

TICONTRE

TEORIA TESTO TRADUZIONE

09

20
18

T
B

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 9 - MAGGIO 2018

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

Comitato direttivo

PIETRO TARAVACCI (Direttore responsabile),
ANDREA BINELLI, CLAUDIA CROCCO, FRANCESCA DI BLASIO,
MATTEO FADINI, ADALGISA MINGATI, CARLO TIRINANZI DE MEDICI.

Comitato scientifico

SIMONE ALBONICO (*Lausanne*), FEDERICO BERTONI (*Bologna*), CORRADO BOLOGNA (*Roma Tre*), FABRIZIO CAMBI (*Istituto Italiano di Studi Germanici*), ALESSANDRA DI RICCO (*Trento*), CLAUDIO GIUNTA (*Trento*), DECLAN KIBERD (*University of Notre Dame*), ARMANDO LÓPEZ CASTRO (*León*), FRANCESCA LORANDINI (*Trento*), ROBERTO LUDOVICO (*University of Massachusetts Amherst*), OLIVIER MAILLART (*Paris Ouest Nanterre La Défense*), CATERINA MORDEGLIA (*Trento*), SIRI NERGAARD (*Bologna*), THOMAS PAVEL (*Chicago*), GIORGIO PINOTTI (*Milano*), ANTONIO PRETE (*Siena*), MASSIMO RIVA (*Brown University*), MASSIMO RIZZANTE (*Trento*), ANDREA SEVERI (*Bologna*), JEAN-CHARLES VEGLIANTE (*Paris III – Sorbonne Nouvelle*), FRANCESCO ZAMBON (*Trento*).

Redazione

FEDERICA CLAUDIA ABRAMO (*Trento*), GIANCARLO ALFANO (*Napoli Federico II*), VALENTINO BALDI (*Malta*), DARIA BIAGI (*Roma Sapienza*), ANDREA BINELLI (*Trento*), SIMONA CARRETTA (*Trento*), PAOLA CATTANI (*Roma Sapienza*), VITTORIO CELOTTO (*Napoli Federico II*), ANTONIO COIRO (*Pisa*), PAOLO COLOMBO (*Trento*), ALESSIO COLURA (*Palermo*), ANDREA COMBONI (*Trento*), CLAUDIA CROCCO (*Trento*), FRANCESCO PAOLO DE CRISTOFARO (*Napoli Federico II*), FRANCESCA DI BLASIO (*Trento*), MATTEO FADINI (*Trento*), GIORGIA FALCERI (*Trento*), FEDERICO FALOPPA (*Reading*), ALESSANDRO FAMBRINI (*Pisa*), FULVIO FERRARI (*Trento*), FILIPPO GOBBO (*Pisa*), CARLA GUBERT (*Trento*), FABRIZIO IMPELLIZZERI (*Catania*), ALICE LODA (*Sydney*), DANIELA MARIANI (*Trento – Paris EHESS*), ADALGISA MINGATI (*Trento*), VALERIO NARDONI (*Modena – Reggio Emilia*), ELSA MARIA PAREDES BERTAGNOLLI (*Trento*), FRANCO PIERNO (*Toronto*), CHIARA POLLI (*Trento*), STEFANO PRADEL (*Trento*), NICOLÒ RUBBI (*Trento*), CAMILLA RUSSO (*Trento*), FEDERICO SAVIOTTI (*Pavia*), GABRIELE SORICE (*Trento*), PAOLO TAMASSIA (*Trento*), PIETRO TARAVACCI (*Trento*), CARLO TIRINANZI DE MEDICI (*Trento*), ALESSANDRA ELISA VISINONI (*Bergamo*).

I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

LA PENSÉE ROMANCIÈRE. LES ESSAIS DE MILAN KUNDERA*

FRANÇOIS RICARD – *Université McGill*

Reconnu d'abord pour ses romans, Milan Kundera est également l'un des auteurs contemporains qui ont le plus développé le potentiel de l'essai en tant qu'art littéraire. Et ce, justement, par le biais de son expérience en tant que romancier, de sa familiarité avec l'esprit ironique et le sens critique, « anti-lyrique », que le roman partagerait avec l'essai. L'hypothèse de cet article est de pouvoir reconnaître dans les quatre œuvres qui composent le corpus des essais kunderiens, *L'Art du roman*, *Les Testaments trabis*, *Le Rideau* et *Une rencontre* (1986-2009), les traces d'une « pensée romancière », qui serait alternative mais complémentaire par rapport à la « pensée romanesque », c'est-à-dire le registre méditatif qui est directement à l'œuvre dans les romans de Kundera, et dont la découverte représente en même temps le fondement de l'art essayistique cultivé par ce romancier.

Esteemed novelist, Milan Kundera is among the contemporary authors who have most developed the potential of the essay as a literary art. His experience as a novelist, because of the ironical, critical and “antilyric” soul that the novel shares with the essay, has been a point of strength for both the literary practices. This article moves from the idea that in the four essays of the Kunderian corpus, *L'Art du roman*, *Les Testaments trabis*, *Le Rideau*, *Une rencontre* (1986-2009), can be traced a « thought as a novelist », alternative but complementary to the « fictional thought », that is the meditative register directly traceable in Kundera's novels, whose discovery represents the basis of the essayistic art cultivated by this novelist.

I INTRODUCTION

Il ne se trouve rien, dans le paysage littéraire contemporain, qui soit comparable à la tétralogie essayistique de Milan Kundera formée de *L'Art du roman*, des *Testaments trabis*, du *Rideau* et de *Une rencontre*.¹ Chez aucun autre romancier d'importance, en effet, la réflexion sur le roman ne fait l'objet d'une élaboration à la fois aussi personnelle et aussi rigoureuse ni n'éclaire avec autant de profondeur, de pertinence et de beauté l'œuvre particulière de son auteur en même temps que la nature générale du roman. Si intéressants qu'ils soient, ni les *Arts du roman* de Henry James, E.M. Forster ou Virginia Woolf, ni les préfaces de Balzac, ni la correspondance de Flaubert ou de Proust, ni même les journaux de Kafka ou de Gombrowicz n'offrent au lecteur contemporain une pensée sur le roman qui non seulement soit aussi riche, mais dont la teneur soit d'une pureté et d'une précision aussi parfaites. Aucun de ces auteurs, du reste, n'a fait de l'étude et de la méditation de son art une entreprise aussi soutenue et méthodique que Kundera, dont les essais ne peuvent être considérés comme un simple ajout ou un simple accompagnement de l'œuvre proprement dite, mais doivent être tenus au contraire pour une de ses parties essentielles, inséparable des romans et tout aussi précieuse et significative qu'eux.

* Version retouchée et mise à jour d'un article précédemment paru. Voir FRANÇOIS RICARD, *Milan Kundera : Penser à l'intérieur du roman*, in *Le Roman vu par les romanciers*, sous la dir. d'ISABELLE DAUNAIS, Québec, Nota Bene, 2008.

1 MILAN KUNDERA, *L'Art du roman. Essai*, Paris, Gallimard, 1986, 200 pp. ; *Les Testaments trabis. Essai*, Paris, Gallimard, 1993, 325 pp. ; *Le Rideau. Essai en sept parties*, Paris, Gallimard, 2005, 197 pp. ; *Une rencontre*, Paris, Gallimard, 2009, 204 pp. Ces quatre ouvrages sont repris dans MILAN KUNDERA, *Œuvre*, édition définitive, 2 t., Paris, Gallimard, 2016, t. II, pp. 699-1246 ; sauf indication contraire, dans les notes qui suivent, les références renvoient aux pages de cette dernière édition ; dans les citations, toutes les italiques sont de l'auteur.

2 UN PEU DE GÉOGRAPHIE

J'ai déjà employé, en décrivant l'ensemble des romans de Kundera, l'image géologique du *massif*, pour signaler à la fois la singularité de chacun d'eux et la continuité (sémantique et formelle) qui les lie les uns aux autres, à la manière d'une chaîne de montagnes que l'on peut contempler tantôt comme un seul grand paysage possédant son unité et son harmonie propres, tantôt comme une succession de paysages plus petits dont aucun ne ressemble tout à fait aux autres.² Je voudrais reprendre cette image pour l'appliquer ici aux quatre essais de Kundera. Quoique leur publication s'étende sur près d'un quart de siècle (1986-2009), eux aussi, aujourd'hui, peuvent être lus comme un seul ensemble, tout à la fois unifié et divers. Chacun possède des caractéristiques qui lui sont propres, qu'il s'agisse de son contenu ou de ce qu'on pourrait appeler sa tonalité. Ainsi, *L'Art du roman*, premier essai de la tétralogie, est celui dans lequel l'auteur parle le plus de ses propres romans, trois de ses sept parties – la deuxième (« Entretien sur l'art du roman »), la quatrième (« Entretien sur l'art de la composition ») et la sixième (« Soixante-treize mots ») – y étant presque entièrement consacrées ; le ton y est surtout descriptif, parfois technique, un peu comme dans ces ouvrages qu'on appelait autrefois des « arts poétiques ». Dans *Les Testaments trahis*, c'est plutôt l'enseignement des grands maîtres, confronté à l'étrange barbarie du temps présent, qui inspire la méditation ; trois des neuf parties s'inspirent de Kafka, deux de Stravinski, les autres de Rabelais, de Hemingway, de Nietzsche et de Janacek ; de tous les essais de Kundera, c'est peut-être le plus savamment composé ; à coup sûr, c'est le plus polémique. Quant au *Rideau* et à *Une rencontre*, leur brièveté, la grande variété de leur matière et l'espèce de sérénité nostalgique qui les habite en font des livres de récapitulation et de dépouillement, dans lesquels le romancier-essayiste, profitant de cette « liberté du soir » qu'ont connue dans leurs arts respectifs Picasso, Beethoven ou Fellini,³ donne aux thèmes essentiels de son œuvre et de sa pensée une forme à la fois nouvelle et épurée, comme définitive.

Diversité, donc, mais non fermeture. Car, si unique qu'il soit, chacun des quatre essais, en même temps, communique constamment avec les autres. Tel thème, telle idée, tel « personnage », à peine esquissé ici, fait l'objet ailleurs d'un développement qui en dévoile ou en précise la signification. Tel autre thème, longuement élaboré dans l'un des essais, est évoqué dans un autre par une simple allusion, ou bien se retrouve associé à un contexte différent qui lui donne une portée imprévue. Se construit ainsi, de livre en livre, tout un tissu de correspondances, tout un jeu d'échos et de rappels qui les fait bientôt apparaître comme les parties d'un seul et même livre où le lecteur est libre d'entrer par n'importe quelle porte et de circuler dans n'importe quel sens, sûr qu'il est de ne jamais se perdre, de parcourir toujours, quels qu'en soient les méandres et les surprises, les chemins de la même pensée.

Cet essai unique et varié – ce « massif », donc – n'est cependant pas indépendant ni isolé. Il forme plutôt dans l'œuvre de Kundera, si l'on me permet de filer la métaphore, un « sous-massif », distinct, certes, mais absolument indissociable du massif majeur for-

2 FRANÇOIS RICARD, *Le Dernier Après-midi d'Agnès, essai sur l'œuvre de Milan Kundera*, Paris, Gallimard, 2008, pp. 31-52.

3 KUNDERA, *Œuvre*, édition définitive, cit., t. II, pp. 1104-1106.

mé par les romans. Ce lien, toutefois, n'est pas tant une marque de dépendance que le signe d'une complémentarité, voire d'une complicité entre l'écriture des essais et celle des romans, que Kundera n'aborde pas du tout (se distinguant en cela de la plupart des romanciers essayistes) comme des activités séparées, même si elles mettent en jeu des ressources et des facultés très différentes, mais plutôt comme les voies parallèles d'une même recherche, poursuivie tantôt à travers la fiction, tantôt à travers la réflexion, et sans que l'une soit en principe moins légitime ou moins nécessaire que l'autre.

De cette vision « polyphonique » des deux arts qu'il pratique – deux arts qui ont en commun l'usage et les pouvoirs de la prose –, on trouverait une illustration dans l'habitude qu'à prise Kundera, lorsqu'il présente les ouvrages qui composent son œuvre, de traiter sur le même pied les titres de ses romans et ceux de ses essais.⁴ On en trouverait une autre illustration, encore plus frappante, dans l'étroite parenté qui lie l'organisation formelle de ses essais à celle de ses romans : table des matières placée au début du livre plutôt qu'à la fin ; division du texte en parties coiffées d'un titre – sept dans *L'Art du roman* et *Le Rideau*, neuf dans *Les Testaments trahis* et *Une rencontre*, c'est-à-dire toujours en nombre impair, comme dans les romans ; parties elles-mêmes divisées généralement en chapitres de longueur variable, lesquels sont identifiés tantôt par un chiffre, tantôt par un titre. À quoi s'ajoute l'emploi, dans les essais comme dans les romans, d'une même manière d'écrire, sobre, directe, soucieuse avant tout de clarté et de simplicité, usant d'une syntaxe et d'un vocabulaire aussi précis et communs que possible, fuyant comme la peste les effets de style et autres ornements de pure rhétorique. Romans et essais, en ce sens, obéissent exactement à la même stylistique et parlent exactement de la même voix.

Certes, on peut dire que les essais de Kundera occupent, par rapport à ses romans, une position ancillaire ou dérivée : ils sont venus *après*, comme la conscience vient après l'expérience, le commentaire après le texte. Ainsi, *L'Art du roman* a été publié en 1986, alors que Kundera avait déjà derrière lui six romans, de *La Plaisanterie* (1967) à *L'Insoutenable Légèreté de l'être* (1984). Cet essai peut donc difficilement être lu comme un texte programmatique, où serait énoncée une conception générale du roman que les romans concrets seraient chargés de mettre en application. Chronologiquement, il s'agit plutôt d'une œuvre de maturité, dans laquelle un romancier aguerri fait le point sur le chemin artistique parcouru jusque-là et tente de s'expliquer – autant pour lui-même que pour les lecteurs – la nature et la portée de son art.

Mais cette auto-explication avait commencé, en fait, bien avant 1986. *L'Art du roman* a beau être présenté comme un « essai » (au singulier), plusieurs des sept parties qu'il contient sont en réalité des textes (en version plus ou moins remaniée) déjà rendus publics ailleurs au cours des années précédentes, le plus ancien étant « Quelque part là-derrrière », conférence prononcée à Mexico en 1979.⁵ C'est donc au moment où il écrivait *Le Livre du rire et de l'oubli* (1979), ou juste après, que Kundera a entrepris ce qui allait devenir *L'Art du roman*, dont les textes, précise-t-il, bien qu'ils « doivent leur nais-

4 Voir par exemple la page intitulée *Œuvres de Milan Kundera* dans la première édition de son dernier essai (KUNDERA, *Une rencontre*, cit.). Les titres y sont répartis en deux sections : *Traduit du tchèque* et *Écrit en français* et, à l'intérieur de cette dernière section, présentés par ordre chronologique, sans distinction de « genre ».

5 Le texte a ensuite paru en 1981 dans la revue *Le Débat*.

sance à diverses circonstances précises », ont tous été « conçus avec l'idée qu'un jour ils seraient liés en un seul livre-essai, bilan de mes réflexions sur l'art du roman ». ⁶ Un décalage semblable s'observe dans le cas des *Testaments trabis*, ouvrage qui voit le jour en 1993, mais dont plusieurs parties, là encore, avaient fait l'objet de publications séparées depuis l'hiver 1990, dans la revue *L'Infini*. Et la même observation vaut pour *Le Rideau* et *Une rencontre*, édités en 2005 et 2009 : le fait que bon nombre de chapitres y soient des reprises (souvent très retravaillées) d'articles publiés au préalable, notamment depuis le milieu des années 1990, montre que le romancier n'a jamais cessé, pendant tout le temps qu'il écrivait *La Lenteur* (1995), *L'Identité* (1997) et *L'Ignorance* (2000), de préparer ces deux ouvrages qui allaient devenir les derniers volets de sa tétralogie.

Ainsi, chez Kundera – le Kundera de la maturité –, le rapport entre création et réflexion paraît si étroit et si constant qu'on peut les considérer toutes deux presque à égalité, aussi indispensables l'une que l'autre, aussi indispensables l'une à l'autre que le sont la conscience et l'action, le langage et la pensée. Les essais ne forment pas ici un simple vestibule ou un simple prolongement des romans, pas plus que ceux-ci ne sont de simples illustrations de ceux-là. Ce n'est pas pour se distraire, ni pour meubler les temps morts que lui laisserait l'écriture de ses romans, que Kundera compose ses essais, mais bien parce que ceux-ci, tels qu'il les conçoit, lui permettent de demeurer toujours dans le même espace mental et esthétique, réfléchissant sur son travail de romancier, méditant les leçons de ses aînés, cherchant pour ses idées l'expression la plus juste et la plus précise. Aussi est-ce ensemble qu'il faut lire les deux types d'écrits, puisque c'est ensemble, pratiquement du même souffle et pour obéir à la même exigence, qu'ils sont écrits, de sorte que l'œuvre de Kundera, telle qu'elle se présente aujourd'hui devant nous, n'est autre que la *totalité cohérente* que forment les uns avec les autres ses onze romans et ses quatre essais. ⁷

Cela veut-il dire que *Le Livre du rire et de l'oubli*, *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, *L'Immortalité*, *La Lenteur*, *L'Identité* ou *L'Ignorance* ne se suffisent pas à eux-mêmes et ne peuvent pas être compris sans la connaissance de *L'Art du roman*, des *Testaments trabis* et du *Rideau*? Bien sûr que non. Le sens et la splendeur de ces romans n'ont nul besoin, pour s'imposer au lecteur, d'être « soutenus » ou « démontrés » par les analyses contenues dans les essais, pas plus que chaque roman pris isolément n'a besoin des autres pour faire valoir sa propre plénitude. Mais cela étant dit, il reste que les essais apportent à la compréhension des romans un surcroît inestimable, comme le fait toute critique véridique, qui ne peut pas ajouter aux œuvres ce qu'elles ne possèdent pas, mais réussit parfois à projeter sur elles un éclairage sans lequel certaines de leurs facettes resteraient dans l'ombre. Cet effet d'enrichissement est encore plus marqué, évidemment, dans le sens inverse, celui qui va des romans aux essais. On pourrait certes, à la rigueur, lire *L'Art du roman* ou *Le Rideau* sans connaître les romans de Kundera, et y trouver néanmoins un grand profit. Mais la perte serait considérable, puisque cela reviendrait à aborder ces essais comme des œuvres plus ou moins abstraites, privées du poids de réalité que leur apporte leur enracinement dans l'expérience concrète d'un romancier particulier, unique, dont

⁶ KUNDERA, *L'Art du roman*, cit., p. 9.

⁷ Auxquels s'ajoute la pièce *Jacques et son maître, hommage à Denis Diderot en trois actes*, précédé de « Introduction à une variation », Paris, Gallimard, 1981 ; repris dans KUNDERA, *Œuvre*, édition définitive, cit., t. II, pp. 625-698.

le but, en les écrivant, n'est pas de disserter sur le roman, mais de comprendre et de faire partager ce qu'il possède de plus personnel et de plus précieux.

3 CONFESSION D'UN CONVERTI

« Dois-je souligner, annonçait d'entrée de jeu l'auteur de *L'Art du roman* (et cette déclaration vaut également pour ses trois autres essais), que je n'ai pas la moindre ambition théorique et que tout ce livre n'est que la confession d'un praticien ? »⁸ Drôle de « confession », cependant, que ces ouvrages où l'auteur ne raconte ni son enfance, ni sa jeunesse, ni le reste de sa vie ; où il ne dit mot ni de sa famille, ni de ses proches, ni des amours qu'il a vécues ; où il ne parle presque jamais de la genèse de ses livres, de ses rapports avec ses éditeurs, de sa carrière dans le milieu des lettres ; où il n'avoue aucune faute cachée ni ne cherche le pardon de personne ; où il ne s'abandonne à aucune passion, aucune effusion, à la révélation d'aucun « secret » qu'il aurait tu jusque-là. Même si des souvenirs émaillent çà et là le texte, bien malin celui qui réussirait, à partir de ces quatre livres, à retracer le parcours biographique ou à composer le profil psychologique de celui qui les signe de son nom. « Confession », donc, mais paradoxale, puisqu'il y manque ce qui définit habituellement les écrits de ce genre depuis Rousseau et même saint Augustin : la visée autobiographique, c'est-à-dire la présence d'un sujet qui choisit de se mettre à nu (ou de feindre de se mettre à nu) sous les yeux du lecteur.

Or, on le sait, rien n'est plus éloigné de la manière de Kundera, dans les essais comme dans les romans, que l'exposition de son histoire et de ses particularités individuelles. Alors, de quel genre de confession s'agit-il ? La note introductive de *L'Art du roman* nous le disait : la confession d'un *praticien*. Certes, Kundera emploie surtout ce mot pour bien distinguer de l'« ambition » théoricienne sa volonté d'aborder le roman non comme un objet qui serait devant lui, à distance, mais plutôt comme une « pratique » dans laquelle il est lui-même engagé. Mais dire que ses propos seront la confession d'un praticien, c'est dire en même temps que cette qualité de « praticien » est celle par laquelle se définit entièrement le sujet qui s'y exprime, la seule qualité dans laquelle il se reconnaît et à laquelle il s'identifie. Ainsi, *L'Art du roman* et *Les Testaments trabis*, tout comme *Le Rideau* et *Une rencontre*, seront d'abord et avant tout cela, ne seront rien d'autre que cela : la confession d'un être – d'une sorte de « personnage » essayistique – dont l'identité ne réside et ne trouve sa forme propre que dans la pratique du roman.

Je l'ai dit, l'autobiographie est pratiquement absente de ces confessions, si ce n'est à travers l'évocation de quelques souvenirs dont le but n'est jamais de singulariser la personne ou le caractère de l'auteur mais seulement de servir d'amorce ou d'exemple à l'exposé de considérations esthétiques ou autres. Il y a toutefois, dans la sixième partie des *Testaments trabis*, le récit d'un épisode de l'histoire personnelle de l'auteur qui me semble capital pour bien comprendre le « je » qui se « confesse » dans ses essais. Ce passage, que je cite donc un peu longuement, raconte sa découverte du roman :

Après 1948, pendant les années de la révolution communiste dans mon pays natal, j'ai compris le rôle éminent que joue l'aveuglement lyrique au temps de la

8 KUNDERA, *L'Art du roman*, cit., p. 7.

Terreur [...]. Plus que la Terreur, la lyrisation de la Terreur fut pour moi un traumatisme. À jamais, j'ai été vacciné contre toutes les tentations lyriques. La seule chose que je désirais alors profondément, avidement, c'était un regard lucide et désabusé. Je l'ai trouvé enfin dans l'art du roman. 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 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. »⁹

Sans en relater de nouveau les circonstances, qui furent telles dans son cas mais auraient pu être toutes différentes, comme elles le sont d'ailleurs pour d'autres romanciers, Kundera revient sur l'importance de cet événement fondateur dans la partie centrale du *Rideau*, lorsqu'il évoque la « conversion anti-lyrique » par quoi commence l'itinéraire de tout romancier. « Si j'imagine la genèse d'un romancier en forme de récit exemplaire, de « mythe », écrit-il avant de rappeler ce qui arriva à Flaubert entre *La Tentation de saint Antoine* et *Madame Bovary*, cette genèse m'apparaît comme l'*histoire d'une conversion*; Saül devient Paul ; le romancier naît sur les ruines de son monde lyrique. »¹⁰

Dans un premier temps, cette conversion (comme toutes les conversions) ressemble donc à une privation, un exil : elle entraîne la « ruine » d'une identité, la fin d'une appartenance, l'écroulement de tout un univers mental considérés jusque-là comme allant de soi, faisant ainsi du converti une sorte de traître ou de déserteur, en tout cas quelqu'un qui se sent radicalement coupé du monde qui était le sien naguère. L'expérience de la conversion romanesque, en ce sens, n'est pas très différente de celle de l'émigration, à laquelle Kundera, dans son « Improvisation en hommage à Stravinski » (troisième partie des *Testaments trabis*), consacre des pages admirables, évoquant en particulier l'« aliénation », au sens de l'allemand *die Entfremdung*, que vit tout émigré, c'est-à-dire « le processus durant lequel ce qui nous a été proche [devient] étranger »,¹¹ ce qui a été familier et naturel se découvre de plus en plus lointain, incertain, problématique. L'émigré est celui qui a perdu non seulement sa patrie, mais jusqu'à son identité, cette identité première que sa patrie lui conférait. Or c'est à une rupture semblable que la « conversion anti-lyrique » conduit le romancier :

Éloigné de lui-même, il se voit soudain à distance, étonné de ne pas être celui pour qui il se prenait. Après cette expérience, il saura qu'aucun homme n'est celui pour qui il se prend, que ce malentendu est général, élémentaire, et qu'il projette sur les gens [...] la douce lueur du comique.¹²

9 KUNDERA, *Œuvre*, édition définitive, cit., t. II, pp. 918-919.

10 *Ibidem*, p. 1069.

11 *Ibidem*, p. 877.

12 *Ibidem*, p. 1071.

Cette rupture, précise l'auteur du *Rideau*, est « une expérience fondamentale dans le curriculum vitae du romancier ».¹³ Annonceuse de ce « *desengano* » final dont René Girard fait l'aboutissement de tout roman véritable et qui, dit-il, rend le héros « capable d'écrire le roman »,¹⁴ la sortie hors du lyrisme constitue ici l'événement initial, l'acte premier de la « genèse » du romancier, c'est-à-dire la découverte des conditions à la fois existentielles et mentales sans lesquelles ni le regard ni l'imagination romanesques ne pourraient voir le jour. Et jamais plus, par la suite, le romancier ne se coupera de la source que constitue pour lui cette expérience originelle, que sa tâche, au contraire, à travers l'écriture de chaque livre, l'invention de chaque personnage, la méditation de chaque thème, sera d'approfondir, de réactualiser et même de *refaire* sans cesse, puisque le roman, au fond, n'est que l'exploration du monde tel qu'il apparaît à celui qui s'en est éloigné et qui, chaque jour, refuse d'y revenir. Quand Kundera, par exemple, définit le roman comme une entreprise de « profanation » ;¹⁵ quand il le voit comme un « territoire désenchanté » ;¹⁶ quand il dit du roman que « la découverte de la prose est sa *mission ontologique* qu'aucun autre art que lui ne peut assumer entièrement » ;¹⁷ quand il fait du « geste destructeur » de Cervantès « déchirant le rideau de la préinterprétation » « *le signe d'identité de l'art du roman* » ;¹⁸ quand il peint le romancier en homme qui, « depuis longtemps, a cessé de prendre au sérieux le sérieux des hommes »¹⁹ et qui n'a plus qu'« une seule certitude : il est sûr de n'être sûr de rien » ;²⁰ il ne fait, au fond, que rappeler la même « expérience fondamentale », que réitérer le même acte de désolidarisation radicale par quoi commence et se perpétue le roman, c'est-à-dire le même refus d'un « autre monde » que celui d'ici-bas,²¹ la même chute, le même éveil. En ce sens, le roman naît bel et bien au milieu des ruines.

Le roman, mais aussi le romancier. Celui-ci, en effet, est un homme qui a émigré de lui-même ; un « homme allégé », comme dit Saul Bellow,²² c'est-à-dire quelqu'un à qui son premier visage est devenu de plus en plus étranger, ou mieux : de plus en plus indifférent et dépourvu de réalité. Si bien que ce premier visage, son visage « lyrique », qu'il sait accidentel et factice, s'estompé à ses yeux comme s'estompent les illusions auxquelles on a cessé de croire. D'où « le trait distinctif du vrai romancier : il n'aime pas parler de lui-même ».²³ Quand il dit « je », désormais, c'est un autre qui parle ; non plus Saül, mais Paul ; non plus le sujet autobiographique, mais le converti, c'est-à-dire ce nouveau, ce seul visage de lui-même qu'est à présent son visage de romancier.

13 *Ibidem*.

14 RENÉ GIRARD, *Mensonge romantique et vérité romanesque* [1961], Paris, Le Livre de poche, 1978, p. 332.

15 Voir KUNDERA, *Œuvre*, édition définitive, cit., t. II, pp. 819.

16 *Ibidem*, p. 920.

17 *Ibidem*, p. 901.

18 *Ibidem*, p. 1072.

19 *Ibidem*, p. 1083.

20 *Ibidem*, p. 1235.

21 Voir l'article d'Isabelle Daunais sur la « pensée du roman » chez Flaubert : ISABELLE DAUNAIS, *Le roman face à l'« autre » monde*, in *Gustave Flaubert 5. Dix ans de critique*, sous la dir. de GISELE SÉGINGER, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 2005, pp. 161-173.

22 Voir SAUL BELLOW, *Les conférences Jefferson*, in *Tout compte fait. Du passé indistinct à l'avenir incertain*, trad. par PHILIPPE DELAMARE, Paris, Plon, 1995, pp. 152-153.

23 KUNDERA, *Œuvre*, édition définitive, cit., t. II, p. 799.

« Êtes vous communiste, monsieur Kundera ? – Non, je suis romancier ». Êtes-vous tchèque ? Êtes-vous français ? – Non, je suis romancier. Êtes-vous hégélien, nietzschéen, heideggérien ? Êtes-vous nihiliste ? Aimez-vous le monde ? Croyez-vous en Dieu ? Respectez-vous les femmes ? Êtes-vous pour l'égalité, la liberté, la fraternité, la justice, la solidarité ? – Non, je suis romancier. Je n'ai qu'une maison, qu'une patrie, qu'une certitude, et c'est le roman. Je n'ai pas d'autre qualité, pas d'autre identité que celle-là : romancier, praticien du roman. Et donc rien d'autre à « confesser » que cela.

4 LE PAYS DU ROMAN

Rupture, éloignement, désertion, la conversion romanesque comporte cependant une autre facette, sa facette positive, si l'on veut : abjurant son ancienne foi, le converti, en même temps, en trouve une nouvelle ; devant l'émigré qui ne peut plus regagner sa patrie s'ouvre tout à coup, une fois qu'il a commencé à surmonter « la douleur de l'aliénation », un nouvel espace, qui est celui de sa liberté, certes, mais également celui d'une patrie encore plus aimable et plus belle que l'ancienne. C'est ainsi du moins que l'auteur des *Testaments trahis* imagine le destin de Stravinski :

Ayant compris qu'aucun autre pays ne peut remplacer [son pays natal], il trouve sa seule patrie en musique ; ce n'est pas de ma part une jolie tournure lyrique, je le pense on ne peut plus concrètement : sa seule patrie, son seul chez-soi, c'était la musique, toute la musique de tous les musiciens, l'histoire de la musique ; c'est là qu'il a décidé de s'installer, de s'enraciner, d'habiter ; c'est là qu'il a fini par trouver ses seuls compatriotes, ses seuls proches, ses seuls voisins, de Pérotin à Webern ; c'est avec eux qu'il a engagé une longue conversation qui ne s'est arrêtée qu'avec sa mort.²⁴

Qu'on le veuille ou non, ce passage a tout d'un aveu à peine déguisé. Aveu non tant d'un homme que d'un artiste, d'un « praticien » pour qui le roman, « tout le roman de tous les romanciers, l'histoire du roman », est devenu « sa seule patrie, son seul chez-soi ».

À cet égard, la coïncidence, notée plus haut, entre le moment où l'auteur entreprend d'écrire ce qui deviendra *L'Art du roman*, son premier essai, et celui où il travaille au *Livre du rire et de l'oubli* mérite qu'on s'y arrête un instant. Cette époque, dans la vie de Kundera, est celle qui fait suite à son plus long silence : non seulement il n'a rien publié depuis sept ans (*La Valse aux adieux* en 1972), mais sa situation est telle qu'il en est venu, dira-t-il plus tard, à « considérer [sa] carrière d'écrivain comme achevée ».²⁵ C'est également l'époque où il rompt avec son pays natal et s'installe pour de bon en France. Ces circonstances se répercutent d'ailleurs dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, d'abord à travers les thèmes de l'exil et du souvenir qui en fournissent la matière essentielle, mais aussi, et peut-être encore plus fortement, à travers l'espèce de virage, sinon de recommencement que représente ce roman dans le parcours artistique du romancier, en particulier

²⁴ *Ibidem*, p. 879.

²⁵ *Ibidem*, p. 925.

sur le plan de l'invention formelle : recours délibéré au modèle musical des variations, abolition presque complète de la continuité dramatique au profit d'une composition purement thématique, usage plus poussé que jamais de la narration onirique, du récit autobiographique et de la méditation de type essayistique. Même si ces traits étaient déjà présents dans ses romans antérieurs, au moins à l'état latent, tout se passe comme si l'œuvre de Kundera entrait alors dans une nouvelle phase, à la fois plus dépouillée et plus audacieuse, comme si, après un moment de doute ou d'abandon, elle découvrait – ou redécouvrait, comme le laisse entendre un passage des *Testaments trahis*²⁶ – sa propre essence, sa propre « vocation », et que se révélaient dans une clarté toute nouvelle la poétique et la « sagesse » particulières qui en gouvernent l'élaboration. Est-ce forcer l'interprétation que de voir dans la mise en train de *L'Art du roman* un autre signe, une autre modalité de cette renaissance artistique dont *Le Livre du rire et de l'oubli* paraît avoir été le lieu ? Peut-être. Mais une chose est sûre : l'émigration, c'est-à-dire la réduction à cette « seule patrie », à ce seul « chez-soi » que devient alors pour le romancier la pratique recommencée de son art, si elle n'explique pas qu'il se tourne au même moment vers la méditation essayistique sur le roman, fait néanmoins apparaître celle-ci comme le geste de quelqu'un qui, ne se reconnaissant plus d'autre pays, « a décidé de s'installer, de s'enraciner, d'habiter » dans le seul pays qu'il considère désormais comme le sien, le pays du roman.

Ce pays a son histoire, sa tradition, ses usages et ses valeurs héritées. Il possède une géographie qui lui est propre, des paysages, des provinces, des monts et des plaines. L'air qu'on y respire est celui de la compassion et de l'ironie, alimentées par un perpétuel étonnement devant les énigmes et l'insignifiance de l'existence humaine. Là, tout jugement moral est suspendu ; et la beauté a le doux visage de l'ordinaire. C'est le pays de la liberté et du jeu. Il est peuplé de vivants et de morts, parmi lesquels l'homme qui l'habite trouve « ses seuls compatriotes, ses seuls proches, ses seuls voisins », de Rabelais et Cervantès à Salman Rushdie, de Fielding et Flaubert à Carlos Fuentes, de Tolstoï et Kafka à Garcia Marquez, d'Anatole France à Malaparte, et il poursuit avec eux une « longue conversation » amicale, dans la seule langue qu'eux et lui comprennent, celle de leur art, et dans cette conversation il n'est question ni de leurs états d'âme, ni de leurs combats politiques, ni de leurs positions philosophiques, mais de la seule chose qui les rapproche, la seule chose qui leur reste, ce pays même qu'ils habitent, le roman. De celui-ci, tout les intéresse : les secrets de sa fabrication, les possibilités inouïes de sa forme, les dangers qui le menacent. Et c'est une exploration proprement interminable, un entretien infini.

5 PENSÉE ROMANESQUE ET PENSÉE ROMANCIÈRE

Certes, il est question de beaucoup d'autres choses que le roman dans les essais de Kundera, où l'on peut lire des propos souvent très développés sur l'Europe, la musique, la philosophie, la traduction, les biographies d'écrivains, la bureaucratie, les petites nations, les procès rétrospectifs, le droit d'auteur, l'amitié, la fin des Temps modernes, etc. Mais ces sujets sont tous abordés, analysés et éclairés par le moyen ou par le biais du roman,

²⁶ Voir *ibidem*, pp. 925-926.

et en rapport constant avec lui. C'est toujours en se plaçant dans le poste d'observation du roman, « du point de vue de la sagesse du roman », ²⁷ que l'essayiste promène son regard sur le monde et y trouve matière à réflexion. La pensée, ici, se veut essentiellement, exclusivement, une pensée *romancière*.

Je propose d'employer cette expression pour distinguer – sans vouloir nullement l'y opposer – la pensée qui se déploie dans les essais de Kundera de ce qu'il appelle lui-même la « pensée authentiquement romanesque » ²⁸ et qui désigne le type particulier de réflexion que Musil, Broch et d'autres après eux (y compris Kundera, bien sûr) ont introduit dans la matière et la composition du roman. Pour mémoire, citons la description qu'en donne l'auteur du *Rideau*:

La réflexion romanesque [...] n'a rien à voir avec celle d'un scientifique ou d'un philosophe ; je dirais même qu'elle est intentionnellement a-philosophique, voire anti-philosophique, c'est-à-dire farouchement indépendante de tout système d'idées préconçu ; elle ne juge pas ; ne proclame pas des vérités ; elle s'interroge, elle s'étonne, elle sonde ; sa forme est des plus diverses : métaphorique, ironique, hypothétique, hyperbolique, aphoristique, drôle, provocatrice, fantaisiste. ²⁹

Interrompons ici la citation pour noter que tous ces traits sans exception – qui ne sont pas sans faire penser à cette « démarche méthodiquement non méthodique » par laquelle Adorno définissait l'écriture de l'essai ³⁰ – tous ces traits, dis-je, vaudraient également pour ce que j'appelle la « pensée romancière », telle qu'elle se manifeste dans les essais de Kundera. Chercheuse, interrogative, c'est elle aussi une pensée asystématique, qui se fait volontiers « légère et plaisante », peut-on lire dans *Le Rideau*, « car c'est ainsi que théorise un romancier : en gardant jalousement son propre langage » ³¹ et, ajouterions-nous, sa pleine liberté d'imagination. C'est pourquoi sa pensée ne s'interdit aucun moyen d'exploration ni n'en privilégie aucun ; ne poursuit ni la démonstration d'une thèse ni l'établissement de conclusions assurées ; erre ; aime la digression, la surprise et les voies détournées ; tantôt progresse, tantôt revient sur ses pas, plus soucieuse de ne négliger aucun des chemins qui se présentent à elle que d'arriver à un but qu'elle se serait fixé d'avance. C'est d'ailleurs ce qui donne aux essais de Kundera leur composition si libre et si variée, pas très différente, en somme, de celle de ses romans et qui les fait ressembler à des conversations à bâtons rompus, n'était l'unité profonde, quoique toujours voilée, qui gouverne leur architecture, une unité d'ordre musical, voire poétique, semblable à celle de l'improvisation ou, pour recourir à une catégorie kundérienne, à la composition en forme de variations. En ce sens, on peut dire que Kundera – plus particulièrement celui des *Testaments trahis*, du *Rideau* et de *Une rencontre* –, en renouant d'une certaine manière avec le modèle montanien de la pensée « à sauts et à gambades », redonne à l'essai, comme forme littéraire et comme mode de pensée, une beauté et une autonomie que la littérature moderne avait plus ou moins oubliées.

²⁷ *Ibidem*, p. 818.

²⁸ *Ibidem*, p. 931 ; voir aussi pp. 973-974.

²⁹ *Ibidem*, pp. 1057-1058.

³⁰ THEODOR W. ADORNO, *L'essai comme forme*, in *Approches de l'essai, anthologie*, sous la dir. de FRANÇOIS DUMONT, trad. par SYBILLE MULLER, Québec, Nota Bene, 2003, p. 67.

³¹ KUNDERA, *Œuvre*, édition définitive, cit., t. II, pp. 1013-1014.

Mais complétons la citation du *Rideau* commencée tout à l'heure. Le propre de la pensée romanesque, ajoute Kundera, réside « surtout » en ceci qu'« elle ne quitte jamais le cercle magique de la vie des personnages ; c'est la vie des personnages qui la nourrit et la justifie ».³² Autrement dit, ce n'est jamais une pensée qui se développe pour elle-même ; « impensable hors du roman »,³³ elle a pour unique fonction de se tenir constamment au service du roman auquel elle participe et qui la contient, d'être un élément parmi d'autres de sa construction, c'est-à-dire un des *moyens* à l'aide desquels il poursuit la fin qui est la sienne : à travers l'examen de personnages imaginaires et de situations dans lesquelles ceux-ci se trouvent « piégés »,³⁴ découvrir une portion inconnue de l'existence humaine. Dans cette entreprise, la réflexion directe, c'est-à-dire le recours à l'« *essai spécifiquement romanesque* »,³⁵ joue évidemment un rôle important, à la fois comme instrument de compréhension et comme composante architecturale ; mais c'est un rôle secondaire, ou subordonné, dont bien des romans savent d'ailleurs se passer.

La situation est différente dans les écrits qu'on pourrait appeler « spécifiquement essayistiques ». Non seulement la pensée s'y exerce par elle-même, voire pour elle-même, d'après une logique et des buts qui lui sont propres, mais son objet n'est plus tant le mystère de l'existence que celui du roman lui-même, c'est-à-dire de l'existence et du monde tels que le roman les lui révèle (ou les lui a révélés) ; en cela, elle tient donc du commentaire critique, puisqu'elle s'efforce d'analyser et de mettre en lumière, c'est-à-dire de découvrir les découvertes (à la fois existentielles et esthétiques) que les œuvres elles-mêmes ont pu accomplir.

Mais la critique du roman propre à la pensée romanesque se distingue de celle que produit la pensée critique ordinaire en ceci que c'est une critique *de l'intérieur* ; loin de se fonder sur quelque théorie préalable ou plus générale, elle n'a d'autre appui que l'œuvre et l'expérience créatrice (comme romancier et comme lecteur de romans) de celui qui l'élabore non pas en vue de construire un savoir objectif et généralisable, mais bien comme l'expression, la clarification de sa propre conscience de romancier. C'est donc forcément, à la différence de celle du critique, une pensée qui se sait (et se veut) relative, partielle, résolument subjective. Les phénomènes auxquels elle est sensible, les concepts qu'elle élabore, les jugements qu'elle prononce, tout en elle est déterminé par la pratique du romancier, laquelle est tout ensemble son origine et sa destination. « Un romancier qui parle de l'art du roman, écrit Kundera à propos du *Journal* de Gombrowicz, ce n'est pas un professeur discourant depuis sa chaire » :

Imaginez-le plutôt comme un peintre qui vous accueille dans son atelier où, de tous côtés, ses tableaux vous regardent, appuyés contre les murs. Il vous parlera de lui-même, mais encore plus des autres, de leurs romans qu'il aime et qui restent secrètement présents dans son œuvre propre. Selon ses critères de valeur, il remo-

³² *Ibidem*, p. 1058.

³³ *Ibidem*, p. 974.

³⁴ « Le roman [est] une exploration de ce qu'est la vie humaine dans le piège qu'est devenu le monde » : phrase de *L'Insoutenable Légèreté de l'être* (dans MILAN KUNDERA, *Œuvre*, édition définitive, 2 t., Paris, Gallimard, 2011, t. I, p. 1319) citée dans *L'Art du roman*, dans KUNDERA, *Œuvre*, édition définitive, cit., t. II, p. 721.

³⁵ *Ibidem*, p. 747 ; voir aussi pp. 754-756.

dèlera devant vous tout le *passé* de l'histoire du roman et, par là, vous fera deviner sa propre poétique du roman, laquelle n'appartient qu'à lui.³⁶

Pour mieux comprendre le rapport entre pensée romanesque et pensée romancière – ces deux usages de la prose réflexive que l'on trouve, d'une part, dans les romans de Kundera et, de l'autre, dans ses essais –, il serait intéressant de comparer certains propos sur la poétique du roman présents dans *Le Livre du rire et de l'oubli* ou *L'Immortalité* à des propos analogues que l'on peut lire dans *L'Art du roman* ou *Le Rideau*. On y constaterait évidemment de grandes similitudes. Prenons par exemple cette idée : la nécessité d'outrepasser les limites imposées par la règle de l'unité dramatique, cette convention héritée du XIX^e siècle voulant qu'un roman soit gouverné d'un bout à l'autre par la présence d'une intrigue ou d'un écheveau d'intrigues liées les unes aux autres et progressant de manière continue vers leur dénouement. Exposée dans la cinquième partie de *L'Immortalité*,³⁷ cette même idée se retrouve dans *L'Art du roman*, à propos de la technique de « l'interruption de l'action » chez Sterne,³⁸ et de nouveau dans *Le Rideau*, lorsqu'il est question du « despotisme de la *story* ». ³⁹ De part et d'autre, donc, le propos est le même, ainsi d'ailleurs que le « locuteur » qui le tient (puisque même dans *L'Immortalité*, il porte le nom de « Kundera »). Pourtant, ce propos (et l'idée qu'il contient) n'a pas le même statut selon le contexte où il s'insère. Dans le roman, ce contexte est celui d'un dialogue amical, plus ou moins badin, avec le professeur Avenarius ; dans les essais, c'est celui de la « confession » d'un romancier qui réfléchit « sérieusement » à l'intention de ses lecteurs. Mais surtout, l'entretien avec Avenarius fait partie, dans *L'Immortalité*, du récit de la mort accidentelle d'Agnès, occasion d'une méditation sur le thème du hasard (titre de cette cinquième partie) et, plus largement, sur cette catégorie existentielle fondamentale liée à la figure d'Agnès : le destin. Il s'agit donc d'une « digression » essayistique, d'un recours à la « pensée romanesque » dont la raison d'être est de contribuer – et d'être directement liée – à l'élucidation du personnage. Il n'en va pas de même dans *L'Art du roman* et *Le Rideau*, où la réflexion s'autonomise, en quelque sorte, et où l'idée est étudiée avant tout comme une donnée esthétique, essentielle à la conception kundérienne du roman.

Mais nous l'avons noté, la « pensée romancière », chez Kundera comme chez Gombrowicz, Flaubert, Bellow ou d'autres, aborde une grande diversité de sujets en dehors du roman comme tel. Sauf que tous ces sujets, si éloignés qu'ils soient en apparence de l'art du roman, elle les aborde toujours à partir du roman, comme des problèmes que seul l'art du roman fait surgir et permet de considérer sous l'angle qui importe et sur lesquels il est seul susceptible de jeter l'éclairage qui convient. Si bien que, lisant n'importe quel chapitre de n'importe quel essai de Kundera, on ne quitte jamais le territoire du roman. Réfléchir sur le monde, discuter sur la musique, sur l'Europe, sur la jeunesse et la vieillesse ou sur la nature de l'humour, ce n'est toujours pour l'auteur, comme le précise

³⁶ *Ibidem*, p. 1063.

³⁷ Voir MILAN KUNDERA, *L'Immortalité*, (1993), dans *ibidem*, pp. 198-199.

³⁸ *Ibidem*, p. 808.

³⁹ *Ibidem*, pp. 1016-1018.

la note introductive de *L'Art du roman*, qu'essayer de «faire parler» cette « idée du roman inhérente à mes romans ». ⁴⁰

Car « les grands romans, écrit Kundera, sont toujours un peu plus intelligents que leurs auteurs », si bien que « les romanciers qui sont plus intelligents que leurs œuvres devraient changer de métier ». ⁴¹ La pensée romancière, telle qu'elle s'exprime dans *L'Art du roman*, *Les Testaments trahis*, *Le Rideau* ou *Une rencontre*, est ainsi la parole d'un romancier qui tente, pour son propre bénéfice et celui de son lecteur, de déchiffrer et de suivre l'intelligence de son art.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ADORNO, THEODOR W., *L'essai comme forme*, in *Approches de l'essai, anthologie*, sous la dir. de FRANÇOIS DUMONT, trad. par SYBILLE MULLER, Québec, Nota Bene, 2003. (Citato a p. 146.)
- BELLOW, SAUL, *Les conférences Jefferson*, in *Tout compte fait. Du passé indistinct à l'avenir incertain*, trad. par PHILIPPE DELAMARE, Paris, Plon, 1995. (Citato a p. 143.)
- DAUNAIS, ISABELLE, *Le roman face à l'« autre » monde*, in *Gustave Flaubert 5. Dix ans de critique*, sous la dir. de GISÈLE SÉGINGER, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 2005. (Citato a p. 143.)
- GIRARD, RENÉ, *Mensonge romantique et vérité romanesque* [1961], Paris, Le Livre de poche, 1978. (Citato a p. 143.)
- KUNDERA, MILAN, *L'Art du roman. Essai*, Paris, Gallimard, 1986. (Citato alle pp. 137, 140, 141.)
- *Les Testaments trahis. Essai*, Paris, Gallimard, 1993. (Citato a p. 137.)
- *Le Rideau. Essai en sept parties*, Paris, Gallimard, 2005. (Citato a p. 137.)
- *Une rencontre*, Paris, Gallimard, 2009. (Citato alle pp. 137, 139.)
- *Œuvre*, édition définitive, 2 t., Paris, Gallimard, 2011. (Citato a p. 147.)
- *Œuvre*, édition définitive, 2 t., Paris, Gallimard, 2016. (Citato alle pp. 137, 138, 140, 142-149.)
- RICARD, FRANÇOIS, *Le Dernier Après-midi d'Agnès, essai sur l'œuvre de Milan Kundera*, Paris, Gallimard, 2008. (Citato a p. 138.)
- *Milan Kundera : Penser à l'intérieur du roman*, in *Le Roman vu par les romanciers*, sous la dir. d'ISABELLE DAUNAIS, Québec, Nota Bene, 2008. (Citato a p. 137.)

⁴⁰ *Ibidem*, p. 701.

⁴¹ *Ibidem*, p. 806.

PAROLE CHIAVE

Essai ; roman ; Milan Kundera ; pensée romancière ; pensée romanesque.

NOTIZIE DELL'AUTORE

Né en 1947, François Ricard a été professeur de lettres à l'Université McGill (Montréal) de 1971 à 2010. Il est membre du Comité littéraire des Éditions du Boréal (Montréal), où il dirige la collection d'essais « Papiers collés ». Il a publié de nombreux livres et articles sur la romancière canadienne Gabrielle Roy (*Introduction à l'œuvre de Gabrielle Roy*, 1975 ; *Gabrielle Roy, une vie*, 1996 ; *Album Gabrielle Roy*, 2014) et sur Milan Kundera (*Le Dernier Après-midi d'Agnès*, Gallimard, 2003), dont il a postfacé la plupart des romans dans la collection « Folio », avant de rédiger les notices pour l'édition définitive de l'Œuvre de Kundera dans la Bibliothèque de la Pléiade (2011). Il a également signé des essais : *La Littérature contre elle-même* (1985), *La Génération lyrique* (1992), *Chroniques d'un temps loufoque* (2005), *Mœurs de province* (2014), *La Littérature malgré tout* (2018, à paraître). Il collabore depuis 1994 à la revue « L'Atelier du roman ».

francois.ricard@mcgill.ca

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

FRANÇOIS RICARD, *La pensée romancière. Les essais de Milan Kundera*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», IX (2018), pp. 137–150.

L'articolo è reperibile al sito <http://www.ticontre.org>.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Sommario – Ticontre. Teoria Testo Traduzione – IX (2018)

I CONFINI DEL SAGGIO.

PER UN BILANCIO SUI DESTINI DELLA FORMA SAGGISTICA

a cura di Federico Bertoni, Simona Carretta, Nicolò Rubbi

| | |
|--|-----|
| | v |
| <i>I confini del saggio. Per un bilancio sui destini della forma saggistica</i> | vii |
| PAOLO BUGLIANI, « <i>A Few Loose Sentences</i> »: <i>Virginia Woolf e l'eredità metasaggistica di Montaigne</i> | 1 |
| RAPHAËL LUIS, <i>L'essai, forme introuvable de la world literature?</i> | 27 |
| PAOLO GERVASI, <i>Anamorfosi critiche. Scrittura saggistica e spazi mentali: il caso di Cesare Garboli</i> | 45 |
| MATTEO MOCA, <i>La via pura della saggistica. La lezione di Roberto Longhi: Cesare Garboli e Alfonso Berardinelli</i> | 67 |
| PAU FERRANDIS FERRER, <i>Erich Auerbach como ensayista. Una lectura de Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental</i> | 83 |
| JEAN-FRANÇOIS DOMENGET, <i>Service inutile de Montherlant. L'essai et l'essayiste à la jonction des contraires</i> | 101 |
| LORENZO MARI, <i>Essay in Exile and Exile From The Essay: Edward Said, Nuruddin Farah and Aleksandar Hemon</i> | 119 |
| FRANÇOIS RICARD, <i>La pensée romancière. Les essais de Milan Kundera</i> | 137 |
| LORENZO MARCHESE, <i>È ancora possibile il romanzo-saggio?</i> | 151 |
| STEFANIA RUTIGLIANO, <i>Saggio, narrazione e Storia: Die Schlafwandler di Hermann Broch</i> | 171 |
| BRUNO MELLARINI, <i>Messaggi nella bottiglia: sul saggismo letterario e civile di Francesca Sanvitale</i> | 187 |
| SARA TONGIANI, <i>Adam Zagajewski: nel segno dell'esilio</i> | 207 |
| ANNE GRAND D'ESNON, <i>Penser la frontière entre essai et autobiographie à partir de la bande dessinée. Are You My Mother? d'Alison Bechdel</i> | 221 |
| ANNA WIEHL, <i>'Hybrid Practices' between Art, Scholarly Writing and Documentary – The Digital Future of the Essay?</i> | 245 |
| CLAUDIO GIUNTA, <i>L'educazione anglosassone che non ho mai ricevuto</i> | 267 |

SAGGI

279

| | |
|---|-----|
| LEONARDO CANOVA, <i>Il gran vermo e il vermo reo. Appunti onomasiologici sull'eteromorfia nell'Inferno dantesco</i> | 281 |
| SARA GIOVINE, <i>Varianti sintattiche tra primo e terzo Furioso</i> | 305 |
| MAŁGORZATA TRZECIAK, <i>Orizzonti d'attesa: sulla ricezione di Leopardi in Polonia dall'Ottocento a oggi</i> | 325 |
| CHARLES PLET, <i>Les figures de « folles littéraires » chez François Mauriac et Georges Bernanos. De l'hystérie fin-de-siècle à la « passion homicide » moderne</i> | 341 |

| | |
|--|------------|
| BRENDA SCHILDGEN, <i>Primo Levi, the Hebrew Bible and Dante's Commedia in Se Non Ora, Quando?</i> | 359 |
| LAURA RINALDI, <i>Postmodern turn. Per una possibile rilettura della critica sul postmoderno</i> | 375 |
| MARIA CATERINA RUTA, <i>Y se llamaban Mahmud y Ayaz de José Manuel Lucía Megías. Un epos contemporáneo</i> | 393 |
| TEORIA E PRATICA DELLA TRADUZIONE | 405 |
| IRINA BUROVA, <i>On the Early Russian Translations of Byron's Darkness (1822-1831)</i> | 407 |
| FABRIZIO MILIUCCI, <i>La poesia francese in Italia tra Ungaretti e Fortini</i> | 425 |
| STEFANO FOGARIZZU, <i>Il quadruplo di Alberto Mario DeLogu. Scrivere e autotradurre in quattro lingue</i> | 449 |
| REPRINTS | 465 |
| ORESTE DEL BUONO, <i>Il doge & il duce</i> (a cura di Alessandro Gazzoli) | 467 |
| INDICE DEI NOMI (a cura di C. Crocco e M. Fadini) | 473 |
| CREDITI | 483 |