HAL
open science

L'Art de la lecture chez Milan Kundera dans L'Immortalité et La Lenteur

Justine Dumas

To cite this version:

Justine Dumas. L'Art de la lecture chez Milan Kundera dans L'Immortalité et La Lenteur. Littératures. 2011. dumas-00641718

HAL Id: dumas-00641718

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00641718

Submitted on 16 Nov 2011

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'Art de la lecture chez Milan Kundera

dans *L'Immortalité* et *La Lenteur*

Nom : DUMAS

Prénom : Justine

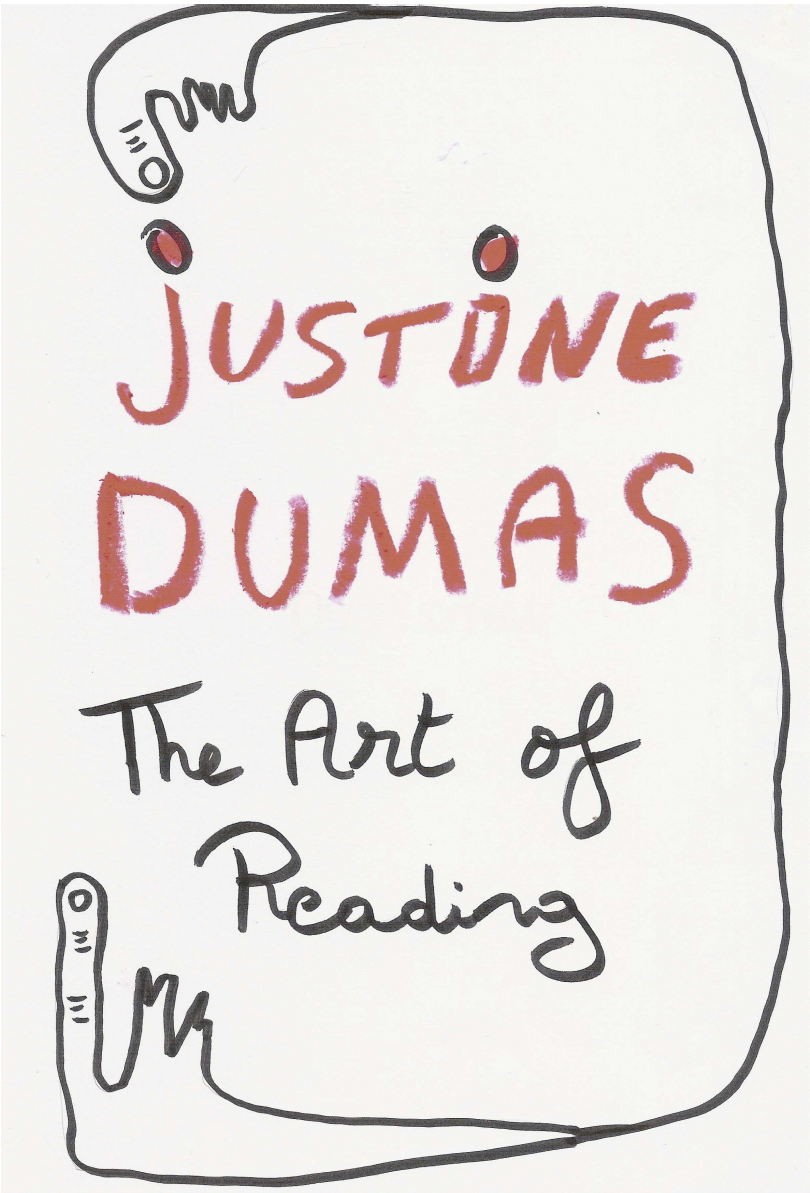
UFR des Lettres & Arts

Mémoire de recherche pour le Master 2 Littératures – 30 crédits

Spécialité ou Parcours : Métiers des bibliothèques

Sous la direction de Bertrand Vibert

Année universitaire 2010-2011


JUSTINE
DUMAS
The Art of
Reading

Université Stendhal Grenoble III

L'Art de la lecture chez Milan Kundera

dans *L'Immortalité* et *La Lenteur*

Nom : DUMAS

Prénom : Justine

UFR des Lettres & Arts

Mémoire de recherche pour le Master 2 Littératures – 30 crédits

Spécialité ou Parcours : Métiers des bibliothèques

Sous la direction de Bertrand Vibert

Année universitaire 2010-2011

Remerciements

Je tiens à remercier Bertrand Vibert, mon directeur de recherche, pour son attention et ses conseils tout au long de mon travail.

Merci à Pierre pour ses encouragements et pour le pastiche réalisé par ses soins au feutre et à la gouache, reproduit en deuxième page.

Merci également à tous ceux qui ont pris ou prendront le temps de lire ce mémoire.

La lecture n'est pas une activité séparée, qui serait uniquement en concurrence avec la vie ; c'est l'une de ces conduites par lesquelles, quotidiennement, nous donnons une forme, une saveur et même un style à notre existence.

Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être*, 2011

Table des matières

INTRODUCTION **8**

I. LEÇONS DE LECTURE DANS LE ROMAN **11**

A. PAR UN PERSONNAGE REPRESENTANT 11

B. PAR LE NARRATEUR 13

C. PAR KUNDERA LUI-MEME : L'AUTEUR S'IMPOSE DANS LA FICTION 15

II. SITUATIONS DE LECTURE ET FIGURES DE LECTEUR **26**

A. « LECTEUR MODELE » ET « MAUVAIS LECTEUR » 26

B. DIFFERENTS TYPES DE LECTURE : LA QUESTION GENERIQUE 39

1. La poésie et le roman s'opposent-ils ? *39*

2. La revalorisation de la poésie dans le roman *42*

C. LA METAPHORE DE LA LECTURE : EXPERIENCE DE LECTURE, EXPERIENCE DE VIE 44

1. Une métaphorisation de la lecture *44*

2. La mise en exergue de valeurs « épicuriennes » *50*

a) Un idéal epicurien ? 50

b) Le libertinage formel, transcription des idées épicuriennes 54

3. Expérience et effets de lecture *60*

a) Déterritorialisation et détemporalisation 60

b) Alchimie du moi et identité narrative 63

III. LA LECTURE COMME MORALE DE LA NOSTALGIE **68**

A. MYTHE DE L'AGE D'OR ET DEGRADATION DES VALEURS PASSEES 68

B. UN *MODUS VIVENDI* TROUVE ENTRE FIDELITE AU PASSE ET INTERROGATIONS AU PRESENT 75

1. Une nostalgie heureuse ? *75*

2. La déstabilisation des valeurs *77*

a) La réversibilité des valeurs 77

b) L'ironie comme élément perturbateur 80

CONCLUSION **85**

BIBLIOGRAPHIE **87**

Liste des abréviations utilisées

L'Immortalité : IM

La Lenteur : LE

Introduction

Milan Kundera se revendique « moderniste anti-moderne » dans *L'Art du roman*[1] : la modernité de son œuvre s'accompagne d'une réaction virulente contre la société actuelle. Il conteste les mœurs contemporaines et propose *a contrario* un art de vivre oisif et épicurien (au sens originel du terme), lent et réflexif. Cet art de vivre prend forme dans son esthétique : l'art du roman interroge l'existence humaine. En ce sens, il se fait volontiers éthique. C'est par la thématique de la lecture que Kundera touche son destinataire : elle sert de socle à une réflexion esthétique et existentielle. Elle est présentée de différentes façons : le récit propose des figures de lecteurs plus ou moins valorisées, mais toujours axiologiquement situées ; certaines situations sont des images de la lecture ; les figures surplombantes du narrateur, et même de l'auteur, proposent des leçons de lecture ; la lecture participe d'un art de vivre plus général, fondé sur la lenteur et le plaisir, valeurs que l'on pourrait qualifier d'épicuriennes. Dès lors, la thématique de la lecture ne s'inscrit pas dans le champ exclusif de la littérature, elle réunit certaines valeurs, qui nous guident vers une « morale » du roman.

Remarquons que Kundera produit des essais où il théorise le roman, où il se fait critique littéraire de ses propres romans. Cependant il ne présente aucune théorie de la lecture dans ses essais ; elle se révèle *exclusivement* dans l'espace fictionnel du roman, que ce soit par l'intermédiaire de situations métaphoriques, du discours des personnages ou de la voix narratoriale (assimilée, de façon assumée par Kundera, à la voix auctoriale). L'expérience de lecture est donc l'objet d'un discours et elle est, dans le même mouvement, mise en pratique grâce à l'écriture romanesque et à la présentation de personnages modèles. Ainsi, la dimension essayistique s'intègre dans la fiction. En effet, Kundera présente des situations de lecture et des figures de lecteur, opposant modèle de lecteur (lecteur modèle[2] prenant corps) et mauvais lecteur, et fournit ainsi une « notice » à son public : il recommande une façon d'appréhender son texte. De plus, notons que deux romans ont en commun la présence d'un narrateur fortement auctorialisé : Kundera lui-même est reconnu grâce à de nombreux indices dans *La Lenteur*, intégré en tant que personnage et nommé dans *L'Immortalité*.

Ces différentes stratégies narratives mènent à la valorisation d'un *modus vivendi* éloigné des mœurs actuelles. Il génère une tonalité mélancolique, qui peut sembler paradoxale

---

[1] Milan KUNDERA, *L'Art du roman*, Gallimard, coll. Folio, 1986.

[2] Cette notion se trouve chez Umberto Eco. Le lecteur modèle est un lecteur-type que le texte prévoit comme collaborateur et qu'il essaie de créer. Il sait respecter les règles du jeu et interpréter le texte. On trouve un concept équivalent chez Wolfgang Iser : le lecteur implicite.

dans des textes connus pour leur ironie, favorable à une distanciation systématique. Cependant, la mise en exergue d'un art de vivre s'accompagne du constat de sa disparition : sa mise en scène semble indissociable de l'expression d'une nostalgie. Les textes semblent alors tournés vers le passé, mythifié dans l'optique d'un âge d'or révolu.

En substance, l'expérience de lecture est abordée de différentes façons, diégétiques ou discursives (elle fait partie du récit, des personnages ; elle est aussi discutée dans les discours des protagonistes, du narrateur-auteur). Elle participe d'un art de vivre aujourd'hui perdu : elle ouvre à la déploration de valeurs passées. Le registre nostalgique rappelle l'existence d'un mode de vie désirable mais utopique puisque inapplicable aux comportements modernes. La lecture est un espace-temps privilégié, objet d'une jouissance mélancolique, car le plaisir qu'elle apporte est vécu sur le mode de la perte.

Image et théorie de la lecture dans le roman prennent place au sein de la revendication d'un art de vivre à la fois désiré et impossible, et posent la question des conditions de possibilité d'une nostalgie heureuse.

L'Immortalité et *La Lenteur* sont particulièrement représentatifs de la valorisation d'un art de vivre cher à Kundera : ils l'illustrent de plusieurs manières. Tout d'abord, par des figures de lecteur et des situations de lecture : *L'Immortalité* est à ce sujet le plus représentatif, puisqu'il propose clairement une métaphore de la lecture (François Ricard analyse longuement le « roman-chemin »[3] construit sur l'expérience d'Agnès, un lecteur modèle). Une leçon de lecture est donnée par Kundera lui-même, inséré parmi les personnages de son roman. Cela prouve que les romans agencent des discours sur la lecture et la vie moderne. Le titre de *La Lenteur* est déjà l'aveu d'une axiologie. Pour finir, les deux romans ont en commun une intensification de la transgression des codes romanesques : ils exacerbent la dislocation de l'intrigue. Les expérimentations de ces romans unissent préoccupations esthétiques et enjeux éthiques. C'est pourquoi le choix de ces deux romans semble pertinent pour l'étude de ce *modus vivendi* présenté notamment à travers des situations de lecture, réelles ou métaphoriques.

La lecture est objet de discours de personnages et du narrateur-auteur. Elle est théorisée au sein-même du roman, ce qui permet de guider le lecteur. Les textes kundériens

---

[3] François RICARD, *Le Dernier après-midi d'Agnès. Essai sur l'œuvre de Milan Kundera*, Gallimard, coll. Arcades, 2003.

proposent des leçons de lecture, fournissant des critères de qualité qui sont immédiatement applicables aux textes-mêmes. Ainsi ils produisent des discours qui mettent en place les conditions de leur propre valorisation.

La lecture est ensuite abordée de façon thématique : cette expérience existentielle est mise en scène à travers des situations de lecture et des figures de lecteur, plus ou moins valorisées. Que lire et comment lire ? La question générique est posée, puis expérience de lecture et expérience de vie se rejoignent pour mener à des valeurs épicuriennes revendiquées par l'auteur.

Mais la revendication de ces valeurs semble appartenir au registre élégiaque, puisqu'elle est tournée vers le passé et vers la conscience d'un manque. Il apparaît que le *modus vivendi* proposé s'exprime par une tonalité appropriée, entre fidélité au passé (mémoire) et interrogations au présent avec la distanciation permise par le rire : il se réalise dans la nostalgie sereine de la maturité.

I. Leçons de lecture dans le roman

La question de la lecture n'est pas abordée dans les divers essais de Kundera. Il présente sa vision de l'auteur, récusant toute prétention au biographisme mais affirmant sa toute-puissance sur sa production littéraire – en témoigne la parution récente d'*Œuvre*[4] dans la prestigieuse collection de la Pléiade : elle ne tolère pas les écrits de jeunesse reniés, et ne présente qu'une biographie des œuvres (non de l'auteur). Il traite également de l'art du roman. Mais à aucun moment Kundera n'aborde la question de son lecteur, ou du lecteur en général ; il ne parle que de ses propres expériences de lecture. Cependant, il ménage des apostrophes au lecteur dans ses romans, et aborde cette thématique à travers des discours narratoriaux (c'est-à-dire auctoriaux, comme nous le verrons), parfois repris par des personnages de choix. Il semble que divers passages proposent des clés pour l'appréciation de la lecture, par des discours à l'axiologie marquée. Or, ce sont souvent des essais qui valorisent un certain type de lecture (éclairée, non-naïve), que l'on trouve par exemple chez Derrida ou chez Barthes[5]. Mais Kundera privilégie une « leçon » de lecture par le roman : elle permet la simultanéité de la théorie de la lecture (ainsi que du roman) et de sa pratique.

A. Par un personnage représentant

Dans *L'Immortalité*, Agnès est un personnage à l'esprit alerte, qui observe le monde qui l'entoure. Elle prend le relais du narrateur analyste dans les réflexions nées d'événements de la fiction. Dans le chapitre 6 de la première partie, elle se remémore un poème de Goethe chéri par son père, lors de sa dernière récitation, en langue allemande. Ce souvenir se double d'une analyse :

> Agnès crut d'abord qu'il retournait ainsi à son enfance, à sa langue maternelle ; puis elle pensa, comme il la regardait droit dans les yeux, intimement, éloquemment, qu'il voulait lui rappeler le bonheur de leurs promenades d'antan ; enfin seulement, elle comprit que le poème parlait de la mort : son père voulait lui dire qu'il mourait et le savait. L'idée ne lui était jamais venue auparavant que ces vers innocents, bons pour les écoliers, pouvaient avoir une telle signification. (IM, p. 48)

---

[4] Milan KUNDERA, *Œuvre* (I et II), Gallimard, coll. Pléiade, 2011.

[5] Vincent JOUVE, *La Lecture*, Hachette supérieur, coll. Contours littéraires, 1993 : l'auteur décrit dans le chapitre 4 les différentes théories de la lecture : celles de Barthes, de Starobinski, de Ricœur, de Greimas, de Derrida, etc.

La récitation, qui est une lecture orale de mémoire destinée à Agnès, est étudiée à plusieurs reprises de façon différente. L'effort de l'analyse, visible dans la répétition, permet d'atteindre un niveau de compréhension plus profond. Agnès fait plusieurs lectures (interprétations) de cette lecture (récitation). Tout d'abord, elle perçoit le signifiant : elle entend la langue elle-même et l'identifie à l'allemand, ce qui témoigne d'un retour en enfance, selon elle. Son vieux père réciterait pour le plaisir de la diction et de l'écoute de sa langue maternelle. Puis, l'intention du locuteur est interrogée par Agnès, qui remarque son regard insistant, qu'elle juge significatif. Le poème renvoie à un souvenir *commun* : le plaisir du texte réunit le locuteur et son destinataire dans la nostalgie du souvenir de récitations antérieures. Le texte renvoie donc à un contexte particulier : il entraîne le jaillissement d'un souvenir heureux, et cette dernière lecture résume la mémoire partagée du père et de sa fille. Dans un dernier temps, Agnès distingue une signification plus profonde, et cette fois universelle : elle se détache du contexte de la lecture pour rejoindre les grands questionnements humains, ce qui est le propre de la littérature. Son père ramasse tous ses souvenirs de lecture partagée en cette ultime récitation, qui se connaît comme telle : il fait l'aveu d'une prise de conscience de sa mort prochaine. Le père rappelle à sa fille leurs meilleurs souvenirs, lorsqu'ils étaient réunis par les promenades et les lectures communes ; c'est une dernière offrande en prévision de la perte prochaine qu'elle va subir. Agnès prend conscience, en cet instant tragique, à la fois de la mort de son père, et de la profondeur potentielle d'un texte. C'est la multiplicité des interprétations successives, toutes pertinentes, complémentaires, qui ouvre à la richesse du sens. Agnès explique en une phrase qu'il y a une première lecture, « bon[ne] pour les écoliers » (p. 48), c'est-à-dire naïve, puis d'autres lectures possibles : l'une liée au contexte, qui donnera une richesse existentielle au texte ; l'autre interrogera les moments significatifs de l'existence humaine, comme la mort. Cette dernière lecture parlera à tous les hommes et s'émancipera d'un contexte particulier. Agnès rejoint donc les partisans des différentes qualités de lecture : certaines seraient naïves, d'autres plus averties. Même si Agnès, lectrice réfléchie, n'établit pas de hiérarchie explicite, et dessine plutôt un approfondissement progressif (un temps plus long pour la compréhension du sens le plus profond et le plus universel), l'expression péjorative « vers […] *bons pour* les écoliers » (p. 48, c'est moi qui souligne) laisse voir une dévalorisation implicite de cette première lecture, spontanée, évidente. La mention d'écoliers, encore inexpérimentés, sous-entend un apprentissage : il faudrait donc acquérir des compétences de lecteur, permettant la compréhension d'un sens plus profond. Agnès est donc le personnage désigné pour montrer la voie d'une bonne lecture, dès le début du roman. Elle semble être un personnage représentant Kundera, car elle exprime sa vision d'une lecture idéale, celle que

l'auteur aimerait trouver chez son lecteur. Cette lecture ne rechignerait pas à la répétition, aux interprétations successives, et viserait le cœur des choses et des êtres.

B. Par le narrateur

Les indications sur la manière de lire sont parfois assumées par le narrateur, instance au-dessus des personnages, car à un niveau hétérogène de la diégèse, nécessairement surplombant. Cependant le narrateur est intradiégètique dans *L'Immortalité* et dans *La Lenteur*. Le narrateur objectif et omniscient, typique du « roman balzacien », disparaît au profit d'un narrateur impliqué et ludique, qui ne se dissimule pas, bien au contraire : il revendique sa pleine présence. Celle-ci se rend visible par les apostrophes qui unissent le lecteur et le narrateur dans un même pronom : par exemple dans « Rappelons-nous » (IM, p. 121), « c'est Bettina qui me paraît intéressante : elle ne s'est pas comporté comme vous ou moi, qui aurions observé Goethe avec amusement, mais en nous taisant discrètement et respectueusement » (IM, p. 109) ou « Chacun de nous désire transgresser les conventions » (IM, p. 196). Parfois le narrateur interroge son lecteur et, en lui apportant des éléments de réponse, souligne l'acte de parole, usant de la fonction métalinguistique du langage : « Quel nom donner à cette attitude du père ? Lâcheté ? Non. […] Noblesse ? Sans doute. » (IM, p. 95) Le même constat est possible dans le passage suivant : « Combien de fois ces amants célèbres, Goethe et Bettina, se sont-ils rencontrés ? […] Et combien de fois restèrent-ils vraiment seuls, en tête à tête ? […] Voici la réponse : elle est si célèbre parce que dès le début il s'était agi d'autre chose que d'amour. » (IM, p. 95) Le narrateur donne parfois des conseils de lecture explicites et adressés : dans le chapitre 6 de *L'Immortalité*, des vers de Goethe sont intégrés au roman, en langue française. L'auteur explique ensuite l'idée du poème, donne sa théorie de la poésie, et blâme la traduction qui occulte la beauté de la langue. C'est pourquoi il insère ensuite le poème en langue originale, donnant ainsi son conseil de lecture : « vous ne saisirez la beauté du poème qu'en le lisant en allemand. » (IM, p. 47) Il s'adresse directement au lecteur à la troisième personne du pluriel pour lui donner une leçon de lecture : il faut toujours choisir la langue originale pour la poésie, qui exalte la beauté sonore d'une langue. Il s'emploie quelques lignes plus loin à détailler la composition du poème (ses quatrains, ses rimes) afin de prouver la richesse et la simplicité de cette mélodie particulière. Il donne les clés d'appréciation de ce poème à son lecteur.

Le narrateur guide donc le lecteur dans sa lecture : il lui propose aussi d'approfondir ses interprétations. Bettina est une proche de Goethe, avec qui elle entretient une relation

ambiguë. A sa mort, elle récupère toute leur correspondance et la transforme, la falsifie pour transformer leur échange en relation amoureuse, et la fait publier. Le narrateur présente d'abord l'interprétation spontanée des lecteurs : « Son livre se présentait comme un magnifique hommage à Goethe. Toutes ses lettres n'étaient qu'un *chant* d'amour pour lui. » (IM, p. 120) Mais il précise, quelques lignes plus tard : « ce livre était en même temps (et beaucoup plus) une *leçon* d'amour infligée au poète […] Le livre de Bettina était à la fois un hommage et une raclée. » (IM, p. 120) Le chapitre se termine sur une interprétation plus profonde du livre écrit par Bettina. Le narrateur permet au lecteur de distinguer la réception naïve (on voit cette correspondance comme échange amoureux) et la réception avisée (le narrateur révèle immédiatement la réécriture falsificatrice pour que son lecteur ne rejoigne pas les dupes). Cette interprétation seconde fléchit la première : l'amour de Bettina, qu'elle-même clame à maintes reprises, apparaît comme lié à sa recherche de la gloire. La leçon d'amour sous-tend et remplace le chant d'amour : c'est pourquoi le narrateur clôt le chapitre sur une interprétation complexe, puisqu'elle montre combien les sentiments ou intentions contradictoires peuvent cohabiter dans un même acte, comme cela est visible dans la réécriture de Bettina. De même, dans *La Lenteur*, lorsqu'une journaliste française écrit un livre sur Kissinger, homme politique américain, le narrateur annonce l'interprétation la plus évidente : « Le livre ? Pour quoi faire ? Pour tracer un portrait de Kissinger ? » (LE, p. 53) Puis il la réfute aussitôt, livrant alors l'intention profonde du texte : « Mais non, elle n'avait absolument rien à dire sur lui ! Ce qui lui tenait à cœur, c'était sa propre vérité sur elle-même. » (LE, p. 53) Il gronde presque le lecteur qui pourrait se laisser berner par les apparences du livre. Puis, c'est le personnage principal qui réfute l'interprétation de son ami, qui accuse la journaliste de sottise (elle se leurre sur la réciprocité de cet amour). Le personnage de Kundera ajoute : « les témoins confirment son intelligence. Il s'agit d'autre chose que de bêtise. Elle avait la certitude d'être élue. » (LE, p. 54) Une condamnation trop rapide est dénoncée comme superficielle pour l'auteur : l'aveuglement de la jeune femme est causé par l'amour, et surtout par le besoin de reconnaissance et la certitude d'être unique. Elle se trouve réhabilitée : elle n'agit pas par stupidité, mais par conviction. L'intelligence et la possibilité d'être leurré ne s'excluent plus, selon l'auteur. L'amour brouille tout, et ses manifestations révèlent parfois d'autres sentiments plus complexes : recherche d'immortalité pour Bettina, besoin d'être unique et choisie pour la journaliste française.

Remarquons que les derniers mots du chapitre 14 de *La Lenteur*, revalorisant l'amoureuse éconduite, sont prononcés par le personnage principal, qui n'est autre que le narrateur homodiégétique. Il est placé au niveau des personnages, mais il émet des considérations sur ses semblables qui fournissent des réponses avisées : ses jugements, malgré

un mouvement d' « égalitarisation » des voix, montrent la voie à un lecteur complice. Pascal Riendeau, dans son article « La Rencontre du savoir et du soi dans l'essai »[6], explique que la présence marquée du narrateur dans un texte modifie une argumentation : un narrateur intradiégétique fournit des anecdotes, digresse joyeusement et assume la subjectivité du discours. Ce type de narrateur permet une confrontation d'idées de façon ludique : l'interprétation de l'intention de la journaliste au moyen de son livre est justement l'occasion d'un désaccord entre deux personnages. Cependant, le narrateur possède le dernier mot en fin de chapitre ; de plus, son interprétation s'impose à la fois en discours direct et dans la narration. Pascal Riendeau rappelle le jeu ironique sur la possible lecture autobiographique dans les textes où se manifeste le narrateur : en fait, dès le début de *La Lenteur*, le narrateur est identifié à l'auteur : « Véra, ma femme » (LE, p. 9) renvoie à un référent réel reconnaissable par les lecteurs de Kundera, qui connaissent l'identité de son épouse. Ces termes utilisés dans l'*incipit* exhibent avec ostentation la correspondance entre le narrateur et l'auteur. En effet, la notion de narrateur recouvre nécessairement celle d'auteur-narrateur, comme le dit Bertrand Vibert dans « Milan Kundera : la fiction pensive »[7]. Chez Kundera, l'auteur et le narrateur sont la même personne ; parfois, Kundera devient même un personnage à part entière, en s'insérant dans la fiction.

C. Par Kundera lui-même : l'auteur s'impose dans la fiction

Kundera joue avec son lecteur en semant des indices autobiographiques dans *La Lenteur*, tel le prénom de son épouse. Ils conversent à propos de son roman en création à la page 27 : « Qu'est-ce que tu inventes ? Un roman ? » demande-t-elle, angoissée. / J'incline la tête. » *L'Immortalité* est aussi assumé comme texte en cours de création : Agnès est un personnage créé sous les yeux du lecteur par un narrateur démiurge, au début du roman. Isabelle Godard explique que ce discours autour de la composition du roman, en pleine diégèse, fait exploser les règles minimales de la vraisemblance[8]. La preuve la plus évidente d'un auteur-narrateur unifié est dans *La Lenteur*, lorsque le prénom de l'auteur, affecté d'un tendre suffixe, est prononcé, évacuant toute ambiguïté : « Te rappelles-tu ce que te disait ta

---

[6] Pascal RIENDEAU, « La Rencontre du savoir et du soi dans l'essai », in René AUDET (dir.), *Etudes littéraires*, Département des littératures de l'Université Laval, Volume 37, n° 1, automne 2005, pp. 91-103.

[7] Bertrand VIBERT, « Milan Kundera : la fiction pensive », *Les Temps modernes*, n° 629, novembre 2004-février 2005, pp. 109-133.

[8] Isabelle GODARD, *Kundera dit le lecteur : étude de la relation de Milan Kundera à son lecteur, principalement dans* L'Immortalité, Grenoble, Université Stendhal, 2009.

maman ? J'entends sa voix comme si c'était hier : Milanku, cesse de faire des plaisanteries. » (LE, p. 93) Le même jeu autobiographique se trouve dans *L'Immortalité*, dans lequel Kundera apparaît en tant que personnage – et non plus seulement narrateur – dès la cinquième partie : « Monsieur Kundera sera en retard » (IM, p. 231), annonce le gérant d'un bar. Puis Kundera parle de ses romans avec son ami Avenarius, en les nommant : « Et quel sera le titre de ton roman ? – *L'Insoutenable Légèreté de l'être* » (IM, p. 353). Avenarius, quand il le présente à une tiers-personne, annonce : « Vous ne connaissez pas ses romans ? *La vie est ailleurs* ! » (IM, p. 489) Kundera reprend en discours direct (en tant que personnage) des passages déjà présents dans le récit (transmis par la voix narratoriale) : par exemple, il pense à Robert Musil à la page 354, en déclarant, en discours direct, « Je vais régulièrement faire des poids et des haltères. » Le lecteur se souvient du passage précédent : « Je ne connais pas au monde de romancier qui me soit plus cher que Robert Musil. Il est mort un matin en soulevant des haltères. Quand il m'arrive d'en soulever moi-même, je surveille mon pouls avec angoisse […] » (p. 82) Kundera, par une intertextualité interne, crée des ponts entre le discours du narrateur et celui du personnage, tous deux identifiés à l'auteur.

Cette adéquation auteur-narrateur-personnage est sujette à débat : nous pouvons y voir une mise à égalité de l'auteur et de ses personnages, concrétisant le dialogisme de Bakhtine[9]. Le narrateur perdrait sa supériorité intrinsèque. Jørn Boisen, dans ce sens, insiste sur les développements polyphoniques des thèmes, dans son article « Polyphonie et univocité dans *La Lenteur* de Milan Kundera »[10]. Pierre Lepape se range à cette idée, comme l'exprime sa critique lors de la parution de *La Lenteur*, publié dans *Le Monde* le 31 janvier 1995 :

> En se choisissant comme personnage de son roman, l'auteur proclame qu'il n'est qu'une voix dans un concert, une des lignes de la polyphonie. Ce qu'il dit, ce qu'il pense, ce qu'il décide de faire, ou de ne pas faire n'a pas davantage statut de vérité que ce que disent, pensent et font les autres voix, les autres personnages de *La Lenteur*.[11]

Mais Jørn Boisen admet que l'on peut, à l'inverse, considérer l'intrusion de l'auteur comme une manœuvre impérieuse : sa voix clairement distincte ferait autorité. Jørn Boisen rappelle que certains critiques (il cite notamment Thomas Thurah, danois) rapprochent *La Lenteur* du roman à thèse. Pascal Riendeau parle plutôt d'essai-méditation, dans lequel l'essayiste met en

---

[9] Mikhaïl BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman* [1975], Gallimard, coll. « Tel », 1978.

[10] Jørn BOISEN, « Polyphonie et univocité dans *La Lenteur* de Milan Kundera » in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2003, n° 55, pp. 545-564.

[11] Cité par Bertrand VIBERT, « Paradoxes de l'énonciation et de la réception chez Milan Kundera », in Marie-Odile THIROUIN, Martine BOYER-WEINMANN (dir.), *Désaccords parfaits : la réception paradoxale de l'œuvre de Milan Kundera*, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, 2009, p. 163-186.

place une « fiction de soi »[12] dans laquelle il est objet de son discours. Il cite Kundera comme familier de ce procédé, dans « l'œuvre de fiction qui laisse place à l'essai : on le retrouve quand un narrateur romanesque s'invente un personnage résolument fictif qui porte son nom, comme chez Kundera. »[13] Mais cela ne suffit pas pour parler de roman à thèse : la fiction de soi permet l'autocritique, et montre la recherche d'une vérité du sujet. Jørn Boisen parle de texte méditatif : l'auteur-narrateur se retrouve *dans* le roman, non pas *au-dessus*. Ce procédé se nomme métalepse : Bertrand Vibert souligne que l'auteur-narrateur se met au même niveau diégétique et ontologique que ses personnages[14]. Il montre que ce jeu entre réalité et fiction, cette exhibition des procédés de franchissement des barrières narratologiques habituelles (l'auteur-narrateur, extra-diégétique au début du roman, *devient* personnage), exalte le pouvoir et le plaisir de conter. Cela suppose la participation d'un lecteur consentant et non-naïf, donc complice de la transgression. La présence d'un auteur-narrateur permet, selon Martin Rizek, d'introduire des remarques méta-fictionnelles : « Dans *L'Immortalité*, Kundera nous livre un véritable traité du roman. »[15] Il traite du tempo du récit, il explique les variations, insiste sur la composition des romans… Il livre son art du roman *par* le roman. Kundera insiste sur la composition et sur les valeurs du roman, et cela implique, en contrepartie, une façon de lire : une lecture de qualité pour un texte de qualité.

Ainsi, dans ses romans, l'auteur-narrateur s'introduit en tant que personnage pour mieux exposer ses propres critères d'une bonne écriture, comme d'une bonne lecture. Il les transmet au sein d'un débat avec un autre personnage. Les deux exemples suivants sont les plus significatifs :

> Je suis comme toi, j'aime Alexandre Dumas, dis-je. Pourtant, je regrette que presque tous les romans écrits à ce jour soient trop obéissants à la règle de l'unité d'action. Je veux dire qu'ils sont tous fondés sur un seul enchaînement causal d'actions et d'événements. Ces romans ressemblent à une rue étroite, le long de laquelle on pourchasse les personnages à coup de fouet. La tension dramatique, c'est la véritable malédiction du roman parce qu'elle transforme tout, même les plus belles pages, même les scènes et les observations les plus surprenantes, en une simple étape menant au dénouement final, où se concentre le sens de tout ce qui précède. Dévoré par le feu de sa propre tension, le roman se consume comme une botte de paille. (IM, p. 352)

---

[12] Pascal RIENDEAU, « La Rencontre du savoir et du soi dans l'essai », in René AUDET (dir.), *Etudes littéraires*, Département des littératures de l'Université Laval, Volume 37, n° 1, automne 2005, p. 94.
[13] *Ibid*, pp. 94-95.
[14] Bertrand VIBERT, « Fiction biographique et fiction romanesque. L'inclusion biographique dans *L'Immortalité* de Milan Kundera », *Otrante*, n° 16, « Vies imaginaires », Kimé, 2004, pp. 35-52.
[15] Martin RIZEK, *Comment devient-on Kundera ? Images de l'écrivain, écrivain de l'image*, L'Harmattan, coll. Espace littéraire, 2001, p. 363.

C'est ainsi qu'il présente son point de vue à Avenarius. Voici ce qu'il ajoute ensuite, avec une emphase remarquable par l'utilisation de questions rhétoriques, qui trouvent immédiatement leur réponse :

> Faut-il, alors, trouver ennuyeux tout ce qui n'est pas course frénétique vers le dénouement final ? En dégustant cette exquise cuisse de canard, est-ce que tu t'ennuies ? Te hâtes-tu vers le but ? Au contraire, tu veux que le canard entre en toi le plus lentement possible et que sa saveur s'éternise. Le roman ne doit pas ressembler à une course cycliste, mais à un banquet où l'on passe quantité de plats. (IM, p. 352)

Nous analyserons plus longuement ces deux riches extraits, en faisant plusieurs remarques.

Tout d'abord, le personnage utilise des notions de théorie littéraire : la règle de l'unité d'action (l'une des trois règles classiques empruntées à *La Poétique* d'Aristote[16]), la tension dramatique, et le dénouement (l'un des moments cruciaux du schéma narratif). Il dénonce l'uniformisation du roman moderne, sous l'égide de la règle de l'unité d'action. Il discrédite l'enchaînement linéaire traditionnel, qui tient le lecteur par le suspense et l'action (comme dans les romans d'aventures d'Alexandre Dumas), faisant une présentation *a contrario* d'un bon roman. Il explique ce qu'il ne faut pas faire, et le lecteur déduit ce qu'il faut faire. Le ton didactique est assez clair, même s'il est indirect : une information est délivrée mais la conclusion doit être forgée par le lecteur, dans une démarche heuristique[17]. L'on en déduit la valorisation des trames narratives multiples, avec diverses temporalités, la possibilité de digressions… Tous ces procédés narratifs se trouvent dans *L'Immortalité* et dans *La Lenteur*. Plusieurs personnages suivent chacun un axe narratif et se rejoignent sur des points contrapuntiques, souvent thématiques : par exemple, dans *L'Immortalité*, le XIXe siècle et le XXe siècle se rejoignent dans l'évocation des lunettes noires portées à la fois par Bettina et par Laura, dans deux trames différentes, au niveau spatial, temporel et narratif. Dans *La Lenteur*, le XVIIIe et le XXe siècles sont présentés dans deux diégèses parallèles, mais se retrouvent dans une aventure amoureuse d'une nuit seulement, commune à deux personnages, le chevalier et Vincent. Dans la scène de dénouement, cette rencontre thématique est matérialisée par une rencontre inattendue et invraisemblable des deux personnages dans le même espace-temps (celui du château, au XXe siècle, dans lequel Kundera et sa femme Véra observent la scène). Ainsi Kundera ne respecte pas la règle de l'unité d'action : il multiplie les trames narratives en ménageant des échos et des rencontres entre elles. Il se permet également des digressions, comme on le voit par exemple dans la sixième partie de *L'Immortalité*, « Le cadran » : il ajoute

---

[16] ARISTOTE, *Poétique*, Seuil, coll. Poétique, 1980.

[17] Au sens pédagogique du terme, c'est-à-dire « qui consiste à faire découvrir par l'élève ce qu'on veut lui enseigner. »

une intrigue qui semble n'avoir aucun rapport avec les autres diégèses (jusqu'à la révélation finale de l'identité de la luthiste, qui n'est autre qu'Agnès). Il annonce d'ailleurs cette digression avec délectation : l'auteur-narrateur-personnage, après avoir énoncé sa théorie du roman de qualité, contre le roman d'aventures, procède immédiatement (dans la partie suivante) à son application.

> J'attends impatiemment la sixième partie. Un nouveau personnage va surgir dans mon roman. Et à la fin de cette sixième partie, il s'en ira comme il était venu, sans laisser de trace. Il n'est la cause de rien et ne produit aucun effet. C'est justement ce qui me plaît. Ce sera un roman dans le roman, et l'histoire érotique la plus triste que j'aie jamais écrite. (IM, pp. 352-353)

Cette instance multiple (auteur-narrateur-personnage) peut ainsi convaincre les personnages-lecteurs comme son ami Avenarius, en associant théorie et pratique dans l'espace du roman (ce qui est impossible dans l'essai). Kundera évoque ses goûts puisqu'il parle de son plaisir : il apprécie la mise en abyme (récit dans le récit qui crée un vertige et défie donc toute unité d'action), et valorise un personnage surgissant (qui sera Rubens), éphémère, arbitraire. Il n'est pas le maillon d'un enchaînement de cause à effet. Cela ne fait pas de lui un personnage secondaire, car il est le protagoniste principal de la sixième partie ; il serait plutôt un personnage-digression. Dans l'énoncé précédent, il ressemble presque à un caprice d'auteur, qui crée pour son bon plaisir et uniquement pour mettre en pratique ses idées ; cependant, Rubens s'avérera être un personnage capital, inséré dans la vie secrète d'Agnès, donc donnant une profondeur psychologique au personnage d'une des trames narratives principales.

Ensuite, Kundera transmet ses critères de qualité par des métaphores pour marquer l'esprit du lecteur par le biais d'images fortes, ce qui témoigne d'une rhétorique persuasive. Une métaphore spatiale comique qualifie le roman à intrigue linéaire, à suspense (avec une tension dramatique forte), de « rue étroite » : Kundera dépeint les personnages poursuivis par la force invisible de la tension dramatique, qui les pousse expressément vers la catastrophe. Chaque action, chaque mot tendraient vers le dénouement, qui serait le seul point de signification. C'est une façon de capter l'attention du lecteur par l'aventure, qui se clôt sur une révélation finale. Kundera écrit « le roman se consume » ; on pourrait aller jusqu'à dire, aidé par le lexique de l'alimentation (« dévoré »), le roman se « consomme ». Le roman n'est intéressant que dans ce qu'il met en suspens, qui sera dévoilé à la fin ; il suscite un désir, le dénouement est son assouvissement ; la fermeture du livre amène la satiété. On dit bien « dévorer un livre » : cet engloutissement impose la destruction de l'aliment. Cet acte de dévoration empêche toute répétition. C'est pourquoi l'ouvrage est consumé quand il est consommé : désir sans plaisir, le roman à intrigue linéaire appelle un lecteur pressé, il ne prend

pas son temps, contrairement aux romans de Kundera qui proposent des moments de méditation successifs, des digressions, invitent à la lenteur et à une potentielle répétition. C'est du moins ainsi qu'il les présente, avec une certaine ambition – il s'avère qu'une intrigue persiste, au grand bonheur du lecteur. Kundera accuse une peur de l'ennui, cause du choix des lecteurs tourné vers les romans d'aventures. Mais la lenteur et la répétition n'impliquent pas nécessairement l'ennui. Kundera reprend la métaphore traditionnelle de la lecture comme ingestion, déjà utilisée chez Rabelais, dans le prologue de *Gargantua*[18], dans lequel il conseille de se nourrir de « la substantifique moelle », c'est-à-dire de chercher le sens profond du texte. Il propose un parcours de lecture idéal à son lecteur dans un propos liminaire. Tout comme la Pléiade utilisera le terme d' « innutrition » pour qualifier l'assimilation personnelle des lectures. Ainsi, la rapidité de l'engloutissement limite le plaisir des saveurs, c'est-à-dire prive à la fois du plaisir de la lecture (moment d'oisiveté, donc de lenteur) et de la possibilité de compréhension du sens (qui nécessite un temps de réflexion). Dans ces extraits, Kundera moque les romans qui ressemblent à une « course cycliste », effrénée et visant le point d'arrivée. Paradoxalement, il affirme sa modernité esthétique (l'emploi d'intrigues multiples) en revenant à une métaphore datée : la lecture doit se savourer comme lors qu'un « banquet où l'on passe quantité de plats. » Cela rappelle le titre d'un ouvrage de Platon : le banquet est le lieu où circulent les aliments, les boissons et les idées. Le divertissement et le plaisir se mêlent au sérieux de la discussion. C'est pourquoi la dégustation doit être préférée à la dévoration. François Ricard analyse cette métaphore du banquet[19] : il y perçoit une suite de moments délicieux, doublée d'une conversation, sans polémique ni démonstration, avec la possibilité du coq-à-l'âne pour changer de direction lors de l'échange. La multiplicité des plats renvoie à la pluralité des intrigues : la variation est le maître-mot des romans kundériens. Le banquet est une fin en soi, qui s'exécute dans le plaisir – où l'on mange sans faim, si l'on peut dire –, alors que la course (poursuite ou course cycliste) n'est qu'un *moyen* d'arriver à une fin : comprenons que la lecture, dans la haute estime où la place Kundera, est une fin en soi. Après une description des lacunes du roman à suspense à l'aide de métaphores comiques, Kundera livre ses conseils d'écriture pour l'auteur (intrigue multiple, signification tout au long du texte, digression) et de lecture pour le récepteur (choix avisé d'œuvres, lenteur de la dégustation, effort de compréhension) en utilisant une modalisation déontique : l'utilisation des verbes falloir (« faut-il ») et devoir (« le roman ne doit pas… ») le prouvent. Le jugement de valeur est perceptible, et le lexique permet de parler ici d'une « morale du roman », car Kundera énonce

---

[18] François RABELAIS, *Gargantua* [1534], Pocket, coll. Pocket Classiques, 1998.

[19] François RICARD, *Le Dernier après-midi d'Agnès. Essai sur l'œuvre de Milan Kundera*, Gallimard, coll. Arcades, 2003.

bien le devoir de l'auteur, comme celui du lecteur. L'art du roman de Kundera est fait de préférences et de prescriptions. En quelques lignes se trouve un manifeste du roman, c'est-à-dire une théorie du roman intégrée à un roman, et non à un essai. La théorie et la mise en pratique se conjuguent au sein du roman, pour emporter l'adhésion du lecteur, pour le convaincre de façon probante et immédiate. Marie Baudry, se référant à Jauss, explique qu'une théorie de la lecture semble être aussi, forcément, un manuel de réception esthétique[20] : Kundera montrerait la voie du lecteur-modèle. On se permet l'expression « morale du roman » car les extraits précédents énoncent des règles en vue d'un idéal, et cette recherche d'un bien idéal est la définition de la morale. Marie Baudry ajoute : « Autrement dit, l'esthétique de la réception visée par les théories de la lecture s'appuierait sur une morale, aux critères plus ou moins divergents. »[21] Nos extraits proposent des règles, des principes de conduites pour chaque pôle (auteur, lecteur), qui se doit d'être exigeant et de faire les bons choix. Ces choix sont les bons selon Kundera car ils reflètent ses propres valeurs, révélées dans ses romans : lenteur, plaisir, réflexion.

Enfin, afin de guider son destinataire dans le choix de ses lectures, l'auteur-narrateur use d'exemples qu'il exalte ou désavoue. L'intertextualité explicite permet d'exhiber certaines références, et de cerner des « textes-repoussoirs » ou « anti-intertextes » comme le remarque Martin Rizek dans *Comment devient-on Kundera ?*[22] Dans les extraits de *L'Immortalité* étudiés, c'est Alexandre Dumas qui permet à Kundera de se définir en négatif. Cet auteur du XIXe siècle est connu pour ses romans historiques, publiés en feuilletons : *Les Trois mousquetaires*[23]*, Le Comte de Monte-Cristo*[24]*, La Reine Margot*[25]… Ce type de roman populaire est publié par épisodes, afin de maintenir les lecteurs en haleine : cela assure l'achat du journal suivant, contenant la suite de la diégèse. La tension dramatique vise la fidélisation du lecteur et la certitude du bénéfice commercial. Ces textes furent critiqués pour ce qu'on nommait alors les procédés de suspension savante. Kundera dénonce l'usage de « formules magiques » dans *Les Trois mousquetaires*, « le roman préféré du professeur Avenarius » (IM, p. 332) : cela permet un débat entre les deux personnages amis. Alexandre Dumas devient la personnification de l'intrigue linéaire et de la tension dramatique, ce qui justifie son rejet par Kundera, en tant que

---

[20] Marie BAUDRY, « Fantasmatique de la (mauvaise) lecture », in Alain TROUVE (dir.), *La Lecture littéraire. Revue de recherche sur la lecture des textes littéraires*, Université de Reims, n° 9 « Lecture et psychanalyse », décembre 2007, pp. 69-86.
[21] *Ibid*, p. 70.
[22] Martin RIZEK, *Comment devient-on Kundera ? Images de l'écrivain, écrivain de l'image*, L'Harmattan, coll. Espace littéraire, 2001.
[23] Alexandre DUMAS, *Les Trois mousquetaires* [1844], Garnier Flammarion, 1999.
[24] Alexandre DUMAS, *Le Comte de Monte-Cristo* [1844], Pocket, coll. Pocket Classiques, 2009.
[25] Alexandre DUMAS, *La Reine Margot* [1845], Garnier Flammarion, 1996.

contre-modèle. Les modèles évoqués dans *L'Immortalité* sont : Cervantès (« Personne n'a pénétré l'homo sentimentalis avec plus de perspicacité que Cervantès » (p. 289), Goethe ainsi que Rainer Maria Rilke (« le plus grand poète allemand après Goethe » p. 277)… La démonstration se poursuit aussi dans *La Lenteur*, qui présente des contre-modèles, comme « Romain Rolland, l'ami du progrès et des larmes » (LE, p. 316), ainsi que des modèles. « Vivant Denon » est nommé (LE, p. 12), et *La Lenteur* développe une réécriture de sa nouvelle *Point de lendemain*[26]. Kundera explique le goût de Vincent pour les « tableaux de Fragonard, de Watteau » et pour les « pages de Sade, de Crébillon fils ou de Duclos » (LE, p. 16), et avoue « Je partage son admiration », ainsi que « je tiens *Les Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos pour l'un des plus grands romans de tous les temps. » (LE, p. 16) Il puise ses références essentiellement dans le XVIIIe siècle, mais l'on trouve parfois des auteurs faisant autorité au XXe siècle : par exemple « Guillaume Apollinaire », cité pour sa « sagesse » et ses « beaux poèmes » (LE, pp. 97-99). Diderot est un modèle qui entraîne une réécriture de *Jacques le fataliste*[27], dans *Jacques et son maître, hommage à Denis Diderot en trois actes*[28]. Les modèles et contre-modèles explicites se retrouvent donc à la fois dans la fiction, où l'auteur-narrateur-personnage entre en débat littéraire avec des proches, et dans les essais de Kundera : Rabelais, Cervantès, Diderot, Sterne, Kafka, Musil, Broch, Fuentes, Aragon, dans *L'Art du roman*[29], auxquels il ajoute Gombrowicz et Hemingway dans *Les Testaments trahis*[30], et Fielding, Flaubert et Proust dans *Le Rideau*[31].

Kundera, même s'il se met au même niveau diégétique que ses personnages dans *L'Immortalité* et *La Lenteur* afin de présenter son point de vue comme égal aux autres, conserve tout de même une position *privilégiée* : devenu personnage, il reste tout de même simultanément narrateur. Ainsi il connaît le déroulement de la diégèse, contrairement à son lecteur pris par le suspense, et joue de ce déficit cognitif, avec des effets d'annonce malicieux :

> Ah, ce cher Paul qui voulait provoquer Grizzly et le faire enrager, en tirant un trait sur l'Histoire, sur Beethoven, sur Picasso… Il se confond dans mon esprit avec Jaromil, le personnage d'un roman dont j'ai achevé la rédaction voici tout juste vingt ans et dont on me verra, au cours d'un prochain chapitre, déposer un exemplaire dans un bistrot de Montparnasse à l'intention du professeur Avenarius. (IM, p. 208)

---

[26] Vivant DENON, *Point de lendemain* [1777], Gallimard, coll. Folio classique, 1995.
[27] Denis DIDEROT, *Jacques le fataliste et son maître* [1796], Gallimard, coll. Folio, 1994.
[28] Milan KUNDERA, *Jacques et son maître : hommage à Denis Diderot en trois actes*, Gallimard, coll. Le manteau d'Arlequin. Théâtre français et du monde entier, 1981.
[29] Milan KUNDERA, *L'Art du roman*, Gallimard, coll. Folio, 1986.
[30] Milan KUNDERA, *Les Testaments trahis*, Gallimard, 1993.
[31] Milan KUNDERA, *Le Rideau*, Gallimard, coll. Folio, 2005.

Ce passage illustre bien la totale fusion d'instances traditionnellement différenciées : l'auteur (qui a écrit *La Vie est ailleurs*[32]), le narrateur (dont la voix nous parvient) et le personnage (qui interviendra dans la diégèse pour offrir un livre à son ami). Cela renforce la toute-puissance de l'auteur : non content de tenir son lecteur en haleine, l'auteur-narrateur lui propose un pacte de lecture original et transgressif, et lui indique alors quel comportement de lecture adopter. Le texte module le comportement et les goûts de son lecteur. En valorisant certains types de textes, l'auteur-narrateur se montre favorable aux lecteurs de *ces* textes, qu'il a choisis, et de *ses* textes, organisant alors une célébration de sa propre pratique. La captation du lecteur est le but de toute recherche romanesque, comme remarque Bertrand Vibert[33]. Si Kundera laisse le choix à son lecteur, et adopte certaines marques d'humilité pour ne pas exalter sa toute-puissance (mais seulement celle du récit), cela ne l'empêche pas de signaler ses préférences, et de proposer les goûts de lecture qu'il juge les meilleurs. Mais son humilité est visible dans l'usage de l'autodérision, par exemple dans le passage suivant :

> Le patron lui dit [à Avenarius] : « Monsieur Kundera sera en retard. Voilà le livre qu'il a laissé pour vous distraire en l'attendant », et il lui tendit mon roman *La Vie est ailleurs*, dans l'édition bon marché qui s'appelle Folio. / Le professeur Avenarius empocha le livre sans lui prêter la moindre attention, parce qu'à ce moment précis la femme à la tirelire rouge lui était revenue à l'esprit et il désirait la revoir. « Je reviens tout de suite », dit-il en sortant. (IM, p. 231)

Cet extrait insiste sur l'édition vulgaire du livre, et met en scène un refus de lecture : parfois l'incitation ne porte pas ses fruits, et le récepteur garde la liberté de rejeter l'écriture et la lecture suggérées. Si l'on peut dire, Kundera propose, le lecteur dispose – même quand le lecteur est un ami. L'indifférence d'Avenarius se manifeste en l'absence du personnage Kundera, mais sous l'œil du narrateur-auteur Kundera et du lecteur. Ainsi Kundera met en scène son propre échec en tant qu'auteur, se mettant dans une position d'humiliation, voire de ridicule. On peut parler de double échec, car Avenarius, s'il est un proche (il devrait donc faire l'effort de s'intéresser aux productions de son ami, ne serait-ce qu'en raison de cette amitié), est également un lecteur. Ce n'est pas un non-lecteur que Kundera voudrait amener à la lecture, activité qui lui serait peu familière : Avenarius est un lecteur de biographies et de mémoires qui rejette fermement le roman.

---

[32] Milan KUNDERA, *La Vie est ailleurs*, Gallimard, coll. Du monde entier, 1973.

[33] Bertrand VIBERT, « Paradoxes de l'énonciation et de la réception chez Milan Kundera », in Marie-Odile THIROUIN, Martine BOYER-WEINMANN (dir.), *Désaccords parfaits : la réception paradoxale de l'œuvre de Milan Kundera*, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, 2009, p. 163-186.

Ainsi l'art du roman énoncé par Kundera est présenté avec humilité comme une voie parmi d'autres, une possibilité qui essuie parfois des revers. Le parcours de lecture proposé par l'auteur-narrateur n'est pas exempte de réactions négatives – indifférence, mépris, ou répudiation.

Souvenons-nous de la déclaration de Kundera dans son essai *Le Rideau* : « L'art du roman, avec son sens de la relativité des vérités humaines, n'exige-t-il pas que l'opinion de l'auteur reste cachée et que toute réflexion soit réservée au seul lecteur ? »[34] Malgré cette affirmation sous forme interrogative, l'art du roman est théorisé à la fois dans les essais et dans les romans de notre auteur. Les discours sur l'écriture et la lecture réclament à ces deux pratiques complémentaires un sérieux et des valeurs communes à celle de notre auteur. Ce dernier profère ces discours de différentes façons : par l'intermédiaire d'un personnage (Agnès étant le modèle du lecteur idéal dans *L'Immortalité*), ou d'un narrateur. Ce narrateur peut être extradiégétique et stimuler la complicité de son lecteur en lui enjoignant de penser à sa manière ; il peut également être intradiégétique, devenant alors un narrateur-auteur qui sème des indices autobiographiques qui se focalisent sur la personne de Kundera. Kundera en tant que personnage ou Kundera en tant que personne s'unifient afin de débattre avec les autres personnages sur des sujets notamment littéraires, mais aussi pour donner du crédit à cette voix qui, sans s'imposer, espère être *choisie*, car elle croit connaître les valeurs qui fondent l'art du roman. Kundera expose ses goûts de lecture : l'intertextualité, servant de référence valorisée ou discréditée, se retrouve dans l'essai comme dans le roman, de façon à la fois implicite et explicite. La présentation des choix de lecture idéals, le discours tenu à la fois sur l'écriture et la lecture au sein de la fiction, passent par l'intermédiaire de personnages-représentants, mais s'épanouissent dans la figure majeure du narrateur-auteur, présent à la fois dans *La Lenteur* et dans *L'Immortalité*.

Ainsi, notre auteur voudrait laisser la réflexion tout entière au lecteur ; cependant il lui donne des éléments pour tracer son propre chemin de lecture. Mais la lecture est une activité intellectuelle difficile à théoriser : c'est pourquoi les discours la concernant sont diffusés dans les fictions, et non réellement abordés dans les essais. De plus, la lecture est traitée en complément de l'écriture, par l'intermédiaire du genre cher à Kundera qu'est le roman, mais non abordée de front. Tout cela s'expliquerait par la difficulté de traitement de cette thématique, selon Marie Baudry : « Impossible doctrine sur la lecture et impossibilité de se

[34] Milan KUNDERA, *Le Rideau*, Gallimard, coll. Folio, 2005, p. 89.

passer d'une pensée de la lecture, plus particulièrement de la lecture littéraire. »[35] Or, le lecteur s'éprouve toujours dans une pratique, puisque son identité de lecteur est définie par une activité : c'est pourquoi, au-delà des discours, Kundera met surtout en scène des situations de lecture et des personnage de lecteurs.

[35] Marie BAUDRY, « Fantasmatique de la (mauvaise) lecture », in Alain TROUVE (dir.), *La Lecture littéraire. Revue de recherche sur la lecture des textes littéraires*, Université de Reims, n° 9 « Lecture et psychanalyse », décembre 2007, p. 69.

II. Situations de lecture et figures de lecteur

Iser déclare : « Le texte est le déroulement dans sa totalité : depuis la perspective de l'auteur jusqu'à l'expérience du lecteur. »[36] C'est pourquoi l'intertextualité kundérienne explicite est constituée de préférences déclarées et de discours prescriptifs destinés aux écrivains (à propos du procédé de suspense, de la technique de l'intrigue linéaire ou multiple…) et aux lecteurs (quant à leurs choix de lecture). Son art du roman englobe le texte de sa création jusqu'à sa réception. Il aborde également la poésie, pour la différencier du roman, mais sans se borner à la question du genre. En ce qui concerne les destinataires des textes, ils sont représentés à travers plusieurs personnages lecteurs, plus ou moins valorisés, et leur réception est l'objet de questionnements : comment appréhendent-ils les textes ? Qu'est-ce qui détermine leur lecture, comment se définit-elle ? Expérience de vie et expérience de lecture se renvoient l'une à l'autre : l'expérience de lecture est un moment existentiel particulier ; et certains passages forts de l'existence des personnages (notamment celui d'Agnès) possèdent les caractéristiques de la lecture. C'est pourquoi cette représentation de lecteurs dans leur parcours de lecture permet à Kundera de transmettre son idéal de lecture et son idéal de vie, souvent l'un étant l'image de l'autre. L'auteur présente plus largement des valeurs qui lui sont chères : expérience de lecture et expérience existentielle se rejoignent dans un certain art de vivre, dans lequel on distingue des penchants peut-être qualifiables d'« épicuriens ».

A. « Lecteur modèle » et « mauvais lecteur »

Kundera met en scène plusieurs personnages de lecteurs et d'écrivains (parfois les deux en même temps) dans *L'Immortalité* et *La Lenteur*. Certains bénéficient de la bienveillance de l'auteur, et semblent montrer le chemin d'une « bonne » lecture, alors que d'autres sont présentés sous un projecteur ironique qui pointe leurs défaillances. Comme nous l'avons vu, Kundera développe une théorie de la lecture en pratique, c'est-à-dire par ses romans. Selon Marie Baudry, une théorie de la lecture vise à définir une forme de lecture

[36] Wolfgang ISER, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga, coll. Philosophie et langage, 1976, p. 12.

performante[37]. Elle projette inévitablement une forme de lecteur idéal, qui ferait une réception parfaite du texte. Cette réception dite parfaite est-elle celle souhaitée par l'auteur ? Marie Baudry ajoute que les écrits présupposent une axiologie de la lecture : la « bonne » lecture est définie par opposition à une « mauvaise » lecture. Cette dernière est réprouvée pour sa naïveté, son incompréhension ou sa passivité. Cette opposition entre bonne et mauvaise lecture est présente dans l'œuvre de Kundera, cependant elle n'est pas si marquée.

L'amour d'Agnès et de son père pour un poème de Goethe est décrit dès le chapitre 6 de la première partie de *L'Immortalité*. Après qu'Agnès a été décrite comme partagée entre la culture allemande de son père et la culture française de sa mère, la récitation de poèmes allemands est présentée comme un rituel entre le père et la fille. Les vers de Goethe sont aimés pour eux-mêmes, mais aussi parce qu'ils forment un lien privilégié parent-enfant, qu'ils matérialisent un amour par la transmission. Un poème de Goethe est inséré dans le roman en ces termes : « Voici le poème allemand le plus célèbre de tous les temps, celui que tout petit Allemand doit apprendre par cœur. » (IM, p. 46) La récitation est avant tout un exercice scolaire, qui permet la connaissance de la poésie nationale. Mais son aspect rituel révèle ici une autre tradition, qui lie un père et sa fille. C'est un poème qui renvoie à l'enfance, puisque le père l'apprend durant sa jeunesse en Hongrie, et le transmet à sa fille au même âge. La récitation est une activité particulière dont la pratique est minutieusement décrite par l'auteur : c'est avant tout un exercice de *mémoire*. Le texte a été lu et relu, répété de nombreuses fois afin de s'imprimer durablement dans l'esprit d'un individu. Il se passe d'un support matériel qui obligerait à une lecture immobile. Le texte devient tout d'abord mobile – il peut être récité en marchant, donc intégré à une autre activité. La récitation est une lecture *en soi*, la lecture d'un texte parfaitement assimilé, maîtrisé. Cet apprentissage a permis d'inscrire le poème dans son esprit ; Agnès et son père l'inscrivent également dans leur corps, puisqu'ils infléchissent leur marche au rythme du texte. La prosodie définit la cadence de leurs pas. La lecture est en mouvement, elle épouse parfaitement la forme de la marche : lecture et promenade s'harmonisent. Cet exercice allie donc mémoire, promenade et beauté. La marche permet d'emporter le texte hors du support livresque ; les vers permettent d'esthétiser la promenade en lui imposant un rythme.

> Ils le récitaient au cours de leurs promenades, en accentuant démesurément toutes les syllabes toniques et en marchant au rythme du poème. La complexité du mètre ne rendant pas la chose facile, leur succès n'était complet que sur les deux derniers vers : war

[37] Marie BAUDRY, « Fantasmatique de la (mauvaise) lecture », in TROUVE, Alain (dir.), *La Lecture littéraire. Revue de recherche sur la lecture des textes littéraires*, Université de Reims, n° 9 « Lecture et psychanalyse », décembre 2007, pp. 69-86.

> – te nur – bal – de — ru – hest du – auch. Le dernier mot, ils le criaient si fort qu'on l'entendait dans un rayon d'un kilomètre. (IM, p. 48)

La complexité de cet exercice ne fait aboutir qu'à une réussite partielle, une récitation imparfaite. Cependant la joyeuse complicité du parent et de l'enfant constitue la beauté de leur geste, de leur lecture. Le dernier vers est de nouveau inséré dans le texte fictionnel, mais sans retour à la ligne. Kundera essaie de restituer la cadence du poème. Cette promenade-récitation se réalise dans l'euphorie, comme le montrent l'adverbe « démesurément », ainsi que la dernière phrase, qui précise que leur récitation se termine dans un cri, qui n'est autre qu'un cri de joie qui fuse en pleine nature. Ce cri n'est pas un hurlement mais un jaillissement d'allégresse, survenu de la rencontre entre la promenade et la récitation, de l'intimité du père et de la fille. Lecture et promenade sont ici presque un chant et une danse. La lecture ouvre donc un espace de connivence entre mêmes lecteurs : la description de cette communion ritualisée désigne la lecture comme participant à un moment de bonheur. La dernière récitation met fin à ses instants, et prend une ultime signification : elle annonce la mort du père. Nous avons étudié les multiples interprétations d'Agnès, successives et complémentaires : cette dernière récitation est un retour à l'enfance, permettant ainsi d'embrasser en quelques mots toute la durée d'une vie, du début jusqu'à la fin, sa vie étant marquée par la récitation de ce poème. Elle est aussi l'évocation d'un souvenir heureux, d'un souvenir partagé : elle scelle la complicité toujours renouvelée d'un père et de sa fille. Même si la récitation se fait dans un lit, même si le père est immobilisé, la cadence du poème évoque toujours la marche, la lecture renvoie à la promenade, moment de nature et de liberté. Cette récitation est enfin le dernier lien entre le père et sa fille avant sa mort : il parle mieux que les mots eux-mêmes, qui se cherchent, qui hésitent et ne peuvent éviter les maladresses, en de telles circonstances. Les vers de Goethe permettent d'éviter les déclarations tristes ou funestes. « Son père était alité, le front couvert de sueur ; elle lui prit la main et, retenant ses larmes, répéta doucement avec lui : warte nur, balde ruhest du auch. Toi aussi, bientôt, tu te reposeras. » (IM, pp. 48-49) Cette récitation partagée est la marque d'une magnifique pudeur devant la mort, d'un refus de la verbalisation directe, mais d'un aveu, tout de même, à mots couverts. Les derniers vers sont encore insérés dans le texte : ils étaient criés par les deux protagonistes, ils sont dorénavant répétés « doucement. » Le corps fléchit devant la mort, la discrétion s'impose : c'est un retrait progressif et doux. La traduction des derniers vers est redonnée au lecteur, et les mots prennent un nouveau sens : le repos évoqué dans le poème renvoie au décès imminent du père. Le père, au lieu de donner des conseils à sa fille, lui transmet par cette lecture commune les valeurs qui sont les siennes, telles la mémoire, dans la

réminiscence d'une activité de plaisir : la promenade. Les deux voix se font douces, puis celle du père disparaît : les mots se sont atténués jusqu'au silence. La « voix de la mort du père » est entendue par Agnès : « c'était le silence des oiseaux endormis sur la cime des arbres. » (IM, p. 49) Le poème, associé au père, prend alors l'image de sa mort : l'une de ses significations, latente, apparaît en cet instant funeste pour Agnès. Cela illustre la déclaration de Jauss : l'œuvre littéraire est « bien plutôt faite, comme une partition, pour éveiller à chaque lecture une résonance nouvelle qui arrache le texte à la matérialité des mots et actualise son existence. »[38] Kundera valorise la nouvelle et funeste interprétation d'Agnès, puisqu'il porte un jugement de valeur mélioratif, et répète de nouveau le poème : « Le silence, en effet, se répandit après la mort, remplit l'âme d'Agnès, et c'était beau ; et je le redirai : c'était le silence des oiseaux endormis sur la cime des arbres. » (IM, p. 49) La récitation est un genre de lecture qui ne craint pas la répétition : le poème s'enrichit de cette répétition, la récitation s'alimente de cet acte redondant et mémoriel. On retrouve ici la valorisation de la répétition, opposée à l'ouvrage qui se consomme et se consume, tel le roman à suspense. Kundera promeut la répétition, validée par Michel Picard comme tempo propre à un grand texte, rythme entretenant le désir[39]. C'est une temporalité appréciée par les enfants, qui se retrouve dans le texte considéré comme espace de jeu, avec des règles. Le père d'Agnès emprunte les mots d'un autre pour transmettre un message qui lui est propre : Kundera montre cette récitation comme « le dernier message du père » (IM, p. 49). Puis il en propose la lecture : « Qu'avait-il voulu lui dire par son cadeau ? D'être libre. De vivre comme elle voulait vivre, d'aller où elle voulait aller. » (IM, p. 49) Le texte est un « cadeau » offert à la fille, et le sens donné par le père à ce cadeau infléchit le sens premier du texte. Le père d'Agnès lui a donné le goût des « joies de la solitude » (IM, p. 49), il lui a inculqué ses valeurs, ramassées en ces instants heureux de promenade-récitation. Ses épisodes ont donné à Agnès l'amour et la nostalgie d'un lieu : « La Suisse : le chant des oiseaux sur la cime des arbres. » (IM, p. 51) On voit que la lecture de Goethe influence le regard d'Agnès, par les souvenirs dont elle est chargée. La voix du père s'identifie au son du cor de chasse dans la forêt, et symbolise l'appel de la liberté : Agnès est parfois tentée de rompre ses chaînes afin de retrouver cette exaltation dans la nature et la solitude. Le chapitre 6 résume, par la description du rituel d'Agnès et de son père, les valeurs de l'auteur, transmises par le père à Agnès : elle est présentée comme lectrice-modèle qui fournit des interprétations riches et multiples à une lecture, qu'elle applique ensuite à sa vie-même. L'esthétisation d'instants quotidiens, le fait de décrypter des symboles

---

[38] Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception* (1972), Paris, Gallimard, coll. Tel, 1978, p. 52.
[39] Michel PICARD, *Lire le temps*, Les Editions de Minuit, coll. Critique, 1989.

dans la lecture puis dans l'existence, de lier les deux dans une correspondance éclairante, tout cela illustre le goût pour la beauté et la profondeur du sens. La lecture est une activité herméneutique ; elle conduit à des instants de beauté, auxquels s'ajoutent des sens liés au contexte de lecture, à la transmission du texte. Agnès est la lectrice modèle : le concept de lecteur modèle[40] d'Umberto Eco prend corps dans ce personnage, qui cherche le sens profond, qui multiplie les interprétations, et qui prend en compte le contexte. Elle est celle qui inscrit la lecture dans le mouvement de son existence, qui fait de la lecture une expérience de vie, et qui appréhende la vie comme une expérience de lecture, c'est-à-dire d'interprétation du sens, ouvrant à une esthétisation du quotidien.

Agnès est présentée à d'autres moments comme une lectrice modèle, par la signification qu'elle donne à la lecture. L'appropriation de la lecture, lui donnant une dimension affective, et la prise en compte de son contexte, caractérisent l'attitude d'Agnès et s'opposent à celle de son mari, Paul. Ils possèdent une référence commune, Rimbaud, qui est pourtant sujette à deux lectures différentes. Leur considération de l'objet-livre diffère également. Ces divergences autour de la lecture permettent de comprendre les différences plus profondes qui séparent les époux. Pour Agnès, le livre est avant tout un objet de lien, chargé d'une dimension affective. On a pu le voir au sujet d'un texte de Goethe (donc sans rapport avec le support) qui formait le lien avec son père. On le retrouve au premier chapitre de la cinquième partie : Agnès est attachée à l'objet-livre puisque « l'édition brochée » (IM, p. 325), c'est-à-dire bon marché, est précisée. Quand elle voyage, elle emmène les poèmes de Rimbaud, et ses justifications sont totalement affectives :

> Elle les avait emportés parce que au cours des dernières semaines elle avait beaucoup pensé à Paul. Avant que Brigitte ne vînt au monde, elle montait souvent derrière lui sur une grosse motocyclette et ils parcouraient toute la France. Dans son souvenir, cette période et cette moto se confondaient avec Rimbaud : c'était leur poète. (IM, p. 325)

Goethe est le poète de l'amour paternel ; Rimbaud est le poète de l'amour passionné. La lecture fait lien avec les proches d'Agnès. Elle se sent proche de Paul quand elle pense à lui dans la solitude, par l'intermédiaire de sa lecture ; alors qu'elle avoue que sa présence lui pèse parfois. Ainsi le livre assure un lien affectif fort tout en ménageant la joie de la solitude tant recherchée. Un auteur ravive des souvenirs particuliers, en fonction du contexte de sa lecture : Rimbaud est alors lié à la jeunesse, à la liberté, au voyage, à l'amour pré-conjugal. Rimbaud est associé à une « moto », pour être plus prosaïque – ce que Kundera se permet avec humour,

---

[40] Umberto ECO, *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs* (1994), Grasset, Le Livre de poche, coll. Biblio essais, 1996 (trad. fr).

puisqu'il utilise volontairement cette apocope, cela permettant un rapprochement sonore entre « Rimbaud » et « moto », grâce au même nombre de syllabes et à l'assonance en [o]. Rimbaud est le poète du voyage, du nomadisme, qui exalte les jeunes rebelles qu'étaient peut-être Agnès et Paul. Quoi qu'il en soit, la lecture de Rimbaud est dorénavant assimilée par Agnès : elle est devenue objet de souvenir. Le livre stimule la mémoire affective, tout comme la madeleine de Proust ressuscite les anciens paysages ; il permet d'entretenir un rapport à la fois tendre et distancé avec ses souvenirs.

> Ces poèmes à demi oubliés, elle les avait pris comme elle eût pris un vieux journal intime, curieuse de voir si les annotations jaunies par le temps lui paraîtraient émouvantes, ridicules, fascinantes ou sans importance. (IM, p. 325)

Ce passage soulève deux remarques : tout d'abord, la lecture a trait à la mémoire affective, pourtant les poèmes sont « à demi oubliés ». La contradiction n'est qu'apparente : quand le livre est fermé, la lecture terminée, cette dernière continue de faire chemin dans l'esprit du lecteur. Une fiction peut transformer la vie de son récepteur. La signification trouvée dans les textes peut éclairer le comportement de leurs lecteurs, apporter un point de vue à des questions qu'ils s'étaient posées, ou en susciter de nouvelles. La lecture d'un roman n'est jamais totalement mémorisée : le texte impose sa marque, mais se fait ensuite oublier tel quel. Italo Calvino développe cette idée dans *Pourquoi lire les classiques ?*[41] Certaines idées fondatrices subsistent, mais la forme devient vague, l'oubli est inévitable : la lecture terminée se fond ensuite dans l'esprit du lecteur, voire dans l'inconscient collectif, mais le texte dans sa précision n'est plus accessible. Ensuite, notre extrait propose une comparaison qui approfondit cette idée : « Ces poèmes à demi oubliés, elle les avait pris comme elle eût pris un vieux journal intime. » Le recueil de poèmes est devenu le reflet d'une vie passée. Il prend une dimension autobiographique primordiale, parce qu'il évoque les souvenirs de jeunesse, mais aussi parce qu'il a été commenté et réfléchi par écrit, dans les marges. L'écriture d'Agnès encadre les caractères d'imprimerie de l'ouvrage. Les poèmes de Rimbaud ont suscité réaction et réflexion : la glose qui entoure le texte lui donne vie, personnalisant la lecture. La lecture engage donc une composante identitaire : le lecteur y engage sa propre personne, ses idées, ses valeurs, regardant ensuite le texte comme un reflet de lui-même ou d'une partie de sa vie. Le genre du « journal intime » engage aussi un rapport étroit avec son moi, un questionnement et une distanciation dans l'écriture. La grande implication d'Agnès,

[41] Italo CALVINO, *Pourquoi lire les classiques ?*, Seuil, coll. La librairie du XXè siècle, 1984.

personnage-modèle, est valorisée par Kundera. Bertrand Vibert le remarque dans son article « Paradoxes de l'énonciation et de la réception chez Milan Kundera »[42] :

> Le roman comporte sa figure de lecteur idéal (ou modèle) avec le personnage d'Agnès, lectrice, déchiffreuse de signes, adepte des chemins de traverse et non des grandes routes (métaphore de deux postulations de lecture opposées), et dont l'*ethos* est bien proche de celui de son créateur.

La métaphorisation de la lecture annoncée par Bertrand Vibert sera étudiée par la suite. On constate qu'Agnès concentre les valeurs du créateur : elle représente une figure de lecteur idéal. Comme on le sait, Kundera crée des ego imaginaires ; sa tendresse pour Agnès est perceptible dans *L'Immortalité*. Elle n'hésite pas à stopper le temps des obligations et des contraintes pour se retirer dans la nature, s'accorder un moment de répit. C'est un personnage spécial qui, « reniant sa condition de héros, a *abandonné la lutte*. »[43] François Ricard l'analyse ainsi, allant jusqu'à qualifier *L'Immortalité* de « roman de l'exil », en se fondant sur l'expérience d'Agnès. Les personnages chéris par l'auteur sont ceux qui osent effectuer un « pas de côté », pour s'extraire du monde. Il valorise les déserteurs, des anti-modèles qu'il promeut au rang de héros : François Ricard les énumère (Tamina dans *Le Livre du rire et de l'oubli*[44], Tomas et Sabina dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*[45], le chevalier et Madame de T. dans *La Lenteur*, Chantal dans *L'Identité*[46], Josef dans *L'Ignorance*[47]…) Il parle d'exil car ces héros ne cherchent pas à faire triompher la vérité : ils abandonnent plutôt cette quête, en reconnaissant l'universalité du mensonge, en s'émancipant de toute croyance. Ces personnages s'évadent, s'excluent, trouvent la volupté dans l'oubli du monde, mais dans une forme de mémoire également, comme on l'a vu pour Agnès. Ces exilés sont des condensés de l'esthétique de Kundera, c'est pourquoi l'on peut parler de personnages modèles : en effet, ses fictions sont sur le mode de l'exil, car il interrompt l'action, condamne l'aventure effrénée et le suspense, fonde sa temporalité romanesque sur la lenteur et la répétition. On voit Agnès faire halte dans les Alpes, après avoir évoqué le souvenir de Rimbaud. Cet arrêt marque son attirance pour la beauté des chemins, qui correspond pour Eva Le Grand à la beauté « des

---

[42] Bertrand VIBERT, « Paradoxes de l'énonciation et de la réception chez Milan Kundera », in THIROUIN, Marie-Odile, BOYER-WEINMANN, Martine (dir.), *Désaccords parfaits : la réception paradoxale de l'œuvre de Milan Kundera*, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, 2009, p. 170.

[43] RICARD, François, *Le Dernier après-midi d'Agnès. Essai sur l'œuvre de Milan Kundera*, Gallimard, coll. Arcades, 2003, p. 21.

[44] Milan KUNDERA, *Le Livre du rire et de l'oubli*, Gallimard, coll. Du monde entier, 1979.

[45] Milan KUNDERA, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Gallimard, coll. Du monde entier, 1984.

[46] Milan KUNDERA, *L'Identité*, Gallimard, coll. Blanche, 1998.

[47] Milan KUNDERA, *L'Ignorance* [2003], Gallimard, coll. Folio, 2005.

découvertes, hasards et coïncidences »[48]. Elle ajoute que c'est la « beauté trahie du monde de Rimbaud, mais aussi de son père et, par-delà, du poème de Goethe dont elle n'a cessé d'avoir la nostalgie depuis son enfance. »[49] Rimbaud permet de raviver des plaisirs anciens : le narrateur énumère des noms d'animaux, d'arbres et de plantes, puis il cite un poème, « Sensation », dans lequel se trouve la thématique de la nature (« *Par les soirs bleus d'été, j'irai dans les sentiers Picoté par les blés, fouler l'herbe menue…* » IM, p. 326). L'insertion de cet intertexte donne raison à l'interprétation d'Agnès. Par le retour à une beauté perdue, par son dévouement au souvenir heureux dans une évasion improvisée, Agnès révèle la signification du roman et les valeurs de l'auteur. L'intensité de son expérience l'atteste. Eva Le Grand, de nouveau :

> De ce magnifique *roman du temps de l'Europe*, je garde la nostalgie d'Agnès : femme-chemin, femme-épisode, femme-sourire mais aussi femme-désir, partie sans regret au pays sans visages… sans un geste d'adieu dont pourtant elle est née car, depuis longtemps, elle a su claquer la porte devant le kitsch, devant la séduction de toutes ses illusions, et celles de l'amour et celles du temps.[50]

Agnès apparaît comme le personnage clé de *L'Immortalité* : sa réflexion l'a menée à une compréhension plus lucide de l'existence, elle ne se berce plus d'illusions. Elle délaissera même son identité pour atteindre une sorte de béatitude dans l'exil, expérience représentative de la lecture selon François Ricard. Agnès apparaît comme une lectrice modèle, puisqu'elle pratique l'interprétation approfondie. Lakis Proguidis l'énonce ainsi : « Agnès prend de l'âge, le silence mis en poésie par Goethe deviendra le trésor le plus précieux de son âme, son essence la plus intime. »[51] Elle goûte avec délice la joie de la solitude, et rattache les textes aimés à son intimité, à ses tendres souvenirs. Quand elle lit, elle lie : les poèmes renvoient à son père ou à son mari. Mémoire du texte et mémoire du contexte sont inséparables.

Cependant, le couple partageant une lecture commune est séparé par sa considération pour le texte. Cette divergence révèle un fossé plus profond, entre des valeurs. Pour Agnès, Rimbaud est le poète de la liberté et des chemins, alors que Paul en fournit une toute autre lecture, détestant la nature et les montagnes. La déclaration suivante, que l'on peut attribuer à Agnès en discours direct libre, ou à l'auteur – peu importe, puisqu'ils sont liés par les mêmes valeurs – condamne le point de vue de Paul, avec un raccourci qui montre toute son

---

[48] Eva LE GRAND, *Kundera ou la mémoire du désir*, L'Harmattan, XYZ, coll. Théorie et littérature, 1995, p. 76.
[49] *Ibid*, p. 76.
[50] *Ibid*, p. 77.
[51] Lakis PROGUIDIS, « Milan Kundera : *L'Immortalité* (Signes de liberté dans le brouillard) », in Philippe SOLLERS (dir.), *L'Infini*, Gallimard, n° 43, Hiver 1993, p. 72.

absurdité : « Paul était heureux de voir l'homme recouvrir peu à peu toute la terre de béton. » (IM, p. 328) Il convient de s'interroger sur l'intérêt que porte Paul aux poèmes rimbaldiens : les textes s'inscrivent dans un espace social, contrairement à l'intimité appréciée d'Agnès. L'approche de Paul semble presque publicitaire, puisqu'il est comparé à Jaromil dans sa considération pour Rimbaud : tous les deux se sont « fait[s] un slogan de la phrase écrite par Rimbaud dans *Une saison en enfer* : "Il faut être absolument moderne." » (IM, p. 208) C'est un « grand commandement » (IM, p. 208) qui impose la tyrannie de la modernité. Et cet aveuglement ne laisse pas de place au doute, à la remise en cause. L'opinion de Paul est transmise au discours indirect : l'auteur se permet ainsi de prendre de la distance avec elle, tout en la transcrivant fidèlement. « Paul savait que […] pour le *slogan* rimbaldien il faut savoir trahir les *vers* de Rimbaud. » (IM, p. 210) La lecture de Paul est ici clairement dénoncée comme *trahison*. Paul extrait un passage d'un texte rimbaldien, en occulte le co-texte et le con-texte, afin de le plier à son idée. Il fait violence au texte : il ne cherche pas à comprendre la signification des mots, à multiplier les possibilités d'interprétation. Il choisit une citation courte pour l'utiliser : le texte n'est plus une fin en soi que l'on peut déguster, pour lequel on prend le temps, mais un moyen. Puisque le propre d'un slogan est d'être concis, d'exprimer une idée frappante, une seule, dans le but de convaincre l'auditoire. Ainsi cette sélection opérée dans le texte, cette idée plaquée, recouvrant l'original et bloquant la pluralité d'interprétations ou l'approfondissement du sens, vise assurément un public. Elle est un procédé de communication, à l'opposé de la solitude et du retrait choisis par Agnès, inspirés par les poèmes de Rimbaud. Paul hurle le slogan sur les barricades étudiantes de mai 68 : Rimbaud représente pour lui une poésie révolutionnaire. Cependant, Paul, attendri par ce souvenir, persiste dans la mésinterprétation : Rimbaud est, pour lui comme pour Agnès, le poète qui ravive les souvenirs de jeunesse. Mais la maturation n'a pas lieu chez Paul, qui se voue dorénavant à un véritable culte de la jeunesse, visible dans sa relation avec sa fille. Alors que la famille dîne en regardant la télévision, sans parler, Paul se souvient que sa fille n'a jamais lu Rimbaud. Ses pensées sont ensuite rapportées au lecteur :

> Il éprouve quelque mélancolie à entendre le rire franc de sa fille, qui ignore le grand poète et se régale d'inepties télévisées. Puis il s'interroge : en fait, pourquoi avait-il tellement aimé Rimbaud ? comment en était-il arrivé à cet amour ? avait-il été ensorcelé par ses poèmes ? Non. Rimbaud se confondait alors dans son esprit avec Trotsky, avec Breton, avec Mao, avec Castro, pour former un unique amalgame révolutionnaire. Ce qu'il a d'abord connu de Rimbaud, c'est le slogan ressassé par tout le monde : *changer la vie*. (Comme si, pour formuler pareille banalité, on avait eu besoin d'un poète de génie…) Sans doute Paul a-t-il lu par la suite des vers de Rimbaud ; il en connaissait certains par cœur et les aimait. Mais jamais il n'a lu tous les poèmes : seuls lui ont plu ceux dont lui avait parlé son entourage qui en avait parlé grâce à la recommandation d'un autre entourage. Rimbaud n'a donc pas été son amour esthétique et peut-être n'a-t-il jamais connu aucun

> amour esthétique. Il s'était enrôlé sous la bannière de Rimbaud comme on s'enrôle sous un drapeau, comme on adhère à un parti politique, comme on devient supporter d'une équipe de football. En réalité, qu'est-ce que les vers de Rimbaud lui ont apporté ? Rien que la fierté d'être de ceux qui aiment les vers de Rimbaud. (IM, pp. 211-212)

La lecture de Rimbaud débute, pour Paul, par un slogan, et est assimilée sous la forme d'un autre slogan. La notion d'horizon d'attente, proposée par Jauss[52], semble ici prépondérante. Elle n'annonce pas juste le texte, comme une pré-lecture ; elle *est* la lecture, car le texte est étouffé sous l'attente de slogans révolutionnaires – Paul trouve dans le texte ce qu'il y cherchait, guidé par ses mentors. Le sens du texte était décidé avant d'avoir été lu. Les slogans, ces phrases courtes et frappantes, ôtent toute la richesse du texte, comme l'ironie du narrateur le laisse entendre : « (Comme si, pour formuler pareille banalité, on avait eu besoin d'un poète de génie…) » L'intérêt pour les vers est présent, il va jusqu'à la mémorisation puisque Paul connaît des poèmes par cœur. Cependant le texte est choisi en tant que *signe social*. Il est lu parce que c'est *le* poète qui doit être lu, parce qu'il est à la mode. L'avoir lu, et connaître quelques vers, permettra une reconnaissance sociale tant attendue par Paul. Kundera raye toute idée d'amour esthétique. Paul est indifférent à la beauté des vers, à leur richesse potentielle : il trahit le fond et se soucie peu de la forme. La lecture est apprise pour pouvoir être exhibée, ainsi que pour être condensée en slogans convaincants : elle est donc à la fois monstration et démonstration. Paul, à l'instant où il pourrait prendre conscience d'une télévision par trop envahissante, qui empêche toute conversation durant le repas – moment d'échange privilégié, dans une tradition révérée par Kundera –, et de la dégradation par conséquent du lien familial, se rend en réalité compte de sa lecture erronée de Rimbaud. Ainsi, il ne l'imposera pas à sa fille, qui préfère de toute manière les « inepties télévisées » (IM, p. 211). Ce passage nous apprend qu'un amour de la littérature apparent révèle parfois la recherche d'une reconnaissance sociale par le biais d'une lecture considérée comme légitime. Kundera pourrait fustiger la télévision afin de préparer le terrain à un éloge de la lecture ; cependant il montre plus subtilement une figure de « mauvais lecteur » qui prend conscience de sa façon de lire. Le livre devient un objet initiatique qui, s'il est entre les mains du néophyte, aidera son accès au sein d'un groupe. On parle de signe social car le livre est alors élément de distinction. Rimbaud devient symbole, tout comme Trotsky, Breton, Mao, Castro, devenus autant de figures révolutionnaires, vidées de leur contenu, de leur particularité historique et

---

[52] Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception* (1972), Paris, Gallimard, coll. Tel, 1978. L'horizon d'attente constitue une expérience esthétique intersubjective qui précède toute lecture. Il influence la compréhension du texte et ses effets.

individuelle. Michel Picard décrit dans *La Lecture comme jeu*[53] la subjectivation de toute lecture : chaque lecteur possède son propre répertoire (ses valeurs, ses critères), il est enfermé dans un système individuel de références. Cependant ce système individuel est totalement imposé par le collectif, dans le cas de Paul. Michel Picard précise que les compétences lectrices diffèrent : Kundera insiste sur ces compétences en différenciant bon et mauvais lecteur. Ainsi, il présente clairement Paul comme contre-modèle du lecteur : les termes « trahir », « amalgame », dénoncent les failles de sa pratique. Néanmoins, son amour pour Rimbaud n'est pas contesté ; mais cet amour repose sur de mauvaises raisons, selon l'auteur. Criant, ostentatoire, inscrit dans un processus de communication et de persuasion, fait de raccourcis et d'interprétations abusives, fondamentalement *social*, il s'oppose nettement à l'affection d'Agnès, qui s'affiche dans le retrait et dans le plaisir d'un souvenir intime, *individuel*. La soumission de Paul à un groupe se démarque de l'émancipation d'Agnès, qui emprunte des sentiers non balisés. François Texier explique que la lecture est un acte de transformation du texte en objet intellectuel : « La nature d'une lecture est responsable de la nature d'un texte. *La manière de lire peut transformer la lecture*. »[54] La transformation est déformation, trahison pour Paul ; sublimation, assimilation réussie pour Agnès. Le narrateur se fait ici classificateur.

Isabelle Godard généralise cette tendance à la classification à toute l'œuvre de Kundera, qui propose de très nombreuses images de lecteurs et d'écrivains[55]. La mauvaise lecture est, d'après elle, représentée par Héléna, dans *La Plaisanterie*[56], qui ne comprend pas sa carte postale ; Agnès serait l'autre possibilité de la lecture, la réceptrice idéale. Ces figures de lecteur perçoivent différemment les textes, et lisent différemment la vie. Bertrand Vibert confirme ce penchant kundérien pour la classification : le narrateur aime proposer des catégories (de coïncidences, de lectures, de besoins de regard, …) Cependant, il précise dans « Milan Kundera : la fiction pensive »[57] que ces catégories sont proposées sans être cloisonnées, elles sont en réalité poreuses. Il suffit de voir l'association de Rimbaud et de la moto dans l'esprit d'Agnès pour comprendre que son souvenir n'est pas exempt d'une teinte humoristique. Les personnages lecteurs de Kundera sont plus ou moins proches de l'idéal de

---

[53] Michel PICARD, *La Lecture comme jeu*, Les Editions de Minuit, coll. Critique, 1986.

[54] François TEXIER, *Traces de lectures, sentiers de lecteurs. Lire, un acte de formation au quotidien*, L'Harmattan, 2006, p. 42.

[55] Isabelle GODARD, *Kundera dit le lecteur : étude de la relation de Milan Kundera à son lecteur, principalement dans* L'Immortalité, Grenoble, Université Stendhal, 2009.

[56] Milan KUNDERA, *La Plaisanterie*, Gallimard, 1968.

[57] Bertrand VIBERT, « Milan Kundera : la fiction pensive », *Les Temps modernes*, n° 629, novembre 2004-février 2005, pp. 109-133.

l'auteur : « Les romans de Kundera peuvent sembler choisir leurs lecteurs et en exclure d'autres. »[58] Par la représentation de personnages de lecteurs et de situations de lecture, l'auteur esquisse sa vision du lecteur idéal. Il valorise la réflexion, la capacité d'interprétation et de théorisation. Dans *La Lenteur*, Pontevin est un lecteur d'Epicure, mais cela est révélé au détour d'une phrase. Il n'est pas mis en scène dans sa lecture et dans son rapport au livre. Cependant sa capacité de lire le monde, d'interpréter les événements, font de lui un « grand théoricien » selon son ami Vincent (LE, p. 33). L'auteur-narrateur renchérit : les idées de Pontevin sont des « grande[s] invention[s] » (LE, p. 25) mais il ne cherche pas la gloire en tant que penseur. Pontevin est valorisé, mais comme nous l'avons vu, la catégorisation n'est pas poreuse ; il est également présenté comme un intellectuel, bureaucrate, une sorte de rond-de-cuir dont le rayonnement est limité. Le passage suivant atteste de cette ambivalence dans la considération de l'auteur pour ce personnage : « Je me demande pourquoi Pontevin ne rend pas publiques des idées si intéressantes. Il n'a pourtant pas grand chose à faire, cet historien docteur ès lettres qui s'ennuie dans son bureau à la Bibliothèque nationale. » (LE, p. 29) Il ne veut pas changer le monde, refuse de « persuader les autres de sa vérité » (p. 29). Cette attitude semble positive pour Kundera : « la » vérité ne s'impose pas, elle se cherche. Il prend la peine de développer le concept de danseur dans plusieurs chapitres, de la faire débattre par des personnages afin de l'étoffer, parce que c'est une clé de lecture de la mise en spectacle de l'humanité. De plus, il développe des idées pour le plaisir, non pour la renommée : il revendique son statut d'éternel dilettante. Pontevin se restreint à « une bande de copains qui se rencontre au Café gascon » (LE, p. 30). Les idées circulent autour d'un repas, à l'image du banquet utilisé par Kundera dans *L'Immortalité*. On peut en déduire la gratification de Pontevin ; pourtant, son comportement est nuancé par la suite. Son tort est de tomber dans la démagogie, par souci de plaire, dès que le cercle restreint s'étend un peu plus : « Mais il suffit qu'un tiers arrive pour que Vincent devienne malheureux car, aussitôt, Pontevin se transforme : il parle plus fort et devient amusant, trop amusant au goût de Vincent. » (LE, p. 30) Les conversations intimes se déroulent « sans vouloir briller » quand ils sont en tête à tête ; mais si de nouvelles personnes arrivent, Vincent perçoit la modification de comportement de son maître à penser, qui veut emporter l'adhésion de l'auditoire, faisant alors usage d'un humour facile et potentiellement blessant. Il séduit son public et se repaît de ce rire comme preuve d'une reconnaissance sociale. Celle-ci était également recherchée par Paul, comme l'on s'en souvient. Le personnage de Pontevin possède des idées intéressantes et sait limiter son appétit de gloire ; mais la tentation de la démagogie persiste. On peut

[58] *Ibid*, p. 110.

constater, aux côtés de Kvetoslav Chvatik, que les personnages de Kundera sont les reflets d'un code existentiel[59]. Chaque personnage lecteur incarne donc une possibilité différente. Ils sont présentés selon leur physionomie intellectuelle. C'est pourquoi l'on peut se risquer à dire que, par leur psychologie fouillée, les personnages de Kundera sont remarquables avant tout par leurs pensées, par leur attitude face à la vie. Ce ne sont pas pour autant des types, et ce, grâce à leur psychologie individualisée, et à la porosité de la catégorisation opérée en premier lieu, comme nous l'avons déjà noté. Le titre de *L'Immortalité* désigne la quête de l'éternité par le prestige ; Agnès est un contre-modèle narratif mais donne un modèle de lecture, et un modèle d'appréhension de l'existence. Agnès ne cherche pas l'immortalité ; mais elle l'atteint selon Lakis Proguidis, grâce à Goethe, aux poèmes, à son père et à Rubens[60].

David Roulier, dans son mémoire *Kundera moraliste ?*, précise que Kundera construit « un lecteur modèle (non plus un parcours modèle de lecture) »[61] : selon lui, le discours indirect libre ralentit le rythme de la lecture, incite de cette manière le lecteur à prendre son temps. Agnès est valorisée par ses capacités d'évasion, d'interprétation multiple, d'attachement à une mémoire affective liée au texte, etc. C'est un mode de lecture qui est présentée à travers ce personnage modèle, lié à une façon de considérer l'existence ; mais cela ne propose pas un parcours de lecture. La nécessité de l'éducation à la lecture est évoquée, mais il n'y a pas de cheminement modèle avec des ouvrages inévitables, par exemple. Cependant, l'idée de parcours est présente : c'est bien un cheminement intérieur qui mène Agnès à la résolution tout d'abord de s'accorder un moment d'exil, puis de quitter sa famille pour vivre en Suisse. La lecture a été assimilée, et même parfois apprise ; elle fait l'objet d'un souvenir, d'un retour sur soi, qui ouvre à une distanciation, à une méditation, et parfois à des évolutions. Rimbaud est pour Agnès un poète « des chemins, des chemins surtout » (IM, p. 326), le poète des sentiers qui ouvre la voie à un itinéraire existentiel. On ne peut parler clairement de parcours de lecture, mais on distingue bien un parcours existentiel dans son expérience de l'être qui nous est transmise, puisque celle-ci est une expérience esthétique rêvée, comme le précise Bertrand Vibert[62]. Il ajoute que son expérience lui permet de s'extraire à l'universalisme kitsch pour atteindre un horizon individuel, constitué par un passé

---

[59] Kvetoslav CHVATIK, *Le Monde romanesque de Milan Kundera*, Gallimard, coll. Arcades, 1994.

[60] Lakis PROGUIDIS, « Milan Kundera : *L'Immortalité* (Signes de liberté dans le brouillard) », in Philippe SOLLERS (dir.), *L'Infini*, Gallimard, n° 43, Hiver 1993, pp. 66-72.

[61] David ROULIER, *Kundera moraliste ? ou Comment Kundera peut changer votre vie*, Grenoble, Université Stendhal, 2008, p. 108.

[62] Bertrand VIBERT, « Nostalgie de l'"être oublié" ; dégoût de "l'accord catégorique avec l'être" : des enjeux romanesques d'une contradiction », in *Milan Kundera. Ce que peut la littérature* (actes du colloque de Brno, 28-30 mai 2009), 2010.

symbolique. Contre l'immortalité et l'aspiration collective, Agnès choisit de ne pas s'exposer, elle préfère le retrait et l'individuation du plaisir.

Kundera présente donc modèles et contre-modèles, avec certaines nuances, tel le personnage de Pontevin, qui a développé ses capacités de réflexion et de théorisation, possède ses idées propres, mais reste victime du collectif et des transformations comportementales auxquelles contraint la sociabilité. Agnès s'impose comme le personnage de lecteur idéal, si bien que François Ricard pense que Kundera dépeint son expérience esthétique (lors de son après-midi supplémentaire improvisée en Suisse) afin de pousser son lecteur à aborder son œuvre en se plaçant mentalement et moralement dans la situation d'Agnès. Ce passage est « une grande leçon de lecture et de critique littéraire et comme une figure par excellence de la conception et de la pratique kundériennes de l'art du roman. »[63] Agnès est donc une figure de lecteur, socle d'une expérience esthétique unique et validée par l'auteur, qui prend la forme d'une leçon de lecture. Isabelle Godard, citant également François Ricard, explique qu'Agnès lectrice est le support d'une mise en scène de la morale du roman[64] : elle analyse les différents aspects de l'existence sans quitter sa place d'observateur. En effet, un art de la lecture, accomplissant l'art du roman, se révèle dans *L'Immortalité* et dans *La Lenteur*. La lecture la plus épanouissante est celle qui susciterait une réelle expérience esthétique, individuelle ou interindividuelle, non subvertie par les exigences du collectif ; elle est associée aux valeurs que sont la solitude, la réflexion, et l'intimité – hors de l'espace social. Ainsi Kundera donne-t-il quelques clés de lecture à son propre lecteur.

Cependant, il propose un art du roman, mais les figures qu'il met en scène sont souvent des lecteurs de poésie (Goethe, Rimbaud…) : la question générique importe-t-elle dans l'art de la lecture kundérien ?

B. Différents types de lecture : la question générique

1. La poesie et le roman s'opposent-ils ?

L'œuvre de Kundera est constituée de romans, et d'essais qui théorisent cet art du roman. Les poèmes de jeunesse ont été reniés : ils sont absents de l'*Œuvre*[65], dernière

---

[63] François RICARD, *Le Dernier après-midi d'Agnès. Essai sur l'œuvre de Milan Kundera*, Gallimard, coll. Arcades, 2003, p. 10.

[64] Isabelle GODARD, *Kundera dit le lecteur : étude de la relation de Milan Kundera à son lecteur, principalement dans* L'Immortalité, Grenoble, Université Stendhal, 2009.

[65] Milan KUNDERA, *Œuvre (I et II)*, Gallimard, coll. Pléiade, 2011.

publication dans la collection de la Pléiade. Kundera se définit comme romancier. Ses critiques littéraires concernent principalement des romans. De plus, le poète Jaromil décrit dans *La Vie est ailleurs*[66] est malmené à cause de son lyrisme et de sa naïveté. Au premier abord, la théorie kundérienne ne semble pas réserver une place de choix à la poésie. Et même, le roman paraît se construire contre la poésie et les valeurs qui lui sont associées ; l'art du roman s'érige contre tout lyrisme, selon Kundera. Et la poésie est lyrique, essentiellement kitsch, dans l'esprit kundérien. Dans la sixième partie des *Testaments trahis*[67], Kundera présente André Breton comme son envers esthétique, puisque ce dernier loue la poésie au détriment du roman, justement parce qu'il est une non-poésie. *A contrario*, Kundera affirme sa fidélité à l'art moderne et à l'antilyrisme du roman. Un peu plus loin, étudiant l'œuvre de Nietzsche, Kundera présente sa prose et sa pensée comme indissociables : « La pensée, l'expression, la composition sont inséparables. » La pratique du roman et la théorie du roman participent d'un art global. Par conséquent, Kundera se focalise sur le roman, et sa définition – comme toute définition – se construit par des exclusions, trouve son identité en se distinguant : il exclut donc la poésie, autre forme littéraire. Poésie et lyrisme semblent liés dans l'esprit de Kundera. Martine Boyer-Weinmann le confirme : le passage au roman est un adieu violent à l'univers poétique[68]. C'est une prise de position littéraire, mais aussi existentielle, puisque l'expression et la pensée ne font qu'un. La mythification de Rimbaud est décrite par Kundera à travers Paul : il s'attaque aussi aux poètes surréalistes révolutionnaires comme Breton et Eluard, soudés par la rébellion artistique et politique. La poésie recouvre un engagement collectif, et l'attitude lyrique rêve d'absolu et noue un culte autour de la jeunesse et de la révolte. Cette quête d'absolu ouvre le thème de « l'accord avec l'être », définition du kitsch selon Kundera, rappelée par François Ricard[69]. L'accord avec l'être est recherché pour la sensation d'harmonie et de complétude qu'il procure : l'identité est une, intacte. L'esprit de poésie se résume à l'oubli, à l'extase et à la jeunesse. Or, le roman cherche la connaissance, détecte les failles identitaires et favorise l'incertitude et la suspension du jugement.

Le roman semble supérieur par sa capacité métalangagière, évoquée par Guy Scarpetta[70] : le roman peut traiter tous les autres discours (philosophique, sociologique…), peut intégrer les autres genres littéraires (Kundera mêle l'essai à la fiction, assume un

---

[66] Milan KUNDERA, *La Vie est ailleurs*, Gallimard, coll. Du monde entier, 1973.
[67] Milan KUNDERA, *Les Testaments trahis*, Gallimard, 1993.
[68] Martine BOYER-WEINMANN, *Lire Milan Kundera*, Paris, Armand Colin, coll. Ecrivains au présent, 2009.
[69] François RICARD, *Le Dernier après-midi d'Agnès. Essai sur l'œuvre de Milan Kundera*, Gallimard, coll. Arcades, 2003.
[70] Guy SCARPETTA, *L'Âge d'or du roman*, Grasset, coll. Figures, 1996.

intertexte poétique en citant quelques vers…) Dans *L'Art du roman*[71], sa supériorité est démontrée par cet argument : le roman peut intégrer la poésie ou la philosophie, sans perdre de son identité, alors que le contraire n'est pas possible. D'après Kundera, le roman a une visée globalisante, et peut tout contenir – c'est, vu sous cet angle, le genre le plus fidèle à la vie. Martin Rizek remarque ce déni de la poésie chez Kundera[72] : les poètes cités sont des anti-intertextes. Kundera a besoin de se démarquer de la poésie tchèque, de fonder son image de romancier en écartant les autres genres littéraires.

Cependant, toujours selon Martin Rizek, il revient au génie de Goethe dès *L'Immortalité*. En effet, depuis ce roman, Kundera fait la part belle aux poètes : Goethe et Rimbaud sont plusieurs fois cités pour leurs beaux vers. Poésie et kitsch sont dissociés : c'est plutôt la réception des oeuvres qui est critiquée. Rimbaud peut être apprécié en tant que poète de la nature : c'est ainsi que l'aime Kundera, c'est de cette façon qu'il le présente et le cite dans *L'Immortalité*, par l'intermédiaire d'Agnès. Mais ses poèmes sont réduits à une interprétation univoque, ils perdent leur potentiel quand ils sont récupérés par une idéologie. C'est la réception qui voue la poésie au lyrisme et au kitsch : les lecteurs d'une œuvre peuvent lui donner un sens figé, comme l'impératif rimbaldien de la modernité le prouve dans sa récupération par l'extrême gauche, dans ses utilisations révolutionnaires. Eva Le Grand confirme dans *Kundera ou la mémoire du désir*[73] que cette citation subit un déplacement, devenant alors un impératif kitsch. Ce n'est donc pas la poésie ou le roman qui possèdent des valeurs intrinsèques : un genre se définit par certains critères littéraires, formels et intentionnels, mais c'est surtout la réception de l'œuvre qui va la définir et déterminer sa postérité. C'est pourquoi la lecture est de grande importance : elle permet à l'œuvre de déployer toutes ses richesses, quand elle ne l'utilise pas à des fins particulières. Poésie et roman ne sont plus deux pôles opposés : Kundera, quand il crée un personnage féminin s'approchant le plus du lecteur modèle, en fait un lecteur exclusif de poésie. C'est tout du moins le seul aspect de ses lectures qui est visible (même s'il y a quelques allusions à des romans, comme à *La Chartreuse de Parme*[74]). Il montre la voie dans le choix de lecture, dans la manière de lire, par l'intermédiaire d'un personnage lecteur de poésie, au sein d'un roman qui défend encore l'art du roman. On peut donc dire que Kundera atteint une nouvelle maturité dans sa réflexion : il n'exclut plus la poésie par principe, il lui redonne une place dans sa

---

[71] Milan KUNDERA, *L'Art du roman*, Gallimard, coll. Folio, 1986.
[72] Martin RIZEK, *Comment devient-on Kundera ? Images de l'écrivain, écrivain de l'image*, L'Harmattan, coll. Espace littéraire, 2001.
[73] Eva LE GRAND, *Kundera ou la mémoire du désir*, L'Harmattan, XYZ, coll. Théorie et littérature, 1995.
[74] STENDHAL, *La Chartreuse de Parme* [1839], Garnier Flammarion, 2009.

réflexion esthétique, même s'il milite toujours pour l'art du roman. La preuve en est qu'il laisse pénétrer la poésie dans le roman, dans une intertextualité directe (la citation).

2. LA REVALORISATION DE LA POESIE DANS LE ROMAN

Dans *L'Immortalité*, l'intertextualité directe est exclusivement poétique. Dans *La Lenteur*, l'intertextualité prosaïque est explicite, puisque la nouvelle *Point de lendemain* de Vivant Denon est citée, puis prend la forme d'une réécriture. Kundera pratique donc le palimpseste dans la prose ; mais en ce qui concerne la poésie, il se contente de la transmettre, de la commenter. L'auteur-narrateur, toujours théoricien, donne sa définition de la poésie : « La vocation de la poésie n'est pas de nous éblouir par une idée surprenante, mais de faire qu'un instant de l'être devienne inoubliable et digne d'une insoutenable nostalgie. » (IM, p. 47) La poésie se différencie clairement de l'essai, puisqu'elle ne rayonne pas par les idées qu'elle propose (son signifié). Elle se distingue aussi du roman, qui intègre une dimension philosophique, comme on le voit pour les romans de Kundera, qui réunissent plusieurs aspirations (une intrigue, une idée), genres (essai, roman) et domaines (littérature, philosophie). C'est pourquoi, comme nous l'avons vu, ils peuvent être nommés essais-méditations. Dans la définition kundérienne énoncée, la poésie développe une temporalité propre : elle prend l'infime et le rend éternel, puisqu'elle transforme un simple et court instant en durée. Elle évoque ce qui ne doit pas être oublié, oeuvrant pour le souvenir. La poésie a partie liée avec la mémoire – rappelons que les premiers poèmes étaient de tradition orale, récités par des aèdes. La poésie est compagne de nostalgie : tournée vers le passé, elle chante la beauté de ce qui n'est plus. Or, la mémoire, la lenteur et la nostalgie sont des thématiques récurrentes dans l'œuvre de Kundera : son dernier roman, *L'Ignorance*[75], reprenant le mythe d'Ulysse, en témoigne. La poésie est liée à ce qui fait sens pour notre auteur.

C'est ce qui lui permet de rapprocher la poésie du roman par certains points communs : dans *Le Rideau*[76], il perçoit une orientation esthétique semblable chez Kafka, Musil, Broch et Gombrowicz, qu'il considère comme des poètes du roman. Cette appellation trouve son sens dans la passion pour la forme et pour la nouveauté, associée à un rejet du lyrisme. La poésie pour Kundera n'est donc pas exclusivement un genre littéraire. Poésie et lyrisme sont ici totalement dissociés, puisque les auteurs aimés sont considérés comme des sortes de poètes, même s'ils ont fait le choix du roman, des poètes aux antipodes du lyrisme, puisque

---

[75] Milan KUNDERA, *L'Ignorance* [2003], Gallimard, coll. Folio, 2005.
[76] Milan KUNDERA, *Le Rideau*, Gallimard, coll. Folio, 2005.

certains sont appréciés pour leur ironie. Dans cet essai, Kundera donne sa propre définition du modernisme : « C'est alors qu'une certaine partie des héritiers de Rimbaud a compris cette chose inouïe : aujourd'hui, le seul modernisme digne de ce nom est le modernisme anti-moderne. »[77] Kundera renverse le slogan rimbaldien qui semble imposer un certain type de modernité, en proposant sa propre modernité. La modernité prend alors deux sens contradictoires : il y a la modernité des autres, et la modernité kundérienne. Alors que tous se précipitent au nom de la modernité (vitesse, culte de la jeunesse, révolte), la modernité kundérienne fait une halte, s'oppose à cette fuite en avant. Elle semble s'accorder au poétique dans son aspect contemplatif, et dans ce qu'il exprime de nostalgique (donc anti-moderne, non exalté par le temps présent).

Rappelons que, déjà dans *L'Art du roman*, Kundera, tout en faisant l'apologie du roman, notait qu'il y avait de la poésie dans le roman (« la poésie qu'est le roman »[78]). Il le définissait même par une dimension poétique. Il voulait peut-être, de cette manière, donner ses lettres de noblesse à un genre moins codifié et plus récent que la poésie, donc plus sévèrement critiqué, jugé informe. Il tient à démontrer que le roman mêle quête de la forme et du sens : c'est en cela qu'il peut être dit poétique. Roman et poésie semblent être parfois opposés, parfois réunis. Il faut une fois de plus montrer l'ambivalence du terme « poésie » dans le vocabulaire kundérien, comme le précise Bertrand Vibert :

> Il faudrait s'entendre sur ce que signifie le mot "poésie" : une forme (distincte de la prose), un genre (opposé au roman), ou encore une valeur esthétique diffuse ? Mais précisément, c'est avec toute cette polysémie que joue Kundera en fonction des besoins de son argumentation, et j'ajouterais volontiers de la ductilité de son imaginaire.[79]

Cette remarque tout à fait pertinente prouve que Kundera peut parfois, selon l'argumentation en cours, rejeter la poésie pour mieux asseoir sa légitimation théorique du roman, ou, dans d'autres passages et au sein de ses fictions, revaloriser le poétique dans le roman, devenu alors une valeur esthétique. Celle-ci n'est pas si diffuse : Kundera évoque explicitement l'antilyrisme et le souci de la composition, le travail de la forme. Certaines valeurs s'y agrègent au cours des lectures kundériennes : l'éthique et l'esthétique s'y dessinent ensemble. Chez Agnès, l'émotion esthétique est garantie par un fondement éthique, et cela s'oppose au kitsch selon Bertrand Vibert. Kundera réconcilie le lyrisme et la poésie : l'émotion est présente dans

---

[77] *Ibid*, p. 74.

[78] Milan KUNDERA, *L'Art du roman*, Gallimard, coll. Folio, 1986, p. 145.

[79] Bertrand VIBERT, « Nostalgie de l'"être oublié" ; dégoût de "l'accord catégorique avec l'être" : des enjeux romanesques d'une contradiction », in *Milan Kundera. Ce que peut la littérature* (actes du colloque de Brno, 28-30 mai 2009), 2010.

l'évocation du père par le souvenir du partage de la même lecture. Notre auteur va jusqu'à valoriser les particularités de la poésie, qui pêchent dans le roman : la poésie peut faire corps avec le lecteur, en étant plus facilement intégrée. En effet, la poésie est souvenir, car elle est mnémotechnique par essence, contrairement au roman. Proche du chant, elle épouse parfaitement le rythme d'une promenade. Les potentialités esthétiques et éthiques de la lecture sont pleinement déployées dans l'expérience d'Agnès : nous acquiesçons à l'analyse de Bertrand Vibert, qui perçoit dans la mise en scène romanesque du poème de Goethe une façon d'en augmenter la poésie[80].

La question générique est dès lors dépassée dans une affirmation de la fidélité au roman et de l'attachement au poétique, présent également dans le roman. Les genres semblent se rejoindre dans une considération plus globale de la lecture en tant que pratique existentielle. L'expérience de lecture est une expérience de vie ; de même, une expérience de vie, celle du choix d'Agnès, peut être considérée comme une métaphore de la lecture, dans le parcours, les thématiques et les valeurs qu'elle réunit.

C. La métaphore de la lecture : expérience de lecture, expérience de vie

1. Une metaphorisation de la lecture

Agnès présente les qualités d'interprétation et de réflexion d'une bonne lectrice. Elle aime certains poèmes comme elle chérit ses souvenirs. Dès le deuxième chapitre de la cinquième partie de *L'Immortalité*, elle connaît un moment d'existence particulier, impromptu, et proprement extraordinaire. Il débute ainsi :

> Il était deux heures et demie et il lui fallait partir sans délai, car elle n'aimait pas conduire la nuit. Mais elle ne se décidait pas à tourner la clef de contact. Tel un amant qui n'a pas eu le temps d'exprimer ce qu'il a dans le cœur, le paysage autour d'elle l'empêchait de s'en aller. Elle descendit de voiture. (IM, p. 327)

La nécessité d'un départ immédiat et l'empressement semblent de rigueur, et pourtant le choix de s'en extraire n'est que l'affaire de quelques phrases. Agnès comprend d'instinct que les lieux alentour sont porteurs d'un message qui lui est destiné. La force d'attraction du paysage la pousse à sortir de la voiture (à abandonner le moyen technique de la vitesse, c'est-

[80] *Ibid*.

à-dire du gain de temps et du franchissement accéléré de l'espace). C'est une nouvelle partie qui débute avec cette action d'Agnès – ou plutôt ce choix dilatoire de retarder l'action en prenant son temps. C'est une partie déterminante, où Agnès décide enfin de vivre comme elle l'entend, d'aller jusqu'au bout de son désir de solitude. La partie s'ouvre sur cette décision inopinée, puis sur une expérience extraordinaire, et enfin sur la mort d'Agnès, qui ne pourra mettre à profit sa révélation, et réaliser ses projets. La relecture du chapitre 2 prend une tonalité tragique : quand Agnès « décid[e] de faire une dernière promenade », le lecteur déchiffreur de signes comprend son ultime moment dans la nature avant sa mort. Cette dernière promenade la renvoie à l'univers du père, associé à la mort également – souvenons-nous de sa dernière récitation, évocatrice de promenades et de moments familiaux heureux. Toute la partie est jonchée de signes : un enfant mime l'assassinat d'Agnès, dans un restaurant (« il la criblait de balles imaginaires » IM, p. 368). La mort du père est de nouveau évoquée et commentée par le personnage. De plus, Kundera et Avenarius dissertent de la mort programmée et voulue d'un autre personnage, la jeune fille qui tentera de se suicider sur la route. La thématique de la mort est très prégnante dans cette partie ; cependant elle s'abattra sur un personnage inattendu, même si de nombreux signes le laissaient présager. On pourrait remarquer que c'est justement la promenade d'Agnès qui la mène à la mort : puisque son retard volontaire la fait rencontrer en un même lieu et un même moment la jeune fille suicidaire sur la route. C'est pour l'éviter qu'elle a un accident. Cependant cette promenade, révélatrice mais également fatale, est un détour incontournable : elle a permis à Agnès de ressentir le bonheur d'exister, et d'atteindre un degré de compréhension supérieur. Cela lui permet surtout d'appréhender sa propre mort sans crainte, consciente d'avoir saisi une sorte de vérité, peut-être sa vérité : « Elle réussit même à s'étonner vaguement de n'éprouver aucune nostalgie, aucun regret, aucun sentiment d'horreur, rien de ce qu'elle avait jusqu'à ce jour associé à l'idée de la mort. » (IM, p. 394) Elle hâte même sa disparition pour ne pas être vue de Paul, pour ne pas être embarrassée de la lourdeur d'un regard dans les derniers instants de sa vie. Agnès est transformée : Paul, qui veut l'embrasser une dernière fois, ne reconnaît pas son visage. Du moins, il reconnaît le visage mais son expression lui est étrangère. C'est probablement le dernier sourire d'Agnès qu'il perçoit, un sourire dont nous pouvons imaginer toute la sérénité.

Cette cinquième partie est fondamentale dans *L'Immortalité* : l'expérience extraordinaire d'Agnès montre la possibilité d'atteindre une pleine conscience de soi (paradoxalement par la perte du moi, comme nous le verrons). Cet événement existentiel est,

selon François Ricard, une « métaphore de la lecture et [une] leçon de critique »[81], mais aussi une métaphore plus générale du roman kundérien. Cela révèle les potentialités interprétatives de ce passage-clé du roman. La lecture prend corps à travers l'itinéraire de cette lectrice modèle. Comme le rappelle Bertrand Vibert, Agnès n'est pas une allégorie ou une idée sur laquelle on calquerait un masque de personnage : elle est pensée dans une situation existentielle[82]. Le lecteur observe son évolution dans la diégèse, sa révélation préparée par ses questionnements anciens et ses expériences antérieures. La promenade d'Agnès n'est pas une parenthèse, elle constitue l'essentiel de l'œuvre selon François Ricard[83], car le personnage principal rejette son statut de héros pour s'écarter de la lutte qu'est l'existence. Durant sa promenade, Agnès exprime son désamour des grandes forêts américaines avec des longues routes, et avoue son penchant pour les bois et les chemins. C'est par ce goût affirmé que Kundera propose une métaphore du roman-chemin. « Dans les bois qu'aime Agnès, les chemins se ramifient en petits chemins, puis en sentiers ; sur les sentiers vont les forestiers. » (IM, p. 329) La métaphore spatiale ouvre à une catégorisation axiologiquement marquée. Le chemin réunit les ramifications, le silence, la temporalité étendue, il est parsemé de bancs qui permettent des moments d'arrêt. Il s'oppose à la route (qu'Agnès a quitté en abandonnant sa voiture), au vacarme, au béton qu'admire Paul, à la vitesse. La route inspire de l'hostilité à Agnès : elle fait barrage entre le moi et le monde. C'est un éloge du chemin auquel se livre l'auteur :

> Le chemin est un hommage à l'espace. Chaque tronçon du chemin est en lui-même doté d'un sens et nous invite à la halte. La route est une triomphale dévalorisation de l'espace, qui aujourd'hui n'est plus rien d'autre qu'une entrave aux mouvements de l'homme, une perte de temps. (IM, p. 330)

Cette préférence d'Agnès pour les chemins prend un premier sens plus profond : elle réalise la liberté de mouvement de l'homme. Dans notre époque où l'espace est franchi avec toujours plus de rapidité, où les durées sont restreintes dans un objectif oppressant de gain de temps permanent, les chemins sont dévalorisés car ils ne s'inscrivent pas dans une sphère utilitaire. Agnès sait prendre son temps, faire une halte, comme l'auteur le met en scène. Une deuxième métaphore s'ajoute, avec une intériorisation de l'interprétation :

---

[81] François RICARD, *Le Dernier après-midi d'Agnès. Essai sur l'œuvre de Milan Kundera*, Gallimard, coll. Arcades, 2003.

[82] Bertrand VIBERT, « Milan Kundera : la fiction pensive », *Les Temps modernes*, n° 629, novembre 2004-février 2005, pp. 109-133.

[83] François RICARD, *Le Dernier après-midi d'Agnès. Essai sur l'œuvre de Milan Kundera*, Gallimard, coll. Arcades, 2003.

> Avant même de disparaître du paysage, les chemins ont disparu de l'âme humaine : l'homme n'a plus le désir de cheminer et d'en tirer une jouissance. Sa vie non plus, il ne la voit pas comme un chemin, mais comme une route : comme une ligne menant d'un point à un autre, du grade de capitaine au grade de général, du statut d'épouse au statut de veuve. Le temps de vivre s'est réduit à un simple obstacle qu'il faut surmonter à une vitesse toujours croissante. (IM, p. 330)

Le chemin est le symbole d'une philosophie : il compose avec le plaisir. Le choix du chemin prouve le « désir de cheminer », qui prend plusieurs sens : la progression spatiale, la progression personnelle (physique, affective ou intellectuelle). C'est bien une progression que l'on perçoit dans la vie d'Agnès. Kundera délivre sa vision de la vie, qui doit donner une place au temps, donner le temps au plaisir. Il prend la figure du moraliste avec le présent de vérité générale et le substantif générique « l'homme ». Mais l'ambition universelle de son propos n'empêche pas un certain humour, qui présente une évolution sociale dans l'avancée militaire – l'accession au grade supérieur représentant un cheminement, mais cette fois social, professionnel, ce qui importe peu à notre auteur. Cet humour s'assombrit quand il aborde la thématique de la mort, afin de présenter l'absurdité d'une course qui ne mène qu'au néant : « du statut d'épouse au statut de veuve. » Grâce à ce raccourci empreint d'humour noir, l'empressement semble aberrant. Un autre raccourci est présenté à la ligne suivante : c'est d'une logique implacable et pourtant absurde. On gagne du temps pour avoir plus de temps pour vivre ; mais en gagnant perpétuellement du temps, il ne nous en reste plus pour ce fameux temps de vivre, objet de notre quête. En poursuivant le temps de vivre, on le perd. C'est ainsi que certaines vies se déroulent en grande vitesse, et les hommes meurent dans le regret de n'avoir point vécu. Le temps de vivre réclame des haltes dans un tempo fou qui nous presse vers la mort. Dans le paragraphe suivant, Kundera propose encore une autre interprétation, esthétique cette fois. Le chemin est la représentation d'une beauté « continue et toujours changeante » (IM, p. 331), opposée aux routes au bord desquelles on s'arrête pour contempler un paysage figé, un « îlot de beauté. » La beauté des chemins, la beauté qu'aiment Agnès et son père, est personnifiée : « à chaque pas, elle nous dit "Arrête-toi !" » (IM, p. 330) C'est l'expérience d'une beauté qui pousse à faire halte à plusieurs reprises : le corps s'adapte au paysage. Agnès accordait son corps au paysage et au texte, donnait à sa promenade le rythme de la prosodie. Le chemin implique une marche à pieds, et permet des arrêts successifs, ce qu'une voiture rend plus difficile. Le troisième chapitre de la cinquième partie s'ouvre avec l'intertexte rimbaldien qui transmet l'expérience d'un vagabond : « *Depuis huit jours, j'avais déchiré mes bottines Aux cailloux des chemins…* » (IM, p. 330) Agnès, dans sa marche rythmée par les vers et par les haltes, en adéquation avec la poésie et avec le paysage,

exploite le texte rimbaldien de différentes façons : elle reprend les éléments de la narration en les imitant, et se remémore les instants liés aux lectures de ces vers. Pour finir, Kundera propose une nouvelle interprétation : « Le monde des chemins était le monde du père. Le monde des routes était le monde du mari. » (IM, p. 331) Rimbaud, poète de jeunesse apprécié du couple, les sépare finalement : ils prennent des chemins différents, dans leur interprétation et dans leur vie. Rimbaud est récupéré par Agnès et rejoint l'harmonie avec la nature, les souvenirs paternels, aux côtés de Goethe. Cela illustre ce qu'analyse Iser dans *L'Acte de lecture*[84] : en lisant un texte de fiction, une interaction se crée entre le texte présent dans un esprit et son expérience passée. Cette interaction met en jeu le bouleversement de l'expérience ancienne et la formation d'une expérience nouvelle. La compréhension du texte, loin d'être passive, est la réponse productive à un écart vécu.

Le chapitre se clôt sur la décision d'Agnès. Elle projette d'abandonner sa famille afin de vivre dans la solitude et dans l'amour du père, qu'elle découvre comme étant son seul amour. Le cheminement se fait progressivement, sous le regard du lecteur, qui lit d'abord ses craintes (« Cette dernière idée lui fit peur. Etait-il vrai qu'elle n'aimât personne ? Et Paul ? » IM, p. 68), puis une déclaration évidente (« Il est vrai qu'elle désirait la solitude, mais en même temps elle aimait son mari et sa fille et se faisait du souci pour eux. » IM, p. 346), et enfin un aveu serein, suite à une prise de conscience (« Oui, c'était tout à fait clair : son père avait été son unique amour. » IM, p. 370). Le personnage met un certain temps à accepter cette pensée peut-être cruelle, à accoucher de lui-même. C'est en bonne lectrice de ses propres émotions qu'elle parvient à une prise de conscience, et au choix d'une fuite. Les pensées d'Agnès sont transcrites pour que le lecteur perçoive cette évolution. Par l'expérience de la lecture et de la beauté, par un cheminement spatial et intellectuel, Agnès parvient à un affranchissement total. La lecture (de littérature, puis de l'existence) permet cet approfondissement du sens que Kundera garantit à son lecteur, en lui montrant le chemin.

Ainsi l'auteur propose plusieurs parcours de lecture à travers des métaphores. Elles peuvent être implicites : le roman-chemin forme le pendant de la lecture comme promenade. Les métaphores sont parfois explicites, comme celle de lecture comme un banquet où l'on prend son temps dans la dégustation de multiples plats : elle est développée dans le discours de l'auteur-narrateur. Umberto Eco utilise lui aussi une métaphore forestière pour désigner la lecture : il conseille de s'attarder dans le bois du roman et des clairières alentours[85]. Le bois est

---

[84] Wolfgang ISER, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga, coll. Philosophie et langage, 1976.

[85] Umberto ECO, *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs* [1994], Grasset, Le Livre de poche, coll. Biblio essais, 1996 (trad. fr).

la métaphore du texte narratif (romans, fables…) : le lecteur accomplit des choix successifs dans sa lecture. Agnès choisit le chemin de traverse, non la route imposée par une vie linéaire, où les décisions sont subies et non accomplies. La diégèse semblait lui imposer le retour, mais elle s'extrait de l'aventure, dans une sorte de digression existentielle – une aventure intérieure, plus qu'une aventure romanesque au sens courant et doxique d'épreuve difficile et imprévue. On pourrait parler de péripétie au sens littéraire, car ce choix de s'extraire de l'action mène bien au dénouement de la vie d'Agnès, puisqu'elle entraîne sa mort – mais pas la fin du roman. Le changement subit de situation constitue bien une péripétie, qui mène à une périphérie. La métaphore de la lecture comme voyage ou comme chemin est utilisée également par Marielle Macé : les livres nous offrent « des configurations singulières qui sont autant de "pistes" à suivre. »[86] Selon cette critique, les formes sont des possibilités d'existence orientées. Le chemin est donc une métaphore esthétique qui prend une orientation éthique. C'est une métaphore éculée, tout comme celle de la lecture comme nourriture ; cependant Kundera les actualise, les approfondit, et les réalise en tant qu'expérience concrète (repas de Kundera et d'Avenarius qui interprètent la diégèse en cours de réalisation, fuite d'Agnès et promenade dans la nature qui entraînent une transformation en profondeur de son existence…)

Agnès, en faisant un pas de côté, réalise le roman dans sa définition kundérienne, qui le fonde notamment sur le plaisir, la digression et la mémoire. A l'écoute de soi et du texte, Agnès s'épanouit dans un parcours de lecture qui réunit beauté de l'art et beauté du monde. Kundera, en métaphorisant la lecture et l'écriture, propose des principes de vie : polyphonie et confrontation de plusieurs jugements, distanciation et réflexion, plaisir. Maria Nemcova va jusqu'à affirmer qu'Agnès est une métaphore. Ce personnage naît d'un signe de bras, il est un geste narratif de l'auteur démiurge, donc une « métaphore niant les conditions et les relations de causalité du monde donné. »[87] Agnès naît d'un geste, donnant ainsi naissance au roman, car ce geste créateur coïncide avec l'*incipit*. Puis elle s'extrait du roman d'un pas de côté improvisé, comme si elle échappait à l'ordre des choses. Mais elle n'est pas la métaphore du roman, puisque celui-ci l'excède : il continue après sa mort. De plus, Kundera ne propose pas de personnage allégorique. Ses personnages sont parfois désignés comme des êtres imaginaires (comme Agnès, créée sous les yeux du lecteur) mais il rechigne au symbolisme univoque. Il fait aussi une utilisation minimale des métaphores, qui ne doivent pas être des ornements, ni risquer de tomber dans le cliché. Kundera signale que les métaphores ont un

---

[86] Marielle MACE, *Façons de lire, manières d'être*, Gallimard, coll. nrf essais, 2011, p. 14.

[87] Maria NEMCOVA, *Paradoxes terminaux. Les romans de Milan Kundera* [1990], Gallimard, NRF, 1993 (trad. fr), p. 277.

emploi phénoménologique ou existentiel, non un emploi lyrique[88]. Les métaphores se justifient si elles cherchent à saisir l'essence des choses ou des personnages : « Ma règle : très peu de métaphores dans un roman ; mais celles-ci doivent être ses points culminants. »[89] Le cheminement géographique et mental d'Agnès peut donc être interprété comme métaphore de la lecture, point fort de *L'Immortalité*, où toute ironie est délaissée au profit d'une expérience unique.

Cette métaphorisation de la lecture indique certaines valeurs prisées par Kundera : mémoire, lenteur, plaisir, solitude, réflexion… Ce mode de vie qu'il recommande est-il la marque de l'épicurisme que de nombreux critiques perçoivent dans ses romans ?

2. LA MISE EN EXERGUE DE VALEURS « EPICURIENNES »

a) UN IDEAL EPICURIEN ?

De nos jours, on qualifie d' « épicurien » un hédonisme sans borne, caractérisé par la recherche du plaisir maximal. Y sont associés les plaisirs de la chair et de la table. L'adjectif « épicurien » a pris une acception libertine. De nombreux critiques soulignent la dimension épicurienne de l'œuvre kundérienne, en désignant cette fois le libertinage. Il suffit d'observer leurs titres : *Libertinage et donjuanisme chez Kundera*, par exemple[90]. François Ricard déclare que le roman est « l'art du libertin »[91], alors que la jeunesse est poète. Le libertin incarnerait la sagesse et l'esthétique du roman, à l'image de Madame de T. dans *La Lenteur*, ou de la luthiste, se révélant être Agnès adultère, dans *L'Immortalité*. Les personnages libertins sont dits « au-delà de l'amour », comme Rubens et Agnès. Cependant Rubens est considéré avec ironie : il a oublié la plupart de ses ébats, et finit par ne plus pouvoir faire l'amour, obsédé par l'image d'Agnès. Pourtant, la fidélité est une thématique qui perce peu à peu dans l'œuvre kundérienne (essais et romans compris), qu'elle soit familiale ou conjugale. Dans *Les Testaments trahis*[92] se trouve l'hommage d'un fils à son père décédé. Le fils obéit à la demande paternelle, qui est de conserver le poirier devant la maison. C'est par amour filial que l'arbre se maintient, dans la pérennité du souvenir. Dans *La Lenteur*, le personnage de Véra possède le prénom de l'épouse de Kundera. Elle suit son histoire, commente les scènes, et

---

[88] Milan KUNDERA, *Les Testaments trahis*, Gallimard, 1993.
[89] Milan KUNDERA, *L'Art du roman*, Gallimard, coll. Folio, 1986, p. 167.
[90] Marie-Eve DRAPER, *Libertinage et donjuanisme chez Kundera*, Montréal, Balzac, 2002.
[91] François RICARD, *Le Dernier après-midi d'Agnès. Essai sur l'œuvre de Milan Kundera*, Gallimard, coll. Arcades, 2003, p. 84.
[92] Milan KUNDERA, *Les Testaments trahis*, Gallimard, 1993.

rêve même des personnages qu'invente son mari, ce qui révèle leur intimité, qui va jusqu'au partage des songes. Dans *L'Immortalité*, le lit matrimonial a beau être sujet au sarcasme (c'est le lit où l'on retourne sans désir, où l'on se gêne), c'est lui qu'Agnès désire au moment où elle se voit vieillir (« Elle se sentait faible et désirait le lit matrimonial au chevet duquel une petite lampe restait toujours éteinte ; elle le désirait comme une consolation, comme un havre d'obscurité. » IM, p. 150).

Si l'on peut parler d'épicurisme dans l'œuvre kundérienne, il semble que cela soit au sens premier, c'est-à-dire en référence à la doctrine d'Epicure, qui recommande notamment de fuir l'excès et la foule. La doctrine épicurienne se fonde sur trois axes : une canonique (le fondement de la science), une physique (la nature des choses) et une éthique (ce que nous devons rechercher pour mener une vie heureuse), comme le rappelle Jean Brun dans *L'Epicurisme*[93]. Kundera, tout en valorisant les plaisirs de la chair (l'aventure de Madame de T.) et de la table (le repas de Kundera et d'Avenarius), souscrit tout de même à l'éthique épicurienne. L'intertexte est explicite dans le chapitre 3 de *La Lenteur*, dans lequel est rayée la définition actuelle d'« hédonisme », au profit de l'épicurisme originel : « Dans le langage de tous les jours, la notion d'hédonisme désigne un penchant amoral pour la vie jouisseuse, sinon vicieuse. C'est inexact, bien sûr » (LE, p. 15). L'épicurien se soucie de vivre en accord avec la nature : l'épicurisme est en fait un sensualisme (la sensation est le vrai) et un hédonisme (la sensation est le bien). Le repli sur soi est considéré comme une sagesse, il permet d'échapper aux passions : l'épicurisme originel conseille l'ascèse. Cette doctrine est transmise dans *La Lenteur* : « Epicure ne recommande que des plaisirs prudents et modestes. » (LE, p. 15) Agnès semble être le personnage épicurien par excellence : elle choisit de se retirer, de s'exiler dans « sa chartreuse des chemins détournés du monde. » (IM, p. 380) L'épicurisme enjoint à une sérénité vis-à-vis de l'avenir : il faut se rire du destin. Agnès perd progressivement ses craintes et se résout à délaisser sa famille, à assumer son désir. Le bonheur dans l'épicurisme est fondé sur l'ataraxie, une absence de troubles corporels et mentaux, qui passe par la modération et le retrait des affaires publiques. N'est-ce pas l'ataraxie que connaît Agnès dans sa promenade champêtre, où elle évacue « toute souffrance » (IM, p. 381) dans l'oubli de son moi, nommant cette quiétude « le bonheur » (IM, p. 381) ? Chez Epicure, le plaisir n'est pas dans l'excès, dans la jouissance, mais pas l'absence de joie et de peine intenses, qui créeraient un déséquilibre[94]. Ainsi le bonheur se définit par la soustraction, par l'absence, tout comme Agnès, observée comme exemple de la méthode soustractive que théorise Kundera (« Agnès soustrait de son

---

[93] Jean BRUN, *L'Epicurisme*, PUF, coll. Que sais-je ?, 2002.
[94] EPICURE, *Lettres, maximes, sentences*, Le Livre de poche, coll. Classiques de la philosophie, 1994.

moi tout ce qui est extérieur et emprunté, pour se rapprocher ainsi de sa pure essence » IM, p. 151). Elle atteint le bonheur quand « elle [a] perdu son moi » (IM, p. 381). L'éthique kundérienne semble être en adéquation avec l'éthique épicurienne : *L'Immortalité* et *La Lenteur* sont imprégnés de cette philosophie, présente dans la dimension essayistique de la fiction, mais aussi réalisée dans la narration d'expériences de personnages (Agnès dans *L'Immortalité*, le chevalier et Madame de T. dans *La Lenteur*). La lectrice modèle ménage des haltes, des instants de *vita contemplativa* (associée à la lecture pendant des siècles), mais sa lecture débouche sur un choix de vie, prend une dimension pratique.

La lenteur participe d'une façon de vivre chère à l'auteur. Le roman éponyme s'ouvre sur un épisode de conduite automobile : l'impatience et l'hostilité d'un conducteur lancé à grande vitesse sont décriées. C'est une situation contraire à l'expérience de lecture, à sa lenteur, à sa mémoire (souvenir du début de l'ouvrage, et d'autres textes précédemment lus) et de son anticipation (le lecteur fait un travail prévisionnel). La lenteur permet la réflexion, alors que la vitesse donne l'extase éphémère. La lenteur dilate le temps ; la vitesse place en dehors du temps. Elle provoque alors l'oubli de son moi (l'âge), de ses proches et de ses affections (femme, enfants), de ses préoccupations banales ou existentielles. Certes, les craintes disparaissent, mais au détriment de la mémoire. « L'homme penché sur sa motocyclette » (LE, p. 10), cherchant l'extase de la vitesse, est diamétralement opposé à Agnès : leurs expériences ont l'oubli du moi et l'absence de peur en partage – et encore n'ont-ils pas la même signification –, mais c'est un divertissement au sens pascalien pour l'accélération du motard (qui se détourne de ses préoccupations habituelles), alors que c'est une compréhension du monde, et un retour sur soi fructueux, dans la promenade d'Agnès. Kundera valorise un rapport direct au corps, sans la médiation de la machine : dans les lignes suivantes, il oppose le motocycliste au coureur, qui a conscience du temps et de la vie par son corps, dans l'effort. Cette opposition entre vitesse et lenteur est récurrente. Elle forme une dichotomie dans différents domaines : elle est par exemple appliquée à l'acte sexuel. La lenteur du coït est préférée à la recherche effrénée de l'orgasme. Cependant Kundera confie ses doutes à propos de la doctrine épicurienne, considérée comme une utopie : « je crains que la vie qu'il nous recommande ne soit pas compatible avec la nature humaine. » (LE, p. 16) Cependant, certains de ses personnages sont marqués par cette philosophie : « Pontevin est un des grands disciples d'Epicure » (LE, p. 30). Il réfléchit, fait de l'humour, préfère le compagnonnage à l'exposition publique. Mais c'est le récit enchâssé qui trouvera un « vrai disciple d'Epicure » (LE, p. 141) en Madame de T. Son triple mensonge (à son mari, à son amant attitré, à son amant d'une nuit) glorifie le plaisir tout en sauvegardant l'ordre établi. Elle ménage, le temps d'une nuit, une halte qui sera un adultère savamment orchestré, inscrit dans

un parcours où la promenade (qui résume un « mode d'exister esthétique et épicurien »[95] selon Alain Montandon) et la conversation dilatent le temps et augmentent le désir, dont les différents jalons instaurent à la fois variation et répétition. C'est le secret qui autorise ce déploiement du plaisir. L'intimité respectée est la condition d'un réel partage ; alors que l'acte sexuel exhibé de Vincent, dans *La Lenteur*, échoue lamentablement : il n'est qu'une simulation de l'acte d'amour. Madame de T. connaît l'art de la lenteur : elle prolonge l'excitation et permet au plaisir d'atteindre son apogée. Le comportement du chevalier est approuvé par Kundera, qui commente la dernière scène à sa femme, dans *La Lenteur*. Quand le chevalier retourne à sa chaise, il déclare : « Dans cette lenteur, je crois reconnaître une marque de bonheur. » (LE, p. 153) La lenteur est une condition du bonheur : c'est bien un art de vivre que présente l'auteur, en donnant les moyens d'atteindre cet idéal. Pour cela, il choisit, entre Vincent et le chevalier, de se focaliser sur le deuxième : il est le seul à pouvoir être heureux. L'*explicit* ose l'idée d'un bonheur possible avec un modèle à suivre, qui a privilégié la lenteur, le secret, la rêverie. Dans cet épisode, la mémoire est célébrée : Vincent désire la vitesse et l'oubli pour évacuer son échec, alors que le chevalier voit sa nuit d'amour comme une réussite, un moment de plaisir – même s'il a été trompé. Le chevalier prévoit de méditer, de se replonger dans cette histoire, de savourer ce qui lui reste de cette nuit : le souvenir. La lenteur et la mémoire sont chères à Kundera, puisqu'il modifie la nouvelle de Vivant Denon, dans sa réécriture, afin de la plier à la morale qu'il préconise. Martin Rizek le remarque[96] : dans le récit de Vivant Denon, le voyage est présenté comme très rapide, il est comparé à un éclair ; alors que Kundera insiste sur la lenteur, afin d'affirmer ses propres valeurs. C'est pourquoi l'on peut ici parler de morale du roman : la lecture-réécriture kundérienne de la nouvelle de Vivant Denon préconise ici un mode de vie particulier, qui opte pour des mœurs anciennes, non modernes. Pierre Sansot le confirme :

> La lenteur apparaîtra comme la dernière des valeurs archaïques car, dans tous les domaines où s'exerce le génie humain, il y aura lieu, au premier chef, de réagir, de s'informer, de voir, de programmer toujours plus vite.[97]

Pierre Sansot, tout en exposant le même idéal que Kundera dans son essai *Du bon usage de la lenteur*, en montre les limites. Cette apologie de l'oisiveté, ce bonheur de la flânerie dans la marche et dans le regard, supposent des conditions sociales privilégiées. La *vita contemplativa*

---

[95] Alain MONTANDON, *Sociopoétique de la promenade*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. Littératures, 2000, p. 11.
[96] Martin RIZEK, *Comment devient-on Kundera ? Images de l'écrivain, écrivain de l'image*, L'Harmattan, coll. Espace littéraire, 2001.
[97] Pierre SANSOT, *Du bon usage de la lenteur*, Payot et Rivages, coll. Manuels Payot, 1998, p. 29.

est réservée aux personnes aisées. François Texier aborde aussi cette question : la lecture apparaît lors d'un temps de vacance et de solitude. Et elle incite le lecteur à prendre son temps, et à complexifier son expérience du temps – donc à considérer le temps non plus de façon uniquement quantitative, mais aussi de façon qualitative. La lenteur est un choix qualitatif, c'est « un moyen de s'approprier sa lecture, de la conscientiser comme autonome. »[98] Alain Montandon explique que, de nos jours, la lecture n'est plus la caractéristique d'une classe sociale, mais la marque d'une indépendance, d'une certaine liberté[99]. François Texier insiste sur la relecture, tout comme Kundera souligne la récitation devenue tradition. Relire donne l'opportunité à une nouvelle découverte : la diction du poème de Goethe laisse à Agnès la possibilité de multiplier les interprétations. « Le temps, la lenteur de la lecture, permettent la quête de la compréhension »[100] : François Texier soude la durée et la compréhension ; l'approfondissement exclurait toute fulgurance. Lui aussi compare alors la lecture à une promenade : « le temps de la lecture, c'est la "lenteur", la promenade pendant laquelle on prend son temps. »[101] Cependant Kundera esquisse son propre idéal, que permet l'espace de la fiction, sans véritable vue sociologique. Si ses romans interrogent l'application possible de ses principes, c'est plutôt par rapport aux mœurs actuelles, pressées, rebelles à l'oisiveté ; c'est-à-dire que les craintes se tournent vers une disposition d'esprit bornée et uniformisée, reflet de toute une culture, non vers l'application sociale et pragmatique de ce mode de vie au ralenti. Selon Marie-Eve Draper, *La Lenteur* soulève une question : « La recherche hédoniste du plaisir, en butte au monde de la divulgation et à l'imagologie, est-elle une utopie ? »[102]

Kundera présente une mise en application des principes qu'il préconise : Bertrand Vibert l'affirme, chez cet auteur « théorie et pratique cheminent de pair. »[103] Nous observons en effet que l'apologie de la lenteur, de la mémoire et du plaisir ont des conséquences sur la forme romanesque.

b) LE LIBERTINAGE FORMEL, TRANSCRIPTION DES IDEES EPICURIENNES

[98] François TEXIER, *Traces de lectures, sentiers de lecteurs. Lire, un acte de formation au quotidien*, L'Harmattan, 2006, p. 95.
[99] Alain MONTANDON, *Sociopoétique de la promenade*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. Littératures, 2000.
[100] François TEXIER, *Traces de lectures, sentiers de lecteurs. Lire, un acte de formation au quotidien*, L'Harmattan, 2006, p. 69.
[101] *Ibid*, p. 94.
[102] Marie-Eve DRAPER, *Libertinage et donjuanisme chez Kundera*, Montréal, Balzac, 2002, p. 92.
[103] Bertrand VIBERT, « Paradoxes de l'énonciation et de la réception chez Milan Kundera », in THIROUIN, Marie-Odile, BOYER-WEINMANN, Martine (dir.), *Désaccords parfaits : la réception paradoxale de l'œuvre de Milan Kundera*, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, 2009, p. 186.

Eva Le Grand observe que Kundera inscrit ses romans contre la fugacité du temps[104], tout en se moquant du désir d'éternité que recherchent les personnages de *L'Immortalité* : il réhabilite une temporalité plus humaine. Madame de T. montre l'exemple : elle organise le rythme du temps selon sa convenance, par son art de la conversation. Kundera en fait l'éloge : « La conversation n'est pas un remplissage du temps, au contraire c'est elle qui organise le temps, qui le gouverne et qui impose ses lois qu'il faut respecter. » (LE, p. 38) La conversation est un genre familier mais aussi littéraire : elle réunit l'art et l'existence. Elle permet de sublimer un instant de vie partagé. Elle possède l'avantage d'être improvisée, gratuite, mais de jouer aussi de certaines conventions. La discussion construit la durée comme son œuvre. Kundera ne cache pas son admiration, comme le prouve l'emphase du mode exclamatif : « Quel art de la mise en scène ! » (LE, p. 38) Madame de T. ralentit son parcours amoureux, ralentissant par la même occasion le parcours narratif (« Elle possède la sagesse de la lenteur et manie toute la technique du ralentissement. » LE, p. 42) : ils sont divisés en trois étapes. Le plaisir est étendu dans une temporalité dilatée par les digressions et les interruptions (par les réveils de Véra, qui questionne son époux, par exemple). C'est pourquoi Eva Le Grand décrit *La Lenteur* comme un « bijou architectonique. »[105] L'épicurisme kundérien s'inscrit dans la forme même de son œuvre. Inversement, la forme renvoie non seulement à une conception esthétique, mais aussi à une éthique particulière : « dans l'art, la forme est toujours plus qu'une forme. »[106] C'est à la fois un libertinage formel, éthique et philosophique que l'on retrouverait dans *La Lenteur*, d'après Marie-Eve Draper. La conversation, tout comme la promenade, sont objets du récit, sources d'inspiration et formes du récit, comme le remarque Alain Montandon dans sa *Sociopoétique de la promenade*[107]. La mise en pratique de la lenteur est sensible dans les rêveries du narrateur, et dans les arrêts : sa femme Véra l'interrompt plusieurs fois. De plus, le récit entier de *La Lenteur* prend la forme d'une conversation, entre le narrateur et les lecteurs, d'après Jocelyn Maixent. Le récit est le discours d'un narrateur personnifié, et cette parole entreprend une « démarche sémiotique d'élucidation du monde. »[108] Ainsi la conversation est un modèle de lecture, de la relation – idéale, utopique – que voudrait bâtir l'auteur avec son lecteur. Bernard Lafargue explique que Kundera, dans *La*

---

[104] Eva LE GRAND, *Kundera ou la mémoire du désir*, L'Harmattan, XYZ, coll. Théorie et littérature, 1995.
[105] *Ibid*, p. 226.
[106] Milan KUNDERA, *L'Art du roman*, Gallimard, coll. Folio, 1986, p. 193.
[107] Alain MONTANDON, *Sociopoétique de la promenade*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. Littératures, 2000.
[108] Jocelyn MAIXENT, *Le XVIIIè siècle de Milan Kundera ou Diderot investi par le roman contemporain*, PUF, coll. Ecriture, 1998, p. 130.

Lenteur, renoue avec les romans libertins du XVIIIe siècle, au style mêlant étroitement l'art et la vie[109]. Par sa lecture de Vivant Denon qui inspire une réécriture, Kundera indique clairement le mode de vie qu'il faut choisir, selon sa préférence. Plusieurs passages possèdent une forte dimension essayistique : les actes des personnages entraînent des considérations sur l'espèce humaine, sur les mœurs… *La Lenteur* indique par son titre une axiologie explicite : Kundera y valorise les lecteurs et disciples d'Epicure. La lenteur dilate le temps et permet de le sublimer en lui donnant une forme. Cette tentative de donner forme à l'informe est le propre de l'écriture ; puis la lecture valide la création, et investit cette forme par son propre rythme et sa propre utilisation. « Il y a un lien secret entre la lenteur et la mémoire, entre la vitesse et l'oubli » (LE, p. 44) : les mécanismes mnémotechniques dépendent d'une situation corporelle. La mémoire est corps. Ainsi la lecture dépend du corps lisant : dès lors le contexte prend autant d'importance que le texte – si ce n'est plus, tant il l'influence. Puis Kundera introduit une idée de proportionnalité dans ce qu'il nomme la « mathématique existentielle » : « le degré de la lenteur est directement proportionnel à l'intensité de la mémoire ; le degré de la vitesse est directement proportionnel à l'intensité de l'oubli. » (LE, p. 45) Il élabore sa théorie sous les yeux de son lecteur : il remarque un lien, puis une proportionnalité. La diégèse mettant en scène Madame de T. s'ouvre sur une considération actuelle : « notre époque s'adonne au démon de la vitesse et c'est pour cette raison qu'elle s'oublie si facilement elle-même. » (LE, p. 135) La vitesse est clairement dépréciée : sa fascination dans les mœurs contemporaines provoque l'oubli. La mémoire est ensuite présentée, dans une métaphore, comme une lumière vacillante que tous veulent éteindre, tant l'oubli est considéré comme une nécessité : « notre époque veut souffler la petite flamme tremblante de la mémoire. » (LE, p. 135) Kundera dénonce alors la « douce amnésie générale » (LE, p. 135), et propose ironiquement à l'un de ses protagonistes (le savant tchèque) de s'y adonner, pour oublier les rires moqueurs, éviter le traumatisme. L'oubli est confortable et lénifiant. La réécriture de la nouvelle de Vivant Denon aspire à renouer avec les mœurs anciennes, par la réhabilitation de la lenteur, de la conversation, du plaisir à l'abri des regards. La mémoire est une fois de plus représentée par un arbre : ce sont des marronniers, cette fois, qui tissent un lien entre l'époque de Madame de T. et celle du savant tchèque. Ils ont assisté à ces deux époques, qui nous semblent si lointaines l'une de l'autre ; la pérennité de la nature rend compte de l'éphémère de la vie humaine.

---

[109] Bernard LAFARGUE, « Sagesse du roman et critères de critique littéraire selon Milan Kundera », in FAJARDO, Ana (dir.), « Kundera », Chateaubriand / Kundera, *Revue de littérature moderne Dix-neuf vingt,* Mont-de-Marsan, n° 1, mars 1996, pp. 139-299.

Mais les valeurs revendiquées et prenant forme sont peut-être discutables. En ce qui concerne la lecture-promenade et le roman-chemin, Kundera offre lui-même plusieurs ramifications dans ses romans : il mêle les trames narratives et les siècles, le discours et le récit… La durée est inhérente à ce texte qui mène le lecteur sur plusieurs chemins, dans plusieurs temps différents. L'auteur montre son goût pour les interruptions, les descriptions ou moments essayistiques qui permettent une réflexion à partir de l'intrigue, sans la faire progresser dans l'action. Mais les chemins se séparent et se rejoignent ponctuellement : ces quelques carrefours forment une esthétique du contrepoint. Certains motifs, certaines thématiques, se recoupent. Ainsi l'aspect gratuit et improvisé de la conversation, mis en avant par l'auteur, est à nuancer par rapport à la composition travaillée des romans kundériens. François Ricard explique que la promenade d'Agnès révèle l'art du roman kundérien, une recherche de composition et de forme idéale : un réseau avec plusieurs chemins, dont chaque beauté est particulière et vaut le détour – au sens propre comme au figuré. Cette métaphorisation du roman et de la lecture est la revendication d'un héritage littéraire que François Ricard relève[110] : l'errance se trouve dans *Don Quichotte*[111], la promenade dans *Jacques le Fataliste* [112], la libre conversation dans *Le Décaméron*[113] et dans *Tristram Shandy*[114]. De nombreux critiques insistent sur cette pratique de la digression, et sur l'épanouissement de la liberté dans l'improvisation : quand François Ricard insiste sur la discontinuité des chapitres, Marie-Eve Draper souligne l'aspect imprévisible de *La Lenteur*, dit que l'agencement des trames narratives est « tributaire de l'improvisation du narrateur. »[115] Tandis que Jørn Boisen parle de caprices du narrateur, de rapports d'analogie lâches dans *La Lenteur*[116], il est rejoint par Guy Scarpetta qui relève caprice et fantaisie associés à certaines règles compositionnelles, dans *L'Immortalité*[117]. De fait, le roman-chemin semble allier liberté de la conversation et précision de la composition. Il possède plusieurs trames narratives, mais les lieux de contrepoint laissent percevoir une certaine unité thématique. Les titres proposant une notion

---

[110] François RICARD, *Le Dernier après-midi d'Agnès. Essai sur l'œuvre de Milan Kundera*, Gallimard, coll. Arcades, 2003.

[111] CERVANTES, *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche* [1605], Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1949.

[112] Denis DIDEROT, *Jacques le fataliste et son maître* [1796], Gallimard, coll. Folio, 1994.

[113] Giovanni BOCCACE, *Décaméron* [1349-1351], Librairie Générale Française, coll. Le Livre de poche. Classique, 1999.

[114] Laurence STERNE, *La Vie et les opinions de Tristram Shandy, gentilhomme* [1760], Auch, Tristram, 2004.

[115] Marie-Eve DRAPER, *Libertinage et donjuanisme chez Kundera*, Montréal, Balzac, 2002, p. 98.

[116] Jørn BOISEN, « Polyphonie et univocité dans La Lenteur de Milan Kundera » in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2003, n° 55, pp. 545-564.

[117] Guy SCARPETTA, « Une ironie désenchantée : Milan Kundera, L'immortalité » in *L'Âge d'or du roman*, Grasset, coll. Figures, 1996, pp. 77-93.

en sont la preuve : *L'Immortalité*, *La Lenteur*. François Ricard remarque une discontinuité aussi dans la division en parties et en chapitres, dont le contenu forme à chaque fois un univers complet. En effet, parfois les débuts de chapitre créent la surprise car ils ressemblent à de nouveaux *incipits* : « Alors qu'ils étaient déjà très vieux, le célèbre peintre Salvador Dali et sa femme Gala avaient apprivoisé un lapin… » (IM, p. 146) Cependant l'impression de digression est rapidement estompée au profit d'une continuité profonde. C'est ainsi que l'on lit, à la page suivante : « Oui, Laura était comme Gala : parfaitement identifiée à son corps, parfaitement installée en lui. » Les débuts de chapitre exigent parfois une focalisation sur un élément particulier. L'extrait suivant marque encore une continuité, et une focalisation : « Rappelons-nous : c'est déguisée en enfant qu'elle est venue le voir la première fois. » (IM, p. 115) Le verbe à l'impératif impose une continuité avec ce qui a déjà été dit, et le déictique de personne « elle » renvoie aussi aux chapitres précédents.

Improvisation et digression sont alors à nuancer. Certes, Agnès est créée sous nos yeux au début de *L'Immortalité* et Vera interrompt l'intrigue dans *La Lenteur*. Mais la plupart du temps, improvisation et digression sont représentées, voire exhibées. L'arbitraire aime se rendre visible. Autrement dit, Kundera livre son art du roman, mais sa mise en pratique n'est que partielle. Comme nous l'avons vu, la discontinuité apparente révèle un tissu thématique commun à toutes les trames. Un autre exemple s'avère assez probant : Kundera s'arrête sur l'importance de l'épisode dans *L'Immortalité*. Il débute un chapitre avec une digression essayistique : « L'épisode est une notion importante de la *Poétique* d'Aristote. » (IM, p. 445) Or, Kundera a déjà laissé entendre qu'il s'inscrit en faveur de l'épisode, puisque son personnage a annoncé dans la cinquième partie à Avenarius qu'un personnage surgirait et repartirait, de façon gratuite et inutile, dans la partie suivante, qui formerait une digression à elle seule, un îlot dans le roman. Pour Maria Nemcova, cette partie ouvre une « méditation sur le temps humain »[118], elle abolit la tradition de la proportion chronométrique du roman et de l'intrigue. Agnès, personnage apprécié de l'auteur, est désignée comme une « femme-épisode » (IM, p. 448). L'épisode est, dans l'opinion commune, à l'opposé de la démarche biographique : l'un ne revêt pas d'importance, alors que l'autre marque les événements cruciaux d'une vie. Mais Kundera renverse cette idée en expliquant qu'un simple épisode peut entraîner de lourdes conséquences, que l'arbitraire peut déterminer un enchaînement considérable. Chaque épisode est la racine d'une potentielle ramification, la possibilité d'un nouveau chemin. Ainsi, l'épisode est valorisé par Kundera non parce qu'il est une entière

---

[118] Maria NEMCOVA, *Paradoxes terminaux. Les romans de Milan Kundera* [1990], Gallimard, NRF, 1993 (trad. fr), p. 339.

digression, mais parce qu'il est un détour qui permet d'arriver à un point important. Ce qui est épisodique se relie à l'intrigue, parce qu'il y apporte de nouveaux éléments ; l'épisode n'est pas sans conséquence. C'est pourquoi, même si certains critiques insistent sur le caprice du narrateur et sur les digressions multiples, et même si Kundera annonce une digression par l'intermédiaire de son personnage, et loue explicitement l'épisode quand il est narrateur, la continuité thématique et l'intrigue sous-jacentes l'emportent. La relation amoureuse de Rubens et de la luthiste apparaît à la fin de la sixième partie comme la description de l'adultère d'Agnès : l'identité et l'acte de ce personnage de premier plan sont soudainement révélés à la suite de son décès. C'est un coup de maître en matière de rebondissement : l'intrigue persiste dans le roman kundérien, même si l'auteur se montre récalcitrant et fustige les romans d'aventures d'Alexandre Dumas. Finalement Kundera, tout comme Madame de T., propose une désinvolture toute préparée, une liberté de ton qui apparaît comme improvisation, qui cache en réalité une architecture secrète, une composition et un calcul subtils. La conversation apparente soutient un exercice de style qui n'ignore pas sa destination. Kundera annonce une digression quand il prépare la mort d'Agnès ; Madame de T. manie l'art de la conversation, mais conduit le chevalier dans un piège afin de disculper son amant permanent. La lenteur et le plaisir revendiqués seraient alors des moyens agréables de parvenir à un but qui n'est jamais vraiment perdu de vue. François Ricard affirme que l'épisode, chez Kundera, est indispensable pour dévoiler le thème[119]. L'arbitraire est rendu nécessaire. Cependant les intrigues retrouvées en passant par l'épisode concernent encore le plaisir – celui d'Agnès et de Madame de T., deux épicuriennes à leur manière. L'une favorise le retrait dans la nature et la solitude ; l'autre révèle un épicurisme plus libertin en choisissant le secret, le plaisir des sens. Toutes deux pratiquent l'adultère en tant qu'épisode. L'épisode est un rejet de la linéarité de l'intrigue, c'est une composante esthétique. Il devient également catégorie éthique dans l'œuvre kundérienne, d'après François Ricard : il délivre une morale libertine, qui est « la vie délivrée du destin »[120]. Le destin est linéaire, rectiligne, prévisible ; l'épisode est un imprévu que l'on *choisit* d'accueillir dans l'écoulement des jours. Il est un détour volontaire, une ramification possible, qui revient ensuite au chemin principal, en ayant modifié l'itinéraire. L'arbitraire dévoile son potentiel transformant en apportant du nouveau à l'habituel ou au prévisible. Agnès n'est pas nommée dans la sixième partie : elle est présentée sous le groupe nominal « la luthiste », qui dissimule son identité, mais la révèle également, puisqu'elle nous apparaît comme une inconnue, et que l'on découvre de cette façon une nouvelle

---

[119] François RICARD, *Le Dernier après-midi d'Agnès. Essai sur l'œuvre de Milan Kundera*, Gallimard, coll. Arcades, 2003.
[120] *Ibid*, p. 185.

caractéristique identitaire. La relation avec Rubens lui permet d'être délivrée de son destin, comme l'analyse François Ricard ; de la même façon, le roman se délivre de l'obligation de l'intrigue, qui constitue son identité dans une certaine tradition. Ces deux détachements réservent une révélation finale, un retour à l'identité et à l'intrigue, avec une modification apportée grâce à l'épisode.

La métaphorisation de la lecture permet de prôner, dans une certaine mesure, des valeurs épicuriennes, qui sont affirmées différemment selon les personnages. Elles prennent plusieurs formes, flirtent avec le libertinage, mais se concentrent surtout sur le secret, la durée appréciée et le plaisir réfléchi. La promenade d'Agnès peut être lue comme une métaphore de la lecture : ainsi elle s'appuie sur plusieurs comparaisons possibles. La lecture est une expérience aux caractéristiques particulières, qui sont applicables à l'existence toute entière, si l'on en croit le vécu d'Agnès. La métaphore de la lecture prendrait alors une dimension éthique.

3. EXPERIENCE ET EFFETS DE LECTURE

La lecture possède des caractéristiques propres, qui ont été étudiées. Kundera dépeint des figures de lecteurs qui découvrent cette expérience particulière. Il montre également certains personnages dans des situations existentielles dans lesquelles les qualités requises chez un lecteur – réflexion, multiplicité d'interprétations, etc. – et les caractéristiques de la lecture – décentrement, modification de l'identité – sont décrites. L'expérience de la lecture est donc traitée de façon explicite, par des situations de lecture, mais aussi de façon détournée, par le biais d'une métaphore.

a) DETERRITORIALISATION ET DETEMPORALISATION

La promenade d'Agnès peut être considérée comme une métaphore du roman et comme une leçon de lecture – l'un et l'autre étant indissociables, puisque sans lecteur, il n'y a pas d'œuvre. La promenade est déjà une activité particulière, qu'analyse longuement Alain Montandon : cette expérience de la liberté incite à la réflexion, peut permettre de développer son esprit. « Aussi le paysage de la promenade est-il l'effet d'une interaction entre le sujet et son environnement, chacun modelant et donnant forme à l'autre, alternant contemplation et

réflexion, perception et subjectivité. »[121] L'investissement du sujet dans le paysage (on parle de « paysage-état d'âme » dans le romantisme) et l'accueil de la nature (comme Agnès répondant à l'appel du paysage) provoquent une interaction qui donne naissance à de nouvelles formes d'être, ou du moins à une nouvelle perception. La lecture propose également cette situation active-passive, dans laquelle le lecteur est récepteur mais participe aussi à la réflexion. Sa subjectivité est traversée par une autre, ou bien il a l'impression d'occuper la subjectivité d'un autre : il se retrouve alors dans un autre temps et un autre lieu, du moins en esprit. Cette détemporalisation et cette déterritorialisation sont vécues par Agnès réellement. La lecture peut être définie par une poétique de l'ubiquité, selon Emmanuel Dreyer et Patrick Le Floch : « Lire, c'est être ailleurs, c'est se déterritorialiser »[122]. Agnès se promène dans les Alpes, les montagnes sont précisément décrites. Cependant elle semble chercher un non-lieu, un lieu de retrait et de silence, sans contrainte ni visage : elle rêve du couvent, unique « moyen d'échapper au Créateur » (IM, p. 380), « lieu détourné du monde et des hommes » (IM, p. 380) où elle pourrait prendre son destin en main. L'interaction du lecteur et du livre, comparable à la relation du promeneur et du paysage, est commentée par Marielle Macé : « On s'écarte, afin d'occuper un nouveau milieu et d'être occupé à lui, d'éprouver ses propres contours et les formes de sa séparation. »[123] Elle utilise une métaphore spatiale de la lecture pour décrire l'expérience d'un autre espace-temps, d'un « nouveau milieu. » La lecture nous place dans une situation mentale, sensible, sociale, différente de la nôtre. Elle effectue une détemporalisation : le lecteur s'imprègne d'un espace-temps différent du sien, d'une mentalité autre.

La déterritorialisation s'accompagne donc d'une détemporalisation. Marielle Macé insiste sur la situation de lecture recluse et privée, qui donne une sensation de ralenti : le lecteur se trouve sur le bord du temps et des choses[124]. C'est pourquoi Vincent Jouve explique que parler de voyage dans le temps pour évoquer la lecture n'est pas seulement une métaphore : la lecture est un voyage dans le temps[125]. Ainsi l'expérience d'Agnès, qu'on interprète comme métaphore de la lecture, pourrait être en réalité la traduction en acte de la position de lecteur par excellence. Vincent Jouve parle de voyage dans le temps au niveau

---

[121] Alain MONTANDON, *Sociopoétique de la promenade*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. Littératures, 2000, p. 127.

[122] Emmanuel DREYER, LE FLOCH, Patrick (dir.), *Le Lecteur. Approche sociologique, économique et juridique*, L'Harmattan, coll. Logiques sociales, 2004, p. 109. C'est l'emploi du verbe « déterritorialiser » qui nous inspire le néologisme « déterritorialisation », utilisé à de nombreuses reprises dans cette partie, sans pour autant se rallier à la définition deleuzienne du terme.

[123] Marielle MACE, *Façons de lire, manières d'être*, Gallimard, coll. nrf essais, 2011, p. 31.

[124] *Ibid*.

[125] Vincent JOUVE, *La Lecture*, Hachette supérieur, coll. Contours littéraires, 1993.

psychanalytique : le lecteur renoue avec l'enfance, le moi imaginaire. Toute lecture est tournée vers le passé. Agnès se complait dans le souvenir, dans lequel se pressent promenades, lectures et récitations, et dans lequel la figure du père et celle de l'époux s'affrontent. Sa promenade est l'occasion d'une prise de décision : après un retour sur soi, dans le détour d'un chemin, elle reconnaît l'amour unique pour son père et la nécessité d'assumer son désir d'exil. Umberto Eco explique que c'est pour les choses d'importance que l'art de la temporisation s'impose : s'attarder dans un bois n'est pas perdre son temps, mais réfléchir pour déboucher sur un choix[126]. La détemporalisation est visible dans l'itinéraire d'Agnès : le chemin ne connaît pas le temps car il n'a ni début ni fin, il se définit par des ramifications et des beautés successives. La lecture débute par un processus d'extraction : Agnès choisit justement de ne pas agir, de rester plutôt que partir. Elle procède par la négation de ce qui était déjà tout tracé, pour emprunter un chemin sinueux. François Ricard remarque qu'elle se glisse hors du temps précipité de sa vie[127] ; elle échappe à l'utile, à l'instrumental, pour s'offrir à la totale contingence d'une promenade improvisée. Elle choisit alors la temporalité de l'épisode, qui aura une conséquence notable sur sa vie : elle entre dans un « temps de lenteur et de recueillement. » (IM, p. 11) Elle s'écarte du déroulement des jours, et de l'intrigue linéaire : la situation narratologique traduit une situation existentielle. La descente de voiture est une halte, un écart nécessaire, destiné à un temps de lecture de sa vie passée et de ses désirs.

La lecture est à la fois le moment d'une détemporalisation et d'une complexité temporelle où les strates peuvent être multiples, superposées… C'est pourquoi Nathalie Piégay-Gros refuse de parler de voyage dans le temps : elle préfère l'idée d'une expérience de complexification du temps[128]. Non seulement le roman peut proposer plusieurs temporalités au niveau de la diégèse (*L'Immortalité* et *La Lenteur* possèdent plusieurs trames situées à des siècles différents), mais le lecteur se trouve partagé entre plusieurs temporalités qui se superposent sans s'annuler : temps de la diégèse, temps du discours narratorial, temps de lecture (réel). De plus, il est partagé entre le présent de la lecture et l'appel du souvenir. L'accès à la lecture et à la promenade sont l'entrée dans une temporalité différente, que l'on pourrait dire plus humaine, car elle épouse celle de la nature : « Agnès participait de cet être élémentaire qui se manifeste dans la voix du temps qui court et dans le bleu du ciel. » (IM,

---

[126] Umberto ECO, *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs* [1994], Grasset, Le Livre de poche, coll. Biblio essais, 1996 (trad. fr).
[127] François RICARD, *Le Dernier après-midi d'Agnès. Essai sur l'œuvre de Milan Kundera*, Gallimard, coll. Arcades, 2003.
[128] Nathalie PIEGAY-GROS, *Le Lecteur*, Flammarion, coll. Corpus Lettres, 2002.

p. 381) On pourrait, au contraire, considérer cette communion avec la nature comme un instant extrait du temps des hommes, séparé de leur empressement habituel, de leur agitation ontologique – un temps mort où la vie se goûte avec plus d'intensité. Cette temporalité autre tourne le dos à la précipitation permise et exaltée par les machines et les nouvelles technologies. Jouve compare lecture et rêve[129] : tous deux nécessitent une certaine immobilité, une passivité due à une vigilance amoindrie et à une réceptivité consentie. François Ricard résume ainsi sa vision du « bon lecteur » : « Le lecteur véritable (s'il existe encore) est toujours ce "lecteur oisif" auquel s'adresse le prologue de *Don Quichotte.* »[130] L'oisiveté est une condition nécessaire à l'appréciation de la lecture dans sa temporalité propre. On discerne dans le propos de François Ricard une axiologie sous-jacente.

Ainsi, entrer dans la temporalité de la lecture suppose de délaisser ses habitudes et son histoire, donc son identité personnelle. Mais ce délaissement de l'identité peut sembler paradoxal, puisque la lecture est une activité liée à la mémoire. Dans quelle mesure la lecture influence-t-elle l'identité du lecteur ?

b) ALCHIMIE DU MOI ET IDENTITE NARRATIVE

La lecture soulève une problématique identitaire – dans le sens d'identité individuelle. En effet, le livre renvoie à un passé (passé commun dans l'horizon d'attente de la lecture tissé par un conditionnement antérieur, passé individuel dans le contexte d'une lecture ou dans l'histoire d'un livre dans toute sa matérialité), et pourtant il implique une déterritorialisation, une détemporalisation, et un abandon de son identité propre. Mais cet abandon est temporaire : tout comme la détemporalisation permet d'entrer dans une temporalité nouvelle, le dénuement identitaire permet une halte réflexive, soumise à un retour sur soi. La promenade possède le même itinéraire, comme l'indique la *Sociopoétique de la promenade*[131] : elle est sortie de chez soi tout d'abord (déterritorialisation et détemporalisation – retrait de l'espace-temps habituel), sortie de soi (éloignement de ses traits identitaires, qui ne sont que la marque d'une habitude selon Bachelard[132]), et exil. La promenade appelle un retour. C'est une dispersion suivie d'un rassemblement, sans être une boucle vaine, puisque l'esprit a cheminé durant la progression spatiale. Le lecteur semble à la

---

[129] Vincent JOUVE, *La Lecture*, Hachette supérieur, coll. Contours littéraires, 1993.
[130] François RICARD, *Le Dernier après-midi d'Agnès. Essai sur l'œuvre de Milan Kundera*, Gallimard, coll. Arcades, 2003, p. 12.
[131] Alain MONTANDON, *Sociopoétique de la promenade*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. Littératures, 2000.
[132] Gaston BACHELARD, *L'Intuition de l'instant* [1931], Librairie générale française, 1994.

fois passif et actif : des études insistent sur l'aspect créateur de cette instance (celles de Jauss, d'Iser…) alors que Marielle Macé rappelle que la passivité du lecteur est nécessaire à la démarche d'apprivoisement de l'altérité[133]. C'est une véritable interaction qui se crée, donnant forme au rapport entre le moi et le non-moi. Marielle Macé décrit le temps de latence qui suit la lecture : le lecteur n'est pas immédiatement au monde, il y revient dépourvu d'ego, et le recouvre progressivement, sous une forme différente, altérée et enrichie. C'est donc un critère de bonne lecture : est écartée la lecture qui se joue en parallèle de la vie et de l'identité, qui laisse toute chose à sa place. Une bonne lecture induit une désorientation – c'est-à-dire une déterritorialisation, une détemporalisation, et un vacillement identitaire.

David Roulier oppose Agnès et les autres personnages kundériens qui cherchent leur moi[134]. Agnès serait une contre-figure du roman parce qu'elle se détacherait de son identité dans une expérience originelle. Il est vrai que le roman définit ses personnages par des traits physiques ou psychologiques, du moins dans le roman traditionnel, dit balzacien. Le personnage a un rôle dans la création de l'illusion réaliste : c'est pourquoi les auteurs lui donnent un nom, une activité sociale, une psychologie… Mais chez Kundera, les caractéristiques physiques manquent, ou sont allusives. Agnès, délaissant temporairement son identité pendant sa promenade, est plutôt une figure par excellence du lecteur, dont le vacillement identitaire est la condition d'entrée dans la lecture. Selon Iser, « Le texte de fiction permet au lecteur de transcender la position par laquelle il est lié au monde quotidien. »[135] Jouve explique lui aussi que la lecture permet de sortir des limites de son moi[136]. Agnès se soustrait à la construction traditionnelle du personnage, devenant ainsi contre-figure du roman ; mais c'est ainsi qu'elle représente au mieux la figure du lecteur. Elle constate que le moi est la source de toutes les souffrances : cette prise de conscience est un moment crucial qui transformera son existence. « Etrange, inoubliable moment : elle avait oublié son moi, elle avait perdu son moi, elle en était libérée ; et là il y avait le bonheur. » (IM, p. 381) Cette illumination la mène à une considération de forme aphoristique : « Ce qui est insoutenable dans la vie, ce n'est pas d'*être*, mais d'*être son moi*. » (IM, p. 381) Le narrateur désigne cet instant comme capital : un intensif le prouve (la pensée d'Agnès est « si importante »). L'utilisation de parenthèses est courante chez Kundera, quand il veut montrer sans détour la pensée de l'auteur-narrateur : c'est ainsi qu'il donne un point de vue ironique à une situation

---

[133] Marielle MACE, *Façons de lire, manières d'être*, Gallimard, coll. nrf essais, 2011.

[134] David ROULIER, *Kundera moraliste ? ou Comment Kundera peut changer votre vie*, Grenoble, Université Stendhal, 2008.

[135] Wolfgang ISER, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga, coll. Philosophie et langage, 1976, p. 144.

[136] Vincent JOUVE, *La Lecture*, Hachette supérieur, coll. Contours littéraires, 1993.

ou à un personnage, ou qu'il souligne ce qui est de première importance. La pensée d'Agnès est annoncée comme « (la plus importante de toutes, peut-être) » : le modalisateur semble introduire une incertitude par humilité. La vérité n'est pas donnée de façon brute mais proposée : le lecteur garde la possibilité de voir l'essentiel ailleurs, mais il connaît dorénavant la pensée de l'auteur-narrateur. Ainsi, la révélation d'Agnès est un passage clé de *L'Immortalité* : la perte du moi, rendue possible par la lecture, réalisée dans la promenade solitaire dans la nature, est une libération présentée comme désirable. Nathalie Piégay-Gros explique ce phénomène : « Elle peut également marquer les étapes dans l'évolution du personnage, la lecture étant souvent l'occasion d'une réforme ou du moins d'un changement du sujet. »[137] De fait, la lecture-promenade mène Agnès à une transformation existentielle (dorénavant, Agnès sera plus solitaire et plus proche de la nature) et à une connaissance esthétique : « Agnès participait de cet être élémentaire qui se manifeste dans la voix du temps qui court et dans le bleu du ciel ; elle savait, désormais, qu'il n'y a rien de plus beau. » (IM, p. 381) La fiction permet de multiplier les expériences : Agnès représente la situation du lecteur, mais tout en se voulant son reflet (sa promenade est une métaphore de la lecture), elle lui apporte également une expérience nouvelle de fusion avec la nature. Le détour d'Agnès, spatial et mental, lui permet de se détacher de son identité, pour y revenir avec un recul qui lui permet de se recentrer sur l'essentiel. C'est une sorte d'alchimie identitaire qui se réalise. François Ricard le dit justement :

> Lire commence toujours par cette immobilisation, ce consentement de l'esprit et de l'imagination à leur propre abandon, voire à leur servitude, c'est-à-dire au renversement du pouvoir que nous nous attribuons habituellement sur nos idées, nos projets, nos besoins, notre existence même.[138]

La lecture permet de se perdre puis de retrouver son chemin. Ainsi, le vacillement identitaire n'est qu'une étape, qui vise un retour à soi fructueux : « Se saisir d'un roman, c'est prendre rendez-vous avec soi. »[139]

L'activité de lecture implique donc une réelle appropriation : l'école de Constance (dont font partie Jauss et Iser) a beaucoup insisté sur la production de sens, qui est une actualisation du texte. Ce groupe a donné toute son importance à l'instance lectrice. Kundera présente son personnage modèle comme créateur : Agnès compare les poèmes de Rimbaud à

---

[137] Nathalie PIEGAY-GROS, *Le Lecteur*, Flammarion, coll. Corpus Lettres, 2002, p. 82.

[138] François RICARD, *Le Dernier après-midi d'Agnès. Essai sur l'œuvre de Milan Kundera*, Gallimard, coll. Arcades, 2003, p. 12.

[139] Jean-François DORTIER (dir.), Dossier « La littérature : fenêtre sur le monde », *Sciences humaines*, Auxerre, n° 218, août-septembre 2010, p. 37.

des journaux intimes. Elle les a donc assimilés au point de les considérer comme siens : ils sont sa production puisqu'ils sont actualisés, contextualisés, par son esprit. Le récit de l'autre est finalement récit de soi. La lecture, non seulement, réalise la fameuse citation « Je est un autre » – et montre que l'autre devient soi. « Ces poèmes à demi oubliés, elle les avait pris comme elle eût pris un vieux journal intime, curieuse de voir si les annotations jaunies par le temps lui paraîtraient émouvantes, ridicules, fascinantes ou sans aucune importance. » (IM, p. 325) Chez Agnès, l'assimilation semble passer par l'écriture, dans un exercice de glose ou d'expression d'une sensation, d'une réflexion, nées de la lecture. Lecture et écriture se côtoient de près. C'est bien un rendez-vous avec soi que réalise la lecture des poèmes rimbaldiens : relecture des poèmes, relecture de ses commentaires dans les marges, relecture de son moi passé, sous un œil critique, peut-être assagi. Le texte propose une médiation entre le moi passé et le moi présent. Cela prouve que le lecteur implique toute son identité dans le texte : il le lie à un contexte, à ses propres références. Le texte est dépositaire d'une mémoire.

Kundera montre bien toute l'importance de la lecture, qui ouvre à une expérience identitaire riche ; il expose également la puissance du récit. Certaines constructions discursives témoignent du dépassement d'histoires personnelles. La fiction mentale ou littéraire autorise un travestissement du moi, et même une alchimie par le récit de soi. Plusieurs personnages font acte de réécriture, en s'appropriant une histoire : Vincent, dans *La Lenteur*, se glorifie à travers un récit de soi fictif. Il veut exalter sa nuit devant ses amis en leur racontant ce qui aurait dû se passer pour qu'elle soit réussie – évinçant alors la cruelle réalité des faits. Le lecteur a accès à ses pensées : on le voit élaborer ce récit de soi dans le but d'impressionner ses amis présents en imagination, dans la perspective d'un récit futur. Il se donne en spectacle, en esprit. Cette construction discursive de soi lui permettra d'obtenir de la considération et d'oublier sa déconvenue – la version fictive remplacera la nuit gâchée. Ce qui sera récité deviendra le réel, en quelque sorte, et permettra à Vincent de dépasser son propre échec : la puissance de la narration est ainsi illustrée. Le récit transformé sera celui qui fera autorité : les lettres retouchées par Bettina sont publiées, l'ouvrage sur Kissinger vu par une journaliste amoureuse aussi. Mais les supercheries et les erreurs sont toujours découvertes par la postérité. L'anecdote de la journaliste possède un but précis, tout comme la protagoniste utilise l'écriture de son livre comme un détour pour accéder à un objectif personnel. Les deux femmes accèdent par la médiation de l'écrit à l'immortalité, elles imposent une vérité pérenne : « la vérité du Livre. » (LE, p. 53) Le but latent de cette réécriture de l'événement est une réécriture de soi : l'auteur-narrateur déclare que la journaliste « désirait élargir son moi, le faire sortir du cercle étroit de sa vie, le faire resplendir, le transformer en lumière. » (LE, p. 53) La transformation identitaire rendue possible par la lecture peut être poussée à l'extrême :

l'excès est, comme chez les épicuriens, banni par Kundera. C'est pourquoi la manœuvre falsificatrice de Bettina révèle son appétit de gloire, son aspiration à l'immortalité qui éclipse tout amour réel ; et c'est pourquoi la réécriture de la journaliste, dont la sottise est écartée mais l'égocentrisme avéré, est affectée d'une métaphore dont l'emphase ne peut qu'être ironique : « Kissinger était pour elle une monture mythologique, un cheval ailé que son moi allait enfourcher pour son grand vol à travers le ciel. » (LE, p. 53) L'attention au moi est révérée, la lecture propose une réflexion individuelle qui peut viser le bien et le beau ; cependant c'est bien l'expérience d'abandon temporaire du moi qui est valorisée par la révélation d'Agnès, qui se perd pour mieux se retrouver, sans égocentrisme aucun.

La thématique de la lecture, entre discours auctoriaux, présentation de figures de lecteurs et métaphorisation de cette activité, participe d'un questionnement existentiel – on pourrait dire éthique, car il interroge la façon de mener à bien son existence, avec la proposition de valeurs kundériennes. Nous ne pouvons qu'acquiescer à la déclaration de David Roulier : « *Modus legendi* et *modus vivendi* ne font plus qu'un **:** le monde romanesque si proche du quotidien, le rôle de lecteur si transposable au rôle d'individu réel, ne sauraient se laisser oublier en refermant le livre. »[140]

Figures de lecteurs et situations de lecture mènent à une éthique kundérienne, dont les valeurs semblent s'inscrire à contre-temps des mœurs actuelles : la lenteur et la mémoire sont-elle encore imaginables dans un monde où les technologies donnent la possibilité de l'oubli et d'une rapidité toujours croissante ? Le ton de déploration sensible dans *La Lenteur* semble trancher en faveur d'une réponse pessimiste.

---

[140] David ROULIER, *Kundera moraliste ? ou Comment Kundera peut changer votre vie*, Grenoble, Université Stendhal, 2008, p. 115.

III. La lecture comme morale de la nostalgie

Kundera énonce des « paradoxes terminaux » dans *L'Art du roman*[141], soulignant que l'irrationnel et la guerre perdurent quand on rêve d'une humanité unie sous le signe de la raison… De nombreux critiques reprennent cette expression qui éclaire l'œuvre kundérienne. Maria Nemcova en fait le titre de son ouvrage critique : *Paradoxes terminaux. Les romans de Milan Kundera*[142]. Cette notion importante veut souligner les contradictions, voire les impasses du monde moderne. Les romans abordent ce propos par des questionnements éthiques inquiets ; la lecture est alors garante de la mémoire, parce qu'elle honore les œuvres passées, mais aussi parce qu'elle est fidèle à des valeurs en voie de disparition. Cette fonction mémorielle fonderait la lecture comme rempart contre la fuite du temps et la dégradation des valeurs passées.

A. Mythe de l'âge d'or et dégradation des valeurs passées

Kundera promeut des valeurs positives en mettant en lumière des anti-héros, à contre-temps des mœurs modernes. Agnès déteste les *fast food*, qui la frappent par leur « laideur visuelle, olfactive, gustative » (IM, p. 38) : elle déplore leur expansion, qui supprime tous les autres types de restaurant. Elle n'aime pas la foule, le vacarme de la rue, et s'étonne de la « haine » (IM, p. 40) qu'elle ressent pour une motocycliste bruyante. Elle songe à la conséquence principale du progrès technique : le renforcement de l'horreur des armes de guerre. La protagoniste s'insurge contre les routes, le vacarme, les évolutions technologiques : c'est pourquoi elle choisit la promenade, qui est le retour à la nature, une forme de « protestation sociale. »[143] La promenade représente des valeurs anciennes : « L'éthique de la promenade réside dans cette résistance à l'esprit du temps. »[144] Cette idée de retour à la nature illustre bien le mythe d'un âge d'or passé, que l'on pourrait dire rousseauiste, où l'homme était plus en adéquation avec cette nature. Les évolutions de la société ont creusé le fossé entre l'homme et ce qui serait bon pour lui, entre ses habitudes et ses aspirations plus

---

[141] Milan KUNDERA, *L'Art du roman*, Gallimard, coll. Folio, 1986.
[142] Maria NEMCOVA, *Paradoxes terminaux. Les romans de Milan Kundera* [1990], Gallimard, NRF, 1993 (trad. fr).
[143] Alain MONTANDON, *Sociopoétique de la promenade*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. Littératures, 2000, p. 12.
[144] *Ibid*, p. 12.

profondes, menant au bonheur. Jørn Boisen voit dans *La Lenteur* une satire nette de l'esprit du temps, renchérissant sur l'ironie des romans précédents[145]. Kundera théorise et dénonce l'imagologie dans *L'Immortalité*, de la même manière que le kitsch dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*[146]. Dans son article, Jørn Boisen se demande si Kundera, déçu par l'époque contemporaine, ne défend pas un retour au passé.

Kundera lecteur exploite en effet une intertextualité lointaine : il revient au mythe d'Ulysse dans *L'Ignorance*[147]. Ce mythe évoque le thème de la nostalgie, que Kundera aborde aussi dans son essai *Une rencontre*[148]. L'auteur lecteur s'abreuve de mythes immémoriaux, s'inspire d'œuvres du XVIIIe siècle, de l'Antiquité, puis revient sur ce lien au passé pour le traiter comme sujet de fond. La fiction et l'essai abordent donc de cette thématique du retour. Dans *Une rencontre*, Kundera étudie ce thème dans un roman de Philippe Roth, le futur grammatical de la nostalgie dans un poème d'Oscar Milosz, puis « le plus nostalgique des opéras »[149], c'est-à-dire *La Renarde rusée* de Janacek. Kundera valorise cette thématique : « La nostalgie élégiaque : le sujet sublime et éternel de la musique et de la poésie. »[150] Il emploie le terme *élégie*. La première définition du terme est celle d'un poème lyrique antique composé de distiques élégiaques. Il devient une forme littéraire de la nostalgie exacerbée, concernant le plus souvent la passion amoureuse, qui se chante et qui s'assume. Cette effusion lyrique peut être joyeuse ou malheureuse, mais elle est toujours tendre et mélancolique. L'élégie implique aussi une posture particulière, en marge des convenances : il propose un art de vivre. Dans la citation précédente, Kundera ne fait pas preuve d'ironie : son essai le plus récent valorise la nostalgie élégiaque. L'évolution est sensible : le lyrisme n'est plus absolument répudié. L'on pourrait objecter que cette remarque concerne la musique et la poésie. Mais le roman est présent en creux, puisque, comme nous l'avons vu, celui-ci accueille la poésie ; de plus, Kundera a déjà fait des rapprochements avec la musique, au niveau de la composition. L'auteur précise tout de même que cette nostalgie s'écarte « des gestes théâtraux qui pleurent sur le temps passé. »[151] Elle se trouve là où personne ne la cherche : dans le quotidien. La nostalgie ne signifie pas kitsch ni lyrisme pétulant : l'expression de ce sentiment se fait dans la pudeur, dans le retrait. C'est pourquoi Agnès opte pour la solitude, Madame de T. choisit le

---

[145] Jørn BOISEN, « Polyphonie et univocité dans La Lenteur de Milan Kundera » in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2003, n° 55, pp. 545-564.
[146] Milan KUNDERA, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Gallimard, coll. Du monde entier, 1984.
[147] Milan KUNDERA, *L'Ignorance* [2003], Gallimard, coll. Folio, 2005.
[148] Milan KUNDERA, *Une rencontre*, Gallimard, coll. nrf, 2009.
[149] *Ibid*, p. 156.
[150] *Ibid*, p. 166.
[151] *Ibid*, p. 166.

secret, et Pontevin écarte toute idée de publication de ses idées. Selon Eva Le Grand, l'esprit du roman affronte l'esprit du temps : le premier œuvre pour l'ambiguïté et la relativité, par l'ironie et le rire, alors que le second transmet la « complaisance sentimentaliste des *agélastes* lyriques oeuvrant avec sérieux à la construction d'un royaume du kitsch aussi séducteur que compensatoire. »[152] Le contemporain semble glorifier le kitsch, contre lequel lutte Kundera. Bernard Lafargue confirme cette idée : la sagesse du roman gît dans son humour : les rêveries ludiques explorent des thèmes existentiels, que « la philosophie technologico-scientifique des Temps modernes a délaissés. »[153] Plusieurs critiques semblent s'accorder sur cet affrontement des mœurs contemporaines, sur la tentative de restitution de questionnements ou de valeurs qui ne doivent pas être mis de côté selon Kundera. Joseph Maixent le remarque également : *La Lenteur* est un pont entre le XVIIIe et le XXe siècles[154]. Le premier est honoré pour sa liberté de ton : un héritage est revendiqué. L'esprit du XVIIIe siècle est préféré à l'esprit contemporain : la réécriture de la nouvelle de Vivant Denon permet de se replonger dans les mœurs passées. Madame de T. condense les qualités de la libertine du XVIIIe siècle fantasmé par Kundera : « Elle possède la sagesse de la lenteur et manie toute la technique du ralentissement. » (LE, p. 42) Cette apologie du XVIIIe siècle s'inscrit à l'encontre des comportements modernes : dès l'*incipit* se trouve un ton récriminatoire dans la description des automobilistes furieux et empressés. L'auteur-narrateur explique à Vera les causes de la célébration de la vitesse au XXe siècle :

> L'homme penché sur sa motocyclette ne peut se concentrer que sur la seconde présente de son vol ; il s'accroche à un fragment de temps coupé et du passé et de l'avenir ; il est arraché à la continuité du temps ; il est en dehors du temps ; autrement dit, il est dans un état d'extase ; dans cet état, il ne sait rien de son âge, rien de sa femme, rien de ses enfants, rien de ses soucis et, partant, il n'a pas peur, car la source de la peur est dans l'avenir, et qui est libéré de l'avenir n'a rien à craindre. (LE, p. 10)

La vitesse transforme l'expérience de la temporalité, dans l'abolition du passé et du futur, entre amnésie et projection impossible. La parataxe transcrit cette accumulation et cette sensation de vitesse. L'extase permet de s'extraire du temps, de s'oublier ; or, Kundera valorise l'expérience sensuelle de la temporalité et la mémoire. Bien sûr, les craintes disparaissent en même temps que la mémoire et l'inquiétude de l'incertain ; mais la condition humaine est

---

[152] Eva LE GRAND, « Voyage dans le temps de l'Europe (ou de l'esthétique romanesque de Milan Kundera) », in SOLLERS, Philippe (dir.), *L'Infini*, Gallimard, n° 43, Hiver 1993, p. 76.

[153] Bernard LAFARGUE, « Sagesse du roman et critères de critique littéraire selon Milan Kundera », in Ana FAJARDO (dir.), « Kundera », Chateaubriand / Kundera, *Revue de littérature moderne Dix-neuf vingt*, Mont-de-Marsan, n° 1, mars 1996, p. 259.

[154] Jocelyn MAIXENT, « Vertus et vices de la parole romanesque », in Ana FAJARDO (dir.), « Kundera », Chateaubriand / Kundera, *Revue de littérature moderne Dix-neuf vingt*, Mont-de-Marsan, n° 1, mars 1996, pp. 139-299.

dans le temps. C'est pourquoi il est permis de lire une évolution dans la temporalité : Kundera y lit une dégradation. Il est considéré comme un moraliste dans le mémoire de Leslie Tissot : il étudie les passions humaines, et tient aussi, comme La Bruyère, un discours classique, qui « traite de la déchéance du monde moderne. »[155] Le roman se fait moral quand il châtie les mœurs par le rire. Il laisse aussi place à la complainte. David Roulier explique que la vision crépusculaire des Temps modernes est la condition d'existence des romans de Kundera[156]. Il précise que le romancier postule une sagesse qui s'oppose à toute morale. Kundera est en effet moraliste sans imposer de morale ; cependant, tout comme David Roulier reconnaît une morale de la connaissance existentielle, réunissant esthétique et éthique, reconnaissons une morale du roman, qui réclame une posture interprétative et ouverte à son lecteur, et soutient des exigences vis-à-vis de l'œuvre. La nostalgie à l'œuvre met en lumière ce qu'elle chante comme beauté perdue, si bien que l'on pourrait parler d'un ton élégiaque à la lecture de certains passages.

> Pourquoi le plaisir de la lenteur a-t-il disparu ? Ah, où sont-ils, les flâneurs d'antan ? Où sont-ils, ces héros fainéants des chansons populaires, ces vagabonds qui traînent d'un moulin à l'autre et dorment à la belle étoile ? Ont-ils disparu avec les chemins champêtres, avec les prairies et les clairières, avec la nature ? Un proverbe tchèque définit leur douce oisiveté par une métaphore : ils contemplent les fenêtres du bon Dieu. Celui qui contemple les fenêtres du bon Dieu ne s'ennuie pas ; il est heureux. Dans notre monde, l'oisiveté s'est transformée en désœuvrement, ce qui est tout autre chose : le désœuvré est frustré, s'ennuie, est à la recherche constante du mouvement qui lui manque. (LE, p. 11)

L'adverbe interrogatif « pourquoi » et l'accumulation de phrases de modalité interrogative servent plus à la déploration qu'au questionnement réel de la cause. L'interjection « Ah » marque le soupir. Le thème de la disparition hante ce paragraphe, dans lequel les thématiques kundériennes – l'oisiveté, la nature, du plaisir et de la lenteur – forment finalement un système de valeurs, un mode de vie exprimé dans le regret, dans la conscience de la perte. L'auteur creuse un fossé entre « antan » et « dans notre monde », dans un registre pathétique. L'expression d'un sentiment mélancolique, causé par la fin d'un temps meilleur, est la caractéristique principale de l'élégie. Ajoutons la peinture de la nature, thème célèbre du genre, ainsi que la recherche d'une forme harmonieuse, travaillée : le rythme ternaire (« Ont-ils disparu avec les chemins champêtres, avec les prairies et les clairières, avec la nature ? »), la redondance du questionnement (« Où sont-ils […] Où sont-ils ») évoquant la litanie… Précisons

---

[155] Leslie TISSOT, *L'Insoutenable légèreté du rire : métamorphoses de la dérision de La Bruyère à Kundera*, Grenoble, Université Stendhal, 2002, p. 184.

[156] David ROULIER, *Kundera moraliste ? ou Comment Kundera peut changer votre vie*, Grenoble, Université Stendhal, 2008.

d'ailleurs que la litanie est un terme défini, dans le chapitre « Soixante-treize mots » de *L'Art du roman,* comme « parole devenue musique »[157], rendue possible dans le roman par des répétitions formant un chant. Kundera désigne donc nettement ce qu'est le bonheur, dans l'extrait précédent de *La Lenteur* : il est contemplation, non recherche du mouvement, divertissement pascalien. C'est donc dans un registre élégiaque que Kundera déplore l'abandon des valeurs et des comportements qui mènent au bonheur, selon lui. Le lyrisme réprouvé perce pourtant dans certains passages dépourvus d'ironie : la solennité s'impose parfois dans la louange sincère. Dans *L'Art du roman*, après avoir affirmé que le roman, pour progresser, « ne peut le faire que contre le progrès du monde »[158], Kundera emprunte une tonalité élégiaque, en précisant que l'apocalypse de l'Europe a déjà eu lieu :

> Il y a quelque temps déjà que la rivière, le rossignol, les chemins traversant les prés ont disparu de la tête de l'homme. Personne n'en a plus besoin. Quand la nature disparaîtra demain de la planète, qui s'en apercevra ? Où sont les successeurs d'Octavio Paz, de René Char ? Où sont encore les grands poètes ? Ont-ils disparu ou bien leur voix est-elle devenue inaudible ?[159]

Ce passage rappelle celui de *La Lenteur* : s'y retrouvent le thème de la disparition de la nature, et la déploration de la perte, de l'indifférence envers la beauté. Ainsi, le développement de l'urbanisation et des nouvelles technologies entraînent de nouveaux comportements, empressés et hostiles, ainsi que des affections négatives (désœuvrement, ennui). Le trajet rapide et irritant en automobile, typique du XXe siècle, est juxtaposé dans *La Lenteur* à un « autre voyage de Paris vers un château de campagne, qui a eu lieu il y a plus de 200 ans, le voyage de madame de T. et du jeune chevalier qui l'accompagnait. » (LE, p. 12) Le protagoniste se tourne vers un passé lointain (du XVIIIe siècle) et fictionnel (donc dans un espace-temps imaginaire). Ainsi, l'idéal se trouve dans le lointain et dans le rêvé, dans un ailleurs littéraire.

La nostalgie chante l'excellence d'un temps passé, dans le fantasme d'un âge d'or, mais connaît l'impossibilité de son retour. La distance temporelle forme une barrière infranchissable dans *La Lenteur* : la nuit érotique du chevalier et celle de Vincent forment un contrepoint qui accentue l'échec du protagoniste exhibitionniste du XXe siècle. La comparaison renforce le débâcle sexuel de Vincent : toute continuité est rompue entre le siècle libertin et celui de la fin du plaisir. Il n'y a pas d'échange possible entre les deux hommes : le chevalier renonce à transmettre son expérience libertine. Chacun se tourne vers soi, après l'échec de la communication : le chevalier savoure son souvenir, Vincent se précipite dans l'oubli, faute de

---

[157] Milan KUNDERA, *L'Art du roman*, Gallimard, coll. Folio, 1986, p. 166.
[158] *Ibid*, p. 31.
[159] *Ibid*, p. 57.

pouvoir mentir, et « roule comme un fou. » (LE, p. 153) Le chevalier est un envoyé du « Dieu des libertins », bridé dans sa mission par la certitude fière d'une « liberté des mœurs » vantée par Vincent (LE, p. 150) ; ces deux postures sont loin de se recouper, car c'est l'idée même de liberté qui a évolué. Les valeurs libertines sont prônées, mais le narrateur connaît l'impossibilité de leur actualisation. La société a changé : la révolution sexuelle ôte toute possibilité de transgression libertine. De plus, la transgression n'est plus possible dans la société du spectacle : elle n'est plus subversive mais ostentatoire. La pudeur et le secret s'évanouissent dans l'exhibition permanente, encouragée par les progrès techniques (Kundera aborde les dérives des caméras). Les révolutions qui ont fait voler les tabous en éclats empêchent le libertinage, ancré dans son siècle, borné par essence. Le chevalier apparaît d'ailleurs comme ridicule : une description de son accoutrement le montre comme personnage fondamentalement *décalé*. « Les souliers aux broches d'argent, le caleçon blanc qui moule les jambes et les fesses, et tous ces indescriptibles jabots, velours, dentelles qui couvrent et ornent la poitrine. » (LE, p. 152) Ses habits évoquent le costume, le déguisement, et suscitent la moquerie de Vincent : « Qui est, en fin de compte, ce pantin ? » (LE, p. 152) Il reste alors sourd aux enseignements de ce personnage d'un autre temps. Les bonnes mœurs du XVIIIe siècle sont bien sûr inapplicables à l'époque contemporaine ; de plus, ce siècle est fortement idéalisé. C'est pourquoi tout retour est impossible. C'est un fantasme du XVIIIe siècle que nous dépeint Kundera, pour présenter son idéal. Selon Philippe Forest, seule la fiction permet « l'invention d'un hypothétique âge d'or où se confondraient Cervantes et Sterne, Rabelais et Diderot. »[160] Ce mythe de l'âge d'or permet la déploration du présent : « La nostalgie des origines hante cette vision tout comme le sentiment de vivre une "fin de partie" au statut ambigu. »[161] C'est pourquoi Kundera est désigné comme « mécontemporain » par Alain Finkielkraut[162].

Mais, malgré l'impossibilité de réaliser ce fantasme, l'espoir est maintenu : la peinture de la décadence vise la désignation de valeurs encore possibles. C'est pourquoi *La Lenteur* a pour *explicit* cette déclaration pathétique : « Je t'en prie, ami, sois heureux. J'ai la vague impression que de ta capacité à être heureux dépend notre seul espoir. » (LE, p. 154) L'espoir est dans cette signification donnée au passé : le XVIIIe siècle montre l'exemple. Le mythe de

---

[160] Philippe FOREST, « Kundera et la question de l'ironie romanesque », in SOLLERS, Philippe (dir.), *L'Infini*, Gallimard, n° 43, Hiver 1993, p. 98.
[161] *Ibid*, p. 99.
[162] Raphaël ENTHOVEN, « L'imparfait du présent 2/5 : Le mécontemporain », in Les Nouveaux chemins de la connaissance, avec pour invité Alain FINKIELKRAUT. URL : <http://www.franceculture.com/emission-les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance-l-imparfait-du-present-25-le-mecontemporain-2011-04> (consulté le 4 août 2011).

l'âge d'or est indispensable pour l'expérience esthétique d'une beauté perdue, pour la peinture d'une existence désirable : il est nécessaire car « Kundera aime penser *contre*, aimer *contre*, réfléchir *à côté.* »[163] L'appel du temps permet l'expérience esthétique, tout en favorisant un questionnement éthique. Eva Le Grand nous apprend que c'est du choc de la rencontre entre passé et présent que surgit la « *beauté de la connaissance romanesque* révélée à chacune des variations »[164]. Elle cite ensuite un passage du *Livre du rire et de l'oubli*[165]: « La beauté est l'étincelle qui jaillit quand, soudainement, à travers la distance des années, deux âges différents se rencontrent […] La beauté est l'abolition de la chronologie et la révolte contre le temps. » Cet idéal présenté est inséparable du sentiment nostalgique, qui est considéré comme un bien. La beauté de la poésie réside dans ce sentiment qu'elle fait naître : grâce à elle, « un instant de l'être [devient] inoubliable et digne d'une insoutenable nostalgie. » (IM, p. 47) Bertrand Vibert commente cet extrait dans son article : l'être oublié n'existerait que dans un temps révolu ou à la clôture imminente. « La beauté kundérienne se place toujours dans la perspective du passé, de la perte et de la mélancolie. »[166] Dans ce même article, Bertrand Vibert évoque la résurgence du lyrisme dès *L'Immortalité*. L'être oublié est constitué par ce que la modernité a délaissé : Kundera veut le retenir par l'expérience esthétique. Ce qui a été oublié, ce sont bien sûr les valeurs repérées précédemment, véhiculées par les lecteurs modèles et les disciples d'Epicure : la lenteur, le plaisir libertin, la mémoire, l'accord entre l'humain et la nature…

Ainsi l'expression de la nostalgie valorise la mémoire, accuse une rupture entre un passé mythique et un présent décevant, tout en ménageant un certain espoir, un secret désir de continuité – qui sera la mission du romancier. Kundera l'exprime en faisant la critique d'un autre romancier, valable évidemment pour sa propre oeuvre :

> La vitesse de l'histoire a atteint un tel degré que le lien avec le passé risque de se rompre. Cela confronte le romancier avec une tâche assez neuve : sauver la continuité qui se perd, capter le temps fugitif de l'histoire et mettre indirectement en parallèle notre façon de vivre (de sentir, de réfléchir, d'aimer) et celle, à demi oubliée, de nos prédécesseurs.[167]

---

[163] Martine BOYER-WEINMANN, *Lire Milan Kundera*, Paris, Armand Colin, coll. Ecrivains au présent, 2009, p. 29.

[164] Eva LE GRAND, « Voyage dans le temps de l'Europe (ou de l'esthétique romanesque de Milan Kundera) », in SOLLERS, Philippe (dir.), *L'Infini*, Gallimard, n° 43, Hiver 1993, p. 78.

[165] Milan KUNDERA, *Le Livre du rire et de l'oubli*, Gallimard, coll. Du monde entier, 1979.

[166] Bertrand VIBERT, « Nostalgie de l'"être oublié" ; dégoût de "l'accord catégorique avec l'être" : des enjeux romanesques d'une contradiction », in *Milan Kundera. Ce que peut la littérature* (actes du colloque de Brno, 28-30 mai 2009), 2010.

[167] Milan KUNDERA, « L'anti-kitsch américain », préface à ROTH, Philippe, *Professeur de désir,* Gallimard, coll. Folio, 1982.

B. Un *modus vivendi* trouvé entre fidélité au passé et interrogations au présent

1. Une nostalgie heureuse ?

Kundera évoque la mission du romancier dans *Une rencontre* : « Ainsi le romancier ressent-il le besoin de garder à côté de notre façon de vivre le souvenir de celle, timide, à demi oubliée, de nos prédécesseurs. »[168] Le romancier est à la fois du côté du présent et du passé, il se veut gardien de la mémoire. Le roman assume son héritage et s'inscrit dans une continuité : Kundera revendique « le désir de garder le temps passé à l'horizon du roman et de ne pas abandonner les personnages dans le vide où la voix des ancêtres ne serait plus audible. »[169] Son œuvre s'établit dans une actualité qui se tourne vers le passé, c'est pourquoi l'on y trouve tant d'intertextualité. Le XVIIIe siècle est sujet à l'hommage ; il est aussi assumé comme héritage, horizon idéal que vise le roman moderne. Cependant cette célébration d'un temps passé n'empêche pas l'œuvre kundérienne d'être fondamentalement moderne : l'auteur affirme dans *L'Art du roman*[170], puis dans *Le Rideau*, qu' « aujourd'hui, le seul modernisme digne de ce nom est le modernisme anti-moderne. »[171] La nostalgie n'interdit pas la modernité : Kundera est anti-moderne dans sa conscience d'une dégradation et dans sa réprobation des mœurs contemporaines, mais il est esthétiquement moderne, dans sa conception romanesque.

La nostalgie inspire certains passages mélancoliques ; cependant elle est aussi constructive. Marie-Eve Draper pose la question du caractère utopique de l'hédonisme[172] ; certes, le siècle libertin est la projection de fantasmes plus qu'un décor historique fidèle, mais Kundera s'en sert pour dessiner un idéal de vie. De cette manière, il ne fait pas simplement une apologie de l'épicurisme ; il médite sur cette philosophie, et en donne une définition élargie. Pontevin est considéré comme un disciple d'Epicure, tout comme Madame de T., même si leur mode de vie diffère. L'épicurisme actualisé semble se définir par un certain esprit critique et une lutte contre les conventions sociales. Eva Le Grand voit dans ce traitement du XVIIIe siècle un « désir de mémoire », une rêverie sur le passé de l'Europe et sur les mœurs

---

[168] Milan KUNDERA, *Une rencontre*, Gallimard, coll. nrf, 2009, p. 41.
[169] *Ibid*, p. 41.
[170] Milan KUNDERA, *L'Art du roman*, Gallimard, coll. Folio, 1986.
[171] Milan KUNDERA, *Le Rideau*, Gallimard, coll. Folio, 2005, p. 74.
[172] Marie-Eve DRAPER, *Libertinage et donjuanisme chez Kundera*, Montréal, Balzac, 2002.

libertines[173]. C'est la mémoire, ancrée dans la lecture, qui permet à Agnès de s'ouvrir à son désir : mémoire du poème de Goethe, mémoire des promenades dans la nature, toutes deux parties prenantes de la mémoire filiale. Agnès lectrice de poésie, tournée vers le souvenir paternel, lit mieux en elle son désir présent : la nostalgie fait lien avec la beauté et le bonheur d'antan, relancés par le souvenir. « Le dernier jour de sa vie, voyageant seule en Suisse, Agnès connaît un instant de répit, une "pause" remplie de bonheur et de nostalgie où elle découvre la beauté oubliée du monde des chemins. »[174] Le bonheur et la nostalgie se tiennent la main et ouvrent la voie à une mémoire de la beauté, à une expérience esthétique renouvelée. La beauté a proximité avec la mort : mort du père, mort imminente d'Agnès quand elle découvre sa vérité. La beauté est fragile et précieuse comme la vie. La nostalgie est donc inéluctable, si beauté il y a. Mais c'est une nostalgie heureuse, dans ces cas-là : elle est un instant de joie, et même une valeur selon Maria Nemcova[175]. C'est pourquoi Agnès, personnage de lecteur modèle, trouve le bonheur dans l'exil et la nostalgie : elle concentre les valeurs kundériennes.

Or la poésie elle-même est liée la nostalgie, et à la beauté : c'est pourquoi elle est réhabilitée par un Kundera romancier et fervent défenseur du roman. Rappelons sa définition : « La vocation de la poésie n'est pas de nous éblouir par une idée surprenante, mais de faire qu'un instant de l'être devienne inoubliable et digne d'une insoutenable nostalgie. » (IM, p. 47) Même si la nostalgie n'est pas forcément lyrique, et que Kundera se défend de tout lyrisme, certaines émotions sont transmises au lecteur, comme le démontrent les passages relevés précédemment, dans lesquels la tonalité élégiaque est prégnante. Le lyrisme perce dans les derniers romans de Kundera, quand la beauté nostalgique et fragile est en cause.

Ainsi la mission mémorielle du romancier lie dimensions éthique et esthétique de l'œuvre : la beauté atteinte entraîne la nostalgie de moments heureux. Le bonheur s'alimente du souvenir. La mémoire mène à la beauté dans la promenade d'Agnès, donne l'exemple d'un plaisir réfléchi dans l'aventure du chevalier de *La Lenteur*. Ainsi le regard sur le passé permet de mettre le présent en perspective. Le constat de la perte, l'affirmation d'une dégradation, ne sont pas le dernier sens : les valeurs de l'auteur ne demandent qu'à être réactualisées. Mais l'axiologie dessinée par la thématique de la lecture ne s'impose jamais comme donnée et fixe ; de plus, le lyrisme discret n'ôte en rien la dimension profondément ironique de l'œuvre kundérienne.

---

[173] Eva LE GRAND, *Kundera ou la mémoire du désir*, L'Harmattan, XYZ, coll. Théorie et littérature, 1995.
[174] *Ibid*, p. 76.
[175] Maria NEMCOVA, *Paradoxes terminaux. Les romans de Milan Kundera* [1990], Gallimard, NRF, 1993 (trad. fr)

2. LA DESTABILISATION DES VALEURS

a) LA REVERSIBILITE DES VALEURS

Situations de lecture et figures de lecteur introduisent la dimension éthique des romans kundériens. Néanmoins les valeurs invoquées conservent une marge de remise en cause, elles se laissent volontiers déstabiliser par l'ironie, toujours de mise quand le sérieux s'impose. Certaines qualités sont présentées de différentes façons au cours des romans : la réversibilité des valeurs empêche tout discours figé. Chaque qualité dépend d'un contexte bien particulier. Par exemple, la raison et le calcul sont les atouts de Madame de T. : lenteur et mesure sont les instruments de sa réussite. De même chez Rubens, qui ménage son aventure avec la luthiste, en préférant « ralentir le cours des événements. » (IM, p. 449) Cependant, dans le cas d'Agnès, c'est l'improvisation qui la libère de l'emprise du quotidien : un désir soudain la pousse à faire une halte, à prendre le temps d'une promenade. La réflexion se construit tout au long de son parcours dans la nature, son choix en est l'aboutissement. L'action est improvisée chez Agnès, pensée et organisée chez Madame de T. Cela prouve deux choses : d'abord, les valeurs chères à l'auteur sont mises à l'épreuve comme les autres, elles ne sont pas érigées en absolu. Ensuite, le comportement valorisé, pouvant être qualifié d'épicurien, dépend de chaque situation. C'est pourquoi l'on peut parler de la recherche du bien, d'un questionnement éthique, sans aller jusqu'à cerner une morale. Le relativisme reste de mise. Jørn Boisen relève un autre exemple de valeur réversible[176] : dans *La Lenteur*, Pontevin expose sa théorie des danseurs, qui font de leur vie une œuvre d'art, maniant l'art de la mise en scène. Cette théorie fait partie de la dénonciation de l'imagologie de notre société moderne. Berck et Immaculata font partie de la catégorie des danseurs ; Vincent accusera son ami Pontevin d'être lui-même un danseur. Pourtant, Madame de T., disciple d'Epicure, qui construit sa relation érotique, fait de cet instant une architecture, une œuvre d'art. Jørn Boisen s'interroge alors : « Ce qui est grotesque chez Berck et Immaculata serait donc admirable chez Mme de T*** ? »[177] Sa réponse semble pertinente : la mise en scène peut servir le narcissisme, aussi bien que la recherche sincère et réfléchie du plaisir. En bref, tous les personnages partagent le même répertoire. Comme le dit Kundera : beaucoup de personnes, peu de gestes. Ainsi, le roman joue des ambiguïtés possibles de chaque situation. Personne ne détient une vérité absolue, chacun agit d'une façon différente, adaptant certaines valeurs au

---

[176] Jørn BOISEN, « Polyphonie et univocité dans La Lenteur de Milan Kundera » in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2003, n° 55, pp. 545-564.
[177] *Ibid*, p. 555.

contexte, leur donnant un nouveau sens, permettant de projeter un autre regard sur chaque nouvelle situation. François Taillandier réunit de façon laconique plusieurs valeurs réversibles, faisant de l'ambiguïté une caractéristique des romans kundériens : « l'exil est chez Kundera une valeur ambiguë, à la fois drame et salut. De même la légèreté est insoutenable, certes, mais elle est aussi salvatrice. »[178] François Ricard relève aussi la lenteur comme thème ambigu, puisqu'il n'a pas de référent immuable. Il l'analyse ainsi : la lenteur est un emblème de la raison chez Madame de T., un effet de la peur de l'amour chez Lucie, dans *La Plaisanterie*[179], et une preuve d'immaturité et de narcissisme chez Fleischman, un personnage de *Risibles amours*[180]. Le roman se propose alors comme carrefour d'interprétations. Kundera présente en effet l'art du roman comme « sagesse de l'incertitude »[181] et « sens de la relativité des vérités humaines. »[182] Prenons un autre exemple : l'imagologie est fermement condamnée comme un culte du narcissisme, une vénération de soi dans le plaisir de l'exhibition. A notre époque, le pouvoir de l'image sociale importerait plus que la relation à soi. Or, la luthiste, qui n'est autre qu'Agnès, regarde parfois dans le vide comme face à un « grand miroir imaginaire » (IM, p. 443) : quand Rubens la place nue devant un miroir, elle est « fascinée », « comme hypnotisée par sa propre image. » (IM, p. 444) Le narcissisme d'Agnès n'est pas stigmatisé, alors qu'un blâme aurait pu découler de la théorie de l'imagologie. Montre-t-elle la voie d'un autre rapport à l'image de soi ? Les discours souffrent d'exceptions et possèdent une marge d'erreurs, de nuances, de remises en cause possibles. C'est ainsi que la lecture est présentée comme un banquet dans *L'Immortalité*. La jouissance de la parole partagée prend place dans et autour du roman. La lecture est donc rêvée sur le mode de la conversation ; c'est pourquoi celle-ci est présentée comme un art chez Madame de T. Cela permet à Jocelyn Maixent de considérer la parole comme constituant indispensable de la vie, et de désigner le silence comme représentation de la mort, dans son article « Vertus et vices de la parole romanesque. »[183] Cependant cette idée est contrecarrée à plusieurs reprises : d'une part, dans *La Lenteur*, l'envie de parler de Vincent prouve « un implacable désintérêt à écouter » pour le chevalier (LE, p. 151). Dans son cas, le babil révèle un certain égoïsme : l'empressement de la parole rompt paradoxalement la communication. L'intuition d'une logorrhée fait fuir le

---

[178] François TAILLANDIER, « Le Roman comme zone franche », in *Le Magazine littéraire*, n° 507, avril 2011, p. 55.
[179] Milan KUNDERA, *La Plaisanterie*, Gallimard, 1968.
[180] Milan KUNDERA, *Risibles amours* [1970], Gallimard, coll. Folio, 1986.
[181] Milan KUNDERA, *L'Art du roman*, Gallimard, coll. Folio, 1986, p. 18.
[182] Milan KUNDERA, *Le Rideau*, Gallimard, coll. Folio, 2005, p. 89.
[183] Jocelyn MAIXENT, « Vertus et vices de la parole romanesque », in Ana FAJARDO (dir.), « Kundera », *Chateaubriand / Kundera*, Revue de littérature moderne Dix-neuf vingt, Mont-de-Marsan, n° 1, mars 1996, pp. 139-299.

chevalier. D'autre part, dans *L'Immortalité*, le silence s'installe après la mort du père d'Agnès, mais ce n'est pas un silence qui pèse, c'est un silence léger et paisible comme « des oiseaux endormis sur la cime des arbres » (IM, p. 49). C'est un silence qu'Agnès trouve « beau », un silence qui s'écoute et pénètre en elle, pour véhiculer ainsi « le dernier message du père. » (IM, p. 49) Lakis Proguidis montre ce silence comme une richesse pour la protagoniste : « Agnès prend de l'âge, le silence mis en poésie par Goethe deviendra le trésor le plus précieux de son âme, son essence la plus intime. »[184] Tout au long des romans de Kundera, un même objet est dévoilé différemment selon les situations, devenant ambivalent. Chaque thème a plusieurs facettes. De même Rimbaud est-il un poète de la nature et des chemins pour Agnès, mais un poète révolutionnaire, mine de slogans percutants pour Paul. Chaque objet, chaque thème, chaque valeur peut être réversible. Comme le remarque Eva Le Grand, n'importe quel signe existentiel peut être interprété de plusieurs façons.[185] Elle en conclut la réversibilité du sens et de toute chose humaine dans l'œuvre kundérienne.

Un même événement peut donc être interprété différemment. La révélation d'Agnès est un passage sérieux, sans ironie : elle vit une expérience existentielle. Cependant l'unicité de son expérience est troublée par un passage ultérieur. Rappelons la description de ce moment dans la nature : elle parvient à un ruisseau, s'allonge dans l'herbe, et se sent « traversée par le chant monotone du ruisseau qui entraînait son moi. » (IM, p. 381) Sa fusion avec la nature lui a donné la sensation de se « transformer en fontaine. » (IM, p. 381) Cette expérience liquide mène à une pensée religieuse à propos du « Créateur », et à l'intuition de la présence antérieure d'un « être élémentaire. » (IM, p. 381) Elle forme un pivot dans la vie d'Agnès : c'est une expérience mystique doublée d'une prise de conscience. Cependant la même expérience semble vécue par Rubens de façon plus prosaïque : songeant aux mots énoncés pendant l'acte sexuel, il parle d'une « rivière souterraine » qui transporte des clichés érotiques, d'un « seul et même flot [qui] traverse tous les hommes et toutes les femmes. » (IM, p. 413) C'est un « flot impersonnel », une « rivière qui nous traverse », et qui le pousse à « l'humilité religieuse. » Être plongé dans ce flux donne l'impression de « se confondre avec Dieu dans une sorte de fusion mystique. » (IM, p. 413) C'est pour lui la dernière période de la sexualité, l'aboutissement d'un apprentissage érotique. Une expérience mystique commune mène à la sensation d'un être supra-humain. Le parcours sexuel de Rubens conduit à la même révélation que le parcours mental d'Agnès : les deux personnages accèdent à une sorte de foi intuitive,

---

[184] Lakis PROGUIDIS, « Milan Kundera : L'Immortalité (Signes de liberté dans le brouillard) », in Philippe SOLLERS (dir.), *L'Infini*, Gallimard, n° 43, Hiver 1993, p. 72.

[185] Eva LE GRAND, « Voyage dans le temps de l'Europe (ou de l'esthétique romanesque de Milan Kundera) », in Philippe SOLLERS (dir.), *L'Infini*, Gallimard, n° 43, Hiver 1993.

empirique. Mais la révélation d'Agnès a lieu dans un *locus amoenus*, dans la nature ; alors que celle de Rubens advient dans l'enchaînement des relations sexuelles qui révèle un manque d'originalité, une banalité des paroles échangées à cette occasion. Cette situation nettement plus triviale empêche tout lyrisme, alors que l'expérience d'Agnès était marquée par la beauté et la nostalgie. L'humilité religieuse atteinte par la répétition et la banalisation de l'acte sexuel semble plutôt risible : Rubens fait de son libertinage une religion, et cet excès est blâmable comme tout manque de mesure. Cette variation entre la révélation d'Agnès et celle de Rubens illustre la fonction de l'humour soutenue par Kundera dans *Les Testaments trahis* : l'humour crée une ambiguïté morale, il est « le plaisir étrange issu de la certitude qu'il n'y a pas de certitude. »[186] Chez Kundera, l'adhésion est, non pas remplacée, mais du moins nuancée par la dérision. La conviction n'étouffe pas le rire ; l'éloquence n'échappe pas à la mise à distance. Les mêmes mots caractérisent des expériences existentielles différentes. C'est pourquoi il peut sembler impossible de trouver un système de valeurs stable, irréfutable : le roman est le terreau de l'ambiguïté, il sème le doute sur les valeurs qu'il propose, car il est « le territoire du jeu et des hypothèses. »[187]

Cette ambivalence des valeurs dans l'espace du roman est donc un procédé déstabilisateur ; celui-ci pourrait remettre en cause l'idée d'une morale du roman. D'autant plus que l'ironie du narrateur semble opter pour le relativisme.

b) L'IRONIE COMME ELEMENT PERTURBATEUR

Le roman est bien l'art du relativisme : il met en place une esthétique du doute. Son pendant, la lecture, se propose comme vertu le questionnement. Et le propre du roman selon Kundera, c'est l'ironie : elle est le moteur de ce doute perpétuel, elle déstabilise chaque valeur pour l'empêcher d'être absolue. La lecture accepte l'ironie comme élément perturbateur, la prise de distance par rapport aux idées établies. Kundera définit l'essai spécifiquement romanesque comme art ludique dans *L'Art du roman*. Et c'est bien un jeu collectif : l'auteur, lui-même lecteur du monde, propose le jeu à son destinataire. L'omniprésence de l'ironie permet à certains critiques l'affirmation d'une absence de morale dans le roman, à l'instar de Marie-Eve Draper, qui déclare à propos de *La Lenteur* : « Il n'y a aucune solution proposée à la fin de ce roman, aucune ligne de conduite à suivre – car "seules les injonctions bouffonnes

---

[186] Milan KUNDERA, *Les Testaments trahis*, Gallimard, 1993, p. 45.
[187] Milan KUNDERA, *L'Art du roman*, Gallimard, coll. Folio, 1986, p. 97.

méritent obéissance" pour les personnages les plus lucides de Kundera. »[188] Le risque de l'ironie est bien sûr de détruire tout sérieux ; mais, comme nous l'avons vu, Kundera préfère la mesure à l'excès. Cette déclaration peut concerner un personnage de *L'Immortalité*, Avenarius, qui crève les pneus de voiture au hasard, faisant de l'arbitraire son principe de vie. Il vit comme on joue, en fixant ses propres règles. Mais la réflexion importe plus que les injonctions bouffonnes pour l'auteur ; c'est pourquoi lui-même valorise l'art du roman à dimension essayistique. Il donne au roman une mission de connaissance, et valorise les personnages qui développent des capacités interprétatives, des facultés de lecteurs du monde. La confrontation de plusieurs points de vue, l'accueil du bouffon dans le roman, n'abolissent pas la possibilité d'une éthique romanesque. Philippe Forest reconnaît que l'ironie est caractéristique du langage romanesque, mais il insiste sur la persistance, dans les romans de Kundera, d'une vérité humaine[189]. Cette vérité est accessible uniquement par la fiction, elle n'a rien à voir avec la certitude du roman à thèse, qui exclue le doute et suppose la persuasion.

L'ironie déstabilise effectivement les valeurs, jette l'ambiguïté sur certaines situations, relativise les discours de chaque personnage. C'est pourquoi, s'il y a une morale, elle n'est pas *dans* le roman : c'est une morale *du* roman, qui naît des confrontations de points de vue, de situations, d'où jaillit l'ironie. Kundera l'explique dans son essai *Les Testaments trahis* : « Seule une lecture lente, deux fois, plusieurs fois répétées, fera ressortir tous les *rapports ironiques* à l'intérieur du roman sans lesquels le roman restera incompris. »[190] L'art du roman implique donc un art de la lecture. Kundera égrène ses conseils pour requérir une réception avertie, principalement dans ses romans ; ce passage prescriptif est l'un des seuls où Kundera traite explicitement de l'art de la lecture dans un essai. Il explique que la composition ironique suppose un repérage du destinataire, une sensibilité éduquée à cette disposition d'esprit. L'ironiste échoue s'il ne trouve pas de complice ; l'ironie exige une connivence avec un destinataire. Cet extrait montre encore que la lenteur et la répétition sont les clés d'une bonne lecture selon l'auteur : elles sont des valeurs fortes tant sur le plan esthétique que sur le plan éthique.

Mais l'ironie romanesque n'annule pas l'expression d'une nostalgie sincère : l'ironie ne perturbe pas la possibilité d'une morale du roman, au contraire, elle en fait intimement partie. Si la nostalgie est heureuse, c'est *grâce* au regard ironique : l'art ludique permet la méditation sur le passé. Eva Le Grand constate ce « *retour* vers une Europe oubliée », qui s'effectue « sans

---

[188] Marie-Eve DRAPER, *Libertinage et donjuanisme chez Kundera*, Montréal, Balzac, 2002, p. 117.
[189] Philippe FOREST, « Kundera et la question de l'ironie romanesque », in SOLLERS, Philippe (dir.), *L'Infini*, Gallimard, n° 43, Hiver 1993, pp. 98-105.
[190] Milan KUNDERA, *Les Testaments trahis*, Gallimard, 1993, p. 235.

pour autant tomber dans le piège d'une nostalgie sentimentale. »[191] L'ironie possède un pouvoir salvateur : elle empêche de verser dans l'effusion sentimentale, dans la grandiloquence. « Mais chez Kundera, là où perce la nostalgie, l'ironie n'est jamais loin »[192] : en effet, l'ironie est un remède à la tentation lyrique. Eva Le Grand explique encore que la tension entre ironie et nostalgie atteint son apogée dans *L'Immortalité*, roman d'une grande complexité. Cette tension révèle le rapport kundérien au temps : le passé est idéalisé, mais son retour est conçu comme impossible – il ne prend place que dans un temps révolu, dans un ailleurs imaginaire ou artistique. Source de beauté et de nostalgie, il donne aussi une grille de lecture du présent. Il permet le regard ironique, le point de vue critique ; et l'ironie permet elle-même de limiter l'expansion d'une mélancolie nostalgique, d'un lyrisme trop effusif. Ironie et nostalgie se tiennent la main et donnent un ton particulier au roman kundérien. Bertrand Vibert rend hommage à Kundera en s'appuyant sur ces deux caractéristiques : il le considère comme « un écrivain doué conjointement d'une puissance d'ironie *et* de lyrisme inégalée, laquelle en fait à [s]es yeux le plus grand écrivain romantique contemporain (dans l'acception pleine, juste et non réductrice du terme). »[193]

C'est une nostalgie critique que propose Kundera, et non une simple lamentation. La preuve en est que l'ironie entame même les objets de la nostalgie, qui ne sont pas intouchables. Dans *La Lenteur*, la révérence au XVIIIe siècle ne masque pas un certain humour. A la fin du roman, le ridicule de l'accoutrement désuet du chevalier est perçu malgré l'hommage qui lui est fait et l'espoir placé en lui dans les lignes suivantes. Bertrand Vibert remarque, dans *Désaccords parfaits : la réception paradoxale de l'œuvre de Milan Kundera*[194], que l'auteur allie référence admirative et référence éculée, en ce qui concerne le XVIIIe siècle. Son estime pour le libertinage n'occulte pas la caricature : les textes abordant le XVIIIe siècle se trouvent saturés du substantif « cul ». L'humour et l'ironie occupent même les thèmes chéris et empreints de nostalgie. Ajoutons que la posture nostalgique est elle-même prise avec distance : quand Paul évoque la révolution de mai 68, il se complait dans une nostalgie qui n'échappe pas au ridicule. Son lyrisme est comparé à celui de Jaromil, le poète de *La Vie est ailleurs*[195]. Il s'était joint aux

---

[191] Eva LE GRAND, « Voyage dans le temps de l'Europe (ou de l'esthétique romanesque de Milan Kundera) », in SOLLERS, Philippe (dir.), *L'Infini*, Gallimard, n° 43, Hiver 1993, p. 73.
[192] *Ibid*, p. 96.
[193] Bertrand VIBERT, « Nostalgie de l'"être oublié" ; dégoût de "l'accord catégorique avec l'être" : des enjeux romanesques d'une contradiction », in *Milan Kundera. Ce que peut la littérature* (actes du colloque de Brno, 28-30 mai 2009), 2010.
[194] Bertrand VIBERT, « Paradoxes de l'énonciation et de la réception chez Milan Kundera », in Marie-Odile THIROUIN, Martine BOYER-WEINMANN (dir.), *Désaccords parfaits : la réception paradoxale de l'œuvre de Milan Kundera*, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, 2009.
[195] Milan KUNDERA, *La Vie est ailleurs*, Gallimard, coll. Du monde entier, 1973.

« étudiants [qui] ont refusé le monde tel qu'il est, le monde superficiel du confort, du marché, de la publicité, le monde de la stupide culture de masse qui farcit de mélodrame la tête des gens, le monde des conventions, le monde du père. » Paul passe « quelques jours sur les barricades » pour se faire entendre. Sa détermination s'affirme, et il devient, « à trente-cinq ans, enfin adulte. » (IM, p. 210) L'ironie s'infiltre dans de nombreux termes : Paul devient adulte à la trentaine passée, et l'adverbe « enfin » souligne son retard. Il s'affranchit de l'autorité paternelle par une revendication sociale et politique : exprimer un désir collectif le conforte dans son individualité. Mais cette revendication semble impulsive et limitée, contrairement à une révolte organisée et soutenue jusqu'à la victoire, puisqu'elle ne dure que « quelques jours. » De plus, l'explication du refus qui anime Paul aux côtés des étudiants est suivie d'une description de sa situation actuelle : sa voix s'est tue, contrainte par la télévision que la famille regarde en dînant. Le rejet du confort, de la publicité et de la culture de masse, est démenti par le quotidien de cet homme qui « s'est rangé ». Les idées n'ont pas survécu à la tentation du bonheur bourgeois. La description de l'aisance de Paul inflige une ironie mordante à sa tendre nostalgie, reléguée au rang d'illusion rétrospective, de transformation d'un passé idéalisé et définitivement perdu. Ce n'est pas seulement le fossé infranchissable entre le passé (de la révolte) et le présent (du confort bourgeois) qui est révélé ; c'est aussi l'erreur de cette nostalgie qui imagine un passé glorieux, que l'ironie du narrateur dément. Paul, dans la période de mai 68, n'était pas un étudiant déterminé mais un adulte venu s'exalter dans les rangs de la jeunesse pour retrouver la sienne, un adulte en quête d'affranchissement des contraintes sociales, plein de revendications, mais surtout un bourgeois qui voulait « s'encanailler », rester quelques jours pour se faire entendre, et rapidement rentrer chez lui. Après la longue description d'une publicité kitsch et l'approbation gaie de Brigitte, la fille de Paul, ce dernier constate qu'elle n'a jamais lu de poème de Rimbaud. « Il éprouve quelque mélancolie à entendre le rire franc de sa fille, qui ignore le grand poète et se régale d'inepties télévisées. » (IM, p. 211) Paul est nostalgique d'une époque où la lecture était prisée par les jeunes gens. Mais la déception et la nostalgie laissent rapidement place à un questionnement : « Puis il s'interroge : en fait, pourquoi avait-il tellement aimé Rimbaud ? » (IM, p. 211) La réponse est évidente : il a souscrit à un message, à des slogans révolutionnaires, comme nous l'avons étudié. Il a « lu par la suite des vers de Rimbaud. » (IM, p. 212) Paul livre un constat amer à propos de son amour grégaire d'un symbole, et non d'un poète. La déploration d'une dégradation des goûts de la jeunesse ne tient pas devant les réels motifs de cet attachement à Rimbaud. La nostalgie est étouffée par la prise de conscience d'un goût emprunté : Paul découvre qu'il s'est réclamé du poète pour se forger une image, et non par intérêt profond. Il est nostalgique d'une lecture qui n'a pas vraiment été sienne – ou qui l'a été

pour de mauvaises raisons. L'homme nostalgique n'est donc pas exempt d'un regard ironique : le passé est parfois magnifié, l'âge d'or est un leurre. Kundera exprime une certaine nostalgie mais connaît et montre les limites de ce sentiment en le passant au crible de l'ironie. Le rire permet de préserver une distanciation, pour que la nostalgie n'entraîne pas une totale adhésion. L'ironie et l'ambiguïté sont pour Guy Scarpetta ce qui caractérise « tous les grands romans »[196] : un écrivain n'approuve pas le monde, il l'interroge, il le met en question. La nécessité de l'ironie est expliquée par Isabelle Godard : « puisque ne peut être pris au sérieux un roman qui se prend trop au sérieux »[197], une certaine distanciation permet de sauvegarder certains thèmes précieux. Le roman qui ne se prend pas trop au sérieux évite d'imposer une thèse, ne craint pas les mises à l'épreuve dans le doute. Mais l'ironie n'abolit pas le maintien de certaines valeurs ; elle écarte simplement le roman des agélastes.

Les romans kundériens, particulièrement les plus récents, semblent donc trouver un juste équilibre entre ironie démystificatrice et nostalgie mesurée. Malgré les railleries persiste un lyrisme discret. L'ironie attaque, mais ne détruit pas nécessairement : elle met à l'épreuve certaines valeurs qui s'expriment alors avec plus de légitimité, puisqu'elles ont survécu au rire. Les valeurs sont malmenées de plusieurs manières : ébranlées par le rire, ou rendues ambivalentes par des situations ambiguës, qui les donnent à voir de différentes façons. Mais cette distanciation permet de nuancer l'adhésion, ménageant alors un équilibre entre ironie et nostalgie. On peut alors suggérer l'idée d'une nostalgie heureuse, qui réunit éthique (valeurs choisies) et esthétique (découverte d'une beauté) ; une nostalgie certes indissociable d'une perte sans espoir de retour, mais non sans espoir tout court. Car l'ironie et la nostalgie se mettent bien du côté du présent : la revendication de valeurs vise bien un *modus vivendi* actualisé. Le roman se tourne vers le passé pour puiser dans la sagesse des siècles passés, dans la richesse de la mémoire collective, mais se conjugue bien évidemment au présent.

---

[196] Guy SCARPETTA, *L'Âge d'or du roman*, Grasset, coll. Figures, 1996, p. 15.

[197] Isabelle GODARD, *Kundera dit le lecteur : étude de la relation de Milan Kundera à son lecteur, principalement dans* L'Immortalité, Grenoble, Université Stendhal, 2009, p. 117.

Conclusion

L'art du roman est donc théorisé dans les essais proprement dit, mais également dans des romans à dimension essayistique, ou essais spécifiquement romanesques. L'art de la lecture, son pendant, est abordé uniquement de manière fictionnelle : mais dans les romans se mêlent discours théoriques délivrés par des personnages représentants ou par un auteur-narrateur assumé comme instance transparente et avisée, et représentations de la lecture dans des figures de lecteurs et des situations de lecture. Ecriture et lecture, pratiques proches et complémentaires, se présentent de façon thématique, discursive, ou sous forme de métaphores. Elles invitent toutes deux à la prise de distance, au doute ; l'espace littéraire est un terrain de jeu où chaque valeur est mise en cause, rendue ambivalente, relativisée.

Cependant, malgré cette suspension du jugement à laquelle invite Kundera, discours et images de la lecture dessinent une axiologie. La lecture semble tout de même appeler à des valeurs communes à celles de l'auteur. Kundera présente de mauvais lecteurs, travestissant une œuvre, mais dépeint aussi un personnage de lecteur modèle, au sens propre et au sens métaphorique – Agnès déchiffre les textes, et l'existence comme tissu de signes. Le sens donné grâce au contexte est une valeur ajoutée, et pourtant de première importance. Ainsi elle enrichit son existence de cette capacité herméneutique qu'elle cultive, de ce choix de l'approfondissement et de la pluralité du sens : le *modus legendi* devient *modus vivendi*. En effet, la lecture ouvre à des interrogations plus vastes, qui concernent la quête de la beauté, et la recherche d'une morale existentielle : c'est par le détour d'une promenade que le personnage modèle d'Agnès trouvera sa vérité. Mais son cheminement physique est aussi mental, mémoriel : il puise dans le passé et se nourrit d'une exécration des mœurs actuelles et du progrès technique. La beauté et le bonheur semblent se réaliser hors du temps, dans un lieu de retrait. La lecture est alors un rempart contre la fuite des valeurs, contre les désagréments de la modernité. Ainsi la morale kundérienne semble toujours à contre-temps, favorisant une nostalgie parfois élégiaque.

Toutefois, la nostalgie joue de ses propres références. Elle est indissociable du lyrisme, mais accueille volontiers l'ironie ; quant à l'ironie, elle permet de prendre de la hauteur sans annuler toute la justesse et la sincérité de la nostalgie. Cette tonalité particulière est commentée par Kundera à propos d'un opéra aimé : « Voilà la sagesse du vieux Janacek : il sait

que le ridicule de nos sentiments ne change rien à leur authenticité. »[198] Le consentement au lyrisme pourrait être une preuve de maturité : le roman kundérien y trouve un ton subtil, plus complexe. La nostalgie espère le retour de temps meilleurs, mais n'ignore pas son impossibilité, car elle vise un idéal fantasmé, un ailleurs littéraire ou imaginaire. Mais ce qui reste précieux, c'est le détour par le passé comme tremplin critique, permettant un regard averti sur le présent. Paradoxalement, la conscience d'une perte irrévocable n'ôte pas tout espoir : la fin de *La Lenteur* montre la voie du bonheur, le « droit chemin » – celui-ci se construisant par détours et sinuosités. Un *modus vivendi* semble être trouvé entre nostalgie et ironie, adhésion et distanciation ; il passe par un *modus legendi*, une façon de lire le monde, de l'interpréter et d'y trouver son chemin. L'art de la lecture propose un art de vivre désiré mais impossible, impossible et pourtant désirable – le roman vit de cette tension constante, de cet équilibre fragile, mais elle est la condition de la beauté et du bonheur.

La cohabitation de la nostalgie et de l'ironie, qui réunit des instants lyriques discrets et des points de vue plus distancés, est-elle une convergence progressive, fruit d'une maturation de l'auteur, car particulièrement remarquable dans ses dernières productions – tant romanesques qu'essayistiques –, ou est-ce une caractéristique de l'œuvre, qui sous-tend toute l'esthétique kundérienne ? Est-ce une coexistence latente qui n'est pas encore entièrement mise en lumière, présente tant dans l'œuvre de jeunesse que dans les derniers ouvrages, ou une tendance récente ?

---

[198] KUNDERA, Milan, *L'Art du roman*, Gallimard, coll. Folio, 1986, p. 161.

Bibliographie

I. Œuvre de Milan Kundera

A. Editions utilisées

KUNDERA, Milan, *L'Immortalité*, Gallimard, coll. Folio, 1990

KUNDERA, Milan, *La Lenteur*, Gallimard, coll. nrf, 1995

B. Quelques autres œuvres de Milan Kundera

KUNDERA, Milan, *La Plaisanterie*, Gallimard, 1968

KUNDERA, Milan, *La Vie est ailleurs*, Gallimard, coll. Du monde entier, 1973

KUNDERA, Milan, *Le Livre du rire et de l'oubli*, Gallimard, coll. Du monde entier, 1979

KUNDERA, Milan, *Jacques et son maître : hommage à Denis Diderot en trois actes*, Gallimard, coll. Le manteau d'Arlequin. Théâtre français et du monde entier, 1981

KUNDERA, Milan, « L'anti-kitsch américain », préface à ROTH, Philippe, *Professeur de désir*, Gallimard, coll. Folio, 1982

KUNDERA, Milan, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Gallimard, coll. Du monde entier, 1984

KUNDERA, Milan, *L'Art du roman*, Gallimard, coll. Folio, 1986

KUNDERA, Milan, *Risibles amours* [1970], Gallimard, coll. Folio, 1986

KUNDERA, Milan, *Les Testaments trahis*, Gallimard, 1993

KUNDERA, Milan, *L'Identité*, Gallimard, coll. Blanche, 1998

KUNDERA, Milan, *L'Ignorance* [2003], Gallimard, coll. Folio, 2005

KUNDERA, Milan, *Le Rideau*, Gallimard, coll. Folio, 2005

KUNDERA, Milan, *Une rencontre*, Gallimard, coll. nrf, 2009

KUNDERA, Milan, *Œuvre (I et II)*, Gallimard, coll. Pléiade, 2011

II. Etudes sur Milan Kundera et son œuvre

A. Etudes critiques

BOYER-WEINMANN, Martine, *Lire Milan Kundera*, Paris, Armand Colin, coll. Ecrivains au présent, 2009

BRUNEL, Pierre, *Transparences du roman : le romancier et ses doubles au XXe siècle : Calvino, Cendrars, Cortázar, Echenoz, Joyce, Kundera, Thomas Mann, Proust, Torga, Yourcenar*, José Corti, 1997

CHVATIK, Kvetoslav, *Le Monde romanesque de Milan Kundera*, Gallimard, coll. Arcades, 1994

DRAPER, Marie-Eve, *Libertinage et donjuanisme chez Kundera*, Montréal, Balzac, 2002

LE GRAND, Eva, *Kundera ou la mémoire du désir*, L'Harmattan, XYZ, coll. Théorie et littérature, 1995

MAIXENT, Jocelyn, *Le XVIIIè siècle de Milan Kundera ou Diderot investi par le roman contemporain*, PUF, coll. Ecriture, 1998

NEMCOVA, Maria, *Paradoxes terminaux. Les romans de Milan Kundera* [1990], Gallimard, NRF, 1993 (trad. fr)

RICARD, François, *Le Dernier après-midi d'Agnès. Essai sur l'œuvre de Milan Kundera*, Gallimard, coll. Arcades, 2003

RIZEK, Martin, *Comment devient-on Kundera ? Images de l'écrivain, écrivain de l'image*, L'Harmattan, coll. Espace littéraire, 2001

SCARPETTA, Guy, « Une ironie désenchantée : Milan Kundera, *L'Immortalité* » in *L'Âge d'or du roman*, Grasset, coll. Figures, 1996, pp. 77-93

SCARPETTA, Guy, « Divertimento à la française : Milan Kundera, *La Lenteur* » in *L'Âge d'or du roman*, Grasset, coll. Figures, 1996, pp. 253-270

THIROUIN, Marie-Odile, BOYER-WEINMANN, Martine (dir.), *Désaccords parfaits : la réception paradoxale de l'œuvre de Milan Kundera*, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, 2009

B. Articles de revues

BOISEN, Jørn, « Polyphonie et univocité dans *La Lenteur* de Milan Kundera » in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2003, n° 55, pp. 545-564

FAJARDO, Ana (dir.), « Kundera », Chateaubriand / Kundera, *Revue de littérature moderne Dix-neuf vingt*, Mont-de-Marsan, n° 1, mars 1996, pp. 139-299

FOREST, Philippe, « Kundera et la question de l'ironie romanesque », in SOLLERS, Philippe (dir.), *L'Infini*, Gallimard, n° 43, Hiver 1993, pp. 98-105

LE GRAND, Eva, « L'esthétique de la variation romanesque chez Kundera », in SOLLERS, Philippe (dir.), *L'Infini*, Gallimard, n° 5, Hiver 1984, pp. 56-64

LE GRAND, Eva, « Voyage dans le temps de l'Europe (ou de l'esthétique romanesque de Milan Kundera) », in SOLLERS, Philippe (dir.), *L'Infini*, Gallimard, n° 43, Hiver 1993, pp. 73-97

LIVERNOIS, Jonathan, « Les Romans de Milan Kundera : la dévastation du temple ? », in BOURASSA, Lucie (dir.), *Etudes françaises*, Les Presses de l'Université de Montréal, Volume 43, n° 3, 2007, pp. 55-69

PROGUIDIS, Lakis, « Milan Kundera : *L'Immortalité* (Signes de liberté dans le brouillard) », in SOLLERS, Philippe (dir.), *L'Infini*, Gallimard, n° 43, Hiver 1993, pp. 66-72

RICHTEROVA, Sylvie, « Les Romans de Kundera et les problèmes de la communication », in SOLLERS, Philippe (dir.), *L'Infini*, Gallimard, n° 5, Hiver 1984, pp. 32-55

RIENDEAU, Pascal, « La Rencontre du savoir et du soi dans l'essai », in AUDET, René (dir.), *Etudes littéraires*, Département des littératures de l'Université Laval, Volume 37, n° 1, automne 2005, pp. 91-103

SALMON, Christian, « Milan Kundera : Entretien sur l'art de la composition », in SOLLERS, Philippe (dir.), *L'Infini*, Gallimard, n° 5, Hiver 1984, pp. 21-31

SOLLERS, Philippe, « Le diable mène la danse (Sur Milan Kundera) », in *Le Nouvel observateur*, 11-17 janvier, 1990

TAILLANDIER, François, « Le Roman comme zone franche », in *Le Magazine littéraire*, n° 507, avril 2011

VIBERT, Bertrand, « L'Art d'inventer le personnage de roman », in *Le Magazine littéraire*, n° 507, avril 2011

VIBERT, Bertrand, « D'un humanisme anti-lyrique. "La bêtise de la musique" selon Milan Kundera », conférence du séminaire « La Haine de la musique », dirigé par Claude Coste et Bertrand Vibert, *Recherches & Travaux*, Grenoble 3, n° 78, 2011

VIBERT, Bertrand, « Nostalgie de l'"être oublié" ; dégoût de "l'accord catégorique avec l'être" : des enjeux romanesques d'une contradiction », in *Milan Kundera. Ce que peut la littérature* (actes du colloque de Brno, 28-30 mai 2009), 2010

VIBERT, Bertrand, « Milan Kundera : la fiction pensive », *Les Temps modernes*, n° 629, novembre 2004-février 2005, pp. 109-133

VIBERT, Bertrand, « Fiction biographique et fiction romanesque. L'inclusion biographique dans *L'Immortalité* de Milan Kundera », *Otrante*, n° 16, « Vies imaginaires », Kimé, 2004, pp. 35-52

C. Thèses et mémoires sur Milan Kundera

DARVEY, Pauline, *Milan Kundera face à l'oubli de l'être. Etude sur* L'Immortalité *et* L'Ignorance, Grenoble, Université Stendhal, 2009

GODARD, Isabelle, *Kundera dit le lecteur : étude de la relation de Milan Kundera à son lecteur, principalement dans* L'Immortalité, Grenoble, Université Stendhal, 2009

KHERIJI, Rym, *Boudjedra et Kundera, lectures à corps ouvert,* Lyon, Université Lyon II, 2000

ROGIE, Mathilde, *Composition, polyphonie et variation dans* L'immortalité *de Milan Kundera*, Grenoble, Université Stendhal, 1994

ROULIER, David, *Kundera moraliste ? ou Comment Kundera peut changer votre vie*, Grenoble, Université Stendhal, 2008

TISSOT, Leslie, *L'Insoutenable légèreté du rire : métamorphoses de la dérision de La Bruyère à Kundera*, Grenoble, Université Stendhal, 2002

D. Multimédia

ENTHOVEN, Raphaël, « Nostalgie, la passion du passé 2/5 : *L'ignorance* de Milan Kundera », in *Les Nouveaux chemins de la connaissance*, France Culture, émission du 28 décembre 2010, avec pour invitées Martine BOYER-WEINMANN, Martine et Christine FAURE. URL : <http://www.franceculture.com/emission-les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance-nostalgie-la-passion-du-passe-25-l-ignorance-de-mil> (consulté le 3 mars 2011)

ENTHOVEN, Raphaël, « L'imparfait du présent 2/5 : Le mécontemporain », in Les Nouveaux chemins de la connaissance, avec pour invité Alain FINKIELKRAUT. URL : <http://www.franceculture.com/emission-les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance-l-imparfait-du-present-25-le-mecontemporain-2011-04> (consulté le 4 août 2011)

FINKIELKRAUT, Alain, « La Lecture dans la vie », in *Répliques*, France Culture, émission du 2 juillet 2011, avec pour invités Olivier ROLIN et Marielle MACE. URL : <http://www.franceculture.com/emission-repliques-la-lecture-dans-la-vie-2011-07-02.html> (consulté le 2 août 2011)

III. Etudes générales

A. Sur l'écriture

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman* [1975], Gallimard, coll. « Tel », 1978

BOKOBZA KAHAN, Michèle, « Métalepse et image de soi de l'auteur dans le récit de fiction », *Argumentation et Analyse du Discours*, n° 3, 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009. URL : <http://aad.revues.org/index671.html> (consulté le 09 mars 2011)

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Seuil, coll. Poétique, 1972

PIER, John, *La Métalepse. De la figure à la fiction : entretien avec Gérard Genette*, <http://www.vox-poetica.org/entretiens/genette.html> (consulté le 9 mars 2011)

B. Sur l'activité de lecture

1. Ouvrages de poétique

BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte*, Seuil, coll. « Tel quel », 1973

CHARTIER, Robert (dir.), *Pratiques de la lecture* [1985], Payot et Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2003

ECO, Umberto, *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs* [1994], Grasset, Le Livre de poche, coll. Biblio essais, 1996 (trad. fr)

ISER, Wolfgang, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga, coll. Philosophie et langage, 1976

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception* [1972], Paris, Gallimard, coll. Tel, 1978

JOUVE, Vincent, *La Lecture*, Hachette supérieur, coll. Contours littéraires, 1993

PICARD, Michel, *La Lecture comme jeu*, Les Editions de Minuit, coll. Critique, 1986

PICARD, Michel, *Lire le temps*, Les Editions de Minuit, coll. Critique, 1989

PIEGAY-GROS, Nathalie, *Le Lecteur*, Flammarion, coll. Corpus Lettres, 2002

2. Approche sociologique

DREYER, Emmanuel, LE FLOCH, Patrick (dir.), *Le Lecteur. Approche sociologique, économique et juridique*, L'Harmattan, coll. Logiques sociales, 2004

MONTANDON, Alain, *Sociopoétique de la promenade*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. Littératures, 2000

NIES, Fritz, *Imagerie de la lecture. Exploration d'un patrimoine millénaire de l'Occident*, PUF, coll. Perspectives littéraires, 1995

TEXIER, François, *Traces de lectures, sentiers de lecteurs. Lire, un acte de formation au quotidien*, L'Harmattan, 2006

3. Autres approches

BAUDRY, Marie, « Fantasmatique de la (mauvaise) lecture », in TROUVE, Alain (dir.), *La Lecture littéraire. Revue de recherche sur la lecture des textes littéraires*, Université de Reims, n° 9 « Lecture et psychanalyse », décembre 2007, pp. 69-86

DORTIER, Jean-François (dir.), Dossier « La littérature : fenêtre sur le monde », *Sciences humaines*, Auxerre, n° 218, août-septembre 2010, pp. 32-61

MACE, Marielle, *Façons de lire, manières d'être*, Gallimard, coll. nrf essais, 2011

C. Sur le temps et la mémoire

BACHELARD, Gaston, *L'Intuition de l'instant* [1931], Librairie générale française, 1994

BRUN, Jean, *L'Epicurisme*, PUF, coll. Que sais-je ?, 2002

EPICURE, *Lettres, maximes, sentences*, Le Livre de poche, coll. Classiques de la philosophie, 1994

PICHOIS, Claude, *Vitesse et vision du monde : littérature et progrès*, Payot, 1973

SANSOT, Pierre, *Du bon usage de la lenteur*, Payot et Rivages, coll. Manuels Payot, 1998

IV. Œuvres littéraires citées

ARISTOTE, *Poétique*, Seuil, coll. Poétique, 1980

BOCCACE, Giovanni, *Décaméron* [1349-1351], Librairie Générale Française, coll. Le Livre de poche. Classique, 1999

CALVINO, Italo, *Pourquoi lire les classiques ?*, Seuil, coll. La librairie du XXè siècle, 1984

CERVANTES, *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche* [1605], Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1949

DENON, Vivant, *Point de lendemain* [1777], Gallimard, coll. Folio classique, 1995

DIDEROT, Denis, *Jacques le fataliste et son maître* [1796], Gallimard, coll. Folio, 1994

DUMAS, Alexandre, *La Reine Margot* [1845], Garnier Flammarion, 1996

DUMAS, Alexandre, *Les Trois mousquetaires* [1844], Garnier Flammarion, 1999

DUMAS, Alexandre, *Le Comte de Monte-Cristo* [1844], Pocket, coll. Pocket Classiques, 2009

RABELAIS, François, *Gargantua* [1534], Pocket, coll. Pocket Classiques, 1998

RIMBAUD, Arthur, *Oeuvres complètes*, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1983

STENDHAL, *La Chartreuse de Parme* [1839], Garnier Flammarion, 2009

STERNE, Laurence, *La Vie et les opinions de Tristram Shandy, gentilhomme* [1760], Auch, Tristram, 2004

MOTS-CLÉS : Kundera, lecture, lecteur, nostalgie

RÉSUMÉ

Dans *L'Immortalité* et dans *La Lenteur*, Kundera développe une thématique de la lecture, par des figures de lecteurs et des situations de lecture. Elle lui permet de présenter un art de la lecture, tout en réagissant contre les mœurs contemporaines. Il propose *a contrario* un mode de vivre oisif, que l'on pourrait qualifier d'« épicurien », fondé sur certaines valeurs comme la lenteur, la mémoire et la réflexion. Le *modus vivendi* désiré semble tourné vers le passé : son retour est impossible. C'est pourquoi la quête de la beauté est nécessairement nostalgique. Mais cette nostalgie, allant parfois jusqu'à l'élégie, peut être heureuse, car elle accueille un certain lyrisme, tout en étant limitée par l'ironie, qui caractérise un regard averti sur le présent. La lecture est finalement, dans *L'Immortalité* et dans *La Lenteur*, un thème romanesque, une expérience esthétique, et elle ouvre également à un mode de vie.

KEYWORDS : Kundera, reading, reader, nostalgia

ABSTRACT

In *Immortality* and *Slowness*, Kundera develops themes of reading with figures of readers and situations of reading. That enables him to present an art of reading and to react against contemporary lifestyle. He suggests on the contrary an idle lifestyle, that could be described as "epicurian", based on values such as slowness, memory and thinking. The desired *modus vivendi* seems to look into the past : its return is impossible. That's why the search for beauty is necessarily nostalgic. But this nostalgia, sometimes elegiac, can be happy, welcoming a kind of lyricism but in the same time limited by irony, which characterizes an informed sight on the present. Finally, in *Immortality* and *Slowness*, reading is a novelistic theme, an esthetic experience, and also initiates a lifestyle.