

DIALECTIQUE DE L'ÉCRITURE KUNDÉRIENNE : BOHÈME – FRANCE, 1968–2014

Ana-Maria Dumitraşcu*

The Dialectic of Kundera's Writing: Bohemia and France, 1968–2014

Abstract: This article explores the way in which Milan Kundera problematises and reconfigures the dynamics of cultural and literary synchronisation between France — traditionally conceived as a “cultural centre” — and Central Europe, with particular attention to Czech literature, which is often relegated to the periphery. Through a close analysis of Kundera's texts, we examine the modalities of literary expression that both articulate and contest the East–West dichotomy, situating them within the broader framework of deferred synchronisation, while also interrogating the underlying ideological, political, and cultural mechanisms and their fictional representations. By traversing and unsettling these oppositions, we aim to demonstrate that fiction functions as a critical space for renegotiating hierarchical cultural relationships—often marked by tension, irony, and ambivalence. The periphery emerges not merely as a site of literary innovation, but also as a reflective counterpoint to the dominant cultural narratives of the centre. Rather than advocating for the simple incorporation of the periphery into the dominant paradigm, Kundera—drawing on the legacy of Kafka—develops a poetics of desynchronisation, wherein marginality serves as a powerful critical vantage point. In doing so, he interrogates and redefines cultural hierarchies in Europe, while presciently engaging with the dynamics of globalised cultural capital.

Keywords: deferred synchronisation, East–West dichotomy, aesthetic dissonance, critical marginality, decentralization.

Introduction

Les notions de centre et de périphérie, largement utilisées dans les sciences humaines et sociales, désignent une relation asymétrique entre des espaces

* Universitatea Transilvania din Braşov [Transilvania University of Braşov], România, ana.dumitrascu@unitbv.ro

ou des instances pourvus de statuts inégaux, qu'ils soient géographiques, culturels, symboliques ou politiques. Dérivée initialement des théories du développement formulées par des auteurs comme Raúl Prebisch¹ ou Immanuel Wallerstein², la dichotomie centre-périphérie a été reprise et radicalisée dans les études postcoloniales, notamment par Edward Said³ et Homi K. Bhabha⁴, pour interroger les rapports de domination symbolique et culturelle hérités de la colonisation. Dans le champ littéraire, cette dichotomie, bien qu'issue des sciences sociales et des théories du développement, a trouvé une résonance particulière dans les études littéraires, notamment à travers les travaux sur la mondialisation des lettres et les rapports entre littératures « majeures » et « mineures », que témoignent les analyses de Pascale Casanova⁵ dans *La République mondiale des lettres* (1999), la réflexion de Franco Moretti⁶ sur les asymétries entre les espaces culturels « centraux » et « périphériques » dans "Conjectures on World Literature" (2000), ou encore la conceptualisation de la « littérature mineure » par Deleuze et Guattari⁷ à partir de l'œuvre de Kafka. Cette grille d'analyse permet d'appréhender les dynamiques d'inclusion, d'exclusion, ainsi que la structuration hiérarchique des systèmes de production, de légitimation et de diffusion des œuvres.

Cependant, la dichotomie centre-périphérie ne relève en rien d'une structure ontologique : elle résulte de constructions idéologiques et de rapports de pouvoir historiquement ancrés. C'est à partir de cette perspective que nous proposons d'examiner cette dynamique qui constitue un cadre d'analyse fécond pour penser les circulations littéraires, les hiérarchies culturelles et les tensions entre marginalité et légitimité. Dans ce contexte, cette analyse permet de mettre en

¹ Matías E. Margulis, *The Global Political Economy of Raúl Prebisch*, New York, Routledge, 2017.

² Immanuel Wallerstein, *Le Système du monde du XVI^e siècle à nos jours: L'économie-monde capitaliste*. Traduit par Alain Joxe, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2011. Publié à l'origine sous le titre *The Modern World-System*, en 1974.

³ Edward W. Said, *L'Orientalisme: L'Orient créé par l'Occident*. Traduit par Catherine Malamoud, Paris, Points, coll. « Points Essais », 2015.

⁴ Homi K. Bhabha, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, trad. Françoise Bouillot, Paris, Éditions Payot, 2007.

⁵ Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999.

⁶ Franco Moretti, "Conjectures on World Literature", London, *New Left Review*, no. 1, 2000, p. 54–68. À consulter en ligne sur <https://iedamagri.wordpress.com/wp-content/uploads/2017/01/franco-moretti.pdf>

⁷ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka: Pour une littérature mineure*, Paris, Minit, 1975.

lumière la manière dont certaines œuvres ou certains auteurs, situés à la marge des grands centres de production et de validation culturelle (Paris, New York, Londres, etc.), se voient inscrits dans une temporalité autre, souvent décalée, par rapport aux canons dominants. La périphérie n'est alors pas seulement un lieu géographique, mais un espace de différenciation symbolique, où le temps culturel et esthétique semble suivre un rythme distinct.

Le champ littéraire de l'Europe a longtemps été structuré autour d'un axe centre-périphérie. La France, foyer des Lumières, du rationalisme et d'une culture littéraire canonique à partir du XVIII^e siècle, a représenté ce centre. En dépit de l'attribut qui la définit, l'Europe « centrale », souvent morcelée politiquement et soumise à des dominations extérieures, a été perçue comme un espace périphérique, en décalage avec les tendances intellectuelles et esthétiques dominantes. Ce clivage n'est pas simplement géographique, il est aussi temporel. Le passé tragique de l'Est semble s'opposer à la modernité projective de l'Ouest, du moins à partir des Lumières. Dans le contexte de la Guerre froide, l'espace européen se reconfigure du point de vue de l'idéologie littéraire selon une logique binaire où s'affrontent deux centres hégémoniques que l'on peut éclairer à partir du modèle centre/périphérie développé par Immanuel Wallerstein dans sa théorie du système-monde⁸ — Moscou à l'Est, Paris (ou l'Europe occidentale) à l'Ouest — chacun prétendant représenter une forme de modernité universaliste qui ne sont d'ailleurs pas tellement différentes selon leurs revendications. En réalité, l'Est devient un espace de dérive totalitaire et de passé figé, l'Ouest celui du progrès libéral. Cette bipolarisation produit une cartographie symbolique fondée sur un axe centre/périphérie redoublé : l'Europe centrale s'y trouve reléguée au rang de périphérie, prise entre deux pouvoirs idéologiques opposés — l'un, du côté Est, se manifeste par la répression ; l'autre, du côté Ouest, opère à travers les rouages du marché capitaliste.

En mobilisant ce que Gramsci aurait appelé une hégémonie culturelle⁹ — soit la capacité d'un centre à imposer son récit comme normatif — l'Europe centrale est dépouillée de sa capacité à se représenter elle-même ses spécificités historiques et culturelles ; à l'Ouest, elle est perçue à travers le prisme réducteur du retard ou de l'exotisme douloureux — une posture que l'on peut rapprocher de l'orientalisme décrit par Edward Said¹⁰, où l'Autre

⁸ Immanuel Wallerstein, *op. cit.* (voir l'ensemble de l'ouvrage pour le développement de cette idée).

⁹ Antonio Gramsci, *Cahiers de prison*. Traduction de Jean-Yves Frégné et al., collection « Bibliothèque des idées », Paris, Folio, 2021.

¹⁰ Edward W. Said, *op. cit.* (voir l'ensemble de l'ouvrage pour le développement de cette idée).

est produit comme objet discursif plutôt que reconnu comme sujet. Ainsi, la périphérie n'est pas simplement dominée : elle est dépossédée de sa capacité à s'auto-désigner, prise dans un système de représentations qui la prive d'une centralité symbolique.

C'est dans cette perspective que se situe la présente étude, consacrée à la réception de l'œuvre romanesque de Milan Kundera, laquelle s'inscrit dans une dynamique d'échanges et de tensions entre l'Est et l'Ouest, révélant les potentialités critiques d'une littérature située dans un entre-deux géopolitique et esthétique.

Écrivain d'origine tchèque, exilé en France, Kundera occupe une position liminale au sein du champ littéraire européen. Sa trajectoire, marquée par une migration linguistique et un déplacement géopolitique, illustre ce que nous proposons d'appeler une *synchronisation différée* — un décalage entre les cadres d'intelligibilité auxquels il se rattache et les dynamiques de reconnaissance dans lesquelles il s'inscrit. Loin d'être un simple effet de retard ou d'exclusion, cette « temporalité autre » révèle des tensions profondes entre périphérie et centre, entre mémoire historique et inscription littéraire. Le « centre » s'arroge le monopole de la norme culturelle et de la maîtrise du temps historique — c'est-à-dire qu'il impose une vision linéaire et téléologique du progrès, souvent perçue comme universelle — tandis que la « périphérie » est assignée à un statut d'altérité, perçue comme retardataire, arriérée ou folklorisée. Cette hiérarchisation temporelle et culturelle, qui assigne aux sociétés non occidentales une position d'inachèvement ou de retard par rapport à une modernité présumée occidentale, constitue un ressort fondamental de la pensée coloniale. Johannes Fabian en a proposé une analyse critique dans *Le Temps et les Autres. Comment l'anthropologie construit son objet*¹¹ — en montrant comment le temps est mobilisé comme instrument de différenciation et de domination. Ce mécanisme repose sur ce que Dipesh Chakrabarty nomme l'« historicisme » colonial dans *Provincialiser l'Europe. La pensée postcoloniale et la différence historique*¹², c'est-à-dire une mise à distance épistémologique des sociétés colonisées, supposées inabouties et en attente d'une modernité définie selon des critères occidentaux. De manière complémentaire, Pascale Casanova dans *La République mondiale des lettres* (1999) montre comment, dans le champ littéraire, les périphéries sont

¹¹ Johannes Fabian, *Le Temps et les Autres. Comment l'anthropologie construit son objet*, trad. de l'anglais par E. Henry-Bossonney et B. Müller, avant-propos d'A. Bensa. Toulouse, éditions Anacharsis, coll. Griffes essais, 2^e édition.

¹² Dipesh Chakrabarty, *Provincialiser l'Europe. La pensée postcoloniale et la différence historique*, trad. par O. Ruchet et N. Vieillescazes, Paris, Éd. Amsterdam, [2000] 2009.

soumises à une forme d'exotisation ou de folklorisation, leur reconnaissance passant souvent par la conformité aux attentes esthétiques du centre. Enfin, Walter Mignolo et le courant de la décolonialité insistent sur la construction d'une « géopolitique du savoir »¹³ qui légitime cette inégalité dans l'accès à la parole et à la définition du temps historique.

La périphérie, loin d'être un espace de déficit culturel, peut être comprise — à rebours d'une vision téléologique de l'histoire littéraire — comme un laboratoire esthétique de formes alternatives. Dans ses essais, Kundera insiste sur le fait que le roman centre-européen n'est pas une imitation provinciale des modèles occidentaux, mais un espace où s'expérimentent des formes narratives spécifiques, nées de la fracture historique, du multilinguisme, de la fragilité identitaire et du destin tragique des petites nations. Cette idée rejoint ce que Homi K. Bhabha désigne comme *tiers-espace*¹⁴ — un espace culturel hybride, situé entre les centres de pouvoir, où émergent des formes inclassables. Dans cette perspective, la marginalité géographique ou politique devient le moteur d'une dynamique créative, et non un symptôme de retard.

De nombreux auteurs ont tenté de penser une forme de synchronisation esthétique et philosophique entre deux (semi-)mondes, sans effacer leurs différences constitutives. Milan Kundera, quant à lui, dénonce ce mécanisme dans son essai « Un Occident kidnappé ou la tragédie de l'Europe centrale »¹⁵ où il préfigure une critique plus large, reprise dans les études postcoloniales, mettant en lumière les mécanismes par lesquels les centres symboliques produisent les périphéries non seulement comme éloignement géographique, mais comme altérité discursive. Ce « kidnapping » idéologique transforme la périphérie en victime double : ignorée par l'Est soviétique qui s'en empare tout en niant ses traditions philosophiques et religieuses, et méprisée par l'Ouest qui ne la reconnaît qu'à travers ses drames. La tragédie que décrit Kundera n'est donc pas seulement géopolitique, mais épistémologique : elle interroge les conditions mêmes de visibilité, d'énonciation et de légitimité culturelle.

La réception de son œuvre en France a souvent été perçue comme un symbole de la reconnaissance d'un écrivain venu de la périphérie — la

¹³ Walter Mignolo, « Géopolitique de la connaissance, colonialité du pouvoir et différence coloniale », Paris, *Multitudes* 2001/3 (n° 6), p. 56–71, traduit par Jean Poitier, <https://shs.cairn.info/revue-multitudes-2001-3-page-56?lang=fr>

¹⁴ Homi K. Bhabha, *op. cit.* (voir l'ensemble de l'ouvrage pour le développement de cette idée).

¹⁵ Milan Kundera, « Un Occident kidnappé ou la tragédie de l'Europe centrale », *Le Débat*, 1983/5 (n° 27).

Tchécoslovaquie communiste — par le centre culturel qu'est la France. En effet, comme l'a montré Pascale Casanova dans sa théorie de la « littérature mondiale »¹⁶, la valeur symbolique d'un écrivain dépend de sa position dans le champ littéraire international : ainsi, un auteur français, issu d'un centre légitimé, est spontanément perçu comme plus universel — donc plus « européen » — qu'un écrivain originaire d'une périphérie littéraire comme la Tchécoslovaquie. Toutefois, réduire cette trajectoire à un simple transfert linéaire serait réductionniste. L'œuvre de Kundera engage un dialogue riche avec la littérature française, oscillant entre assimilation formelle et subversion idéologique. Nous nous attachons à démontrer que cette synchronisation n'est ni immédiate ni homogène : elle est différée, conflictuelle, marquée par la discontinuité historique (Guerre froide, exil, chute du communisme), mais aussi par un usage stratégique du décalage. Elle recèle ainsi une temporalité plurielle, inscrite dans un axe Est-Ouest qui, loin de s'uniformiser à l'époque du Rideau de fer, révèle des modèles esthétiques spécifiques, capables de réorienter la direction des flux culturels eux-mêmes. Ce processus se donne à lire aussi bien dans les formes littéraires qu'à travers les représentations fictionnelles du centre, de la périphérie, de l'Est et de l'Ouest.

Écrivain tchèque naturalisé français, Milan Kundera se situe à l'intersection de deux cultures, de deux traditions romanesques et de deux systèmes idéologico-politiques, entre la contrainte autoritaire du bloc soviétique et la liberté surveillée des démocraties de marché. Mais plus encore que son itinéraire biographique, c'est son œuvre — de *La plaisanterie* (1968) à *La fête de l'insignifiance* (2013), en passant par *ses essais* — qui met en scène une poétique de la désynchronisation. Dans ce qui suit, il s'agira d'examiner cette dynamique à la fois comme stratégie littéraire — formelle et philosophique — et comme réponse critique à la prétendue universalité du « centre » culturel français.

I. La synchronisation comme tension.

Centres périphériques et marges de l'entre-deux

Le passage de Kundera à la langue française enclenche sans doute son intégration au canon littéraire hexagonal. Pourtant, cette « francisation » n'a jamais été nette, dépourvue d'ambiguïtés. Depuis son installation en France,

¹⁶ Pascale Casanova, *op. cit.* (voir l'ensemble de l'ouvrage pour le développement de cette idée).

l'écriture de Kundera se resserre, gagnant en concision et en épure. Toutefois, cette évolution formelle ne s'accompagne pas d'une adhésion aux canons de la tradition romanesque française, qu'il s'agisse de l'univocalité narrative ou de la neutralité stylistique que Barthes désigne sous le nom d'« écriture blanche ».¹⁷ Cette tendance ne traduit pas un mimétisme, mais une volonté de s'affranchir des ornements inutiles pour faire place à l'essentiel — au roman comme instrument de pensée. Kundera oppose ainsi la tradition ironique et polyphonique du roman de l'Europe centrale (Kafka, Musil, Broch, Gombrowicz) à la tentation psychologique ou idéologique du roman français existentialiste (Sartre, Camus). Sa synchronisation avec la littérature française ne relève en rien d'une simple acculturation ou d'un alignement passif sur un canon occidental dominant. Si son exil en France à partir de 1975 marque effectivement une inflexion formelle dans son écriture — vers plus de concision, une composition plus maîtrisée, et une esthétique du fragment —, influencée par la tradition française du roman philosophique, cette transformation est moins le signe d'un abandon résigné, que celui d'une stratégie esthétique consciente, voire d'un déplacement tactique, car cette forme de dépouillement stylistique masque un déplacement du politique vers l'esthétique. Dans *L'Art du roman* (1986), Kundera revendique une filiation directe avec la tradition du roman d'idées français — de Diderot à Camus — tout en soulignant que cette tradition a été peu à peu réduite à une écriture transparente, centrée sur la psychologie ou sur un message politique univoque. Il déplore ainsi la lecture simplifiante qui domine en France, où le roman devient souvent un véhicule de communication, c'est-à-dire un texte immédiatement interprétable, assigné à une fonction sociale ou morale. Or, pour Kundera, cette lisibilité apparente constitue une autre forme de normalisation, plus subtile que la censure des régimes autoritaires, mais tout aussi appauvrissante — la réduction du roman à un message lisible, psychologique, idéologique ou engagé. Il affirme que « *l'esprit du roman est l'esprit de complexité* »¹⁸, et que la réduction du roman à une seule dimension — politique, psychologique ou idéologique — revient à trahir son essence. En cela, sa posture s'inscrit dans une critique de l'instrumentalisation fonctionnelle de la littérature dans les sociétés modernes, que l'on peut rapprocher de celle

¹⁷ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 2015.

¹⁸ Milan Kundera, *L'Art du roman* dans La Pléiade, tome II, Paris, Gallimard, 2016, p. 716 : « L'esprit du roman est l'esprit de complexité. Chaque roman dit au lecteur : les choses sont plus compliquées que tu ne le penses. »

d'Adorno dans *Théorie esthétique* (1989)¹⁹, ou encore de Mikhail Bakhtine²⁰, pour qui le roman est par définition un lieu de polyphonie, de coexistence de voix hétérogènes et inconciliables. En réponse à ce contexte français, Kundera valorise l'héritage du roman centre-européen non comme un conservatisme identitaire, mais comme un modèle esthétique alternatif. Il y puise une forme romanesque qui revendique l'ambiguïté morale, la discontinuité narrative et la distance ironique, en rupture avec les canons de la cohérence, de la linéarité formelle et de la clarté classique. Le dépouillement stylistique que l'on observe dans ses œuvres françaises (notamment *La Lenteur* (1995), *L'Identité* (1998), *L'Ignorance* (2003), *La Fête de l'insignifiance* (2014)) ne marque donc pas une mise en retrait, mais une reconfiguration: le politique n'est plus frontal, il ne l'a jamais été au fond, mais il n'est plus présent au centre de l'histoire ; il est déplacé dans les tensions formelles et les contradictions internes du récit. Ce que Kundera oppose à la lisibilité française, c'est une esthétique du doute, du jeu et de l'insaisissable, fidèle au roman comme espace de liberté critique. Or, cette capacité d'innovation formelle depuis la périphérie correspond à ce que Deleuze et Guattari²¹ appellent une littérature qui déterritorialise la langue majoritaire, qui invente de nouveaux usages politiques et esthétiques depuis une position de contrainte. Kafka, écrivant en allemand depuis Prague, en est l'archétype — et Kundera revendique cet héritage, en poursuivant cette poétique de la désorientation où le roman devient un lieu de résistance aux récits univoques, qu'ils soient politiques ou psychologiques. En ce sens, la « périphérie » chez Kundera n'est jamais synonyme de minoration culturelle. Elle est au contraire le site d'une réinvention du roman moderne, né de la confrontation entre cultures, langues et systèmes idéologiques. Elle permet d'échapper aux dogmatismes des centres — le réalisme socialiste à l'Est, le roman à thèse ou à message moral à l'Ouest — pour préserver ce que Kundera appelle « l'esprit du roman » : une esthétique de la complexité, du doute, de la pluralité des perspectives.

Dans son essai « Un Occident kidnappé: ou la tragédie de l'Europe centrale » (1984), Kundera écrit : « L'Europe centrale est cette partie de l'Europe située

¹⁹ Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, édition originale *Ästhetische Theorie*, édité par Rolf Tiedemann, traduit de l'allemand par Marc Jimenez, Collection d'esthétique, Paris, Klincksieck, 2011.

²⁰ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, trad. du russe par Daria Olivier, Collection Bibliothèque des Idées, Paris, Gallimard, 1987.

²¹ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka : pour une littérature mineure*, Collection « Critique », Paris, Les Editions de Minuit, 2013.

géographiquement au Centre, culturellement à l'Ouest, et politiquement à l'Est. »²² Il s'agit d'une zone marquée par le paradoxe et l'instabilité, et où le roman devient un lieu de résistance contre toute totalisation idéologique. À ses yeux, des auteurs comme Kafka, Musil, Broch ou Gombrowicz incarnent une sensibilité spécifiquement centre-européenne : une poétique de la dissonance, un refus du réalisme naïf, une obsession du destin individuel pris dans les rets de l'Histoire. Cette littérature périphérique, pour Kundera, n'est pas subalterne : elle est l'expression d'un esprit critique radical, qui frôle le nihilisme, sceptique, qui fait du roman le lieu d'un libertinage philosophique manifesté dans la coexistence de vérités multiples, irréconciliables. C'est ce que Deleuze et Guattari désignent comme une « littérature mineure »²³ — non pas une littérature de second rang, mais une littérature qui opère dans une langue majeure avec des effets de déterritorialisation, et qui politise à dessein la forme narrative elle-même. Ainsi, la périphérie centre-européenne, loin de simplement reproduire les codes du roman européen moderne (français, anglais ou russe) et d'être perçue comme un simple lieu dominé ou en retard par rapport aux centres culturels, devient un espace d'innovation formelle et propose des alternatives esthétiques et épistémiques : si fragmentation du moi et instabilité des voix narratives sont deux traits typiquement modernistes, l'ironie tragique et la tension entre cosmopolitisme et enracinement représentent le cachet de cet entre-deux. Transmuant l'instabilité politique et la fragilité identitaire de l'Europe centrale en matière esthétique, le roman s'impose comme un lieu de refondation continue. En ce sens, Kafka ou Kundera ne sont pas des auteurs « marginaux » mais des figures majeures d'une modernité littéraire construite depuis une marge définie comme « l'entre-deux ». Kundera, à la suite de Kafka, développe une esthétique de la dissonance et du jeu. Le roman devient un espace de conflit entre voix — entre discours dominants désobjectivisés (bureaucratiques, idéologiques, institutionnels) et subjectivités marginales — où la polyphonie prend une dimension politique en refusant l'unité narrative comme allégorie du pouvoir.

Le roman kundérien se présente alors comme une matrice spécifique, qui propose une lecture ironique de l'Histoire et de l'identité. Il revendique

²² Milan Kundera, « Un Occident kidnappé ou la tragédie de l'Europe centrale », *Le Débat*, novembre 1983/5 n° 27, p. 25, réimprimé à Paris, Gallimard, 2021 et disponible aussi sur <https://shs.cairn.info/revue-le-debat-1983-5-page-3?lang=fr&wt.src=pdf>

²³ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *op.cit.*, (voir l'ensemble de l'ouvrage pour le développement de cette idée).

une spécificité du roman centre-européen, conçu non comme un espace de témoignage, mais comme une forme de résistance intellectuelle. Ce type de roman naît d'une culture du soupçon qui préfère l'énigme au message univoque du roman engagé ou moralisateur, et qui se manifeste par une fragmentation narrative, une ironie constante, un brouillage des identités en phase avec la « crise de la conscience » moderne²⁴. Ce sont là des stratégies formelles liées à une condition historique : celle des écrivains qui ont subi l'expérience directe des régimes autoritaires ou post-totalitaires – au sein d'un espace politique instable, hétérogène de l'Empire –, où la langue elle-même devient un instrument de surveillance, de manipulation idéologique, voire de coercition symbolique.

Les romans tchèques de Kundera ne sont donc pas « en retard » sur le roman français, mais en porte-à-faux, porteur d'un contre-modèle narratif fondé sur la défiance et la dérision. Dans *Dicționarul romanului central-european din secolul XX* (2022), Adriana Babeți propose une lecture pénétrante et nuancée du roman d'Europe centrale du XX^e siècle, qu'elle érige en miroir des fractures identitaires, historiques et linguistiques propres à cette région aux frontières mouvantes. Selon elle, le roman centre-européen ne se définit pas tant par une appartenance géographique rigide (« pris comme dans un étau » entre l'Est et l'Ouest), que par une sensibilité partagée : une conscience aiguë de la complexité culturelle, de la mémoire collective traumatique et d'un perpétuel exil intérieur. Marqué par l'héritage des empires disparus, le totalitarisme du XX^e siècle et les tensions entre centre et périphérie, ce corpus littéraire se distingue par son ironie mélancolique, sa polyphonie narrative et son goût pour l'ambiguïté. Le roman centre-européen, tel qu'elle le conçoit, n'est pas un simple genre, mais un espace dialogique, un lieu de confrontation entre mémoire et oubli, entre fiction et Histoire²⁵.

Mais comment une écriture stylisée, complexe, parfois baroque, voire ludique chez Kundera peut-elle coexister avec la volonté de démonter les mécanismes d'un régime totalitaire, dont la gravité historique appelle généralement une forme de sobriété ou d'engagement explicite ? Autrement dit, si l'écriture de Kundera est dense, ironique, polyphonique, fragmentée, etc., comment n'échoue-t-elle pas dans l'esthétisation du politique ? Dans ses premiers romans écrits en tchèque, tels que *La Plaisanterie* (1968) ou *La Vie est ailleurs* (1973), Kundera développe une écriture dense, baroque, polyphonique, où s'entrelacent

²⁴ Paul Hazard, *La crise de la conscience européenne, 1680–1715*, Paris, Le Livre de Poche, 1994.

²⁵ Adriana Babeți (coord.), *Dicționarul romanului central-european din secolul XX*, Iași, Polirom, 2022, p. 17–18.

récits fragmentés, digressions historiques, méditations philosophiques et satire politique. Cette forme éclatée n'est pas un jeu gratuit, ni une fuite face à la réalité du pouvoir : elle constitue, au contraire, une contre-forme (dans la structure) et un contre-récit (dans le contenu), c'est-à-dire une forme de résistance qui s'oppose aux discours dominants ou hégémoniques et qui remet en question les versions « officielles » de l'histoire, de l'identité, ou de la vérité, souvent imposées par un pouvoir politique, idéologique ou culturel. L'écriture dense, baroque, polyphonique et fragmentée — mêlant fiction, digression historique, méditation philosophique et satire politique — correspond très bien à une stratégie de subversion du récit totalisant. En ce sens, la fragmentation narrative rompt avec la linéarité du récit classique, souvent associée à une vision téléologique de l'Histoire, telle que la promeuvent les régimes totalitaires. Les méditations philosophiques introduisent de la complexité, du doute, de la pluralité — autant d'éléments que le totalitarisme cherche à éliminer. La satire politique attaque directement les récits officiels imposés par le pouvoir. Enfin, la polyphonie, par ses points de vue divergents, empêche toute vision unifiée ou dogmatique du monde, là où le pouvoir recherche l'unanimité.

Cette poétique de la discontinuité et de la pluralité trouve un écho chez Milan Kundera, pour qui le roman constitue avant tout un espace de résistance à l'idéologie et une exploration profonde de la complexité humaine.

Le roman n'examine pas la réalité mais l'existence. Et l'existence n'est pas ce qui s'est passé, l'existence est le champ des possibilités humaines, tout ce que l'homme peut devenir, tout ce dont il est capable. Les romanciers dessinent la carte de l'existence en découvrant telle ou telle possibilité humaine. Mais encore une fois : exister, cela veut dire : « être-dans-le-monde ». Il faut donc comprendre et le personnage et son monde comme possibilités.²⁶

Et cette existence, dans son ambiguïté, ses contradictions, est irréductible à tout récit unique — que ce soit celui de l'État, de l'Histoire ou de l'idéologie. On peut parler de contre-récit, dans la mesure où la forme et le contenu des premiers romans de Kundera s'opposent à la logique totalitaire en refusant toute forme de récit univoque, simplificateur ou dogmatique. Là où le totalitarisme cherche l'unité, la clarté, l'orthodoxie idéologique et l'abolition de l'ambiguïté, Kundera répond par la complexité formelle, l'ironie et la multiplicité des

²⁶ Milan Kundera, *La Pléiade*, tome II, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 2011, 2016, p. 732.

perspectives. Ce n'est pas en dépit de cette esthétique du détour, mais bien à travers elle que s'effectue une mise en question du régime par une poétique de la dissonance, qui met en question les mécanismes de la langue officielle, de la mémoire falsifiée et du mensonge institutionnalisé. Loin d'esthétiser la violence politique, l'écriture baroque de Kundera en dévoile les impasses par l'ironie, le retournement et le refus du manichéisme. Le roman kundérien n'est pas un roman qui dénonce en bloc, mais qui déstabilise les certitudes du lecteur. Cette écriture rejoint des analyses faites par Kundera lui-même, notamment dans *L'Art du roman* (1986) ou *Les Testaments trahis* (1993), où il défend un roman non idéologique, critique, pluriel, qui échappe à l'instrumentalisation.

Néanmoins, après son installation en France et surtout à partir du *Livre du rire et de l'oubli* (1979), écrit en tchèque mais publié directement en traduction française, on peut remarquer un changement progressif dans son style. Cet élément nous invite à reconsidérer la répartition de son œuvre romanesque en deux cycles — tchèque et français —, répartition traditionnellement fondée sur le critère linguistique, à savoir la langue d'écriture. Ce roman marque une étape de transition : bien que l'intrigue reste ancrée dans le contexte pragois et que les thèmes politiques subsistent, l'écriture devient plus limpide, mieux structurée, avec un net souci de clarification conceptuelle. Cet assagissement stylistique atteint son apogée dans les romans écrits directement en français, comme *La Lenteur* (1995), *L'Identité* (1997), *L'Ignorance* (2003) et surtout dans *La Fête de l'insignifiance* (2014) où l'épuration devient si radicale qu'elle frôle l'effacement du romanesque lui-même. Dans ces romans, Kundera abandonne les fresques historiques — en tant que formes narratives étendues et complexes et non simplement comme trame ou bruit de fond (présence d'un contexte historique) — et les intrigues foisonnantes pour des récits plus courts, plus sobres, au ton elliptique et mélancolique, souvent centrés sur l'intime, l'identité, la mémoire personnelle — autant de thèmes prisés par le roman français contemporain à la manière de Modiano, quoique dans un registre stylistique et philosophique sensiblement distinct. Cette dépurcation de l'écriture coïncide avec une certaine perte des strates historiques complexes qui nourrissaient ses romans tchèques. L'histoire collective cède le pas à une méditation existentielle plus universelle, mais aussi plus déterritorialisée. Parallèlement, ce glissement traduit une dialectique entre assimilation et résistance : l'auteur périphérique souhaite s'adresser au centre, adopter ses formes, parler sa langue, mais sans renier son altérité. Kundera ne cesse de revendiquer une identité d'« écrivain européen », et non exclusivement française ou tchèque — mais cette revendication se heurte

à une tension fondamentale dès lors qu'elle est pensée à travers le prisme du rapport centre/périphérie. Comme le remarque Jean-Paul Enthoven dans le film documentaire intitulé *Milan Kundera : From the Joke to Insignificance* (2021)²⁷, la réception de Kundera en France a été marquée par une attente implicite : celle de le voir incarner le rôle du dissident exemplaire, résistant éclairé face au totalitarisme communiste, un écrivain venu de l'Est pour confirmer les récits que l'Occident se raconte sur lui-même. La critique française, pourtant initialement séduite, aurait été prête à l'ériger en figure tutélaire, à condition qu'il se conforme à cette image projetée. Mais Kundera a refusé d'endosser ce rôle. Il n'a pas voulu devenir l'écrivain d'Europe centrale que Paris attendait — ni un moraliste à la Diderot, ni un romancier du moi à la Stendhal, ni un styliste à la Flaubert. En s'écartant de ce modèle esthétique et intellectuel imposé par le centre, il s'est exposé à une forme de désaffection critique, comme s'il avait trahi une attente tacite. C'est précisément ce refus d'être assigné à une posture qui rend son œuvre difficilement récupérable dans les cadres canoniques dominants. Cette dynamique est visible dans sa trajectoire qui manifeste cette tension entre enracinement périphérique et désir de reconnaissance au sein du canon littéraire occidental.

Inscrite dans une poétique de la frontière, son écriture devient un lieu de dialogue et de négociation entre deux cultures. Si les strates historiques et la complexité formelle propres à ses romans tchèques tendent à s'effacer, la mémoire de l'exil, elle, toujours présente en creux, se reformule dans un resserrement stylistique et une langue plus épurée, davantage soucieuse de lisibilité, comme stratégie d'adaptation à un nouveau contexte culturel et littéraire. Cette épuration s'explique également par la conscience aiguë, chez Kundera, de la nécessité d'un langage simple et précis, indispensable pour une traduction fidèle et sans équivoque. Toutefois, si l'on observe une tendance à l'épuration stylistique dans les romans français tardifs de Kundera, celle-ci ne relève pas pour autant de l'« écriture blanche » au sens camusien. Là où Camus cherche une neutralité émotionnelle et une objectivité stylistique, Kundera maintient une narration réflexive, ironique et profondément subjective, qui fait de la pensée une composante indissociable du romanesque. Chez Kundera, l'écriture romanesque est tout sauf neutre : elle est littéraire, consciente d'elle-même, construite comme une sonde existentielle.

²⁷ *Milan Kundera: From the Joke to Insignificance*, film documentaire réalisé par Miloslav Šmídmajer, Télévision tchèque/Bio Illusion, 2021.

Au-delà des décalages apparents entre les deux cultures — tchèque et française — qui structurent la réception de l'œuvre de Milan Kundera, c'est un projet esthétique profondément cohérent qui traverse l'ensemble de sa trajectoire romanesque. Si l'on peut identifier des transformations formelles ou contextuelles entre ce que l'on a coutume d'appeler le « cycle tchèque » et le « cycle français », ces changements ne sauraient être compris comme des ruptures fondamentales. Car il y a une unité et une cohérence assurées par une constellation thématique récurrente (la mémoire, l'oubli, l'exil, l'ironie, le kitsch, l'identité, l'histoire...), sous-jacente de l'œuvre. L'unité ne procède pas d'un récit linéaire ou d'un style homogène, mais d'un ensemble de motifs philosophiques et existentiels qui traversent l'ensemble de son œuvre. En revanche, les ruptures, la discontinuité et la fragmentation appartiennent à la structure narrative, mais aussi à une esthétique du roman qui revendique la complexité, le jeu des perspectives, et le refus des formes closes ou dogmatiques. Ce que souligne Květoslav Chvatík est que ce qui se joue dans cette évolution n'est pas tant une discontinuité qu'une transposition, une manière pour Kundera d'adapter son esthétique à un nouvel environnement tout en restant fidèle à ses interrogations fondatrices.

« La cohérence architectonique, la construction solide, l'imbrication sans faille des différents éléments » – la définition que donne Llosa du roman serait une bonne définition des romans de Kundera. De même que, dans les opéras de Wagner, les différents instruments reprennent le « leitmotive » central de la composition, les « leitmotive » des romans de Kundera sont repris par les différents personnages. Les motifs se retrouvent de livre en livre, et le petit motif secondaire d'un roman devient un motif principal du suivant. Ainsi le motif de la « plaisanterie », motif central du premier roman de Kundera auquel il donne son titre, est présent déjà dans « Personne ne va rire », première nouvelle de *Risibles amours*. Le motif de *l'âge lyrique* suggéré dans *La Plaisanterie* devient le thème central du roman *La vie est ailleurs*. Le motif de « l'insoutenable légèreté de l'être » qui a donné son titre au roman de Kundera qui a connu jusqu'à ce jour le plus grand succès, est développé encore dans *L'Immortalité* – le narrateur regrette même d'avoir déjà utilisé ce titre et de ne plus pouvoir le donner à son nouveau roman. Nous pourrions continuer ainsi en montrant que presque tous les motifs de Kundera se retrouvent de livre en livre, se changent de thèmes secondaires en thèmes principaux, s'enrichissent de nouvelles variations et apparaissent dans d'autres contextes thématiques et sémantiques. — L'œuvre romanesque de Kundera forme un *tout cohérent*, un *univers imaginaire* autonome ; il est construit sur la base d'un cercle de motifs et de thèmes

précisément tracé avec leurs variations et leurs combinaisons instrumentalisées à travers différentes stratégies narratives.²⁸

Kundera lui-même souligne cette cohérence, cette unité intrinsèque de son œuvre. À ce titre, un article intitulé « Diabolum », rédigé par Milan Kundera en 1993 et repris dans *Le monde romanesque de Milan Kundera* (1995), atteste la validité des arguments exposés précédemment :

Il n'y a, dans mon évolution romanesque, aucune rupture entre ce que j'ai écrit en Bohême et ce que j'ai écrit en France. Ni entre les romans situés en Bohême communiste et *L'Immortalité*, dont l'action se passe ici. Présupposer une telle rupture, et surtout la considérer comme inévitable, c'est être victime de deux préjugés.²⁹

Kundera considère que le premier des deux préjugés qui faussent la lecture de son œuvre est d'ordre esthétique : on attend souvent du roman qu'il fournisse un témoignage sur un pays ou un contexte historique. Or, selon lui, ce n'est pas là la vocation du roman. *La Vie est ailleurs* (1973), bien qu'ancrée dans l'époque du stalinisme, ne vise pas à dénoncer le régime communiste, mais à explorer un thème existentiel — celui du lyrisme, dont il montre comment il peut se métamorphoser en violence idéologique. De même, *L'Immortalité* (1990) ne traite pas principalement de la société du spectacle contemporaine, mais d'une question plus profonde et intemporelle : le regard que l'homme porte sur lui-même à travers celui des autres, obsession présente dès ses premiers écrits.

Le second préjugé est politique : il consiste à opposer de manière trop radicale les mondes communiste et démocratique. Kundera admet qu'ils diffèrent sur le plan institutionnel, mais rappelle que, pour un romancier, le point de départ est toujours la vie concrète des individus. Or, à ce niveau, il observe de profondes similitudes entre ces deux régimes. Ce qu'il percevait autrefois comme les signes particuliers du totalitarisme — la standardisation des modes de vie, la vulgarité médiatique, la bureaucratie tentaculaire, la négation de la vie privée — s'est révélé être, avec le temps, l'expression plus générale de traits caractéristiques du monde moderne. L'expérience du communisme lui a ainsi permis de percevoir, avec une acuité particulière, des tendances globales que l'Occident accepte trop souvent comme allant de soi.

²⁸ *Kvĕtoslav Chvatík, Le monde romanesque de Milan Kundera*, Collection Arcades, Paris, Gallimard, 1995, p.215–216.

²⁹ *Idem*, p. 244.

Cela invite à reconsidérer l'idée souvent avancée d'une rupture franche entre ses romans tchèques et ses romans français, ainsi que l'association systématique de son écriture à un contre-récit politique. Kundera y affirme explicitement qu'aucune discontinuité profonde ne marque son évolution romanesque, centrée sur des questions existentielles universelles, et non sur une simple chronique historique ou politique. Cette position remet en cause une lecture traditionnelle selon laquelle Kundera aurait opéré un saut radical, passant d'une écriture engagée, militante contre le totalitarisme communiste, à une écriture déterritorialisée, plus épurée et désincarnée dans ses romans français. Au contraire, Kundera considère ses œuvres comme deux « versants » d'un même ensemble cohérent, fondé sur une même réflexion sur l'homme, la mémoire et l'identité.

D'autre part, il nuance l'opposition manichéenne entre le communisme et la démocratie libérale, en montrant que les mécanismes d'aliénation, de bureaucratie et de dépossession de l'individu traversent ces deux mondes, ce qui relativise l'idée d'un changement radical de regard entre les deux contextes. Ainsi, l'expérience du communisme, loin de n'être qu'un simple cadre politique, constitue une sorte d'introduction aiguë à une modernité universelle marquée par des phénomènes absurdes que Kundera retrouve aussi dans les démocraties occidentales.

Cette réflexion implique que l'écriture de Kundera n'est pas d'abord un contre-récit visant à opposer un discours dissident à une vérité officielle, mais plutôt une méditation philosophique sur les conditions humaines fondamentales. La « résistance » à laquelle il s'adonne est donc plus subtile, plus intérieure et universelle que la simple dénonciation politique.

En somme, la prétendue rupture entre Kundera tchèque et Kundera français est une illusion issue de préjugés esthétiques et politiques. L'Œuvre, dans son ensemble, forme une unité thématique et philosophique, qui transcende les contextes géopolitiques et linguistiques pour interroger les constants de la condition humaine.

Si le changement de langue d'écriture, de forme narrative et d'espace géopolitique marque les deux périodes, Ricard³⁰ insiste néanmoins sur la continuité esthétique et morale qui les relie. Des passerelles multiples — qu'il s'agisse de types de personnages récurrents, de motifs obsédants ou encore d'une vision du monde caractérisée par une certaine ironie mélancolique — traversent les deux versants de ce massif romanesque. Des leitmotifs tels que l'exil, l'identité, la mémoire ou la dérision opèrent comme des fils rouges, assurant à l'œuvre

³⁰ François Ricard, *Le dernier après-midi d'Agnès*, Collection Arcades, Paris, Gallimard, 2003.

une cohérence souterraine. Leur récurrence, loin de figer le sens, contribue à structurer un univers romanesque traversé par des tensions constantes entre légèreté et gravité, oubli et mémoire, enracinement et aliénation. Ce ne sont pas de simples thématiques récurrentes, mais les vecteurs d'une vision du monde, d'une poétique propre, nourrie par une ironique mélancolie face à la condition humaine. Ils traversent *La Vie est ailleurs* (1973), *La Valse aux adieux* (1976), *Le Livre du rire et de l'oubli* (1979), ou encore *L'Insoutenable légèreté de l'être* (1984) et ressurgissent avec une intensité nouvelle dans *L'Ignorance* (2003), où l'exil se fait métaphore existentielle.

Loin de constituer une rupture, le passage d'une langue et d'un pays à un autre s'accompagne ainsi d'une fidélité aux grandes questions qui traversent toute l'œuvre de Kundera : qu'est-ce que l'appartenance ? Que signifie se souvenir ? Et comment penser la légèreté dans un monde lesté de gravité historique ? L'évolution de Kundera illustre parfaitement les tensions esthétiques et identitaires qui traversent le parcours d'un écrivain exilé : l'intégration dans le champ littéraire dominant implique une conversion formelle, mais cette conversion n'est jamais totale — elle porte en elle la trace d'une différence irréductible, qui nourrit la singularité de son œuvre. En ce sens, le passage d'une langue à une autre ne correspond pas à une conversion radicale, mais à une modulation du même projet esthétique. Si la forme narrative évolue — vers la condensation, voire le dépouillement —, ce n'est pas en vertu d'un reniement, mais d'une volonté de concentration autour d'un noyau dur d'interrogations existentielles dotées d'une portée universalisante. C'est en ce sens que Kundera lui-même qualifie ses romans de « massif », un terme géologique qui suggère une unité interne faite de strates hétérogènes mais solidement articulées, renvoyant à la conception d'une œuvre unifiée — celle consacrée sous le titre singulier d'*Œuvre* dans l'édition de la Pléiade.

Un parallèle peut être établi entre Mircea Cărtărescu et Milan Kundera : dans les deux cas, l'évolution de l'écriture ne marque pas une rupture radicale, mais plutôt une reconfiguration du même projet littéraire au sein d'un nouveau cadre symbolique. Dans *Solenoid*, Andrei Terian³¹ identifie un « hypercycle narratif », par lequel Cărtărescu intègre, recompose et intensifie des thèmes déjà présents dans ses œuvres antérieures — notamment l'autobiographie, la marginalité géoculturelle et la quête existentielle — pour leur donner une portée élargie

³¹ TERIAN, Andrei, „The Poetics of the Hypercycle in Mircea Cărtărescu's *Solenoid*”, *Life Writing*, 19(3), 323–340, 2020, <https://doi.org/10.1080/14484528.2020.1747351>

et une cohérence cyclique. Comme chez Kundera, il s'agit d'une concentration autour d'un noyau thématique stable, dont la complexité ne fait que s'accroître avec le temps. La narration devient plus dense, réflexive, et assume pleinement une dimension métapoétique. Si Kundera parle d'un « massif » pour désigner la cohérence stratifiée de son œuvre, Cărtărescu construit, selon Terian, une architecture en spirale, à la fois rétrospective et prospective, où chaque livre éclaire et restructure l'ensemble.

Dans cette perspective, le clivage entre les deux périodes de l'écriture romanesque kundérienne (tchèque et française) — souvent surévalué dans la critique — perd de sa pertinence au profit d'une lecture qui met en avant la cohérence d'une esthétique du déplacement, de l'entre-deux, où la fidélité à certaines formes d'ambiguïté, de fragmentation et d'ironie constitue une véritable signature d'auteur. Au-delà des décalages entre les deux cultures, il y a un projet esthétique auquel les deux âges de son œuvre sont subsumés, car il y a une unité esthétique au-delà des ruptures, une poétique de la fidélité. Le parcours de Kundera illustre donc une tension féconde entre transformation et continuité ; l'intégration dans un nouveau champ culturel implique des ajustements formels, mais ces derniers sont toujours traversés par une différence irréductible — non comme une marque d'altérité subie, mais comme la condition même d'une œuvre singulière, inclassable, résolument transnationale. Kundera déplace les frontières du genre et invite à concevoir le roman comme un espace de réflexion, de pluralité formelle et de confrontation intellectuelle.

Ainsi, derrière l'évolution stylistique de Milan Kundera — du baroque polyphonique de ses romans tchèques à l'épuration maîtrisée de ses romans français —, se dessine une continuité esthétique et intellectuelle plus profonde qu'il n'y paraît. Loin d'un simple effet d'acculturation ou de compromis avec les attentes du canon littéraire français, ce glissement formel relève d'une stratégie narrative complexe, visant à préserver, sous d'autres formes, l'esprit du roman comme espace de liberté, de polyphonie et de résistance à toute forme d'orthodoxie. En s'inscrivant dans une filiation à la fois centre-européenne et française, Kundera invente une posture singulière : celle d'un écrivain en exil qui refuse de choisir entre les centres, et qui fait de la marge le lieu d'une expérimentation formelle radicale. Le roman devient alors, non plus un miroir transparent du réel, ni un vecteur d'idéologie, mais un laboratoire de formes, une machine à penser l'ambiguïté du monde. Ce refus des dichotomies simplificatrices — Est/Ouest, engagement/détachement, politique/esthétique — témoigne d'un projet romanesque profondément moderne, où l'exil devient non seulement une

condition biographique, mais une position épistémique féconde. À l'image de Kafka, de Broch ou de Gombrowicz, Kundera s'inscrit dans une tradition périphérique qui, en se tenant à distance des centres, parvient à renouveler en profondeur les formes du roman européen.

Bibliographie

- ADORNO, Theodor W., *Théorie esthétique*, édition originale *Ästhetische Theorie*, édité par Rolf Tiedemann, traduit de l'allemand par Marc Jimenez, Collection d'esthétique, Paris, Klincksieck, 2011.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, trad. du russe par Daria Olivier, Collection Bibliothèque des Idées, Paris, Gallimard, 1987.
- BHABHA, Homi K., *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, trad. Françoise Bouillot, Paris, Éditions Payot, 2007.
- CASANOVA, Pascale, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999.
- CHAKRABARTY, Dipesh, *Provincialiser l'Europe. La pensée postcoloniale et la différence historique*, trad. par O. Ruchet et N. Vieillescazes, Paris, Éd. Amsterdam, [2000] 2009
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Kafka: Pour une littérature mineure*, Paris, Les Editions de Minuit, 1975.
- FABIAN, Johannes, *Le Temps et les Autres. Comment l'anthropologie construit son objet*, trad. de l'anglais par E. Henry-Bossonney et B. Müller, avant-propos d'A. Bensa. Toulouse, éditions Anacharsis, coll. Griffes essais, 2^e édition.
- GRAMSCI, Antonio, *Cahiers de prison. Anthologie*, traduction de Jean-Yves Frégné et al., collection « Bibliothèque des idées », Paris, Folio, 2021.
- HAZARD, Paul, *La crise de la conscience européenne, 1680–1715*, Paris, Le Livre de Poche, 1994.
- KUNDERA, Milan, *Œuvres*. La Pléiade, Tomes I–II, Paris, Gallimard, 2016.
- , « Un Occident kidnappé ou la tragédie de l'Europe centrale », *Le Débat*, novembre 1983/5 n° 27, p. 25, réimprimé à Paris, Gallimard, 2021, et disponible aussi sur <https://shs.cairn.info/revue-le-debat-1983-5-page-3?lang=fr&wt.src=pdf>
- MATÍAS E., Margulis, *The Global Political Economy of Raúl Prebisch*, New York, Routledge, 2017
- MIGNOLO, Walter D., « Géopolitique de la connaissance, colonialité du pouvoir et différence coloniale », Paris, *Multitudes* 2001/3 (n° 6), p. 56–71, traduit par Jean Poitier, <https://shs.cairn.info/revue-multitudes-2001-3-page-56?lang=fr>

- MORETTI, Franco, “Conjectures on World Literature”, London, New Left Review, no. 1, 2000, p. 54–68. À consulter en ligne sur <https://iedamagri.wordpress.com/wp-content/uploads/2017/01/franco-moretti.pdf>
- RICARD, François, *Le Dernier après-midi d'Agnès: Essai sur l'œuvre de Milan Kundera*. Collection Arcades, Gallimard, 2003.
- SAID, Edward W., *L'Orientalisme: L'Orient créé par l'Occident*. Traduit par Catherine Malamoud, Paris, Points, coll. « Points Essais », 2015.
- ŠMÍDMAJER, Miloslav (réal.), *Milan Kundera: From the Joke to Insignificance*, Télévision tchèque/Bio Illusion, 2021.
- TERIAN, Andrei, „The Poetics of the Hypercycle in Mircea Cărtărescu’s *Solenoid*”, *Life Writing*, 19(3), 323–340, 2020, <https://doi.org/10.1080/14484528.2020.1747351>
- WALLERSTEIN, Immanuel, *Le Système du monde du XVe siècle à nos jours: L'économie-monde capitaliste*, traduit par Alain Joxe, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2011. Publié à l'origine sous le titre *The Modern World-System*, en 1974.