

L'instance narratrice dans *L'Insoutenable légèreté de l'être* et *La Plaisanterie* de Milan Kundera

Narjes Shariat¹ , Anahita Sadat Ghaemmaghami^{*2}  & Annette Abkeh³ 

Abstract

Dans l'analyse narratologique inspirée de Gérard Genette, l'instance narrative désigne la voix qui raconte. Les romans de Milan Kundera, tels que *La Plaisanterie* et *L'Insoutenable légèreté de l'être*, illustrent deux formes très différentes de cette instance, qui traduisent l'évolution de l'art romanesque de cet auteur tchèque et sa conception philosophique du récit. Dans *La Plaisanterie*, la narration est polyphonique; quatre narrateurs-personnages racontent tour à tour leur vécu. Chacun est un narrateur intradiégétique et homodiégétique, offrant une focalisation interne propre. Cette multiplicité détruit la voix unique du narrateur omniscient et fait du récit un ensemble de perspectives subjectives où se construit la vérité. Dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Kundera adopte une voix extradiegétique, souvent confondue avec celle de l'auteur. Le narrateur intervient, commente et interroge ses personnages, créant une métalepsie qui relie le plan de la fiction à celui de la réflexion philosophique.

Selon la perspective genettienne, Kundera déplace la fonction de l'instance narratrice, de la pluralité homodiégétique de *La Plaisanterie* à la voix extradiegétique et métanarrative de *L'Insoutenable légèreté de l'être*. Dans les deux cas, la narration n'est pas une imitation du réel, mais un laboratoire d'expérimentation existentielle. Ainsi, selon la perception de Genette, Kundera transforme la narration en un instrument de pensée: l'instance narratrice devient l'espace où le roman expérimente le « champ des possibilités humaines ».

Mots clés: instance narrative, polyphonie, métalepsie, fiction, réflexion

¹ Doctorante, Département de français, Branche Internationale de Kish, Université Azad Islamique, Téhéran, Iran. ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0002-7267-6336>

² Corresponding Author: Maître-Assistante, Département de français, Branche Centrale de Téhéran, Université Azad Islamique, Téhéran, Iran. ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0002-8817-658X>; Email: 0049787251@iau.ir

³ Maître-Assistante, Département de français, Branche Centrale de Téhéran, Université Azad Islamique, Téhéran, Iran. ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0002-3377-964X>

1. Introduction

Le roman, dans sa forme traditionnelle, a longtemps été considéré comme un récit cohérent, structuré, centré sur des personnages psychologiquement denses et une intrigue linéaire. Mais au fil du XX^e siècle, cette conception du genre a été profondément remise en question par des écrivains qui ont vu dans le roman non plus un simple divertissement ou un miroir du réel, mais un véritable espace de pensée. Parmi eux, Milan Kundera occupe une place singulière. En refusant le récit traditionnel, la linéarité causale et l'illusion réaliste, Kundera a redéfini le roman comme un espace de liberté intellectuelle, un laboratoire de formes, un lieu d'exploration existentielle. Pour lui, la tâche du romancier n'est pas d'inventer des histoires vraisemblables, mais d'explorer les possibilités de l'existence humaine. Cette conception du roman entraîne chez lui un bouleversement de la structure narrative que nous pouvons étudier dans cette humble recherche, selon la conception critique de Gérard Genette telle qu'il l'expose dans *Figures III*, rédigé en 1972. L'approche narratologique de *L'Insoutenable légèreté de l'être* et de *La Plaisanterie* de Milan Kundera nous révélerait la technique narrative de cet auteur, surtout l'instance narratrice dans ces deux récits. Comment la technique narrative de Kundera subvertit-elle les conventions du roman traditionnel ? S'agit-il d'un narrateur selon la typologie de Gérard Genette ? Quel est le rôle du narrateur – auteur dans la structuration du récit ? En quoi les personnages chez Kundera échappent-ils à toute psychologie réaliste pour devenir les porteurs de la pensée de l'auteur ? Quelle est l'intention de Kundera dans son choix de type de l'instance narratrice ?

Aborder l'œuvre de Milan Kundera sous l'angle narratologique selon les théories de Gérard Genette permettra de comprendre que, chez lui, la forme est toujours au service d'une interrogation ontologique. La manière de raconter est indissociable de ce que le roman cherche à penser, à savoir l'identité humaine, toujours instable; la mémoire, toujours reconstruite; l'Histoire, toujours interprétée; et la vérité, toujours fuyante. À travers l'analyse des deux œuvres de notre corpus, nous allons explorer la manière dont Milan Kundera construit ses récits non pas comme une suite d'événements, mais comme des partitions romanesques, des variations philosophiques, où chaque choix narratif – fragmentation, digression, polyphonie et commentaire-, contribue à redéfinir le roman comme lieu de pensée critique.

2. Historique de la recherche

Depuis la parution de *La Plaisanterie* en 1967, l'œuvre de Milan Kundera a suscité un intérêt critique considérable, à la croisée de la littérature, de la philosophie et de l'histoire politique de l'Europe centrale. Les études consacrées à l'œuvre de ce romancier tchèque se sont d'abord attachées à son rapport au totalitarisme et à l'expérience de l'exil, avant de s'élargir à des problématiques esthétiques et métaphysiques: la réflexion sur l'identité, la mémoire, le corps, la légèreté et la pesanteur, mais aussi sur la forme romanesque elle-même. Nous allons citer quelques études faites sur les œuvres de cet auteur.

« La violence contre le corps dans quelques œuvres de Milan Kundera » est l'article rédigé par Rouhollah Nematollahi où en analysant deux œuvres de Kundera, *L'Immortalité* et *La Vie est ailleurs*, il parle du sentiment de haine vague qui est omniprésent chez les personnages de Kundera. Dans cette étude, l'auteur cherche la source psychologique de cette haine, surtout portée au corps, se référant à l'Histoire humaine où l'on considérait le corps comme déshonorant, la source du mal et des maladies.

« La remise en doute de l'individualisme, comme une valeur moderne, dans le roman *L'Immortalité* de Milan Kundera » est un autre article de ce même auteur qui remet en cause la recherche de l'individualisme en tant qu'une des valeurs de la modernité et explique comment la pensée post-moderne le remet en doute. Analysant cet ouvrage de Milan Kundera, Nematollahi montre comment l'individualisme est révélé dans ce roman comme une tentative de quête de soi et prouve que Kundera voulait montrer une crise d'identité chez les personnages qui sont souvent voués à l'échec. Ce roman post-moderne de Milan Kundera montre que la révolte de ses personnages contre la société uniforme est représentative de leur pleine conscience de la répression de l'individualisme, et du paradoxe entre leur « moi » intérieur et leur « moi » extérieur. Même si l'individu essaie d'être avec autrui sans perdre son individualisme, la société le considère comme les autres. Le résultat n'est que l'isolement et la déception.

Shuko Tanaka, dans un article intitulé « Subjectivité et relativisme dans les œuvres de Milan Kundera », étudie l'opposition de ces deux termes dans le monde romanesque kunderien. Elle explique que certains, surtout les jeunes dans les romans de cet auteur, sont captifs de leur narcissisme et ne comprennent pas la relativité des choses. En outre, parfois, ils essaient par force d'imposer leur narcissisme aux autres. Cela cause une certaine distance que chaque personne distingue entre son moi et ce

qu'elle pense être. Tanaka considère l'écrivain comme subjectivité et le roman comme relativisme, et pense que Kundera montre dans ses romans que sa subjectivité est soumise au relativisme de son roman; c'est de cette façon qu'il affirme sa vision relativiste du monde, ainsi que sa morale.

Le rire et la mélancolie dans les romans de Milan Kundera est le titre de la thèse de doctorat rédigée par Shuko Tanaka. Elle commence son étude par l'affirmation de Milan Kundera, citée dans *L'Art du roman*: « *l'art du roman est venu au monde comme l'écho du rire de Dieu* » (Kundera, 1986, 191), et explique les deux aspects qui pourraient exister dans le rire: la méchanceté et, comme le dit Kundera, le « non-sérieux », qui consiste en un scepticisme envers la relativité du monde. Quant au rire dans les œuvres de Kundera, l'auteure prétend dans son étude qu'« *il est teinté d'une noirceur que l'on peut interpréter comme de la mélancolie* ». (Tanaka, 2013, 3) En analysant dix romans de Kundera, Tanaka soutient que la coexistence du rire et de la mélancolie dans les œuvres de cet auteur tchèque est due à la forme du roman qui s'avère être non-sérieuse mais qui l'est au fond.

Le thème de l'émigration dans L'ignorance de Milan Kundera est le titre de la mémoire de maîtrise rédigée par Kendsey Clément, où l'auteur a abordé l'œuvre dans le cadre de la critique thématique selon Jean-Claude Kaufmann, sociocritique spécialisé dans la formation de l'identité. En outre, l'auteure s'est appuyée sur d'autres critiques afin d'étudier la question de l'exil, de la nostalgie et de l'oubli, qui sont en effet les conséquences de l'émigration. Clément commence par une explication sur l'historique de l'émigration et explique que ce thème se trouve surtout dans les œuvres des écrivains exilés ou émigrés; elle précise encore que l'on a attribué un nom particulier à cette écriture dans le domaine littéraire: l'écriture migrante. Ensuite, elle explique que chez Kundera, ce qui compte n'est pas la question de l'émigration elle-même, mais l'existence humaine prise au piège de cette émigration. De même, elle prétend que c'est la question de « l'énigme du moi » que Milan Kundera essaie de résoudre. Clément conclut que l'émigration est une expérience humaine que le temps moderne a rendue de plus en plus difficile, mais que Kundera a voulu montrer dans ses romans comme une force libératrice.

« Les énigmes de la vie amoureuse et libertine dans: *L'insoutenable légèreté de l'être* de Milan Kundera » est le fruit de la collaboration de Nada Haridi et Chaima Boudechiche, en vue de l'obtention de leur Maîtrise. Elles ont étudié l'amour et le libertinage du point de vue psychanalytique. Elles décrivent l'amour sensuel et charnel des personnages, surtout celui de Tomas dans cette œuvre, et arrivent à la

conclusion que Kundera a créé une œuvre avant-gardiste avec des personnages et des situations qui représentent le libertinage, ce qui est une réaction contre le pouvoir du communisme et le temps de la guerre. Les auteures précisent que «*par ailleurs, tout cela a une atmosphère philosophique parce que Kundera s'interroge sur les mythes et les réflexions de l'existence dans le but d'insérer les siennes* » (Haridi, Boudechiche, 2017, 52).

Il existe encore de nombreuses études qui ont abordé différents thèmes et qui ont essayé d'illuminer les divers aspects des œuvres de cet auteur tchèque influencé par le climat politique de son pays. Nous nous sommes contentés d'en citer quelques-unes.

I- Intrusion de l'auteur-narrateur

Comme nous l'avons déjà dit, Milan Kundera est reconnu pour ses œuvres qui transcendent les catégories littéraires traditionnelles. Sa technique narrative, profondément originale, mêle fiction, réflexion philosophique et commentaire métatextuel. À travers une construction libre et souvent digressive, Kundera redéfinit les contours du roman. Son art du récit repose sur plusieurs principes fondamentaux: la fragmentation, la polyphonie, l'intrusion de l'auteur et une quête de la légèreté dans la gravité. Cette technique narrative singulière est reconnaissable par sa fusion innovante entre roman et essai. Il ne se contente pas de raconter une histoire, mais il la commente, l'analyse et la déconstruit. Ainsi, les œuvres de Kundera sont considérées comme des essais, porteurs de la pensée de l'auteur.

Afin de découvrir les secrets de la structure narrative singulière de Milan Kundera, il est nécessaire de nous appuyer sur les conceptions critiques de Gérard Genette, le théoricien majeur du structuralisme littéraire français, qui définit la narratologie comme l'étude des relations entre *histoire*, *récit* et *narration*. En d'autres termes, il s'agit de l'analyse formelle de la manière dont une histoire est racontée, indépendamment de son contenu. Selon Gérard Prince, professeur et membre des sections doctorales de linguistique à l'Université de Pennsylvanie:

« *Personne, dans le champ de la narratologie, n'a exercé autant d'influence que Gérard Genette: ni Roland Barthes, malgré son éclat et celui de l'« Introduction à l'analyse structurale des récits », ni Greimas nonobstant toute une école, ni Todorov qui baptisa la discipline, ni Wayne Booth, l'auteur implicite, le narrateur non fiable et toute une tradition anglo-saxonne* » (Prince, 2020, 101).

Genette définit l'histoire comme l'ensemble des événements racontés, à savoir, le contenu narratif; le récit en tant que le texte lui-même, la manière dont l'histoire est présentée qui est l'organisation du récit; et la narration comme l'acte de raconter, la situation d'énonciation du récit: qui parle ? quand ? à qui ?

Ce théoricien articule son système autour de trois paramètres fondamentaux: le temps, le mode et la voix. Le temps, qui désigne le rapport entre histoire et récit, comprend trois aspects: l'ordre, la durée et la fréquence. Chez Kundera, les pauses réflexives et les anachronies abondent, ce qui traduit un temps non linéaire et méditatif. Ce que nous avons l'intention de faire dans cette humble recherche, c'est d'étudier l'instance narratrice dans les œuvres de notre corpus. Comme le précise Genette, « *Toute narration est par définition un acte qui consiste à énoncer un récit, et cet acte implique toujours la présence d'un narrateur, qu'il soit ou non explicitement désigné* » (Genette, 1972, 227). Cette affirmation montre le principe fondamental de ce théoricien qui précise qu'il n'existe pas de récit sans narrateur, même si ce narrateur est implicite ou « transparent », ce qui désigne le point de vue omniscient de ce type de narrateur. Pour Genette, le narrateur n'est jamais l'auteur réel: il est une personne historique, extérieure au texte, une fonction textuelle produite par le récit. Même si le narrateur parle à la première personne ou semble partager les idées de l'auteur, il reste une construction narrative. « *Le narrateur est un être inventé par l'auteur dont le rôle est de raconter l'histoire. Excepté dans le cas d'un récit autobiographique, le narrateur est distinct de l'auteur qui est un être réel* » (Cabessa, 2019, 456).

Sans vouloir entrer dans les détails, nous allons faire allusion aux différents types de narrateur dans le récit: le narrateur *extradiégétique* et omniscient, placé en dehors de l'univers fictionnel du récit; le narrateur *intradiégétique* ou *homodiégétique*, celui qui raconte le récit et est en même temps un des personnages; le narrateur *hétérodiégétique*, qui est absent de la diégèse mais peut parfois faire des intrusions en tant que narrateur; *métadiégétique*, lorsque dans un récit enchâssé, le narrateur raconte une histoire dans une histoire racontée par un narrateur intradiégétique. Comme le précise Genette dans *Figures III*, « *Tout récit est virtuellement enchâssé dans un autre récit, et tout narrateur peut devenir à son tour narrataire* » (Genette, 1972, 239).

Mais, ce qui s'avère encore nécessaire, c'est de savoir la différence qui existe entre l'auteur réel et l'auteur implicite, expliquée ainsi par Raphaël Baroni dans son article: « *La différence entre l'auteur réel et l'auteur implicite (le « second moi ») est celle*

qui existe entre une personne dans sa vie quotidienne et la même personne qui adopte un certain « air » ou une certaine « manière » durant le processus d'écriture. » (Baroni, 2019).

Gérard Genette a été le premier à employer le terme « auteur implicite » dans *Nouveaux discours du récit* en 1983, du fait qu'il le considérait utile pour saisir plusieurs phénomènes. « Genette, le premier, est revenu sur le terme « auteur implicite », choisi en 1977 (Booth, 1977), pour préférer, dans *Nouveaux discours du récit* (1983), celui d'« auteur impliqué » (Grenier).

Mélanie Grenier précise ainsi ce terme: « L'implicit author est, en effet, une instance entièrement inférée par le lecteur pour actualiser les effets du texte: il n'a de référent ni textuel (il est impossible d'identifier des éléments textuels le désignant explicitement) ni réel (il n'est jamais un équivalent exact de l'auteur réel) ». (idem.) En outre, Genette explique que l'emploi de l'adjectif « implicite » est pour attribuer à la notion un caractère objectif et concret qu'elle n'a pas (Genette, 1972, 407).

Chez Milan Kundera, l'auteur, tel qu'il apparaît dans les œuvres est principalement un auteur implicite, même si Kundera joue constamment à brouiller la frontière avec l'auteur réel. En tant qu'exemple, dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*, nous avons l'intrusion de l'auteur: c'est le moment où la voix auctoriale, à savoir, celle de l'écrivain ou d'un narrateur qui lui ressemble-, interrompt la narration pour commenter l'histoire, les personnages ou les thèmes, voire s'adresser directement au lecteur. On parle de narrateur auctorial lorsqu'une instance narratrice sait plus que les personnages, voit leurs pensées, maîtrise le montage temporel et peut intervenir par des commentaires, jugements ou remarques. Ce narrateur se situe au-dessus de l'univers romanesque, contrôle la distribution des voix, le rythme des retours en arrière et les changements de focalisation, et peut ainsi orienter la lecture. Dans ce récit, le narrateur n'est pas l'auteur réel Milan Kundera, mais une instance narratrice construite par le texte, afin d'organiser le récit, de partager une vision du monde cohérente, et d'intervenir pour méditer sur l'histoire, la mémoire, le hasard et le kitsch. C'est exactement ce qu'on appelle dans la narratologie, l'auteur implicite, au sens de Wayne Booth, professeur américain qui a introduit pour la première fois l'appellation de narrateur non fiable: une présence intellectuelle et axiologique inscrite dans le texte, mais distincte de la personne biographique. (Oléron)

En d'autres termes, l'auteur ou son double narratif entre dans le texte pour parler en son propre nom, rompant ainsi la fiction de neutralité. Selon la typologie de Gérard Genette, le narrateur de Kundera dans *L'Insoutenable légèreté de l'être* se situe hors

de l'histoire qu'il raconte: il n'est pas un personnage de la diégèse principale. Il s'agit donc d'un narrateur extradiégétique du fait qu'il est extérieur à la fiction, et hétérodiégétique, car il est non participant. « *J'appellerai extradiégétique le niveau narratif du récit premier, par opposition à intradiégétique, qui désigne le niveau du récit second* » (Ibid., 238).

Corentine Rebaudet décrit ainsi le narrateur de ce récit: « *Le récit est renforcé par un narrateur omniscient qui s'autorise des interpellations [...] comme de vieux amis dont il narrerait les aventures avec ironie et clairvoyance. [...] Sous sa plume les personnages sont des cas d'étude, des sujets de thèse* » (Rebaudet, 2025). Cette position du narrateur l'aide à commenter l'histoire et, comme le précise Genette, à « *indique[r] la source d'où il tient son information, ou le degré de précision de ses propres souvenirs, ou les sentiments qu'éveille en lui tel épisode; on a là quelque chose qui pourrait être nommé fonction testimoniale, ou d'attestation* (Genette, 1972, 262).

Cependant, cette position d'extériorité est relative; le narrateur revendique son rôle de créateur et se manifeste fréquemment à la première personne: « *Il y a bien des années que je pense à Tomas. Mais c'est à la lumière de ces réflexions que je l'ai vu clairement pour la première fois* » (Kundera, 1984, 11). Ce passage montre que Kundera a l'intention de brouiller la frontière entre le narrateur et l'auteur empirique. Ce phénomène narratif et poétique majeur qu'on distingue surtout dans les romans modernes, comme ceux de Milan Kundera, est un basculement illégal entre les niveaux que Gérard Genette appelle « *métalepsie* »: « *La métalepsie narrative consiste à faire passer la frontière mouvante entre le monde où l'on raconte et celui que l'on raconte [...] toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement* » (Genette, 1972, 244). Ainsi, lorsque l'auteur intervient directement dans le récit, il abolit la distance entre le narrateur et la diégèse. Quant aux différentes fonctions de l'intrusion auctoriale, nous pouvons dire qu'elle peut être philosophique, quand l'auteur développe une réflexion personnelle à partir de son récit; métafictionnelle, quand cette intrusion révèle le caractère construit de la fiction et refuse l'illusion réaliste; ironique, qui met à distance le pathos du récit et souligne sa subjectivité; et enfin éthique ou esthétique, quand l'auteur assume son point de vue.

Ainsi, Kundera complique la distinction en employant « je »; il interrompt la narration pour commenter les événements, réfléchir sur les personnages ou exposer

des idées philosophiques. C'est ce qui peut donner l'illusion d'un auteur réel qui s'exprime directement, mais c'est un effet de stratégie romanesque. Même quand il semble autobiographique, le discours reste mis en forme par le roman. Ces intrusions brisent l'illusion romanesque traditionnelle et créent une cohabitation entre fiction et réflexion. « *Le roman n'est pas la confession de l'auteur, mais une exploration de ce qu'est la vie humaine dans le piège qu'est devenu le monde* » (Kundera, 1986, 27).

Dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Kundera s'adresse au lecteur pour rappeler que ses personnages sont des constructions fictives, pas des êtres réels.

« *Comme je l'ai déjà dit, les personnages ne naissent pas d'un corps maternel comme naissent les êtres vivants, mais d'une situation, d'une phrase, d'une métaphore qui contient en germe une possibilité humaine fondamentale dont l'auteur s'imagine qu'elle n'a pas encore été découverte ou qu'on n'en a encore rien dit d'essentiel* » (Kundera, 1984, 174).

Dans ce récit, le narrateur-auteur sort du point de vue tiers pour se présenter lui-même: « *je l'ai déjà dit* » le prouve; cela revendique une présence subjective dans le récit: « *comme je l'ai déjà dit dans la première partie, le jour même, dans l'heure même, mais ensuite elle avait eu de la fièvre* » (ibid., 137). En outre, l'intrusion auctoriale constamment pratiquée par Kundera montre que ce procédé détruit l'illusion réaliste et introduit un narrateur – philosophe qui est une figure intermédiaire entre l'auteur empirique et le narrateur traditionnel. Dans le passage suivant, nous pouvons bien voir que Kundera en tant qu'auteur du roman, se place dans le récit pour raconter non pas comme s'il y était, mais en sachant qu'il invente: « *L'eût-on inventée, on n'aurait pas pu la conclure autrement* » (ibid., 29).

Nous avons dit que le narrateur est omniscient, mais il est à noter qu'il n'est pas neutre: il connaît les pensées intimes de Tomas, Tereza, Sabina, Franz, etc.; cependant, il les juge, les questionne et les interprète. Le narrateur est l'auteur lui-même qui opère dans le cadre psychique des personnages sans renoncer à sa subjectivité critique. Ainsi, ce type d'intrusion auctoriale fait du roman un laboratoire d'idées, du fait que les personnages deviennent les vecteurs d'une réflexion existentielle plutôt que des êtres autonomes. Le narrateur omniscient interrompt la narration avec des commentaires ironiques et analytiques, comparant ses personnages à des cas d'étude qu'il suit, avec l'intérêt d'un chercheur plutôt que d'un simple conteur. Dans « *En finir avec le narrateur ?* » rédigé par Bertrand Vibert, l'auteur analyse en profondeur cette technique de Kundera: « *L'auteur intervient comme un chercheur-philosophe, faisant du roman un espace de pensée, autant qu'un espace*

narratif» (Vibert, 2001).

L'effet narratif de ce type d'intrusion, c'est que le récit devient méta-narratif. Dans son article, Ilaria Vitali écrit: « *Les romans de Kundera pourraient enfin être lus comme une sorte d'hypertexte interne, dont les links seraient constitués par les auto-citations ainsi que par les auto-commentaires tardifs sur des ouvrages antérieurs, qui, fonctionnant tels des miroirs démultipliant à l'infini la réflexion, ne font qu'augmenter le phénomène de réverbération intratextuelle* » (Vitali, 2025).

Comme nous l'avons déjà signalé, ce type d'intrusion de l'auteur- narrateur montre une alternance entre narration et réflexions, et le fait de consacrer un espace de pensée dans le récit est preuve de l'effet narratif de ce roman. Kundera brise intentionnellement l'immersion romanesque, rappelant au lecteur que l'histoire repose sur une construction narrative. Les interventions de l'auteur dans la narration servent à faire réfléchir sur le récit, les personnages et les thèmes, créant ainsi une hybridation entre fiction et essai. Ainsi, le lecteur devient un introducteur actif, entraîné dans un dialogue explicite plutôt que d'être un simple spectateur. L'auteur-narrateur s'adresse à lui-même, ou peut-être au lecteur, pour faire une pause critique dans le déroulement fictif: il force un souvenir et dénonce sa propre manipulation. Le texte bascule temporairement de la narration fictionnelle à la méditation réflexive. Cet appel volontaire à un souvenir nous montre la présence d'un narrateur-bricoleur, fragmenté et introspectif; ainsi, l'effet sur le récit pourrait être expliqué par un suspense réfléchi et une distanciation. Dans *l'Insoutenable légèreté de l'être*, nous pouvons voir aussi une insertion réflexive explicite: l'auteur explique, en tant qu'instance narratrice, la genèse et la portée philosophique de ses personnages. Le narrateur se présente comme constructeur conscient de fiction, rompant avec l'effacement impartial du narrateur traditionnel. « *Les personnages de mon roman sont mes propres possibilités qui ne se sont pas réalisées. [...] Le roman n'est pas une confession de l'auteur, mais une exploration de ce qu'est la vie humaine dans le piège qu'est devenu le monde* » (Kundera, 1984, 174).

Dans une étude approfondie des énoncés de réalité et de l'intrusion narrative, élaborée par Bertrand Vibert, il est souligné que Milan Kundera fait alterner sans transition des passages de fiction et des énoncés de réalité assumés, parfois autobiographiques ou théoriques: « *Le glissement de la fiction à la non-fiction n'est pas moins fréquent [...]. Chacun peut apprécier à sa guise le jugement de réalité. Mais il importe [...] que celui-ci soit imputable à l'auteur* » (Vibert, 2001). Cet exemple illustre clairement la rupture de Kundera avec le modèle classique du

narrateur invisible. Ce dernier, en s'insérant comme sujet d'énonciation réel, transforme le roman en un espace de réflexion plutôt qu'en un simple récit. Le lecteur ne suit pas une histoire telle quelle, mais il est invité à examiner la construction de l'histoire, à dialoguer avec l'auteur sur le sens du roman. On pourrait se demander la raison pour laquelle Kundera refuse l'instance narratrice; voyons l'explication de Bertrand Vibert à ce propos:

« [...] on voit que la distinction du narrateur et de l'auteur implique une réflexion moins poéticienne que « philosophique », puisqu'il y va de la définition de ce sujet problématique de l'écriture qu'est le romancier. Et supprimant le narrateur, M. Kundera reporte – sans le dire – la difficulté sur la relation de l'auteur-romancier à la fiction. Car il y a fiction et fiction. Et celle-ci ne saurait plus se ramener au contenu du discours narratif ou à la non-réalité du sujet de l'énonciation: elle engage au plus profond l'acte littéraire de raconter et d'écrire » (idem.)

Cela prouve que le roman n'est pas pour Kundera le fait de raconter une histoire fictive, mais un instrument de connaissance, une enquête existentielle et philosophique, qu'il explique ainsi dans *L'Art du roman*: « *Le roman n'examine pas la réalité, mais l'existence. Et, l'existence n'est pas ce qui a eu lieu, mais le champ des possibles humains* » (Kundera, 1986, 49).

II- La technique narrative et la polyphonie

Nous avons déjà vu l'intrusion auctoriale dans *L'Insoutenable légèreté de l'être* de Kundera; pour expliquer la technique narrative dans les œuvres de notre corpus, nous allons commencer par un passage tiré du récit: « *Les personnages de mon roman sont mes propres possibilités qui ne se sont pas réalisées. [...] Le roman n'est pas une confession de l'auteur, mais une exploration de ce qu'est la vie humaine dans le piège qu'est devenu le monde* » (Kundera, 1984, 174).

Dans ce roman, le narrateur commente les choix moraux de Sabina et Franz. Il se déplace du récit à l'analyse; cela signifie qu'il a un regard réflexif sur les comportements. Le lecteur prend alors conscience que l'histoire est scrutée, pensée et interprétée constamment. « [...] *vivre dans la vérité, ne mentir ni à soi-même ni aux autres, ce n'est possible qu'à la condition de vivre sans public. [...] Avoir un public, penser à un public, c'est vivre dans le mensonge* » (ibid., 91).

La Plaisanterie est un roman composé de sept parties, chacune racontée par un narrateur différent. En tant qu'exemple, Ludvik est le narrateur de trois parties, tandis qu'Helena, Jaroslav et Kostka narrent chacun une partie. Enfin une dernière partie est

partagée entre Ludvik, Helena et Jaroslav. Cette architecture permet une vision multiperspective, chaque voix éclairant subtilement les caractères des autres et l'impact de la plaisanterie fatale. En 1929, Mikhaïl Bakhtine invente la métaphore de la polyphonie, dans *La Poétique de Dostoïevski* et la définit dans son œuvre intitulée *Esthétique et théorie du roman* comme « la pluralité des voix et des consciences indépendantes et distinctes dans une œuvre » (Bakhtine, 1987, 35). Pourtant la polyphonie chez Kundera diffère de celle qui existe chez Bakhtine. Dans le roman polyphonique de Bakhtine, chaque personnage possède une conscience autonome, sa voix n'est jamais soumise à celle de l'auteur, et elle est indissociable du dialogisme. « *Le monde de Dostoïevski est un monde de consciences en interaction permanente, inachevé et ouvert* » (Bakhtine, 1970, 84). Quant à la polyphonie chez Kundera, elle désigne avant tout une composition romanesque comparable à une œuvre musicale, du fait qu'il conçoit le roman comme une construction formelle où coexistent plusieurs voix, registres et perspectives, comme la voix des personnages, celle du narrateur, la voix essayistique qui est réflexive et qui crée des digressions philosophiques, historiques ou autobiographiques et qui ralentit le texte. Ces voix ne cherchent pas à produire une illusion réaliste de discours social, mais à faire résonner des thèmes existentiels; donc la polyphonie est thématique et formelle et surtout contrôlée chez cet auteur tchèque. Contrairement à Bakhtine, le narrateur kunderien est très présent; il commente, interrompt et organise consciemment la coexistence des voix. En somme, Kundera refuse l'effacement de l'auteur et assume un roman comme art de la composition consciente. Pour Bakhtine, « *Dans le roman polyphonique, l'auteur n'est plus le détenteur d'une vérité unique; il organise la confrontation des vérités également valables* » (ibid, 90). En effet, c'est précisément ce point que Kundera conteste partiellement, car il refuse l'égalité ontologique totale entre auteur et personnage. Cela explique pourquoi Kundera se montre critique envers certaines lectures bakhtiennes qu'il juge trop sociologiques ou trop idéalistes.

Chez Gérard Genette, la polyphonie repose sur la pluralité des positions narratives, et non pas sur les consciences. « *Nous appellerons ici voix la manière dont se trouve impliqué le narrateur dans le récit qu'il raconte* » (Genette, 1972, 252).

Shuko Tanaka précise la notion et la fonction du narrateur de Kundera dans sa thèse sur cet auteur, rédigée en 2013: « *Déjà, un narrateur omniscient n'est-il pas une image idéale pour un romancier ? C'est là toute l'ironie: Kundera, en écrivant des romans où il rit des personnages narcissiques qui mettent en scène leur soi, procède lui-même à sa mise en scène, en jouant le narrateur dans ses romans* »

(Tanaka, 2013, 201). Cela suggère que Kundera joue avec la figure du narrateur et glisse une part de sa voix d'auteur. Pourtant, dans *La Plaisanterie*, nous ne pouvons pas affirmer une intrusion auctoriale pure, du fait que le roman est structuré autour de plusieurs narrateurs-personnages: Ludvik, Helena, Jaroslav et Kostka, qui parlent à la première personne. Il n'y a pas de narrateur extradiégétique; on pourrait donc dire que l'instance narrative dans ce roman met en œuvre une forme de réflexivité : la polyphonie, les glissements de regard et la conscience du dispositif narratif. C'est en effet ce qui rapproche de l'idée d'intrusion, mais pas une intrusion auctoriale au sens strict.

Dans *La Plaisanterie*, l'œuvre adopte une structure polyphonique du fait que, comme nous l'avons déjà dit, plusieurs parties sont racontées à la première personne par différents narrateurs. Selon les concepts critiques de Gérard Genette, dans ce récit, chaque narrateur est homodiégétique, car il appartient à l'histoire qu'il raconte et il est un personnage de la diégèse: « *Est homodiégétique le narrateur qui est présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte* » (ibid., 255).

Le niveau narratif est intradiégétique, du fait que la narration est donnée à l'intérieur de la diégèse, mais le roman dans son ensemble peut être vu comme pris en charge par une instance narratrice qui agrège ces narrateurs successifs.

La focalisation varie selon les narrateurs. Chaque narrateur-personnage raconte son vécu, ses souvenirs et sa version, ce qui crée une focalisation interne et non une focalisation zéro ou externe. Cette multiplicité de points de vue permet à Kundera d'« éclairer » le récit sous plusieurs lumières; dans *L'Art du roman* Kundera a désigné cette structure narrative « l'éclairage des personnages ».

« *Chaque personnage est éclairé par une autre intensité de lumière et d'une façon différente. [...] Lucie, un des personnages les plus importants, n'a pas son monologue et est éclairée seulement de l'extérieur par les monologues de Ludvík et de Kostka. L'absence d'éclairage intérieur lui donne un caractère mystérieux et insaisissable. Elle se trouve, pour ainsi dire, de l'autre côté de la vitre, on ne peut pas la toucher* » (Kundera, 1986, 83).

Ludvik est le narrateur principal, un narrateur omniscient et subjectif; de même, il est souvent un narrateur « ombre » de lui-même. Il développe une réflexion intérieure forte et pénible: « *[...] je compris que cette image (si peu ressemblante fût-elle) était infiniment plus réelle que moi-même; qu'elle n'était en aucune façon mon ombre, mais que j'étais, moi, l'ombre de mon image [...]* » (Kundera, 1967, 62). Cette

citation résume la tension identitaire que ce personnage ressent: sa réputation, façonnée par une plaisanterie mal interprétée, devient sa véritable identité. Il exprime ici combien le personnage social forgé par une plaisanterie mal interprétée devient plus tangible que sa propre identité.

« J'étais celui qui avait plusieurs visages [...] et quand j'étais seul [...] j'étais humble et troublé comme un collégien. Ce dernier visage était-il le vrai ? Non. Tous étaient vrais: je n'avais pas, à l'instar des hypocrites, un visage authentique et d'autres faux. J'avais plusieurs visages parce que j'étais jeune et que je ne savais pas moi-même qui j'étais et qui je voulais être » (ibid., 52-53).

Cette affirmation de Ludvik montre sa multiplicité psychique et l'impossibilité de se connaître pleinement. Son identité est tiraillée entre des projections extérieures et une conscience de soi fragmentée. Cette prise de conscience est significative du fait qu'elle ouvre le récit et installe la tonalité introspective et ambiguë qui traverse tout le roman.

Ludvik raconte d'abord et revient le plus souvent sur son passé. Sa voix est intime, mélancolique et rancunière: il analyse comment une plaisanterie lui a détruit la vie. Le point de vue est subjectif et souvent autocentré. Il lit les autres à travers sa blessure.

« Force m'est de le redire: j'étais celui qui avait plusieurs visages.

Pendant les réunions, j'étais sérieux, enthousiaste et convaincu; désinvolte et taquin en compagnie des copains; laborieusement cynique et sophistiqué avec Marketa; et quand j'étais seul (quand je pensais à Marketa), j'étais humble et troublé comme un collégien» (ibid., 52).

Ainsi, nous pouvons distinguer la fonction narrative par cette auto-analyse citée qui installe l'axe identitaire du roman, à savoir l'image publique de ce personnage face à son identité intime, et explique la logique de vengeance qui motive Ludvik. Le lecteur voit le monde à travers sa blessure et sa parole domine la polyphonie. Son récit est marqué, en effet, par un regard amer sur la société communiste et les relations humaines. Ludvik utilise l'ironie comme mécanisme de défense et outil critique. Voyons ce qu'il dit dans le récit: *« L'ironie m'a sauvé de la folie. Elle est devenue mon arme contre un monde absurde » (ibid., 75).*

Cette posture narrative lui permet de garder une certaine distance par rapport à sa douleur, tout en dénonçant l'absurdité des mécanismes politiques et sociaux.

Chaque narrateur dans ce récit apporte une vision propre de la même histoire.

Helena donne un point de vue féminin, teinté d'émotion et de complexité. Elle dévoile une vision idéaliste, presque puritaine, qu'elle véhicule à travers son comportement. Sa voix est plutôt sentimentale et morale. Elle idéalise la droiture et l'innocence, ce qui la rend aveugle à la complexité et à la duplicité de Ludvik. Sa parole révèle comment l'amour interprète et déforme les gestes de l'autre. Lors d'un dîner, elle affirme avec conviction: « *J'ai toujours eu la nostalgie d'un être simple et droit. Pas sophistiqué. Limpide* » (Ibid., 272).

Helena illustre l'inadéquation entre idéal moral et réalité des désirs; sa naïveté montre à quel point les différents points de vue se contredisent et s'aveuglent mutuellement. Avec une franchise désarmante, Helena se livre dans cette citation: « *Je savais que Ludvik ne m'aimait pas. Mais il était déjà trop tard, je ne pouvais plus rien changer: il était là, dans ma tête, dans mon sang* ». (Ibid., 143). Sa voix se distingue des autres par une subjectivité passionnelle et une tonalité intimiste. Là où Ludvik calcule et où Jaroslav raisonne, Helena ressent, jusqu'à l'aveuglement.

La narration subjective d'Helena est traversée par l'ironie tragique du roman: elle interprète les signes selon son désir, mais le lecteur, instruit par les autres voix, sait déjà qu'elle se trompe. « *Je croyais que la vie m'offrait enfin ce que j'avais toujours attendu. Et je ne voyais pas que tout cela n'était qu'un jeu cruel* » (ibid., 151). La logique interne de ce personnage est démontrée dans le passage ci-dessous: « *On me reproche souvent d'être naïve. Mais je préfère ma naïveté à leur cynisme* ». (Ibid., 157). Avec ce jugement, Helena revendique la primauté du sentiment sur la lucidité froide. Dans la polyphonie, cette voix contrebalance les postures intellectuelles ou idéologiques des autres narrateurs.

Jaroslav est un autre personnage du récit et le point de vue culturel et parfois amer. Musicien lié aux traditions populaires, il oppose au monde moderne un regard critique mais aussi nostalgique. Sa parole expose un rapport au collectif: folklore et musique, et une distance par rapport aux idéologies politiques. Dans le passage ci-dessous, nous pouvons voir son dégoût pour la domesticité et son malaise, ce qui traduit sa répulsion envers un univers clos et banal qu'il ressent comme étouffant, révélant son registre esthétique distancié. « *Je la haïssais et, avec elle, toute sa cuisine [...] J'avais jeté par terre mon foyer. [...] Le foyer placé sous la houlette de ma pauvre servante* » (ibid., 410). Dans cette tirade, Jaroslav exprime un sentiment d'étouffement symbolique, dans lequel la cuisine représente l'univers domestique auquel il refuse de se soumettre. Sa révolte est à la fois concrète et métaphorique, traduisant une profonde désillusion. Jaroslav apporte une sensibilité différente, moins

idéologique que culturelle, et montre que le même événement - (à savoir, l'amour, le foyer et la tradition),- peut être ressenti en termes radicalement divergents. Son immersion dans la tradition musicale est comme une forme d'authenticité supérieure, face à un monde qu'il juge dévalorisé. « *Cette poignée de vieux chants populaires, ils sont de toute beauté* » (Ibid., 236).

Face aux voix plus politiques ou passionnelles de Ludvik ou Helena, nous pouvons dire que Jaroslav représente le point de vue esthétique et culturel, souvent mélancolique, parfois amer, comme nous l'avons déjà dit. Il oppose la tradition populaire à la vulgarité de l'existence bourgeoise, symbolisée par la cuisine et le foyer. Dans sa voix, le lecteur perçoit une nostalgie profonde et la perception d'un monde en déclin, ce qui participe à la polyphonie complexe du roman.

Kostka est un personnage de récit dont la voix est métaphysique. Il cherche à harmoniser idéologie et spiritualité. La voix de Kostka incarne le dialogue entre foi catholique et engagement politique, comme mentionné par une analyse sur son rôle dans la narration. Cette voix suggère une autre manière de penser le monde, distincte de celles de Ludvik, Helena ou Jaroslav. Kostka incarne une posture religieuse et réflexive qui contraste avec les voix laïques et politiques. Son récit introduit la question de la foi, du pardon et de l'interprétation morale des actes. Sa parole joue souvent le rôle de contrepoint philosophique. Ce personnage est profondément moral, catholique et communiste, et cela le place en tension avec Ludvik. Il incarne la conscience spirituelle du roman en réfléchissant aux conséquences éthiques de ses actes et de ceux de Ludvik, tout en restant prisonnier de ses contradictions internes. « *La moralité est une affaire de bonne volonté bien informée, mais il faut avoir la force surhumaine d'un Kant pour ne pas être tourmenté du tout par les conséquences imprévisibles de ses actions* » (Ibid., 189).

Cette citation montre à quel point Kostka est conscient des limites de la moralité humaine. Il reconnaît que même la meilleure intention ne protège pas contre l'angoisse morale. Il introduit un doute philosophique dans un univers où la plupart agissent par instinct, vengeance ou opportunisme. « *Il n'y a pas de petites ou de grandes actions. Il n'y a que l'amour ou l'absence d'amour dans chaque geste* » (Ibid., 192). On peut ainsi expliquer la fonction narrative de Kostka: sa dimension spirituelle élargit le roman au-delà de la satire politique, et sa voix fait écho à des débats éthiques universels. Enfin, dans *La Plaisanterie*, les dialogues et les voix se contredisent, ce qui crée un espace narratif pluriel.

3. Conclusion

L'étude narratologique de l'instance narratrice dans les deux œuvres de notre corpus, réalisée dans le cadre de la conception de Gérard Genette, nous a montré que ces deux récits se situent à la frontière mouvante entre fiction et réflexion, confirmant l'ambition de Milan Kundera de faire du roman un lieu de pensée. L'alternance des voix et la discontinuité narrative dans *La Plaisanterie* permettent de dépasser la simple intrigue pour interroger la mémoire, la culpabilité et la manipulation idéologique. Les digressions dans *L'Insoutenable légèreté de l'être* et les méditations sur l'exil nous montrent que la narration ne vise pas seulement à raconter, mais à penser. Le narrateur omniscient, loin de s'effacer derrière ses personnages, occupe une position d'essayiste, commentant, généralisant et interprétant. Ces romans fonctionnent donc comme un laboratoire d'idées où la fiction sert de terrain d'expérimentation à une réflexion historique, existentielle et esthétique. En ce sens, les œuvres de notre corpus sont autant des essais philosophiques déguisés que des récits romanesques, incarnant pleinement la formule de Kundera qui pense que le roman est la méditation de l'existence.

Selon la narratologie genettienne, nous avons vu que l'instance narratrice chez Kundera évolue. Dans *La Plaisanterie*, la multiplication des voix - de Ludvik, Jaroslav, Helena et Kostka-, offre autant de perspectives contradictoires sur les mêmes événements, illustrant la relativité de toute vérité historique ou personnelle. Le narrateur-personnage ne prétend pas à une omniscience totale, mais présente son vécu et ses interprétations. La structure à plusieurs narrateurs met en valeur l'idée que la vérité est multiple et que chaque récit est partiel. Ce choix narratif s'inscrit dans une visée philosophique: le roman explore l'erreur, la vengeance, la mémoire et l'idéologie non seulement à travers des événements, mais à travers des voix. L'instance narratrice est disséminée, intradiégétique, subjective et pluralisée. On peut dire qu'il y a chez Kundera une forme d'ironie narrative, ou de distanciation. En effet, en multipliant les points de vue, l'auteur a l'intention de critiquer la monovoix du roman réaliste, et de montrer sa visée philosophique.

Par contre, dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*, l'instance narratrice est extradiégétique, mais philosophiquement intrusive. L'intrusion auctoriale dans ce récit désacralise la fiction, car le lecteur en voit les mécanismes. Elle installe un pacte de lucidité entre l'auteur et le lecteur, et l'histoire devient un instrument de pensée, non pas une illusion. En effet, l'auteur intervient directement pour exposer le propos du livre. Le narrateur replace le roman dans le champ des possibilités de vie non

vécues. Il se présente comme créateur conscient de figures- fiction, ce qui est preuve d'une rupture avec l'illusion réaliste. Cela souligne la posture hybride du roman: il n'est ni confession intime, ni roman classique, mais une exploration philosophique de l'existence. Le lecteur est immédiatement averti que le livre sera à la fois narratif et réflexif, et le roman ressemble à un essai. Dans ce récit, l'entrelacement des points de vue de Tomas, Tereza, Sabina et Franz, ainsi que du narrateur intrusif, produit un contrepoint où l'histoire intime se double d'une réflexion existentielle et philosophique. Ce type de narration, ou cette métalepsie au sens genettien, où le narrateur franchit la frontière entre narration et commentaire, correspond à une crise du narrateur omniscient classique: l'auteur ne se cache plus derrière ses personnages, il les assume comme inventions conscientes.

Ainsi, nous pouvons voir que d'un roman à l'autre, Kundera déploie une polyphonie active, où chaque voix conserve son autonomie et entre en dialogue conflictuel avec les autres, tandis que le narrateur omniscient, loin d'être neutre, commente, ironise et philosophe. Cette architecture polyphonique ne vise pas à produire une synthèse, mais à maintenir vivante la tension entre les récits, comme si l'unité romanesque devait se construire sur l'acceptation des divergences et sur la conscience aiguë de l'incomplétude de toute vérité humaine. À vrai dire, la polyphonie narrative chez Kundera n'est pas un simple artifice formel, mais un principe fondateur de sa poétique romanesque.

Enfin, Kundera passe d'une polyphonie homodiégétique à une voix auctoriale réflexive. Dans les deux cas étudiés, l'auteur subvertit les cadres narratifs classiques, illustrant parfaitement la souplesse des catégories genettiennes et leur usage dans l'analyse du roman moderne. Kundera n'a pas l'intention de supprimer l'instance narratrice, mais essaie de la reconfigurer, de la transformer en une voie philosophique. Ce narrateur qui devient le double de l'auteur, n'est plus un conteur, mais un observateur réflexif qui transforme le roman en un lieu d'examen de la vie, un laboratoire de possibilités humaines.

Bibliographie

- Bakhtine, M. (1970). *La poétique de Dostoïevski*. Paris, France: Seuil.
- Bakhtine, M. (1987). *Esthétique et théorie du roman* (D. Olivier, Trad.). Paris, France: Gallimard. (Œuvre originale publiée en 1978).
- Baroni, R. (2019, 24 décembre). *Auteur implicite / Implied Author*. Réseau des narratologues francophones (RéNaF). <https://wp.unil.ch/narratologie/2019/12/auteur-implicite-implied-author/>
- Bertier, H. (2013). *La question de l'être chez Milan Kundera* (Mémoire de Master 2, Université de Toulouse). <https://dante.univ-tlse2.fr/files/original/5ff7ccb7bb9ab0d0bfe899fcd845a38dfd872283.pdf>
- Cabessa, V. (dir.). (2019). *Français Escales 2de*. Paris, France: Belin Éducation.
- Clément, K. (2017). *Le thème de l'émigration dans L'ignorance de Milan Kundera* (Mémoire de maîtrise, Memorial University of Newfoundland). <https://memorial.scholaris.ca/bitstreams/f84ec73a-1ccc-450d-8fef-f27e3e09154b/download>
- Genette, G. (1972). *Discours du récit: Figures III*. Paris, France: Seuil.
- Grenier, M. *L'auteur implicite: Pertinence d'une notion controversée. Penser la narrativité contemporaine*. <https://penserlanarrativite.net/archives/1422>
- Haridi, N., & Boudechiche, C. (2016–2017). *Les énigmes de la vie amoureuse et libertine dans L'insoutenable légèreté de l'être de Milan Kundera* (Mémoire de master). <https://dspace.univ-guelma.dz/xmlui/handle/123456789/1187>
- Kundera, M. (1967). *La plaisanterie*. Paris, France: Gallimard.
- Kundera, M. (1984). *L'insoutenable légèreté de l'être*. Paris, France: Gallimard.
- Kundera, M. (1986). *L'art du roman*. Paris, France: Gallimard.
- Nematollahi, R. (2016). La violence contre le corps dans quelques œuvres de Milan Kundera. *Revue des études de la langue française*, 8(2), 43–52. https://relf.ui.ac.ir/article_22166.html
- Nematollahi, R. (2022). La remise en doute de l'individualisme, comme une valeur moderne, dans le roman *L'Immortalité* de Milan Kundera. *Revue des études de la langue française*, 14(1), 113–124. https://relf.ui.ac.ir/article_27638.html

- Oleron, A. *Le narrateur non fiable ou les limites de l'interprétation: Le lecteur, juge du narrateur ?* Éditions et Presses universitaires de Reims, 167–182. <https://books.openedition.org/epure/pdf/1891>
- Prince, G. (2020). Gérard Genette, l'espace et le récit. *Nouvelle revue d'esthétique*, 26(2), 101–106. https://shs.cairn.info/article/NRE_026_0101/pdf?lang=fr
- Rebaudet, C. *L'Insoutenable légèreté de l'être de Milan Kundera. Un fil à la page: Blog littéraire.* <https://unfilalapage.fr/linsoutenable-legerete-de-letre-milan-kundera/>
- Tanaka, S. (2011). *Subjectivité et relativisme dans les œuvres de Milan Kundera.* Actes du Colloque Doctoral de Littérature des 14 et 15 octobre 2011. https://ea1337.unistra.fr/fileadmin/upload/litterature_comparée/Europe_des_lettres/Images/Tanaka_Shuko/Subjectivite_et_relativisme_Shuko_Tanaka_ed..pdf
- Tanaka, S. (2013). *Le rire et la mélancolie dans les romans de Milan Kundera* (Thèse de doctorat, Université de Strasbourg). https://publicationtheses.unistra.fr/public/theses_doctorat/2013/Tanaka_Shuko_2013_ED520.pdf
- Vibert, B. (2001). En finir avec le narrateur ? Sur la pratique romanesque de Milan Kundera. *OpenEdition Journals*, 10(2). <https://journals.openedition.org>
- Vitali, I. *Le livre cubique: enjeux métafictionnels et auto-commentaires critiques chez Kundera.* Presses universitaires de Paris Nanterre. <https://books.openedition.org/pupo/person/519>.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی