e-Scripta Romanica
vol. 14 (2026): 61–73

ISSN 2392-0718
https://doi.org/10.18778/2392-0718.14.05

COPE Member since 2021 JM14948

Milan Kundera : de la poétique à la critique

Milan Kundera: from Poetics to Critique

Meryem Belfkih
Université Sidi Mohamed ben Abdellah, Maroc
https://orcid.org/0009-0008-3566-2086
meryem.belfkih@usmba.ac.ma

Résumé : Cet article examine la pensée esthétique et critique de Milan Kundera à partir de *L'Art du roman* et de ses essais ultérieurs. Il analyse la manière dont l'écrivain définit le roman comme une forme de connaissance irréductible aux discours idéologiques et comme un lieu de résistance aux logiques totalisantes. La problématique porte sur l'articulation entre théorie du roman, héritage de la modernité européenne, pratique romanesque et autonomie de la création. L'étude propose une approche analytique, fondée sur la lecture des essais kundériens et leur mise en perspective avec les travaux de Mikhaïl Bakhtine, György Lukács et Roland Barthes. L'analyse montre que Kundera conçoit le roman comme une « sagesse de l'incertitude », fondée sur l'ambiguïté, la pluralité des points de vue et le refus des vérités closes. Les résultats mettent en évidence une pensée du roman qui associe défense de l'autonomie esthétique, critique des dogmatismes et affirmation du rôle de la littérature dans la préservation de la liberté critique et de la complexité de l'expérience humaine dans le contexte contemporain européen.

Mots clés : Kundera, roman, modernité, théorie littéraire, idéologie.

Abstract: This article examines Milan Kundera's aesthetic and critical thought through *The Art of the Novel* and his later essays. It analyzes the way in which Milan Kundera defines the novel as a form of knowledge irreducible to ideological discourses and as a site of resistance to totalizing logics. The study addresses the articulation between novel theory, the legacy of European modernity, novelistic practice, and the autonomy of artistic creation. It adopts an analytical approach, based on a close reading of Milan Kundera's essays and their contextualization in relation to the works of Mikhaïl Bakhtin, György Lukács, and Roland Barthes. The analysis shows that Milan Kundera conceives of the novel as a "wisdom of uncertainty", grounded in ambiguity, the plurality of perspectives, and the rejection of closed truths.

Received: 2026-03-18; Verified: 2026-05-21; Accepted: 2026-07-07
© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Funding Information: Université Sidi Mohamed ben Abdellah. **Conflicts of interests**: None. **Ethical Considerations**: The Authors assure of no violations of publication ethics and take full responsibility for the content of the publication. **The percentage share of the author in the preparation of the work is:** 100%. **Declaration regarding the use of GAI tools**: Claude AI for the purpose of translating the abstract from French to English. The Author then carried out a thorough and critical review of the text, with particular attention to potential false, incomplete, or biased information, possible plagiarism or lack of accurate authorship attribution, and revised it accordingly.

The findings highlight a conception of the novel that combines the defense of aesthetic autonomy, the critique of dogmatism, and the affirmation of literature's role in preserving critical freedom and the complexity of human experience within the contemporary European context.

Keywords: Kundera, novel, modernity, literary theory, ideology.

1. Introduction

Depuis la publication de *L'Art du roman* en 1986, Milan Kundera n'apparaît plus seulement comme un romancier de premier plan, mais également comme un penseur de la littérature. Ce recueil d'essais, de conférences et d'entretiens place l'écrivain tchèque naturalisé français dans une position singulière : celle d'un créateur qui, tout en poursuivant son œuvre romanesque, prend le temps de réfléchir à la nature et à la vocation de ce genre dont il explore les potentialités. Dès son titre, *L'Art du roman,* suggère une volonté de revendiquer pour cette forme narrative une dignité théorique et une autonomie esthétique, face aux discours philosophiques ou idéologiques qui prétendraient en assigner la fonction et les limites.

Kundera s'inscrit dans une tradition spécifique, celle des écrivains-théoriciens, pour qui le roman n'est pas seulement un objet esthétique, mais une forme de connaissance. De Cervantès à Musil, en passant par Broch et Kafka, l'histoire du roman se confond avec une histoire des idées : chaque roman est à la fois une invention formelle et une interrogation sur l'existence humaine. En ce sens, *L'Art du roman* n'est pas un traité détaché de l'expérience littéraire, mais une méditation nourrie par une pratique. Kundera, loin de concevoir le roman comme simple divertissement, en fait une méthode d'exploration de la complexité humaine et une arme critique contre toutes les tentatives de simplification du réel. Cette démarche confère à l'essai de 1986 une double portée. D'un côté, il propose une théorie générale du roman comme « examen de l'existence[1] », insistant sur sa fonction cognitive et sur son rapport ambigu à la philosophie : si celle-ci cherche à définir des vérités, le roman, lui, se complaît dans l'ambiguïté et l'ironie, sans chercher à énoncer des vérités définitives sur ce qui est. De l'autre, il s'agit d'un geste critique, qui relit l'histoire du roman européen comme une succession de découvertes formelles et de résistances aux dogmatismes. Contre les visions totalisantes de l'histoire ou les usages idéologiques de la littérature, Kundera érige le roman en espace de liberté et de pluralité.

Dès lors, l'intérêt de *L'Art du roman* ne réside pas seulement dans ce qu'il dit des œuvres de Cervantès, de Rabelais ou de Kafka, mais dans la manière dont il redéfinit la place du romancier et du critique au sein de la modernité littéraire. En articulant réflexion esthétique et exigence éthique, Kundera propose une véritable théorie critique sur le roman comme espace de résistance à la simplification, comme défense de l'ambiguïté et comme mémoire des possibles humains. Dès lors, une question s'impose : comment Kundera, dans *L'Art du roman*, élabore-t-il une

[1] Dans *l'Art du roman* (1986), Kundera consacre tout un chapitre à définir certains concepts comme celui de « roman ». Il répertorie le roman comme « La grande forme de la prose où l'auteur, à travers des ego expérimentaux (personnages), examine jusqu'au bout quelques thèmes de l'existence. » Paris, Gallimard, Folio, 1986, p. 113.

théorie du roman qui est en même temps une critique des prescriptions esthétiques et des visions totalisantes de l'existence ?

Dans ce sens, nous analyserons successivement la dimension théorique de l'ouvrage, qui érige le roman en forme autonome de connaissance ; sa dimension critique, qui relit l'histoire du genre comme une résistance aux dogmatismes ; enfin, les principes esthétiques et éthiques que Kundera dégage et qui font du roman un espace privilégié de complexité et de liberté.

2. *L'Art du roman* comme réflexion théorique

2.1. Le romancier-théoricien : la poétique contre les discours totalisants

Dans un monde saturé de systèmes idéologiques et de récits dominants, le romancier-théoricien se distingue par sa volonté de préserver la complexité du réel. Loin de chercher à imposer une vérité unique, il explore les zones d'ombre, les contradictions, les ambiguïtés de l'existence humaine. Milan Kundera incarne cette façon de faire : son œuvre romanesque est indissociable d'une réflexion sur le roman comme art, à part entière, conçu comme espace de liberté contre les discours totalisants. Dans *L'Art du roman*, Kundera se présente comme un écrivain qui n'abandonne jamais la pratique pour se retrancher dans la théorie, mais qui fait de son expérience romanesque le socle d'une pensée esthétique. Son projet n'est pas celui d'un critique universitaire ni d'un philosophe de profession, mais d'un romancier qui réfléchit à partir de sa propre pratique de l'écriture et des grandes œuvres qui l'ont précédée. À cet égard, il s'inscrit dans une tradition qui remonte à Cervantès et se prolonge chez Broch, Musil ou encore Kafka, écrivains pour qui le roman est à la fois invention artistique et réflexion sur l'existence. Cette attitude le distingue de la philosophie systématique, qui tend à établir des vérités générales, tandis que le roman se situe dans l'horizon de l'ambiguïté et de l'incertitude. Kundera ne cesse de rappeler que la vocation du roman n'est pas d'expliquer le monde mais d'en préserver l'opacité.

Le cœur de sa conception se trouve énoncé dans la formule suivante :

> L'esprit du roman est l'esprit de complexité. Chaque roman dit au lecteur : « Les choses sont plus compliquées que tu ne le penses. » C'est la vérité éternelle du roman mais qui se fait de moins en moins entendre dans le vacarme des réponses simples et rapides qui précèdent la question et l'excluent (Kundera, 1986, p. 17).

Cette déclaration illustre la vocation exploratoire du roman : il ne confirme pas les vérités établies, mais les interroge. Le romancier-théoricien refuse la réduction de ce qui est humain, de ce qui relève de l'homme, à des catégories idéologiques ou psychologiques. Il défend une poétique qui prend le contrepied de toutes les simplifications idéologiques, qu'elles soient politiques, philosophiques ou même littéraires. L'esprit du roman est en effet l'esprit du soupçon : il s'ouvre à la pluralité des perspectives, il cultive l'ambivalence, il multiplie les possibles au lieu de les réduire, comme le confirme Kundera : « L'art inspiré par le rire de Dieu (ou le roman) est, par son essence, non pas tributaire mais contradicteur des certitudes idéologiques » (*L'Art du roman,* 1986, p. 124). De ce point de vue, l'écrivain devient

moins un témoin de son époque qu'un explorateur de ce que Kundera appelle l'existence, ce champ vaste et ouvert des expériences humaines.

Cette conception rejoint celle de Mikhaïl Bakhtine, qui voit dans le roman le seul genre littéraire capable d'englober la diversité des voix sociales et idéologiques

> Le roman (dit Bakhtine), est le seul genre en devenir, et encore inachevé. Il se constitue sous nos yeux. La genèse et l'évolution du genre romanesque s'accomplissent sous la pleine lumière de l'Histoire. Son ossature est encore loin d'être ferme, et nous ne pouvons encore prévoir toutes ses possibilités plastiques (1978, p. 441).

Le roman devient ainsi le lieu par excellence de la pluralité des sens, contre toute prétention à l'univocité. Pour Kundera, marqué par les totalitarismes du XX^{e} siècle, le roman est un rempart contre l'idéologie. Il écrit dans *Le Rideau* que « les personnages romanesques ne demandent pas qu'on les admire pour leurs vertus. Ils demandent qu'on les comprenne, et c'est quelque chose de tout à fait différent » (2006, p. 10). Le verbe comprendre dans cette citation, ne veut pas dire approuver, justifier ou excuser un personnage, mais il signifie entrer dans la logique intérieure de son existence, saisir les contradictions, les désirs, les illusions, les faiblesses et les circonstances qui le font agir. Le roman, selon Kundera, est né de l'esprit de l'Europe comme une enquête sur l'existence, sur ce que l'idéologie ne peut saisir. Le romancier-théoricien ne propose pas une morale, mais une éthique de la complexité. Il refuse les simplifications manichéennes. Bruno Maillé souligne que

> Kundera double toute sa narration de pensée. Ce qui lui importe, c'est l'art de la pensée, c'est-à-dire : interroger, distinguer, séparer, faire des hypothèses, confronter, articuler le monde et l'existence humaine, pour le plaisir, pour le jeu, pour lutter contre l'extase et la confusion qui paralysent la liberté et sont par conséquent la plus grande passion des hommes, des hommes de l'Idylle, de presque tous les hommes (2019, p. 42).

Selon Maillé, Kundera conçoit le roman comme un espace de pensée libre, où la narration est toujours doublée d'une réflexion. Ce qui lui importe, ce n'est pas seulement de raconter une histoire, mais d'interroger le monde, de distinguer les nuances, de confronter les idées, de faire des hypothèses sur l'existence humaine : « 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 » (Kundera, 1986, p. 35). Le roman devient ainsi un art de la lucidité par opposition aux idéologies qui simplifient le monde, sans humour, sans distance. Cette démarche s'oppose radicalement à « l'extase et à la confusion », états qui paralysent la liberté de penser et qui séduisent les hommes en quête d'harmonie illusoire. Kundera les appelle les hommes de l'Idylle, ceux qui fuient le conflit, la complexité, et préfèrent se fondre dans une vision unifiée du monde. Le roman, au contraire, célèbre la pluralité, le désaccord, la pensée en mouvement. Il est une résistance à la passion de l'uniformité, une défense de la liberté intérieure. Tout ceci fait du roman un moyen d'opposition à l'esprit totalitaire, lequel veut imposer une vision unique du monde et interdire toute ambiguïté. Là où l'idéologie prescrit et enferme, le roman ouvre et libère. « L'homme totalitaire » que Kundera dénonce

dans ses essais est l'ennemi de l'ironie et de la complexité ; il est l'homme du kitsch, celui qui refuse les contradictions et les zones d'ombre de l'existence. Or, le roman est au contraire le lieu où ces contradictions se déploient pleinement. C'est pourquoi, selon Kundera, l'histoire du roman européen est inséparable d'une histoire de la liberté de pensée. Dès Cervantès, qui fait errer Don Quichotte sur les routes d'Espagne en le confrontant à mille expériences contradictoires, le roman a toujours été le laboratoire de l'incertitude. Il ne s'agit pas seulement d'une forme artistique, mais d'un mode de connaissance distinct, d'un savoir qui échappe aux systèmes clos.

Ainsi, la réflexion de Kundera se situe-t-elle à la jonction de la poétique et de la critique idéologique. En érigeant le roman en art de la complexité, l'écrivain en fait une arme de résistance contre tout ce qui menace la liberté de l'esprit. Le roman devient un contrepoint aux discours dogmatiques, qu'ils viennent de la politique, de la religion ou même d'une critique littéraire trop normative. Comme l'a souligné François Ricard, ami et critique de Kundera, *L'Art du roman* est aussi une défense de l'Europe de l'esprit, où le roman a toujours représenté la pluralité des voix et la coexistence des vérités partielles. La portée de cette conception est double : elle réaffirme la dignité intellectuelle du roman, et elle l'inscrit dans une tradition de pensée qui ne cesse de questionner les certitudes. C'est pourquoi l'on peut dire que Kundera se présente comme un romancier-théoricien : non pas un théoricien en marge du roman, mais un écrivain qui fait du roman lui-même un lieu de théorie vivante.

2.2. Le dictionnaire des mots-clés et l'ego expérimental : piliers de la théorie romanesque

La réflexion de Kundera ne se limite pas à des formules générales sur la complexité et sur la liberté du roman. Elle prend aussi la forme d'une construction concrète, presque méthodique, à travers deux dispositifs présentés dans *L'Art du roman*. Le premier est le célèbre « dictionnaire des mots-clés » qui clôt l'ouvrage ; le second est la notion d'« ego expérimental », qui définit la nature du personnage romanesque et de l'interrogation dont il porte les marques. Ces deux éléments constituent les piliers d'une poétique romanesque qui refuse la systématisation mais propose néanmoins des outils conceptuels permettant de saisir l'originalité du genre.

Le « dictionnaire des mots-clés », ou « soixante-treize mots », n'a rien d'un lexique rigide. Il s'agit plutôt d'une constellation de termes récurrents dans l'univers kundérien : destin, frontière, légèreté, jeunesse, oubli, trahison… Chaque mot est défini de manière libre, subjective, parfois ironique, comme s'il s'agissait de fragments de mémoire intellectuelle. En procédant ainsi, Kundera esquisse une théorie implicite du roman comme espace de problématisation du sens. Les mots-clés ne sont pas des concepts philosophiques au sens strict, mais des nœuds de signification qui traversent l'œuvre et en organisent l'imaginaire. Ils fonctionnent comme des repères pour le lecteur, mais surtout comme des points d'interrogation permanents. La littérature, selon Kundera, n'a pas pour rôle de fixer des définitions mais d'explorer des zones troubles, et le dictionnaire est le reflet de cette démarche.

Le deuxième outil fondamental est celui de « l'ego expérimental ». Contrairement à la tradition réaliste qui tendait à représenter le personnage comme une entité

psychologique stable et cohérente, Kundera propose de voir en lui une hypothèse, une possibilité de l'être : « il m'a fallu (écrit Kundera) inventer Tereza, un "ego expérimental" […] pour comprendre le vertige » (1986, p. 26). Le personnage n'est pas un individu au sens strict, mais un espace d'expérimentation existentielle. À travers lui, le romancier teste des situations, des décisions, des destins possibles, qui ne visent pas à reproduire la réalité, mais à explorer ses virtualités. Le personnage romanesque est l'occasion de « saisir un moi, […] saisir l'essence de sa problématique existentielle. Saisir son code existentiel » (1986, p. 25). Il s'agit d'une figure qui permet d'approcher ce que l'homme aurait pu être dans telle ou telle circonstance. Cette conception rompt avec la mimésis classique et introduit une vision du roman comme laboratoire de l'existence.

Ces deux dispositifs – mots-clés et ego expérimental – traduisent la volonté de Kundera de maintenir la littérature dans une zone intermédiaire entre l'art et la pensée. Ils offrent un cadre souple où la théorie n'écrase pas l'invention, mais en éclaire le sens. Le dictionnaire révèle l'importance des motifs et des récurrences dans l'œuvre romanesque, tandis que l'ego expérimental souligne l'autonomie du roman par rapport à la philosophie et à la psychologie. Ainsi, Kundera montre que le roman ne se contente pas de refléter le monde, mais qu'il invente un espace nouveau où les possibles de l'existence peuvent être explorés.

Sur le plan éthique, cette conception engage un rapport particulier au lecteur. En refusant le roman à thèse, Kundera invite le lecteur à entrer dans une zone d'incertitude, à suspendre son jugement pour se confronter à des situations qui n'appellent pas de solution simple. Le roman n'est pas là pour délivrer une leçon morale, mais pour susciter une expérience intellectuelle et sensible. Dans ce sens, il est profondément moderne, voire postmoderne, en ce qu'il reconnaît la fragmentation du sens et la pluralité des vérités partielles. Mais loin de céder au relativisme absolu, il défend une éthique de la complexité : celle qui refuse la simplification et valorise la coexistence de perspectives divergentes.

Ainsi, par le jeu de son dictionnaire et par la notion d'ego expérimental, Kundera dote sa théorie romanesque d'outils qui permettent de penser le roman comme une véritable forme de connaissance. Il ne s'agit pas de faire du roman une philosophie en miniature, mais de reconnaître sa spécificité : celle d'un art qui interroge, qui multiplie les possibles, qui éclaire l'existence sans jamais la réduire à un système simple. Ces concepts traduisent l'ambition profonde de Kundera : préserver pour le roman un espace de liberté intellectuelle où l'humanité se découvre dans sa richesse, sa fragilité et sa complexité.

3. La critique littéraire à travers l'histoire du roman

3.1. Le roman européen : une tradition à défendre

Pour Kundera, la réflexion sur le roman n'a de sens que replacée dans une histoire longue. *L'Art du roman* est traversé par une conviction fondamentale : le roman européen forme une tradition, une lignée spirituelle qu'il convient de défendre à une époque où la littérature se voit menacée à la fois par l'oubli, par la marchandisation et

par l'emprise idéologique. Dès les premières pages, Kundera inscrit son propos dans un dialogue avec les fondateurs : Cervantès, Rabelais, Sterne, Diderot, mais aussi les grands romanciers du XIX^{e} et du XX^{e} siècles. À travers eux, c'est une certaine idée de l'Europe qu'il revendique : l'Europe comme espace de pluralité, de mémoire et de réflexion critique.

Pour Milan Kundera, Cervantès occupe une place inaugurale. Son œuvre est au cœur de la naissance des Temps modernes :

> 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 modèle, avec lui (Kundera, 1986, p. 8).

Avec *Don Quichotte*, le roman naît comme exploration des illusions humaines, comme confrontation entre rêve et réalité. Il représente le passage d'un monde régi par une vérité transcendante à un univers fragmenté, pluriel, où l'homme est livré à l'incertitude. Don Quichotte ne reconnaît plus les repères d'un monde autrefois ordonné par Dieu. Il devient le premier explorateur de cette ambiguïté moderne, errant entre rêve et réalité, entre illusion et désillusion. Le chevalier errant ne s'inscrit pas dans une vérité unique, mais dans une multiplicité de points de vue.

Cette conception trouve un écho profond chez Italo Calvino dans *Pourquoi lire les classiques* : « Un classique est un livre qui n'a jamais fini de dire ce qu'il a à dire ». Comme Kundera, Calvino voit dans le roman un outil de connaissance, non pas dogmatique, mais ouvert, souple, capable d'embrasser la multiplicité des points de vue et la complexité du réel. Le roman ne propose pas une vérité, mais une pluralité de vérités, incarnées dans des personnages, des situations, des voix qui se croisent et se contredisent. Pour Kundera, cette première aventure romanesque constitue le modèle d'une quête inachevée : celle de l'homme moderne, condamné à chercher sans jamais trouver de réponse définitive. Le roman, depuis Cervantès, est l'art de l'errance et du questionnement, et c'est précisément cette dimension qui lui donne sa valeur critique.

Dans le même esprit, Sterne et Diderot, au XVIII^{e} siècle, ont fait du roman un espace de liberté formelle. Avec *Tristram Shandy et Jacques le fataliste*, « deux sommets de la légèreté jamais atteints ni avant ni après » (Kundera, 1986, p. 15), Sterne et Diderot brisent les conventions narratives et introduisent une liberté et une ironie radicales dans le récit. Kundera salue cette audace, qui montre que le roman n'est pas un genre figé mais un laboratoire permanent d'expérimentation. Ce qu'il admire chez ces écrivains, ce n'est pas seulement leur inventivité, mais leur manière d'inscrire le doute et l'incertitude au cœur de la forme narrative. Cette conception est partagée par Calvino qui affirme que l'écriture de Diderot est « la véritable écriture littéraire » (1991, p. 142).

Au XIX^e^ et au XX^e^ siècles, le roman devient plus introspectif. D'abord avec Proust et Joyce, qui ouvrent de nouveaux horizons à l'exploration de l'existence : Proust transforme le roman en un instrument d'exploration de la mémoire et de la subjectivité, et Joyce « analyse quelque chose d'encore plus insaisissable que le 'temps perdu' de Proust : le moment présent. » (Kundera, 1986, p. 14). Ensuite avec Kafka qui, avec ses récits traitant de la bureaucratie, exprime l'angoisse de l'homme moderne pris dans les engrenages d'un monde opaque[2]. Musil et Broch, à leur tour, font du roman un lieu d'interrogation philosophique sur la condition humaine :

> Musil et Broch firent entrer sur la scène du roman une intelligence souveraine et rayonnante. Non pas pour transformer le roman en philosophie, mais pour mobiliser sur la base du récit tous les moyens, rationnels et irrationnels, narratifs et méditatifs, susceptibles d'éclairer l'être de l'homme ; de faire du roman la suprême synthèse intellectuelle (Kundera, 1986, p. 16).

En effet,

> l'expérimentation musilienne dans le domaine de la constitution du sujet est consacrée à l'exploration de nouvelles configurations du sujet. Il y va, d'une part, de la liquidation du sujet individuel souverain [...] et, d'autre part, de la mise à l'essai de nouvelles possibilités de concevoir et configurer le sujet (Moser, 2018).

Tous ces auteurs composent, selon Kundera, une tradition qui témoigne de la capacité du roman à se renouveler tout en restant fidèle à son esprit fondateur : l'examen de l'existence à travers des formes imaginaires.

Kundera se montre particulièrement attentif à la fragilité de cette tradition. Pour lui, l'Europe du roman est en danger, non seulement parce que les lecteurs se détournent de la littérature exigeante au profit de produits culturels plus faciles, mais aussi parce que l'idéologie menace toujours de réduire la littérature à un instrument. Dans *L'Art du roman*, il plaide pour la sauvegarde d'une mémoire romanesque : défendre le roman, c'est défendre une certaine idée de la culture européenne, fondée sur la liberté, la diversité et le refus du simplisme. Comme l'a noté Alain Finkielkraut en commentant Kundera[3], cette conception du roman est inséparable d'une conception de l'Europe comme espace de l'esprit, héritière de la Renaissance et des Lumières, mais aussi traversée de crises et de contradictions.

Ainsi, défendre le roman européen, c'est pour Kundera défendre une tradition de pensée qui se distingue de la philosophie par sa capacité à préserver l'ambiguïté et à donner voix à la complexité humaine. Ce n'est pas une simple nostalgie : c'est une posture critique, une manière de rappeler que le roman est l'un des derniers espaces où l'homme peut se confronter à la pluralité des possibles et à la profondeur de son être.

---

[2] Selon Kundera, Kafka « ne se demande pas quelles sont les motivations intérieures qui déterminent le comportement de l'homme. Il pose une question radicalement différente : quelles sont encore les possibilités de l'homme dans un monde où les déterminations extérieures sont devenues si écrasantes que les mobiles intérieurs ne pèsent plus rien ? En effet, qu'est-ce que cela aurait pu changer au destin et à l'attitude de K. s'il avait eu des pulsions homosexuelles ou une douloureuse histoire d'amour derrière lui ? Rien » *L'Art du roman*, op. cit., p. 22.

[3] Voir Alain Finkielkraut, « Comment je suis devenu kundérien », *Revue des Deux Mondes*, février 2020, p. 22–35.

3.2. Le roman comme critique des dogmatismes

La valorisation de la tradition romanesque prend tout son sens lorsqu'on la met en regard des dangers qui menacent le roman et que Kundera dénonce avec force : les dogmatismes, qu'ils soient politiques, idéologiques ou esthétiques. L'une des idées fortes de *L'Art du roman* est que le roman est par essence l'ennemi de tout discours totalisant. Là où la philosophie ou la politique tendent à construire des systèmes clos, le roman ouvre des brèches, introduit du doute, multiplie les perspectives. En effet, pour Kundera

> en tant que modèle de ce monde, fondé sur la relativité et l'ambiguïté des choses humaines, le roman est incompatible avec l'univers totalitaire [...]. La Vérité totalitaire exclut la relativité, le doute, l'interrogation et elle ne peut donc jamais se concilier avec ce que j'appellerais l'esprit du roman (1986, p. 14).

Kundera a vécu l'expérience directe des pressions idéologiques, et surtout, il a expérimenté lui-même, de l'intérieur, l'adhésion à une idéologie totalitaire. Très jeune, il fut exclu du parti communiste à cause d'une plaisanterie[4] qui a été interprétée en dehors de son contexte par les partisans du parti. Plus tard, son œuvre fut censurée parce qu'elle n'était pas conforme aux exigences de ce même parti. Finalement, il dut s'exiler en France. Cette expérience nourrit sa conviction que le roman doit se méfier des certitudes. Le dogmatisme politique – qu'il s'agisse du communisme ou d'autres idéologies – cherche à imposer une vérité unique, à réduire l'homme à une fonction sociale ou historique. Or le roman, en tant qu'art de l'individuel et du particulier, résiste à cette réduction.

Par ailleurs, la critique de Kundera ne vise pas seulement le totalitarisme politique. Elle s'étend à toutes les formes de simplification, y compris dans le champ littéraire. Le roman à thèse, par exemple, trahit selon lui l'essence du roman, car il transforme une exploration ouverte en démonstration fermée. De même, le roman qui se laisse séduire par le lyrisme idéologique perd sa fonction critique : au lieu de questionner l'existence, il se met au service d'une vision préétablie du monde. C'est pourquoi Kundera valorise l'ironie et la distance, qu'il considère comme les garantes de la liberté romanesque.

À travers cette critique, Kundera dialogue implicitement et explicitement avec certains théoriciens du roman. On pense à Georg Lukács[5], qui voyait dans le roman une forme épique adaptée à la modernité, mais qui, influencé par le marxisme, tendait parfois à réduire le roman à une fonction historique. Kundera, tout en reconnaissant l'importance de Lukács, s'éloigne de cette perspective en insistant sur la singularité irréductible du roman et sur sa vocation à préserver la complexité. On peut également évoquer Mikhaïl Bakhtine, dont la théorie de la polyphonie[6]

[4] Kundera raconte cet épisode dans son premier roman *La Plaisan*terie à travers l'ego expérimental de Ludvik. Paris, Gallimard, 1968.

[5] Voir György Lukács, *La Théorie du roman*, trad. de l'allemand par Jean Clairevoye, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1968.

[6] Nous proposons la définition suivante de la polyphonie : « La notion de polyphonie tient ici d'une métaphore musicale. Elle évoque l'image d'un ensemble de voix orchestrées dans le langage. Les approches dites polyphoniques cherchent à montrer que le sens des énoncés et des discours, loin

rejoint la valorisation kundérienne de la pluralité des voix et de l'ironie. Mais là où Bakhtine voyait dans le dialogue une dimension ontologique[7] du roman, Kundera met davantage l'accent sur sa fonction critique face aux dangers idéologiques.

Il en résulte une véritable éthique du roman : celui-ci n'est pas seulement un art, mais une manière de protéger l'homme contre les discours qui cherchent à l'enfermer. Chaque grand roman, selon Kundera, est une protestation contre une vision trop simple de l'existence. C'est pourquoi il admire Kafka, dont les récits traduisent le grotesque d'un monde dominé par des logiques incompréhensibles, ou encore Musil, qui fait du roman une interrogation sans fin sur ce que peut être la vie. En relisant l'histoire du roman de cette manière, Kundera en propose une interprétation critique : non pas un simple enchaînement d'œuvres, mais une succession de résistances, une contre-histoire de la pensée humaine face aux dogmatismes.

En somme, *L'Art du roman* se présente comme une critique des idéologies esthétiques et politiques, mais aussi comme une défense d'un espace de liberté. En soutenant que « Dans le territoire du roman, on n'affirme pas » (1986, p. 60). Kundera rappelle que la grandeur de ce genre tient à sa capacité à préserver l'ambiguïté. À une époque où les certitudes idéologiques ou les simplifications médiatiques menacent de réduire la complexité de l'expérience humaine, le roman reste, selon lui, l'un des derniers lieux où cette complexité peut s'exprimer et peut être comprise.

4. Les principes esthétiques et éthiques de la critique kundérienne

Chez Milan Kundera, le roman est avant tout un monde multiple : polyphonique, ironique, ouvert, rétif à toute position de vérité absolue. Il s'oppose résolument au roman à thèse, à ce genre de récit fermé qui impose une perspective doctrinale et ne laisse aucune place à l'ambiguïté ou au doute. En effet, dans *Lire Milan Kundera*, Martine Boyer-Weinmann conclut que

> la « morale du roman » n'est pas à entendre donc en termes éthiques (adossés à une échelle de valeurs extra-romanesques), mais plutôt en termes esthétiques, selon des critères internes où prime l'impératif de 'se concentrer sur l'essentiel'. Cette 'morale de l'essentiel' intransigeante consiste à composer des 'romans qui pensent' (et non des romans philosophiques ou à thèse), à construire un récit continu de pensée à dominante plus ou moins narrative, plus ou moins réflexive, excluant la digression gratuite. La méditation narrative doit éviter l'écueil de la prothèse discursive (2009, p. 35).

---

de consister simplement à exprimer la pensée d'un sujet parlant empirique, consiste avant tout à mettre en scène une pluralité de voix énonciatives abstraites. Le sens se présenterait ainsi, à différents niveaux, comme un assemblage de paroles et de points de vue, plus ou moins hétérogènes, que l'interprète serait chargé d'organiser pour comprendre ce qui est dit. » Laurent Perrin, « La notion de polyphonie en linguistique et dans le champ des sciences du langage », Questions de communication [En ligne], No. 6, 2004, mis en ligne le 30 mai 2012, consulté le 19 septembre 2025. https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.4445

[7] Chez Bakhtine, le dialogue ne constitue pas seulement un procédé narratif, mais une dimension constitutive du roman. En effet, le roman est le genre qui accueille la pluralité des voix, des langages sociaux et des visions du monde. C'est ce que montre Bakhtine lorsqu'il affirme que « le roman, c'est la diversité sociale de langages, parfois de langues et de voix individuelles, diversité littérairement organisée » Mikhaïl Bakhtine, « Du discours romanesque », dans *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978, p. 88.

Boyer-Weinmann confirme ainsi que pour Kundera, l'écriture romanesque ne peut ni prescrire ni moraliser. Elle ne vise ni à édifier ni à juger, mais à explorer la complexité humaine à travers une esthétique rigoureuse. Cette morale de l'essentiel ne relève pas d'un code moral extérieur, mais d'une exigence artistique : celle de ne retenir que ce qui sert la pensée en mouvement, d'écarter la digression gratuite et de refuser toute prothèse discursive qui viendrait alourdir ou détourner le récit. Kundera se positionne ainsi à l'opposé du roman à thèse, c'est-à-dire d'une forme romanesque qui soumettrait la fiction à la démonstration préalable d'une idée politique, morale ou philosophique. Il donne comme exemple *1984* de George Orwell, qu'il considère comme une pensée politique transposée dans la forme du roman. Cette position demeure cependant problématique : peut-on exclure entièrement Orwell, voire certains romanciers engagés comme Soljenitsyne, de la tradition romanesque sous prétexte que leurs œuvres portent une forte charge politique ? La réserve kundérienne doit donc être comprise comme une exigence esthétique et non comme un verdict définitif. Ainsi Kundera défend l'idée de « romans qui pensent », c'est-à-dire des œuvres où la pensée circule librement, portée par la narration, la structure et les personnages. Par cette posture, il renouvelle le rôle même du romancier : non plus maître d'une vérité, mais médiateur d'un questionnement. Il fait entendre une polyphonie de voix humaines, chacune porteuse de contradictions, sans nécessaire cohérence totale, mais chargée de sens en tension.

Dans cette perspective, l'ironie n'est jamais une simple forme stylistique, mais un outil éthique. Elle permet au romancier de nouer une distance salutaire avec les personnages et avec lui-même et de ne pas se prendre au sérieux, même lorsqu'il aborde les abîmes de l'existence, car « l'ironie irrite. Non pas qu'elle se moque ou qu'elle attaque mais parce qu'elle nous prive des certitudes en dévoilant le monde : comme ambiguïté » (Kundera, 1986, p. 102) Ainsi, le roman n'est pas un programme moral, mais une mise en crise de la pensée morale. Kundera valorise la nuance, l'indétermination, la fragilité de la condition humaine, qu'il oppose aux grandes figures héroïques ou allégoriques traditionnelles de la littérature.

Le recours à l'ironie et à la polyphonie le rapproche de certains concepts théoriques, notamment ceux de Bakhtine, qui dans le roman, valorise une multiplicité de points de vue coexistant sans hiérarchie. Kundera s'en inspire, mais va plus loin encore : il considère que cette polyphonie est aussi un acte politique, une façon de résister aux monologues idéologiques. La pluralité des voix devient la condition même d'une critique littéraire vivante. Elle brise les codes de la représentation romantique et réaliste, dans la mesure où elle refuse à la fois la domination d'une subjectivité unique et l'illusion d'une représentation objective et transparente du réel. Le roman ne se contente plus de donner la parole à un moi lyrique, comme dans certaines formes de l'héritage romantique, ni de reconstruire le monde selon une logique explicative totalisante, comme dans le modèle réaliste. Il fait au contraire entendre plusieurs voix, plusieurs consciences, plusieurs points de vue parfois contradictoires. Cette pluralité porte en elle une éthique de la complexité : face à la réalité, jamais

univoque, le roman se fait hommage à la diversité de l'expérience humaine. Les romans de Kundera sont une illustration concrète de cette multiplicité des voix. Dans *La Plaisanterie*, chacun des sept chapitres porte le nom du personnage auquel il est consacré (Ludvik, Helena, Jaroslav et Kostka). Chaque chapitre est ainsi assumé par un narrateur distinct et adopte une focalisation propre. Certains événements, vécus simultanément par plusieurs protagonistes, sont relatés à partir de perspectives différentes, ce qui met en évidence la polyphonie du récit et souligne la singularité du regard de chaque personnage. Dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, la même règle s'applique (sauf pour les titres des chapitres qui sont nommés selon le thème principal abordé). Les quatre personnages principaux, Tomas, Tereza, Sabina et Franz, ne sont pas seulement des figures dramatiques, mais des porteurs d'idées, de sensibilités et de visions du monde divergentes. Tomas incarne la légèreté libertine, le refus de l'attachement, tandis que Tereza représente la pesanteur de l'amour, le besoin de sens et de fidélité. Sabina, artiste rebelle, rejette les conventions et poursuit une liberté radicale, alors que Franz, intellectuel idéaliste, est tiraillé entre engagement politique et quête de vérité personnelle. Chacun d'eux est une réponse possible à la question du sens de la vie, et leur entrelacement permet au roman de déployer une méditation sur les oppositions fondamentales : légèreté/pesanteur, fidélité/liberté, corps/esprit.

Cette multiplicité est aussi formelle : Kundera alterne les points de vue, les niveaux de narration, les réflexions philosophiques et les récits intimes. Le roman devient ainsi un espace de circulation des idées, où le narrateur commente, interroge, parfois contredit ses propres personnages. Il ne s'agit pas de construire une intrigue linéaire, mais de faire dialoguer des consciences, des postures, des sensibilités. Le lecteur est invité à naviguer entre ces voix, à suspendre son jugement, à penser avec le roman plutôt que contre lui. En somme, l'écriture romanesque devient un art réflexif, qui vit du refus des formes fermées, de l'ironie, du dialogue interrompu. Elle impose une éthique : accueillir les contradictions comme des richesses, et permettre à la pensée de s'éprouver dans ses limites plus que dans ses certitudes.

5. Conclusion

Au terme de cette réflexion, il apparaît que *L'Art du roman* de Milan Kundera constitue bien davantage qu'un simple essai d'écrivain sur son art : il s'impose comme une véritable théorie critique du roman moderne. Nous avons montré, dans un premier temps, que Kundera revendique pour le roman une fonction cognitive singulière qui ne se réduit pas à l'illustration d'idées philosophiques, mais qui explore l'ambiguïté irréductible de l'existence humaine. La pratique romanesque devient ainsi une forme de pensée, qui se déploie à travers des dispositifs narratifs plutôt qu'à travers des concepts, et qui fait du roman un « laboratoire de l'existence ».

Dans une deuxième temps, l'analyse a mis en lumière la dimension critique de cet essai. En relisant l'histoire du roman européen, Kundera insiste sur la capacité de ce genre à résister aux systèmes clos et aux idéologies totalisantes. De Cervantès

à Kafka, en passant par Rabelais, Diderot ou Musil, chaque grande étape du roman correspond à une conquête de liberté et à un refus des simplifications dogmatiques. Ce geste critique prend une résonance particulière dans le contexte du XX^{e} siècle, marqué par les totalitarismes et par la tentation de réduire l'individu à des catégories collectives.

Enfin, la troisième partie a montré que *L'Art du roman* formule une véritable éthique de la complexité. En érigeant l'ambiguïté, la polyphonie et la pluralité des possibles en principes esthétiques, Kundera défend une vision du roman comme espace de liberté et de mémoire contre l'oubli. Le roman devient non seulement une forme artistique autonome, mais aussi un acte de résistance à l'uniformisation culturelle et idéologique, un lieu où peut s'exercer la pensée critique et où se sauvegarde l'expérience fragile de qui fait l'homme.

Ainsi, les résultats de notre étude confirment que *L'Art du roman* dépasse le statut d'un simple manifeste personnel : il constitue une méditation théorique d'envergure sur le destin du roman et, plus largement, sur le rôle de la littérature dans la modernité. Kundera rappelle que le roman n'a pas vocation à résoudre les énigmes de l'existence, mais à les préserver dans leur irréductible complexité. En cela, son œuvre s'inscrit dans la continuité des écrivains-théoriciens de l'Europe centrale et contribue à renouveler la réflexion sur la fonction critique de la littérature. Le roman, tel que le conçoit Kundera, reste une forme d'intelligence irremplaçable, indispensable à une époque où la simplification des discours et la domination des idéologies menacent toujours la richesse et la pluralité de l'expérience humaine.

Bibliographie

Bakhtine, M. (1978). *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, coll. « Tel ».

Boyer-Weinmann, M. (2009). *Lire Milan Kundera*. Paris : Armand Colin.

Calvino, I. (1991). *Pourquoi lire les classiques*. Paris : Gallimard.

Finkielkraut, A. (2020). Comment je suis devenu kundérien. *Revue des Deux Mondes*, mars 2020, pp. 22–35.

Kundera, M. (1968). *La Plaisanterie*. Paris : Gallimard.

Kundera, M. (1986). *L'Art du roman*. Paris : Gallimard.

Kundera, M. (2006). *Le Rideau*. Paris : Gallimard.

Lukács, G. (1968). *La Théorie du roman*. Trad. de l'allemand par Jean Clairevoye. Paris: Gallimard, coll. « Tel ». [1916].

Maillé, B. (2019). *Les Maîtres de l'imagination exacte*. Paris : Gallimard, coll. « Arcades ».

Moser, W. (2018). Le montage de citations et la question du sujet. In *La Mise à l'essai du roman chez Robert Musil*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, pp. 261–292. Disponible sur : https://books.openedition.org/pum/38660 [19/09/2025].

Perrin, L. (2004). La notion de polyphonie en linguistique et dans le champ des sciences du langage. *Questions de communication* [En ligne], 6. Mis en ligne le 30 mai 2012. Disponible sur : https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.4445