assurant que sa passion pour la France trouve sa source dans une fascination purement artistique :

L'amour de la France ne résidait jamais dans l'admiration des hommes d'État français, jamais dans l'identification à la politique française, il résidait exclusivement dans la passion pour la culture de la France ; pour sa pensée ; pour son art (l'art moderne en particulier) [...] quand la culture ne représente plus grand-chose pour un Européen, c'est par une logique fatale que le monde devient indifférent à la France, sourd à sa voix. Et puisqu'on rejette le passé toujours avec une certaine passion, cette indifférence prend souvent le caractère d'une aversion, et l'indifférence envers la France devient francophobie. Une raison de plus pour moi d'aimer la France ; sans euphorie ; d'un amour angoissé, têtu, nostalgique<sup>600</sup>.

---

en 1984, prix Österreichische Staatspreis en 1987, prix Nelly Sachs en 1987. prix Aujourd'hui en 1993, prix Herder en 2000, grand prix de littérature de l'Académie française en 2001, prix mondial Cino Del Duca en 2009, prix de la BnF en 2012.

<sup>598</sup> Milan Kundera, *Le Monde*, 24 septembre 1993.

<sup>599</sup> Milan Kundera, *La Revue des Deux Mondes*, 1994, cité par Chavtik Kvetoslav dans *Le Monde romanesque de Milan Kundera*, op. cit., p. 256- 257.

<sup>600</sup> *Ibid.*

En défendant la littérature française, Kundera s'inscrit dans la longue lignée des écrivains français qui ont ce combat à cœur, depuis Du Bellay avec sa *Défense et illustration de la langue française*. Il ne faut pas oublier que l'écrivain tchèque a choisi d'implanter le décor de ses derniers romans en France, une autre manière de souligner son attachement à son deuxième pays natal. Déjà présente dans *L'Immortalité*, la scène française s'affirme pleinement dans *La Lenteur*. L'action de ce premier roman « français » se situe dans un château réaménagé en hôtel. Dans *L'Identité*, l'action se déroule essentiellement dans l'appartement parisien du couple formé par Chantal et Jean-Marc (à l'exception de l'espace londonien dans lequel s'échappe Chantal vers la fin du roman). L'action de *L'Ignorance* ne se déroule pas en France ; toutefois, un parallèle est continuellement établi entre Prague et Paris. De retour à Prague, Irena ne peut s'empêcher de se fondre dans le paysage pragois. Sa déambulation dans la ville de son enfance l'amène à se remémorer certains paysages français<sup>601</sup> et à comparer les deux villes. « Cette Prague née vers la fin du siècle passé, la Prague de la petite bourgeoisie tchèque [...] la Prague où les forêts d'alentour, à l'heure du crépuscule, entraient en secret répandre leur parfum » s'oppose à l'hostilité parisienne avec la « géométrie froide des avenues ; [l']orgueil des Champs Élysées ; [les] visages sévères des femmes géantes, en pierre, qui représentent l'Égalité ou la Fraternité<sup>602</sup> ». Le jeu de la présence/absence de la France dans ce roman se fait obliquement à travers le regard d'une exilée qui, bien qu'attachée à sa terre d'exil, ne peut s'empêcher d'exprimer la douleur du déracinement. Cette position résume assez bien la position ambivalente, voire ambiguë, de l'auteur, partagé entre la nostalgie des origines et un profond attachement à la terre d'accueil. Dans le dernier roman de Kundera, *La Fête de l'insignifiance*, une partie de l'action se passe en France, dans l'intimité des appartements parisiens ainsi que dans le jardin du Luxembourg. Kundera n'a pu s'empêcher d'y

---

<sup>601</sup> Milan Kundera, *L'Ignorance*, op. cit., p. 63.

<sup>602</sup> *Ibid.*, p. 153.

ajouter des épisodes anecdotiques faisant référence à Kaliningrad ou qui se déroulent dans une salle du Kremlin et dont le protagoniste principal n'est autre que Staline : comme si l'auteur avait voulu, dans cet ultime roman, renouer les liens distendus avec ses premiers romans tchèques.

Grâce à une présence active sur la scène culturelle française et à travers ses articles parus dans des revues et journaux français tels que *Le Débat*, *Le Monde* ou *Le Nouvel Observateur*, Kundera joue le rôle d'un critique averti qui met en lumière certaines questions jusqu'alors ignorées ou délaissées par la critique littéraire. En effet, l'auteur ne se contente plus d'apporter des explications sur la situation politique en Tchécoslovaquie ou de témoigner de la situation peu enviable de ses compatriotes ; ses interventions dans la sphère publique ont pris progressivement un tournant esthétique. En témoigne sa critique en faveur de Salman Rushdie suite à la publication des *Versets Sataniques*<sup>603</sup>. La critique s'était érigée pour ou contre la supposée hérésie de l'écrivain, déplaçant ainsi le débat du domaine littéraire vers celui des libertés individuelles :

Dans le cas des *Versets sataniques*, l'actualité littéraire fut la condamnation à mort de l'auteur. Dans une telle situation de vie et de mort, il paraît presque frivole de parler d'art. Que représente l'art, en effet, en face des grands principes menacés ? [...] Avec une mystérieuse unanimité [...] les gens de lettres, les intellectuels, les initiés des salons ont snobé ce roman. Même si eux non plus ne lisent que ce que l'actualité leur décrète de lire, ils se sont décidés à résister une fois à toute pression commerciale et ont refusé de lire ce qui était devenu simple objet de scandale<sup>604</sup>.

Suite à cette polémique qui a « transformé une œuvre d'art en simple corps du délit<sup>605</sup> », Kundera ne s'est pas tant déclaré en faveur de Salman Rushdie qu'en faveur de l'œuvre romanesque de ce dernier, car il s'agissait avant tout de défendre un héritage culturel européen, soit celui de l'art romanesque. En effet, la critique de Kundera a grandement contribué à ramener le débat sur l'aspect esthétique du roman, comme l'atteste Guy Scarpetta<sup>606</sup>. Par sa position, il a permis de mettre en

---

<sup>603</sup> Salman Rushdie, *Les Versets sataniques*, Paris, Christian Bourgois, 1989.

<sup>604</sup> Milan Kundera, « Le jour où Panurge ne fera plus rire », *L'Infini*, n° 39, automne 1992, p. 45.

<sup>605</sup> *Ibid.*

<sup>606</sup> Guy Scarpetta, *L'Âge d'or du roman*, *op. cit.*, p. 27.

valeur l'originalité de la composition romanesque en recentrant la problématique du débat autour de la question de l'art du roman et moins celui des « grands principes ». On peut même croire que Kundera a été inspiré par le mode de composition des *Versets sataniques*, qui mêle plusieurs époques historiques dans un même roman, puisqu'il avoue lui-même avoir « cette intention esthétique commune<sup>607</sup> » avec Salman Rushdie.

Parallèlement à l'éclairage apporté sur l'art romanesque, une série d'articles se concentre sur la littérature européenne<sup>608</sup> et plus particulièrement sur la question de l'Europe centrale. Kundera se pose comme le défenseur de l'Europe centrale et attire l'attention des intellectuels français sur l'importance de la préservation des cultures propres à cette partie du monde. Il parvient même à rallier certains d'entre eux à sa cause, dont Alain Finkielkraut, Danièle Sallenave, Guy Scarpetta et Philippe Sollers, tandis que d'autres n'hésitent pas à se montrer suspicieux. Tel est le cas, par exemple, de l'auteur hongrois Péter Esterházy lorsqu'il déclare : « l'Europe centrale n'existe pas, elle n'a jamais existé. Tout ça a été inventé par Kundera, parce qu'il était si triste dans son lointain Paris, et parce qu'il savait que rentrer à Prague ne servirait à rien, puisque Prague deviendrait, à son tour, tout aussi lointaine<sup>609</sup>. » Selon Martin Rizek, l'intérêt de Milan Kundera pour l'Europe centrale émanerait d'un sentiment de nostalgie, puisque ce n'est qu'une fois exilé que le romancier a mis de l'avant dans sa réflexion la notion de culture centre-européenne au détriment de la culture tchèque : « on peut supposer que le besoin de cette patrie spirituelle se fait ressentir avec d'autant plus de force au moment où Kundera perd définitivement sa patrie réelle<sup>610</sup> », écrit-il. Cette hypothèse renferme sans doute une part de vérité, mais il est important de

---

<sup>607</sup> Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, *op. cit.*, p. 24.

<sup>608</sup> Milan Kundera, « Un occident kidnappé », *Le Débat*, n° 27, mai 1983.

Milan Kundera, « Et si le roman nous abandonnait », *Le Nouvel Observateur*, 25 août 1983.

<sup>609</sup> Didier Jacob, « Tout le monde se lève pour Kundera », *Le Nouvel Observateur*, 27 avril 2014.

<sup>610</sup> Martin Rizek, *Comment devient-on Kundera ? op. cit.*, p. 202.

recontextualiser l'émergence de la réflexion autour de la notion d'Europe centrale chez Kundera. Si l'auteur a depuis longtemps souligné son attachement à la culture tchèque, son intérêt pour la culture européenne n'est certainement pas nouveau ; il coïncide avec l'arrivée du romancier en France et sa prise de conscience de la vision occidentale déformée portée sur les petites nations du centre de l'Europe et sur leurs cultures respectives. Il est vrai que des dénominateurs culturels communs existent entre ces nations, mais il y a également des différences : la partition de l'ex-Tchécoslovaquie en deux états distincts et le morcellement de l'ex-Yougoslavie le montrent assez bien.

La défense de cette partie de l'Europe oubliée des manuels d'histoire littéraire permet à l'auteur par la même occasion de rectifier certains clichés. Kundera ne cesse de réitérer son aversion pour la notion de l'Europe de l'Est, qu'il estime être une idée politique, car selon lui cette appellation est culturellement vide de sens et ne renvoie à aucune réalité. L'auteur tchèque s'est toujours vigoureusement défendu contre l'étiquette d'écrivain de l'Est, n'hésitant pas à déclarer : « je ne suis pas un écrivain de l'Est. Prague n'est pas à l'Est. C'est le centre même de l'Europe<sup>611</sup>. » Il va même parfois jusqu'à invectiver son interlocuteur qui lui colle cette étiquette : « je ne l'aime pas parce que, primo, je ne suis pas de l'Est. L'Europe de l'Est, c'est la Russie [...] Prague, si vous connaissez un peu la géographie, c'est le centre de l'Europe. Une tradition, une culture tout à fait différentes. Secundo, je n'aime pas ce terme parce que je me défends toujours d'être réduit à une formule<sup>612</sup>. »

L'acharnement de Kundera à dissiper les malentendus autour de l'Europe centrale peut aussi s'expliquer par une stratégie visant à apporter un éclairage supplémentaire autour du

---

<sup>611</sup> Norman Biron, « Entretien avec Milan Kundera », *op. cit.*, p. 26.

<sup>612</sup> Entretien avec Fernandino Scianna, « Milan Kundera : le roman ? Une des plus grandes conquêtes de l'Occident », *La Quinzaine littéraire*, n° 286, septembre 1978.

malentendu persistant dans la réception politisée de son œuvre. La vision kundérienne de l'Europe correspond à une entité culturelle et non à un espace géopolitique, car

c'est bien au nom de l'appartenance à la même aire culturelle, européenne précisément, que ceux qu'on appelait dissidents réclamaient et le rapprochement avec l'Occident comme partenaire naturel et l'abandon du système soviétique. Système vu non seulement comme néfaste objectivement pour le développement des pays démocratiques et prospères mais vu aussi comme une greffe culturelle insupportable, bref, une occupation étrangère<sup>613</sup>.

Kundera définit l'Europe centrale par opposition à l'Europe de l'Est, plus précisément au Bloc soviétique, et en adéquation avec les valeurs d'une culture occidentale idéalisée. Recréer l'espace de l'Europe centrale, c'est aussi une manière de faire entrer l'ex-Tchécoslovaquie dans le « grand » espace culturel européen et la libérer du carcan des pays de l'Est, marqués idéologiquement par le souvenir de la guerre froide.

Il faut rappeler que la soviétisation de cette partie de l'Europe a conduit à un amalgame périlleux et une simplification réductrice des spécificités culturelles de chacune des « petites » nations d'Europe centrale. Ce malentendu a perduré bien longtemps après la chute du Rideau de fer. En outre, l'éclatement du noyau soviétique dans les pays dominés a permis de rendre compte de l'absence relative d'une réflexion commune sur l'identité européenne. La défense de l'Europe centrale n'a pas une visée politique, elle cristallise l'idée d'ouverture sur l'autre et l'ambition de voir renaître l'identité culturelle européenne, car « l'esprit centre européen est [avant tout] une vision du monde, une sensibilité esthétique qui prend en compte la complexité et le multilinguisme<sup>614</sup> ». La défense de l'Europe centrale est en ce sens une prise de position contre le nationalisme, non dans l'acception politique du terme mais selon la logique du repli sur soi et des préoccupations introspectives qu'il véhicule, syndrome dont souffrent les pays récemment sortis

---

<sup>613</sup> Joanna Nowicki, « L'Europe comme référence pour la grande Europe », *Communication et organisation*, Presses universitaires de Bordeaux, 17, 2000, mis en ligne le 27 mars 2012, URL : <http://communicationorganisation.revues.org/2346>

<sup>614</sup> Marie-Odile Thirouin et Martine Boyer-Weinmann (dir), *op. cit.*, p. 20.



de l'ère de la colonisation et qui s'explique, entre autres, par un mécanisme de défense inconscient face à une identité fragile qui cherche à se reconstruire. Un lien étroit s'établit ainsi entre la politique et la littérature puisque la construction nationale passe par la nationalisation de tout l'espace culturel, qui se traduit à son tour par l'émergence d'une nouvelle littérature. Comme le souligne à juste titre Pascale Casanova, « c'est Kafka qui, on le sait, a été l'un des premiers à théoriser, dans son *Journal*, le 25 décembre 1911, le lien inévitable, constitutif entre les littératures naissantes et la revendication nationale<sup>615</sup>. » Il permet de souligner les caractéristiques des « petites littératures » et d'élever ses constats au rang de théorie générale. Kundera poursuit cette pensée en jetant la lumière sur le danger que représente pour une œuvre son appartenance à une « petite nation ». En effet, les petites nations n'envisagent pas l'œuvre littéraire dans la continuité de l'histoire littéraire mais dans un contexte plus global. Celle-ci garde jalousement ses écrivains et leur inculque l'idée ferme d'un enracinement national à tel point que Kundera déclare que « la possessivité de la nation à l'égard de ses artistes se manifeste comme un *terrorisme du petit contexte* qui réduit tout le sens d'une œuvre au rôle que celle-ci joue dans son propre pays<sup>616</sup>. »

Selon l'auteur d'origine tchèque, il existe deux manières permettant de situer une œuvre d'art : « l'histoire de sa nation », qu'il appelle le « *petit contexte* », et l'histoire supranationale qu'il nomme le « *grand contexte* »<sup>617</sup>. La réflexion autour de ces appellations, devenues aujourd'hui des formules consacrées dans le monde académique, a fait apparaître ses premiers germes dans *Les Testaments trahis*, au moment où Kundera développait sa pensée autour des « petites nations européennes » mal connues. L'essayiste y affirmait que « les petites nations forment une

---

<sup>615</sup> Pascale Casanova, « La littérature européenne : juste un degré supérieur d'universalité ? », dans Gisèle Sapiro, *L'espace intellectuel en Europe*, La Découverte « Hors collection Sciences Humaines », 2009, p. 236.

<sup>616</sup> Milan Kundera, *Le Rideau*, *op. cit.*, p. 53.

<sup>617</sup> *Ibid.*, p. 49.

"autre Europe" dont l'évolution est en contrepoint à celles des grandes<sup>618</sup>. » Dans *Le Rideau*, il explique plus en profondeur la différence entre les petites et les grandes nations en soutenant que « les grandes nations résistent à l'idée goethéenne de littérature mondiale parce que leur propre littérature leur semble suffisamment riche pour qu'elles n'aient pas à s'intéresser à ce qu'on écrit ailleurs<sup>619</sup>. »

Kundera ne cesse de rappeler dans ses essais que l'art du roman souffre d'une lacune qui met sa compréhension en péril, étant donné que son examen se fait toujours selon une stratégie de mise en rapport avec le petit contexte national : « La critique et l'histoire de la littérature ne savent pas sortir de leur spécialisation géographique. Examiner un roman dans son contexte national est, bien sûr, utile pour comprendre le rôle qu'il a joué dans l'histoire d'un peuple. Mais cela ne dira pas grand-chose si on veut le saisir en tant qu'œuvre d'art<sup>620</sup>. » Les prémisses de ce malentendu naissent, selon Kundera, avec la critique de l'œuvre à l'étranger. On pourrait penser que « dissimulées derrière leurs langues inaccessibles, les petites nations européennes [...] sont très mal connues ; on pense, tout naturellement, que là réside le handicap principal pour la reconnaissance internationale de leur art<sup>621</sup> » ; or cet art est « handicapé » parce que la critique l'empêche de quitter le territoire de l'interprétation nationale. Les professeurs de littératures étrangères sont les premiers à être mis au banc des accusés puisqu'ils enferment l'œuvre littéraire dans « le petit contexte national ». Selon Kundera, « c'est dans les universités à l'étranger qu'une œuvre d'art est le plus profondément embourbée dans sa province natale<sup>622</sup>. » L'œuvre de Gombrowicz, par exemple, n'est perçue que sous un angle « polonisant » qui la place « en arrière

---

<sup>618</sup> Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, op. cit., p. 230.

<sup>619</sup> Milan Kundera, *Le Rideau*, op. cit., p. 52.

<sup>620</sup> Kvetoslav Chvatik, *Le Monde romanesque de Milan Kundera*, op. cit., p. 247.

<sup>621</sup> Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, op. cit., p. 231.

<sup>622</sup> Milan Kundera, *Le Rideau. Essai en sept parties*, op. cit., p. 52.

dans le *petit contexte* national<sup>623</sup>. » Il en est de même avec l'amalgame dans la réception occidentale des écrivains centre-européens et ceux de l'Europe de l'Est exilés en France. L'auteur affirme à ce sujet qu'en arrivant en France, il avait été surpris d'y être perçu comme un écrivain exilé de l'Europe de l'Est.

Derrière cette Europe centrale fantasmée se cache la crainte plus grande de Kundera de voir le roman disparaître. L'auteur reproche à l'Europe son incapacité de penser le roman comme une unité historique et de se contenter de juxtaposer les littératures dites nationales :

One of Europe's failures consists in its not having come to think on its literature, except in a few exceptional cases, as *European literature*. This is to say that it has yet to think of it, not as the *sum* of various national histories, but rather as a *single* history, a single uninterrupted and indivisible quest that Goethe, long ago, called "world literature," a concept that according to him, should have, from then on, oriented all thinking on art<sup>624</sup>.

L'appartenance à une « petite nation » est perçue par Kundera comme « une situation », « un destin », voire une fatalité. Elle est une entrave à la reconnaissance sur la scène mondiale, en plaçant l'artiste et son œuvre en dehors de l'Histoire. Dans *Les Testaments trahis*, Kundera présente l'exemple de la musique de Janacek comme l'illustration d'une œuvre qui a souffert d'être longtemps mal connue et dont l'esthétique novatrice n'a pu être appréciée en son temps. Le romancier ajoute que « si dans le cas de Broch, de Musil, de Gombrowicz, et dans un certain sens de Bartók, leur reconnaissance a été tardive à cause des catastrophes historiques (nazisme, guerre), pour Janacek c'est sa petite nation qui s'est entièrement chargée d'assumer le rôle des catastrophes<sup>625</sup>. »

---

<sup>623</sup> Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, op. cit., p. 232.

<sup>624</sup> « L'un des échecs de l'Europe consiste à ne pas penser à sa littérature, sauf dans quelques cas exceptionnels, comme la littérature européenne. C'est dire qu'il n'y a pas encore de réflexion, non pas comme la somme de diverses histoires nationales, mais plutôt comme une histoire unique, une quête unique ininterrompue et indivisible que Goethe appelait, il y a longtemps, la "littérature mondiale" un concept qui, selon lui, aurait dû depuis orienter toute réflexion sur l'art ». (Notre traduction), Milan Kundera, « On criticism, aesthetics, and Europe », *Review of Contemporary Fiction*, summer 1989, p. 15.

<sup>625</sup> Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, op. cit., p. 229.

La menace de l'assimilation occidentale par la culture d'une grande nation qui se suffit à elle-même et la peur d'une régression vers un esprit nationaliste sont ainsi dépassées par la mise en place du concept d'Europe centrale. Kundera nourrit l'ambition de « dénationaliser » (Casanova) le roman, de lui faire traverser les frontières politiques de l'Europe et de l'amener dans un espace culturel commun. L'histoire du roman européen est « transnationale » dans la mesure où c'est la pluriculturalité qui lui confère sa longévité. En effet,

ce sont les situations toujours nouvelles (avec leur contenu existentiel nouveau) surgissant une fois en France, une fois en Russie, puis ailleurs et encore ailleurs, qui remirent en marche l'art du roman, lui apportèrent de nouvelles inspirations, lui suggérèrent de nouvelles solutions esthétiques. Comme si l'histoire du roman pendant son trajet éveillait l'une après l'autre les différentes parties de l'Europe, les confirmant dans leur spécificité et les intégrant en même temps à une conscience européenne commune<sup>626</sup>.

Au-delà d'une volonté évidente de rendre le roman transnational, cette aspiration esthétique correspond à une préoccupation ancrée plus profondément chez lui : celle de séparer l'art romanesque (et l'art en général) de la chose politique. Bien conscient de la réalité de l'univers littéraire fortement hiérarchisé et de la difficulté de lutter contre certaines idées bien établies, Kundera décide donc de quitter l'espace restrictif de sa « petite nation ». Il est vrai que les circonstances politiques l'y ont poussées en faisant de lui un exilé, mais la rupture semblait indispensable pour celui qui aspirait à l'universalité. Lui-même rappelle à cet effet les propos de Gide : « Rien n'est plus dangereux pour toi que *ta* famille, que *ta* chambre, que *ton* passé [...] il te faut les quitter<sup>627</sup>. » C'est ainsi qu'il fait son entrée dans l'espace littéraire mondial, à travers la brèche que lui offre d'abord la traduction, avant d'opter pour une reconversion linguistique. L'aspiration à l'universalité trouve chez Kundera sa suite logique dans l'adoption du français comme langue universelle. Il passe par la traduction, puis choisit le français pour marquer son

---

<sup>626</sup> *Ibid.*, p. 41- 42.

<sup>627</sup> *Ibid.*, p. 232.

détachement par rapport à sa langue maternelle et l'espace culturel restreint de la Tchécoslovaquie. La langue n'est plus le symbole privilégié marquant l'appartenance nationale, il l'utilise au contraire pour véhiculer son universalité. Le choix du français devient une preuve indélébile de son appartenance première à la grande famille de la littérature mondiale. À travers lui, Kundera peut revendiquer son universalité puisque désormais il parle toutes les langues, mais en français<sup>628</sup>. Afin de sortir l'histoire littéraire du cadre national étroit et de gagner son pari d'universalisme, Kundera opte pour une reconstruction identitaire à travers une volonté de s'imposer comme un écrivain européen cosmopolite. Nous avons déjà évoqué précédemment la volonté évidente du romancier de s'inscrire dans la lignée des grands écrivains français. Cet effort s'étend au *grand contexte* de la littérature européenne et inclut des romanciers centre-européens. L'auteur d'origine tchèque affiche sa sélection personnelle de la lignée des auteurs parmi lesquels il s'inscrit : « Il y a quatre romanciers immenses : Kafka, Broch, Musil, Gombrowicz. Je les appelle la pléiade des grands romanciers d'Europe Centrale. [...] Je me trouve avec eux sous le même ciel esthétique. [...] Peut-être ai-je inventé cette pléiade seulement parce que j'ai voulu avoir un ciel étoilé au-dessus de ma tête<sup>629</sup>. » Par ailleurs, il prend un grand soin de révéler les traits communs à la poétique de cette pléiade de romanciers afin de consolider sa conception de la littérature centre-européenne.

Kundera ressent la nécessité d'affirmer son statut d'écrivain cosmopolite afin de s'accomplir puisque, selon lui, « la valeur et le sens d'une œuvre peuvent être appréciés seulement dans le grand contexte international<sup>630</sup> », il devient nécessaire pour lui. Par ailleurs, la

---

<sup>628</sup> « Voyez-vous, je parle toutes les langues, mais en yiddish » Franz Kafka, *Récits, romans, journaux*, Paris, Librairie générale française, La Pochothèque, 2000, p. 290.

<sup>629</sup> La citation originale est en anglais, elle est extraite d'un entretien avec Lois Oppenheim, « Clarifications, Elucidations : An Interview with Milan Kundera », *Review of Contemporary Fiction*, 9 : 2, été 1989, p. 7. Certaines réponses de cet entretien ont été annexées au *Monde romanesque de Milan Kundera*, *op. cit.*, p. 233- 235.

<sup>630</sup> Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, *op. cit.*, p. 297.

reconnaissance mondiale paraît un moyen efficace pour éviter des justifications perpétuelles sur son européanité occidentale. Kundera évoque la stratégie de Broch comme un exemple éloquent d'une inscription réussie dans le grand contexte. Soucieux de son appartenance au grand contexte du roman européen, Broch refuse de se voir comparer à Hugo von Hofmannsthal et Italo Svevo dans la quatrième de couverture des *Somnambules*. Il propose à son éditeur de le mettre en parallèle avec Joyce et Gide. Kundera explique ainsi la position de Broch :

[...] quelle est, est en fait, la différence entre le contexte Broch-Svevo- Hofmannsthal et le contexte Broch-Joyce-Gide ? Le premier contexte est *littéraire* dans le sens large et vague du mot ; le second est spécifiquement *romanesque* [...] Le premier contexte est un *petit contexte*, c'est-à-dire local, centre-européen. Le deuxième est un grand contexte, c'est-à-dire international, mondial. En se plaçant du côté de Joyce et de Gide, Broch insiste pour que son roman soit perçu dans le contexte du *roman européen*<sup>631</sup>.

L'exemple de Broch permet d'affirmer que Kundera est conscient de la nécessité d'afficher sa parenté avec des romanciers du contexte mondial afin de faire valoir son propre statut d'auteur international.

De par les nombreuses traductions dont elle a fait l'objet, du fait de sa large aire de circulation, de l'influence qu'elle a exercée et de sa reconnaissance internationale à travers les différents prix reçus<sup>632</sup>, l'œuvre de Kundera réunit tous les critères communément acceptés pour définir une œuvre universelle. Toutefois, les questionnements autour de sa réception au sein de sa nation originelle demeurent. Si le changement de langue a rapproché l'auteur de son lectorat français, il a également occasionné une rupture avec le public tchèque. Ce constat est particulièrement évident dans la réception tchèque de la « nouvelle version » de *La Plaisanterie*. Après avoir connu un succès auprès de ce public en 1967 (prix de l'Union des écrivains), *La Plaisanterie*, dans sa version originale *Žert*, a été interdite. Kundera évoque dans sa « Note de

---

<sup>631</sup> *Ibid.*, p. 297.

<sup>632</sup> Bourdieu nomme les prix et les diverses distinctions « les instances de consécration et de légitimation du champ littéraire » alors que Casanova les qualifie de « fabrique de l'universel ».

l'auteur » de *La Plaisanterie* les tergiversations du bureau de la censure à faire publier son roman tel quel et son refus d'y opérer le moindre changement. Il y témoigne également de la réception tchèque du roman :

Le roman fut accueilli avec une faveur quasi unanime et l'Union des écrivains tchèques lui décerna son prix de l'année 1968. Auteur jusqu'alors peu connu, j'ai vu, dans un court délai, trois éditions rapidement épuisées et le tirage global atteindre 120.000 exemplaires. Un an après, l'invasion russe bouleversa tout. *La plaisanterie* fut couvert d'injures au cours d'une longue campagne de presse, interdit (ainsi que mes autres livres) et retiré des bibliothèques publiques<sup>633</sup>.

Quelques années après ses succès en France, l'auteur décide de réintroduire dans le circuit clandestin tchèque certaines de ses œuvres traduites en français et reprises dans cette langue par la maison d'édition tchèque installée à Toronto Sixty-Eight Publishers : la réception s'est avérée un échec. Le visage de *La Plaisanterie* n'est plus le même après son passage par le français. En République tchèque, c'est la maison d'édition Atlantis qui est la seule à disposer de l'exclusivité des droits de publications des œuvres de Milan Kundera. En 1993, elle publie *L'Immortalité* mais le roman ne remporte pas un grand succès, car il donne l'impression d'être une traduction à cause de son style neutre et de ses nombreux gallicismes. L'expérience est renouvelée en 2006 avec la publication de *L'Insoutenable légèreté de l'être* et tout récemment avec *La Vie est ailleurs* (2016). Les pérégrinations des deux derniers romans cités sont très intéressantes et résument assez bien le parcours insolite des romans kundériens. *La Vie est ailleurs*, écrit en 1969 en tchèque, paraît dans une première traduction française en 1973 chez Gallimard. Cette traduction connaît deux révisions successives en 1985 et 1987. Le roman est publié dans sa langue d'origine en 1979 par la maison d'édition torontoise Sixty-Eighth Publishers. Il ne sera publié en République tchèque qu'en 2016. Quant à *L'Insoutenable légèreté de l'être*, il est publié chez Gallimard en 1984 pour être revu en

---

<sup>633</sup> Milan Kundera, « Note de l'auteur », *La Plaisanterie*, op. cit., 1985, p. 397.

1987. La première édition tchèque paraît en 1985 chez Sixty-Eighth Publishers. Il faudra attendre jusqu'en 2006 pour voir le chef-d'œuvre de Kundera publié par la maison tchèque Atlantis. La réticence de Kundera à se faire publier dans sa langue maternelle et dans sa terre natale peut s'expliquer par la peur de ce dernier de voir ses romans soumis à une interprétation politique qui les cantonne au contexte historique dans lequel ils sont apparus. Si l'auteur consent aujourd'hui à offrir ses romans au public tchèque, c'est qu'il estime sans doute que suffisamment de temps est passé pour éviter qu'un autre malentendu se produise.

Pourtant, plusieurs facteurs font que la réception de Kundera en Tchéquie est toujours mitigée. L'absence de traductions tchèques de ses romans français semble avoir élevé une nouvelle barrière entre l'auteur et son public tchèque. La décision de l'auteur de ne pas rentrer en République tchèque après la chute du communisme pour éviter de voir sa vie bouleversée de nouveau n'a pas manqué de décevoir beaucoup de ses compatriotes et de déchaîner le courroux de la presse tchèque contre lui<sup>634</sup>. Aussi, le fait que l'auteur ne cherche pas à clamer haut et fort ses origines, mais se considère plutôt comme un écrivain français, a-t-il attisé quelques esprits contre lui. Que lui reproche-t-on au juste : un manque de nationalisme, l'amnésie vis-à-vis de ses premiers textes récusés ? Une infidélité linguistique, son universalisme ? Toutes ces accusations peuvent trouver leur justification aux yeux du lecteur tchèque, mais seule l'inaccessibilité aux derniers romans français de l'auteur en traduction tchèque semble impardonnable :

Les lecteurs tchèques ont cependant encore une chose plus grave à reprocher à cet auteur lu et traduit dans le monde entier. Ils ne peuvent lire que les livres que Milan Kundera a écrits en tchèque. Paradoxalement, ils sont peut-être les seuls au monde à ne pas avoir la possibilité de lire les derniers livres que le romancier a écrit en français car les traductions tchèques de ces œuvres n'existent pas. L'écrivain s'oppose à la traduction de ses livres français dans sa langue maternelle. Perfectionniste, il refuse de permettre à un traducteur de s'immiscer entre le texte français et sa version tchèque. Il se considère comme le seul traducteur tchèque possible de ses derniers livres. D'ailleurs s'il les traduisait, il ne s'agirait

---

<sup>634</sup> La dernière en date est l'affaire de dénonciation qui a soulevé la presse internationale.



très probablement pas d'une simple traduction mais d'une espèce de réécriture, de recréation du texte original<sup>635</sup>.

Et Carole Vantroys d'ajouter : « l'œuvre de Kundera serait-elle réservée à ce “public étranger snob” qui semble tant l'apprécier<sup>636</sup> ? »

Pour notre part, nous aimons à penser que Kundera ne cherche pas à priver le lecteur tchèque de son œuvre en français, mais qu'il essaie plutôt de la préserver d'un autre malentendu. Bien que la France ait été pour lui une terre d'accueil et une deuxième patrie qui lui a permis de laisser libre cours à sa création et d'édifier une des œuvres littéraires majeures du XX<sup>e</sup> siècle, le refus de recourir à un traducteur autre que lui-même témoigne de l'attachement profond de l'auteur à la langue tchèque. Suite à la résistance de l'auteur d'exposer de nouveau son œuvre à la traduction, voilà que celle-ci se voit encore une fois transiter du côté illicite. Il semble en effet qu'une traduction pirate de *L'Identité*, destinée aux lecteurs tchèques, circule depuis quelque temps sur Internet. Ce fait singulier ainsi que le renouvellement continu dans la vie des écrits kundériens illustrent l'étrange parcours d'une œuvre qui semble échapper une fois de plus à son auteur pour retourner à sa patrie d'origine en tant que roman étranger<sup>637</sup>.

Face à ces nouveaux bouleversements dans la réception de l'œuvre de Milan Kundera, on ne peut que citer Carlos Fuentes, lorsqu'il affirme que « les nouvelles constellations qui composent la géographie du roman sont variées et mutantes<sup>638</sup>. » En effet, l'œuvre de Kundera illustre un cas particulier de mutation quant à sa réception. La lecture des romans de Kundera est devenue source de polémique chez les critiques littéraires. La réception de son œuvre romanesque a été fortement

---

<sup>635</sup> Václav Richter, « Milan Kundera parmi les classiques », Radio Prague, 26 mars 2011.

<sup>636</sup> Carole Vantroys, « Milan Kundera ignoré à Prague », *Lire*, juin 1997.

<sup>637</sup> Tout comme échappent au contrôle de l'écrivain les traductions asiatiques de ses romans faites à partir des éditions américaines.

<sup>638</sup> Carlos Fuentes, *Géographie du roman*, Paris, Gallimard, 1997.

influencée par le contexte politique et culturel dans lequel elle a évolué et est associée à deux mondes culturels différents : le monde tchèque dans lequel elle a vu le jour et l'univers français qui lui a permis de s'épanouir. La critique tchèque, par exemple, a pris en considération dans sa réception les œuvres antérieures que Kundera a éliminées de sa bibliographie. Elle s'est basée sur ce corpus pour fonder son jugement sur son œuvre « légitime ». Le relâchement de la pression politique et idéologique dans les années soixante a permis à un roman comme *La Plaisanterie*<sup>639</sup> de voir le jour et d'être reçu en 1967 comme un événement littéraire. Le roman a divisé la critique tchèque, non pas à cause de motivations idéologiques mais esthétiques, puisque le romancier a été jugé en se fondant sur son passage de la poésie (et également du théâtre) à la prose. Les romans écrits après l'exil du romancier en 1975 ont d'abord fait réagir la critique en exil. Cette dernière a eu des avis divisés<sup>640</sup> : on reprochait en l'occurrence à l'auteur son excès dans l'utilisation du motif érotique et la stigmatisation des personnages persécutés par le régime communiste, tandis qu'une autre partie de la critique saluait « la spécificité poétique et esthétique des romans de Kundera, partie constructive de la prose mondiale moderne [en insistant sur le] caractère fonctionnel des moyens artistiques mis en œuvre par cette écriture<sup>641</sup> ». D'après Haman, la critique interne tchèque n'a commencé à réagir aux romans de l'exil de Kundera qu'après 1989<sup>642</sup>. Elle s'est montrée assez prudente envers une œuvre désormais reconnue mondialement, alors que les lecteurs étaient assez réticents face à des romans dont la diffusion se faisait péniblement dans le pays natal de leur auteur<sup>643</sup>. Quant à la réception française, elle s'est vue d'abord contaminer par une idéologie

---

<sup>639</sup> Rappelons que le roman a été achevé en 1965.

<sup>640</sup> Aleš Haman, « Quelques jalons dans la réception tchèque de l'œuvre de Milan Kundera », dans *Désaccords parfaits. La réception paradoxale de l'œuvre de Milan Kundera*, Marie-Odile Thirouin et Martine Boyer-Weinmann (dir.), *op. cit.*, p. 156.

<sup>641</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>642</sup> *Ibid.*

<sup>643</sup> Rappelons par exemple que *L'Insoutenable légèreté de l'être* n'est paru en ex-Tchécoslovaquie qu'en 2006.

politique dominante que l'auteur n'a eu de cesse de repousser, ce qui a eu pour conséquence de passer à côté des caractéristiques esthétiques kundériennes comme dans le cas de *La Plaisanterie*. En France, la réception de Kundera a été jalonnée de malentendus qui trouvent leurs origines dans le besoin de projeter ses propres préjugés littéraires et idéologiques sur une œuvre venue d'ailleurs (association de l'auteur à la philosophie existentialiste sartrienne, témoignage historique et dénonciation du régime communiste dans le roman, etc.) Le passage au français a été l'étape ultime sur ce chemin semé d'embûches. Qu'est ce qui a pris cet auteur tchèque d'écrire dans la langue de Molière, se demandent certains. La réponse la plus simple est celle apportée par Scarpetta : parce que désormais Kundera vit en France (et est Français par surcroît, ajouterions-nous). Pourquoi en effet continuer à écrire dans une langue étrangère et avoir à gérer d'interminables vérifications alors que la langue française offre un formidable raccourci, qui permet en outre de se rapprocher du lecteur français et d'ouvrir une nouvelle fenêtre sur le monde ?

## Conclusion

La traduction est un acte de création au même titre que l'écriture. Cet acte s'appuie sur un texte source pour produire un nouveau texte destiné à un système linguistique et culturel différent. On ne peut nier la relation corrélatrice entre les deux textes, mais il faut tenir compte du fait que les œuvres finales répondent à deux réalités divergentes. En effet, les circonstances particulières de production et de réception d'un texte traduit sont différentes de celles de l'original, ce qui justifie l'écart entre les deux textes. En outre, les normes d'écriture qui régissent la traduction reflètent des méthodes de travail correspondant à une interprétation différente de l'œuvre. Le premier traducteur de *La Plaisanterie* a pris soin de transformer le texte littéraire tchèque en texte littéraire français. On décelez aisément dans sa traduction une concordance avec les caractéristiques du système littéraire français (ennoblissement du style, suppression des répétitions, etc.) Cette approche se justifie par le souci du traducteur d'adapter le roman au standard de la norme française et de le rapprocher de son lectorat français en clarifiant ce qui, selon lui, pourrait s'avérer obscur pour ce dernier. Quant à l'auteur, il a accordé la plus grande importance au respect de son esthétique littéraire (composition, thèmes, style, etc.) en voulant que la traduction soit le reflet exact du texte original.

En supervisant la retraduction de ses romans, Kundera a voulu donner une illusion de transparence qui garantit au lecteur francophone une équivalence avec le texte source et lui donne l'impression de lire un texte qui aurait pu être écrit directement en français. Cette opération périlleuse a donné lieu au chantier traductif qu'on connaît et a du même coup soulevé d'autres problèmes tant au niveau de la traduction que de la réception. En effet, la déconstruction de la première traduction et la réinterprétation de l'original ont donné naissance à un autre texte original,

respectueux des spécificités du nouveau destinataire. Les traductions n'ont pas été remaniées afin de les adapter aux normes du modèle français mais pour produire un texte original en français, homologue à celui de la langue de départ. Le texte original et sa retraduction demeurent interdépendants, mais ils ne peuvent être identiques car ils sont soumis à des contraintes différentes. Les modifications qui ont été effectuées dans la retraduction visent à assurer la fluidité de la communication entre le lecteur et le texte dans le cadre d'un nouveau système linguistique. Les modifications apportées aux romans ont permis de restructurer l'ensemble de l'œuvre et de lui assurer une unité thématique. Le recours au même traducteur participe à l'homogénéité de l'œuvre et est, sur un plan plus personnel, le signe d'une certaine affinité entre l'auteur et son traducteur (François Kérel). Il semblerait donc que la réécriture ne soit bénéfique pour le roman que si elle est pratiquée par l'auteur lui-même, autrement elle devient déformation. Par ailleurs, la retraduction est un bon indicateur servant à illustrer l'évolution de la pensée de l'auteur, car si ce dernier ressent le besoin de modifier certains passages de son roman, ce changement indique que le texte littéraire n'est pas figé dans une structure immuable. Les modifications opérées par Kundera permettent de poser un regard neuf sur les possibilités évolutives des œuvres littéraires.

Kundera a su faire un usage pragmatique de la retraduction qu'il a mis au service de la réception. Le passage d'un contexte culturel et littéraire à un autre exige de nombreuses transformations que l'auteur n'a pas manqué d'effectuer en l'accompagnant d'un métadiscours suggestif. Il est important de souligner que les retraductions supervisées par l'auteur ont été vitales pour la survie de l'œuvre à l'étranger et plus particulièrement en France. Certes la réécriture a quelque peu servi l'ethnocentrisme français, comme l'ont fait remarquer plusieurs critiques tchèques, mais l'origine de Kundera fait en sorte qu'il appartient au cercle des écrivains condamnés à la traduction pour assurer leur reconnaissance mondiale. L'œuvre tchèque de Kundera a profité

du contexte général de l'époque, c'est-à-dire d'un certain engouement pour la littérature traduite en France ainsi que d'un milieu littéraire très chargé politiquement. Or l'aspect politique de son œuvre n'a jamais été le moteur de l'écriture kundérienne mais une source d'inspiration parmi d'autres. Cette conjoncture favorable a permis de médiatiser l'auteur et son œuvre et de les pousser au-devant de la scène littéraire. Quelques années plus tard, Kundera deviendra un auteur français consacré et reconnu pour une œuvre qui a su dépasser la barrière linguistique afin de s'imposer comme appartenant à la littérature universelle.

La traduction ne consiste pas en un simple changement de langue ; au-delà de l'innocent échange culturel, elle témoigne d'une lutte pour s'imposer dans l'espace littéraire international. Le passage de Kundera au statut d'auteur « universel » n'a pu se faire qu'à travers la traduction française de son œuvre tchèque. Cette transmutation a permis à l'écrivain de traverser la frontière littéraire et de se « dénationaliser ». En effet, Kundera ne fait plus partie du cercle restreint de la littérature tchèque mais embrasse désormais le territoire plus vaste du génie universel. Par ailleurs, la reconnaissance par la critique française l'a certainement encouragé à changer de langue d'écriture. Le passage au français est à envisager comme une délivrance, puisqu'il s'est imposé comme une solution évidente afin de remédier aux problèmes posés par la traduction. Il ne faut toutefois pas négliger le fait que Kundera a choisi cette langue avant tout par goût personnel.

Le passage au français de Kundera s'est accompagné d'une interrogation sur l'identité littéraire de l'auteur et sur la légitimité de son appropriation de cette nouvelle langue d'écriture. La question de la double appartenance culturelle du romancier a rendu malaisé pendant des décennies le classement de ses œuvres. Doit-on le considérer comme un auteur tchèque écrivant en français ou comme un auteur français d'origine tchèque ? La reconnaissance unanime dont il jouit aujourd'hui rend cette controverse désuète ; mais au plus fort de la polémique, l'auteur semble

avoir usé de son pouvoir auctorial afin de répondre à ses détracteurs. Pour arriver à s'imposer dans le « grand contexte » littéraire, il a repensé les conditions de lecture de ses romans en réorientant leur réception vers une lecture « hors contexte ». Il a ainsi fait preuve d'une efficacité narrative et communicative notable qui a fortement marqué son parcours littéraire (contrôle de la réception et l'énonciation des romans, verrouillage biographique, etc.) en a retranché tous les textes susceptibles de conduire le lecteur à une interprétation autre qu'esthétique. Ainsi, les premières œuvres, susceptibles de laisser transparaître les premières influences de l'auteur, ont été sacrifiées sur l'autel de l'universalité. Comment expliquer autrement le besoin de se dépouiller de ce lourd héritage national fortement politisé autrement que par la volonté de se frayer un chemin vers l'universalité ? Le reniement de l'auteur de ses premières œuvres n'est pas un problème en soi, mais en interdire farouchement l'accès et condamner toute tentative de mener des recherches dans cette direction témoigne d'une peur quasi malade de voir certains de ses propos retenus contre lui, comme si l'auteur ne s'était jamais complètement libéré des abus du régime totalitaire. En outre, cette position de l'auteur témoigne d'une dévalorisation évidente du travail universitaire et d'une incompréhension de la curiosité journalistique qui relèvent à la limite de la morale. Kundera n'hésite pas à représenter les chercheurs comme des amasseurs compulsifs qui fouinent dans les brouillons délaissés par les auteurs pour produire des observations parasites aux dépens des œuvres littéraires<sup>644</sup>. On ne peut que condamner cette prise de position de sa part, quand on considère tout l'intérêt de ces recherches dans le domaine de la génétique des textes. Kundera semble penser que la recherche universitaire et l'investigation journalistique, chacune à sa manière, représentent des entreprises périlleuses qui risquent d'ébranler l'image homogène que l'auteur s'escrime à présenter de lui-même et de son œuvre.

---

<sup>644</sup> *Le Rideau*, *op. cit.*, p. 115.

De la même manière, on a pu remarquer le rôle important joué par les essais et les articles dans la stratégie de contrôle savamment orchestrée par l'auteur. Kundera explore la corrélation entre la lecture et l'écriture. Toutefois, à aucun moment le paratexte ne propose explicitement une théorie de la lecture. Celle-ci n'est présente qu'à travers le tissu fictionnel de l'œuvre ; Il développe une stratégie de contrôle de la lecture sans proposer un mode d'emploi à son lecteur. Le fait même d'enfermer celui-ci dans un cadre préalablement défini par l'auteur n'apparaît pas comme une pratique constructive pour l'interprétation de l'œuvre. En effet, le texte littéraire n'est pas tenu d'engendrer une interprétation adéquate aux intentions de son créateur, comme semble le croire Kundera. Bien au contraire, ce sont les interprétations et les rapports discursifs suscités par l'œuvre qui lui confèrent sa pérennité. En outre, s'ajoute à la multiplicité de lectures possibles une multiplicité de lecteurs potentiels avec des connaissances antérieures et des attentes propres à chacun. Autrement, toute tentative de figer le sens du texte serait une manière d'en arrêter l'évolution et donc de le faire entrer dans le domaine du mythe. La démarche de l'auteur pour contrôler l'interprétation de son œuvre et délimiter ses contours ne peut être que vaine car une fois publiée, ce dernier n'a plus d'emprise sur elle. Ainsi, ses commentaires sur la lecture critique de l'œuvre l'amèneront constamment à vouloir l'adapter, à réajuster son interprétation et donc à la réécrire encore et toujours, ce qui ne fera que nourrir la polémique sur sa réception. La définition de la notion d'œuvre achevée pose, chez Kundera, les mêmes problèmes que celle de texte originel, car même si l'on arrive à en délimiter les contours, ils seront toujours repoussés par l'auteur qui ne manquera pas de reprendre son texte par souci de clarté ou peut-être par une obsession de la perfection. En voulant afficher une image de « pur<sup>645</sup> » romancier, uniquement soucieux des

---

<sup>645</sup> « [...] C'est pourquoi être romancier fut pour moi plus que pratiquer un "genre littéraire" parmi d'autres ; ce fut une attitude, une sagesse, une position ; une position excluant toute identification à une politique, à une religion, à une idéologie, à une morale, à une collectivité ; une non-identification consciente, opiniâtre, enragée, conçue non pas comme évasion ou passivité, mais comme résistance, défi, révolte. J'ai fini par avoir ces dialogues étranges : "Vous



problèmes esthétiques, Kundera laisse paradoxalement apparaître les travers les plus humains. L'obsession de tout contrôler dans la réception est sans doute alimentée par le spectre de la lecture politique qui plane sur son œuvre. Il est à se demander alors si l'interprétation politique est encore légitime aujourd'hui, ou si elle a perdu de sa vigueur. La lecture historique peut être envisagée en opposition au roman historique traditionnel qui s'est affaibli. Certains romans de Kundera, comme *L'Insoutenable légèreté de l'être* ou *L'Ignorance*, exploitent une vérité historique qu'ils mettent au service de la trame narrative. Le roman révèle par des voies spécifiques le non-dit de l'Histoire qui échappe aux discours philosophique, psychologique, scientifique, etc.

Aujourd'hui, Kundera est un auteur français, écrivant des romans en français où il n'est presque plus fait mention de l'ex-Tchécoslovaquie ou de la République tchèque et où le politique n'a plus sa raison d'être. Kundera devient pour la nouvelle génération de lecteurs français ce qu'il a toujours rêvé d'être, c'est-à-dire un romancier débarrassé du poids de son histoire personnelle. Toutefois, le lancement de son dernier roman en date en avant-première en Italie, *La Fête de l'insignifiance*, nous ramène au rapport de l'auteur à la traduction et soulève la question sur ses relations avec le public français. Kundera avait déjà fait paraître son troisième roman français *L'Ignorance* en traduction en choisissant l'Espagne pour accueillir la première publication<sup>646</sup>. Cette tendance de publier d'abord ses romans dans des pays autres que la France a été interprétée comme la volonté de l'auteur de vouloir assoir le « succès » de ses romans avant de les exposer à la critique française, qui s'est montrée par le passé virulente à son égard. De nos jours, cette pratique signifie plutôt que Milan Kundera cherche à s'afficher comme un auteur européen avant tout, un auteur qui

---

êtes communiste. Monsieur Kundera ? - Non, je suis romancier." "Vous êtes dissident ? - Non, je suis romancier." " Vous êtes de gauche ou de droite ? - Ni l'un ni l'autre. Je suis romancier." », Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, *op. cit.*, p. 190.

<sup>646</sup> La traduction de *L'Identité* paraît d'abord en Italie et en Islande avant de paraître en France. Celle de *L'Ignorance* paraît en 2000 chez Tusquets (Barcelone) en castillan et en catalan puis au Mexique, en Argentine, en Italie, aux États-Unis, en Angleterre. Le roman n'a été publié en France qu'en 2003.

n'hésite pas à recourir à la traduction pour proposer un même texte original dans des langues variées.

Au terme de cette étude, il est essentiel d'élargir notre propre perspective de lecture et de repositionner l'œuvre de Milan Kundera dans l'espace littéraire. Une réévaluation des résultats de notre recherche nous amène à penser que son œuvre pourrait être soumise à une lecture transculturelle. L'œuvre de Kundera fait partie d'un phénomène plus généralisé dans lequel s'inscrivent plusieurs romanciers comme Andreï Makine, André Markowics, François Cheng, Gao Xingjian, Amin Maalouf et bien d'autres. Ces écrivains de différentes origines sont réunis sous l'étiquette de la littérature française. Ils sont les dignes représentants d'un pan de la littérature française dont la catégorisation demeure néanmoins ambiguë. Pour certains, leurs œuvres sont classées par rapport à la littérature d'accueil comme la littérature francophone ou d'expression française, pour d'autres elle est intégrée à la littérature française. La problématique ne se poserait pas s'il s'agissait de romanciers issus d'anciennes colonies françaises, car il est plus aisé d'inscrire des écrivains d'origine africaine ou antillaise sous la bannière de la littérature coloniale (ou postcoloniale). Les écrivains allophones (issus des pays de l'ancien bloc soviétique ou ceux d'origine chinoise par exemple) deviennent-ils des écrivains français simplement en acquérant leur nationalité française ou doivent-ils attendre une consécration implicite pour intégrer le temple littéraire ? Il ne s'agit pas tant ici de relever un problème de catégorisation que de penser aux conséquences de ce classement institutionnalisé sur les écrivains et leurs œuvres.

L'universalité revêt pour certains écrivains de langue française une importance majeure. On est en droit de s'interroger alors sur la prédisposition de ces derniers à prendre en considération cette dimension de l'œuvre dans leur travail d'écriture. Est-il possible de dégager une stratégie de manipulation textuelle qui réponde à un horizon d'attente préfiguré (ou potentiel) ? Le caractère

transculturel d'une œuvre appelle-t-il indéniablement à une hybridité qui puise sa source dans d'autres références textuelles (l'intertextualité chez Kundera) ou culturelles ? L'apport du multiculturalisme dans le domaine littéraire est incontestable, cependant des questions demeurent en suspens quant aux conséquences que cela entraîne sur la survie des littératures nationales. Il faut noter que le concept d'une littérature universelle centré autour de la langue française a été porté d'abord par un discours nationaliste reposant sur l'idée de la suprématie française. Quelle place ont les littératures mineures (Deleuze et Guattari) dans une « République mondiale des lettres » de plus en plus transculturelle ? Ne risque-t-on pas de voir apparaître un phénomène d'acculturation avec l'extension du cosmopolitisme au domaine littéraire ? L'appel de l'universalisme n'entraînerait-il pas une forme d'uniformisation ou du moins un conformisme au « modèle » français ? Il est certain que le cosmopolitisme dont rêvait Goethe n'a rien perdu de son actualité, mais il semble qu'il ne puisse se réaliser sans une part de sacrifice de ses principaux défenseurs.

## BIBLIOGRAPHIE

### CORPUS PRIMAIRE

Milan Kundera, *La Plaisanterie*, traduction originale de Marcel Aymonin, Paris, Gallimard, 1968.

\_\_\_\_\_. *La Plaisanterie*, traduction revue et corrigée par Claude Courtot et Milan Kundera, Paris, Gallimard, 1980 [1968].

\_\_\_\_\_. *La Plaisanterie*, traduction revue et corrigée par Claude Courtot et Milan Kundera, Paris, Gallimard, 1985 [1968, 1980].

\_\_\_\_\_. *L'Insoutenable légèreté de l'être*, traduction de François Kérel, Paris, Gallimard, « Du monde entier », 1984.

\_\_\_\_\_. *L'Insoutenable légèreté de l'être*, traduction revue par Milan Kundera, Paris, Gallimard, 1989 [1984].

### CORPUS SECONDAIRE

#### 1. Romans et essais

Milan Kundera, *Žert*, Praha : Československý spisovatel, 1967.

\_\_\_\_\_. *Risibles amours*, Paris, Gallimard, 1970.

\_\_\_\_\_. *La Valse aux adieux*, Paris, Gallimard, 1976.

\_\_\_\_\_. *Le Livre du rire et de l'oubli*, Paris, Gallimard, 1979.

\_\_\_\_\_. *Jacques et son maître : hommage à Denis Diderot en trois actes*, Paris, Gallimard, 1984.

\_\_\_\_\_. *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986.

\_\_\_\_\_. *La Vie est ailleurs*, Paris, Gallimard, 1987.

\_\_\_\_\_. *Žert*, Toronto, Sixty-Eight Publishers, 1989.

\_\_\_\_\_. *L'Immortalité*, Paris, Gallimard, 1990.

\_\_\_\_\_. *Les Testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993.

- \_\_\_\_\_. *La Lenteur*, Paris, Gallimard, 1995.
- \_\_\_\_\_. *L'Identité*, Paris, Gallimard, 1997.
- \_\_\_\_\_. *L'Ignorance*, Paris, Gallimard, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Le Rideau : essai en sept parties*, Paris, Gallimard, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Une Rencontre*, Paris, Gallimard, 2009.
- \_\_\_\_\_. *La Fête de l'insignifiance*, Paris, Gallimard, 2014.

## 2. Articles

- Milan Kundera, « Culture et existence nationale », *Les Temps modernes*, n° 263, avril 1968.
- \_\_\_\_\_. « Le romancier envie toujours le boxeur et le révolutionnaire », *Le Monde* 23 janvier 1976.
- \_\_\_\_\_. « Et si le roman nous abandonnait », *Le Nouvel Observateur*, 25 août 1983.
- \_\_\_\_\_. « Un occident kidnappé ou la tragédie de l'Europe centrale », *Le Débat*, n° 27, mai 1983.
- \_\_\_\_\_. « Quatre-vingt-neuf mots », *Le Débat*, n° 37, novembre 1985, p. 87-118.
- \_\_\_\_\_. « On criticism, aesthetics, and Europe », *Review of Contemporary Fiction*, summer, 1989.
- \_\_\_\_\_. « Gallimard c'est ma patrie », *Le Nouvel Observateur*, n°1324, mars 1990, p. 119.
- \_\_\_\_\_. « Le jour où Panurge ne fera plus rire », *L'Infini*, n° 39, automne 1992, p. 45.
- \_\_\_\_\_. « Le théâtre de la mémoire », *Le Monde Diplomatique*, mai 2003, p. 28-29.
- \_\_\_\_\_. « Milan Kundera gardien des lettres tchèques », *Le Monde*, 28 août 2009.
- \_\_\_\_\_. « Le grand roman européen », dans *La République des livres*, février 2015. En ligne : <http://larepubliquesdeslivres.com/category/sdf/>

## OUVRAGES CRITIQUES

### 1.1. Articles sur l'œuvre de Milan Kundera

Amette, Jacques-Pierre, « un romantisme sec », *La Quinzaine littéraire*, n°111, février 1971.

Amette, Jacques-Pierre, « Kundera la grande désillusion », *Le Point*, 4 avril 2003.

Biron, Norman, « Entretien avec Milan Kundera », *Liberté*, vol. 21, n°1, 1979, p. 24-25.

Busnel François, « Kundera célèbre La Fête de l'insignifiance », *L'Express*, avril 2014.

Chvatik, Kvetoslav, « Milan Kundera and the crisis of language », *Review of Contemporary Fiction*, vol. 9, n° 2, summer 1989, p. 27-36.

Clavel, André, « Kundera l'intransigeant amoureux de la France », *L'Express*, n° 2700, avril 2003.

Clerval, Alain, « Romans étrangers : Milan Kundera et Peter Handke », *La Nouvelle Revue française*, n° 281, 1976.

Michel Crépu, « Rendez-vous avec Milan Kundera », *Revue des deux mondes*, 7 avril 2014.

Danes Martin, « La Fête de l'insignifiance de Milan Kundera », *Le Nouvel Observateur*, 15 avril 2014.

de Gaudemar, Antoine, « Ratage de Milan », *Libération*, jeudi 15 janvier 1998.

de Towarnicki, Frédéric, « Aragon lance un romancier », *L'Express*, 4 novembre 1968.

\_\_\_\_\_. « Préface pour la Tchécoslovaquie », *Le Nouvel Observateur* 2 septembre 1968.

Forest, Philippe, « Kundera ou la question de l'ironie romanesque », *L'Infini*, n° 44, hiver 1993, p. 98-105.

Fumarolli Marc, « Le grand retour de Milan Kundera », *Le Figaro littéraire*, 19 mars 2014.

Galmiche Xavier, « Le rire jaune dans l'œuvre de Milan Kundera », *Revue Esprit*, n° 281, janvier 2002.

Jacob, Didier, « Tout le monde se lève pour Kundera », *Le Nouvel Observateur*, 27 avril 2014.

Jaubert Jaques, « Don Juan socialiste », *Le Figaro*, 18 janvier 1971.

Labro, Philippe, « Mon voisin Milan Kundera », *Paris Match*, avril 2014.

Le Grand, Eva « Rire de mourir le jeu du roman tchèque dans les années soixante-dix », *Liberté*, vol. 25, n° 5, (149) 1983, p. 107.

Leyris Raphaëlle, « La formidable légèreté de Kundera », *Le Monde des livres*, avril 2014.

Lindon Mathieu, « Kundera, l'inévitable insignifiance de l'être », *Libération*, 2 avril 2014.

Nadeau Maurice, « Les machines broyeuses », *La Quinzaine littéraire*, n° 176, 1<sup>er</sup> décembre 1973.

Nadeau Maurice, « Contre l'indifférence et l'oubli », *La Quinzaine littéraire*, n° 302, mai 1979.

Nadeau Maurice, « Kundera est de retour », *La Quinzaine littéraire*, n° 852, avril 2003.

Nourissier François, « Exil et dérision », *Le Figaro-Magazine*, 12 mai 1979, p. 82.

Nourissier François, « Apprivoiser l'exil », *Le Figaro-Magazine*, 14 janvier 1995.

Pisarra Pietro, « L'insoutenable pesanteur de l'insignifiance », *La Croix*, 21 novembre 2013.

Pons Anne, « Le nouveau Kundera », *L'Express*, décembre 1995.

Proguidis, Lakis, « L'Immortalité. Signes de liberté dans le brouillard », *L'Infini*, n° 44, hiver 1993, p. 66-73.

Ricard, François, « The fallen idyll : a rereading of Milan Kundera », *Review of Contemporary Fiction*, vol. 9, n° 2, summer 1989, p. 17-26.

Richterova, Sylvie, « Les romans de Kundera et les problèmes de la communication », *L'Infini*, n° 5, hiver 1984, p. 32-55.

Roy, Claude, « Le gai et l'amer savoir du conteur », *Le Monde*, 25 décembre 1970.

Roy Claude, « Kundera : le sacre de l'écrivain », *Le Nouvel Observateur*, n° 1002, 20 janvier 1984.

Sollers Philippe, « Le diable mène la danse », *Le Nouvel Observateur*, janvier 1990.

Tison Jean pierre, « Kundera flâne hors du temps », *L'Express*, février 1995.

Vantroys, Carole, « Milan Kundera ignoré à Prague », *Lire*, juin 1997.

## 1.2. Ouvrages sur l'œuvre de Milan Kundera

Bloom, Harold (dir), *Milan Kundera*, Philadelphia, Chelsea house publishers, 2003.

Boyer-Weinmann, Martine, *Lire Milan Kundera*, Paris, A. Colin, coll. « Lire et comprendre. Écrivains au présent », 2009.

Burda Milan, « Réception des premières œuvres de Kundera en France », colloque *Milan Kundera une œuvre au pluriel* organisé par le Centre d'Étude Tchèque de l'Université Libre de Bruxelles les 14 et 15 décembre 2001. En ligne : <http://www.ulb.ac.be/philo/cet/kundera.html> 14.12.2001.

Chvatik, Kvetoslav, *Le monde romanesque de Milan Kundera*, Paris, Gallimard, 1995.

Finkielkraut, Alain, *Un cœur intelligent*, Paris, Gallimard, 2010.

Kadiu, Silvia, *George Orwell, Milan Kundera : individu, littérature et révolution*, Paris, L'Harmattan, 2007.

Knoop, Christine Angela, *Kundera and the ambiguity of the authorship*, London, Maney Publishing for the Modern Humanities Research Association, 2011.

Le Grand, Eva, *Kundera ou la mémoire du désir*, Montréal/Paris, XYZ/L'Harmattan, 1995.

Liehm, Antonin, *Trois générations. Entretien sur le phénomène culturel tchécoslovaque*, Gallimard, coll. Témoins, 1970.

Misurella, Fred, *Understanding Milan Kundera: public events, private affairs*, Columbia, University of South Carolina Press, 1993.

Nemcovà Banerjee, Maria, *Paradoxes terminaux : les romans de Milan Kundera*, Paris, Gallimard, 1993.

Ricard, François, *Le dernier après-midi d'Agnès*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 2003.

Rizek, Martin, *Comment devient-on Kundera ?* Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces littéraires », 2001.

Rubes, Jan, (dir), « Milan Kundera, une œuvre au pluriel », actes du colloque de l'Université Libre de Bruxelles, décembre 2001, 13 articles en ligne : <http://www.ulb.ac.be/philo/cetkunderapdf.html>.



Thirouin, Marie-Odile, *Désaccords parfaits : la réception paradoxale de l'œuvre de Milan Kundera*, Grenoble, ELLUG, 2009.

### 1.3. Ouvrages sur les théories de la réception et de la lecture

Barthes, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1970.

Barthes, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1973.

Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: a theory of poetry*, New York, Oxford University Press, 1973.

\_\_\_\_\_. *A Map of Misreading*, New York, Oxford University Press, 1975.

Harold Bloom, *Poetry and Repression : Revisionism from Blake to Stevens*, New Haven, Yale University Press, 1976.

Brunet, Manon, « Pour une esthétique de la production de la réception », *Études Françaises*, vol. 19, n° 3, 1983, p. 65-82.

Charles, Michel, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1977.

Bruno, Clément, Escola, Marc (dir), *Le Malentendu : généalogie du geste herméneutique*, Saint Denis, PUV, 2003.

Eco, Umberto, *Lector in fabula*, traduit de l'italien par Myriam Bouzaher, Paris, Grasset, « Figures », 1990.

\_\_\_\_\_. *Les limites de l'interprétation*, traduit de l'italien par Myriam Bouzaher, Paris, Grasset, 1992.

Escola, Marc, « L'autorité de l'interprète. Les fables théoriques de Stanley Fish », *Revue internationale des livres et des idées*, décembre 2007.

Fish, Stanley Eugene, *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*, Paris, Les Prairies ordinaires, col. « Penser/Croiser », 2007 [1980].

\_\_\_\_\_. *Is there a text in this class? The authority of interpretive communities*, Cambridge, Harvard University Press, 1980.

Iser, Wolfgang, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer, Bruxelles, Mardaga, 1985.

Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1978.

Jouve, Vincent (dir), *L'expérience de lecture*, Paris, L'improviste, coll. « Aéronautes de l'esprit », 2005.

Leenhardt, Jacques et Józsa, Pierre, *Lire la lecture : essai de la sociologie de la lecture*, Paris, Le Sycomore, 1982.

Molinié, Georges et Viala, Alain, *Approches de la réception*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 1993.

Morel, Michel, *La Lecture du texte traduit*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, coll. « Palimpsestes » n°9, 1995.

Pelletier, Jacques, « Critique et roman : des rapports dialogiques », *Voix et Images*, vol. 15, n°3, 1990, p. 443-448.

Ioana Popa, « Politique des éditeurs ou politiques éditoriales ? Logiques d'importation en France des littératures de l'Europe de l'Est à partir des années 70 », *Regards sociologiques*, n°33-34, 2007.

\_\_\_\_\_. *Traduire sous contraintes : littérature et communisme 1947-1989*, Paris, CNRS éditions, 2010.

Roy, Max, « La lecture critique : entre la rhétorique et l'histoire », *Tangence*, n° 51, 1996, p. 28-50.

Zumthor, Paul, *Performance, réception, lecture*, Longueuil, Le Préambule, 1990.

#### **1.4. Ouvrages sur la théorie de la traduction**

Ballard, Michel, *De Cicéron à Benjamin, Traducteurs, traductions, réflexions*, Paris, Lille, Presses Universitaires de Lille, coll. « Études de la traduction », 1992.

Françoise Barret-Ducrocq (dir), *Traduire l'Europe*, Paris, Payot, 1992.

Bassnett Susan, Lefevere, André (dir), *Translation, History and Culture*, London, Pinter, 1990.

Benjamin, Walter, *Œuvres I*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000.

\_\_\_\_\_. « La tâche du traducteur », traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, *Œuvres I*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, p. 244-262.

Berman, Antoine, *L'épreuve de l'étranger, culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984.

\_\_\_\_\_. « La traduction et ses discours », *Meta*, vol.34, n°4, 1989, p. 672-679.

\_\_\_\_\_. « La retraduction comme espace de la traduction », *Palimpsestes* n°4, *Retraduire*, Paris, Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1990, p. 1-8.

\_\_\_\_\_. *Pour une critique des traductions : John Donne*, Gallimard, Paris, « Bibliothèque des idées », 1995.

\_\_\_\_\_. *La traduction et la lettre ou l'auberge au lointain*, Paris, Seuil, 1999.

Bobowicz, Zofia, Nowicki, Joanna « Traduction et marché du livre », *Hermès* n°49, 2007.

Cary, Edmond, *Les grands traducteurs français*, Genève, Georg & Cie, 1963.

Casanova, Pascale, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999.

\_\_\_\_\_. « La littérature européenne : juste un degré supérieur d'universalité », *L'espace intellectuel en Europe : de la formation des états-nation à la mondialisation, XIXe-XXIe siècle*, Paris, Découverte, Gisèle Sapiro (dir), 2009.

Collombat, Isabelle, « Le XXI<sup>e</sup> siècle : l'âge de la retraduction », *Translation studies in the new millennium. An international journal of Translation and interpreting*, Ankara, Bilkent University, School of applied languages, Departement of translation and interpretation. vol.2, 2004, p. 1-15.

Delisle, Jean, Lee-Jahnke, Hannelore et C. Cormier, Monique, *Terminologie de la traduction*, Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1999.

Eco, Umberto, *Experiences in Translation*, Toronto, University of Toronto Press, 2003.

\_\_\_\_\_. *Dire presque la même chose : expériences de traduction*, traduit de l'italien par Myriam Bouzaher, Paris, Grasset, 2007.

Gambier, Yves, « La retraduction, retour et détour », *Meta : journal des traducteurs*, vol. 39, n°3, 1994, p. 413-417.

Garnier, Georges, *Linguistique et traduction*, Caen, Paradigme, 1985.

Gasquet, Axel, Suarez, Modesta (dir), *Écrivains multilingues et écritures métisses. L'hospitalité des langues*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2007.

Henry, Jacqueline, « De l'érudition à l'échec, la note du traducteur », dans *Meta*, XLV, 2, 2000, p. 228-240.

Hermans, Theo, *The Manipulation of literature: studies in literary translation*, New York, St Martin's Press, 1985.

Hewson, Lance, « Image du lecteur », *Palimpsestes* n° 9, *La lecture du texte traduit*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995, p. 151-164.

Horguelin, Paul A., *Anthologie de la manière de traduire : domaine français*, Montréal, Linguatex, 1981.

Hurtado Albir, Amparo, *La notion de fidélité en traduction*, Paris, Didier Érudition, coll. « Traductologie » n°5, 1990.

Jakobson, Roman, « On linguistic aspects of translation », *On Translation*, Reuben Arthur Brower (dir.), Harvard University Press, 1959, p. 232-239.

Jeon, Mi-Yeon, Brisset, Annie, « La notion de culture dans les manuels de traduction : domaines allemand, anglais, coréen et français », *Meta : journal des traducteurs*, vol. 51, n° 2, 2006, p. 389-409.

Khan, Robert, Seth, Catriona (dir.) *La retraduction*, Mont-Saint-Aignan, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2010.

Lefevre, André, *Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame*, London/New York, Routledge, 1992.

Mauberret, Noël, « Publier Jack London aujourd'hui, Retraduire ? Réviser les traductions ? Le point de vue du directeur de collection », *Palimpsestes* n°15, *Pourquoi donc retraduire ?* Paris, Publications de la Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 121-228.

Mavrodin, Irina (dir), « L'autotraduction » *Atelier de traduction* n° 7, Suceava, Editura Universitatii, 2007.

Meschonnic, Henri, *Pour la poétique II*, Paris, Gallimard, 1973.

\_\_\_\_\_. *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999.

\_\_\_\_\_. *Éthique et politique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 2007.

Monti, Enrico, Schnyder, Peter (dir), *Autour de la retraduction*, Paris, Orizons, coll. « Universités », 2011.

Mounin, Georges, *Les belles infidèles*, Paris, Cahier du Sud, 1955.

\_\_\_\_\_. *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, coll. « Collection Tel », 1976.

Nida, Eugene Albert, *Towards a science of translating*, Leiden, E. J. Brill, 1964.

Oseki-Dépré, Inès, *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, Paris, Colin, « Collection U. Lettres », 1999.

Oustinoff, Michaël, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction : Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, Paris, L'Harmattan, 2001.

Paloposki, Outi, Koskinen, Kaisa, « Reprocessing texts. The fine line between retranslating and revising », dans *Across languages and cultures*, vol. 11, n°1, 2010, p. 29-49.

Peeters, Jean, *La médiation de l'étranger. Une sociolinguistique de la traduction*, Arras, Artois Presses Université, 1999.

Plassard, Freddie, *Lire pour traduire*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2007.

Pym, Anthony, *Method in translation history*, Manchester, St. Jerome publishing, 1998.

Rodriguez, Liliane, « Sous le signe de Mercure, la retraduction », *Palimpsestes* n°4, *Retraduire*, Paris, Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1990, p. 63-79.

Sapiro, Gisèle (dir), *Translatio. Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*, Paris, CNRS Éditions, 2008.

Schleiermacher, Friedrich, *Des différentes méthodes du traduire*, traduit par Antoine Berman et *Sur l'idée leibnizienne, encore inaccomplie, d'une langue philosophique universelle*, traduit par Christian Berner, Paris, Seuil, coll. « Points essais », n° 402. 1999.

Susam-Sarajeva, Şebnem, *Theories on the Move. Translation's Role in the Travels of Literary Theories*, Amsterdam & New York: Rodopi, 2006.

Toury, Gideon, *Descriptive translation studies and beyond*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1995.

\_\_\_\_\_. *In search of a theory of translation*, Tel Aviv, Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1980.

Venuti, Lawrence, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, Londres, Routledge, 1995.

## **AUTRES OUVRAGES ET ARTICLES CITÉS**

Barthes, Roland, « La Mort de l'auteur », *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984.

\_\_\_\_\_. *Œuvres Complètes*, Paris, Seuil, 2002, t. III.

Bourdieu, Pierre, *Raisons Pratiques*, Paris, Seuil, 1994.

Bataille, Christophe, *Quartier Général du bruit*, Paris, Grasset, 2006.

Baudin, Antoine, Heller, Léonid, *Le réalisme socialiste soviétique de la période jdanovienne (1947-1953)*, Bern, Peter Lang, 1998.

Bohumil, Hrabal, *Cours de danse pour adultes et élèves avancés*, nouvelle traduction du tchèque par François Kérel, préface de Milan Kundera, Paris, Gallimard, 2011.

Cioran Emil, *Aveux et anathèmes*, Paris, Gallimard, 1987.

Collot Michel. « Le thème selon la critique thématique », *Communications* n°47, 1988. *Variations sur le thème. Pour une thématique*, p. 79-91.

Cuche, Denys, *La notion de culture dans les sciences sociales*, Paris, La découverte, coll. « Repères », 2010.

Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Kafka : pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975.

Fuentes Carlos, *Géographie du roman*, Paris, Gallimard, 1997.

Gérard Genette, *Figure III*, Paris, Seuil, collection « Poétique », 1972.

\_\_\_\_\_. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

\_\_\_\_\_. *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, collection « Poétique », 1983.

Giton, Céline, *Littératures d'ailleurs : histoire et actualité des littératures étrangères en France*, Paris, L'Harmattan, 2010.

Glissant Édouard, *Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1993.

\_\_\_\_\_. *Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1997.

Grevisse, Maurice, Goosse, André, *Le Bon usage*, Bruxelles, De Boeck, 2008.

Kafka, Franz, *Récits, romans, journaux*, Paris, Librairie générale française, La Pochothèque, 2000.

Le Bris, Michel, Rouaud, Jean, Almassy, Eva, *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007.

Le Bris Michel, Rouaud Jean, « Pour une "littérature monde" en français », *Le Monde des livres*, 15 mars 2007.

Mounir Omar, *Madame Paris-Prague*, Le Coudray Macouard, Cheminements, 2005.

Pavel, Thomas, « L'ironie romanesque entre l'involontaire et l'échec », *Études françaises*, Volume 47, Numéro 2, 2011, p. 131-137.

Paz, Octavio, Interview pour la revue *La règle du jeu* N°3, en janvier 1991. Propos recueillis par Gabi Gleichmann.

Robert, Paul, *Le Grand Robert de la langue française*, Paris, 2001. (Version électronique)

Proust, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1987.

Richard, Jean Pierre, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961.

Rushdie Salman, *Les Versets sataniques*, Paris, Christian Bourgois, 1989.

Sapiro, Gisèle, *L'espace intellectuel en Europe*, La Découverte « Hors collection Sciences Humaines », 2009.

Sartre, Jean-Paul, *Situations II*, Paris, Gallimard, 1947.

Scarpetta, Guy, *L'Impureté*, Paris, Grasset, coll. « Figures », 1985.

\_\_\_\_\_. *L'Âge d'or du roman*, Paris, Grasset, coll. « Figures », 1996.

Sollers, Philippe, *Le Cavalier du Louvre*, Paris, Plon, 1995.

\_\_\_\_\_. *L'Année du tigre*, Paris, Seuil, 1999.