



HAL
open science

Milan Kundera face à l'oubli de l'être. Étude sur L'immortalité et L'ignorance

Pauline Darvey

► **To cite this version:**

Pauline Darvey. Milan Kundera face à l'oubli de l'être. Étude sur L'immortalité et L'ignorance. Littératures. 2009. dumas-00511030

HAL Id: dumas-00511030

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00511030>

Submitted on 23 Aug 2010

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.

Pauline Darvey

Université Stendhal, Grenoble III
UFR de Lettres et arts
Département de Lettres modernes

Milan Kundera face à l'oubli de l'être

Etude sur *L'Immortalité* et *L'Ignorance*

Mémoire de recherche pour le Master 1 Lettres et Arts (30 crédits), spécialité « Ecritures et représentations (XIXe – XXIe siècles) »

Sous la direction de M. Bertrand Vibert, Maître de conférences en littératures

Année universitaire 2008 -2009

Pauline Darvey

Université Stendhal, Grenoble III
UFR de Lettres et arts
Département de Lettres modernes

Milan Kundera face à l'oubli de l'être

Etude sur *L'Immortalité* et *L'Ignorance*

Mémoire de recherche pour le Master 1 Lettres et Arts (30 crédits), spécialité « Ecritures et représentations (XIXe – XXIe siècles) »

Sous la direction de M. Bertrand Vibert, Maître de conférences en littératures

Année universitaire 2008 -2009

Remerciements :

Je remercie M. Bertrand Vibert pour ses précieuses remarques et sa disponibilité.

Je remercie également mes différents relecteurs, Cécilia, Laure, Chantal et François pour leurs conseils et leur soutien.

Table des matières

MILAN KUNDERA FACE A L'OUBLI DE L'ETRE	1
MILAN KUNDERA FACE A L'OUBLI DE L'ETRE	3
REMERCIEMENTS :	4
TABLE DES MATIERES	5
INTRODUCTION.....	7
I – LE ROMAN, UNE SONDE DU PIEGE DU MONDE	9
A – LE DESENCHANTEMENT DU MONDE	10
1 – <i>De l'homo rationalis à l'homo sentimental</i>	11
2 – <i>Les paradoxes terminaux</i>	17
B – LA POSTMODERNITE OU LE CONSTAT D'ECHEC DE LA MODERNITE.....	28
1 – <i>La postmodernité à la poursuite du temps accéléré</i>	30
2 – <i>La postmodernité ou la fin de l'Histoire</i>	35
3 – <i>La postmodernité, une marche vers la lucidité ?</i>	38
4 – <i>La postmodernité esthétique, un aboutissement de la modernité ?</i>	42
II – MINUIT SUR L'HORLOGE DE L'ART DU ROMAN ?.....	48
A – A CONTRE-COURANT	49
1 – <i>Le roman : une espèce en voie de disparition ?</i>	50
2 – <i>La complexité du roman</i>	60
3 – <i>La naissance du roman comme « écho du rire de Dieu »</i>	70
B – LE ROMAN : « UNE CATHEDRALE DE L'INUTILE » ?.....	77
1 – <i>La beauté de la connaissance, la connaissance comme beauté</i>	78
2 – <i>Le roman : un révélateur des mystères de l'être</i>	84
III – DES PERSONNAGES AUX LECTEURS : « COMMENT VIVRE DANS UN MONDE AVEC LEQUEL ON N'EST PAS D'ACCORD ? ».....	91
A – LES CHEMINS DETOURNES DU MONDE	92
1 – <i>L'abandon du monde ou comment se désolidariser du genre humain</i>	92
2 – <i>De l'autre côté de la frontière</i>	97
3 – <i>La beauté comme dernier recours</i>	99
4 – <i>Comment vivre son désaccord avec le monde ?</i>	103

B – LA LECTURE COMME ART DE VIVRE	108
1 – Lire des romans : une expérience libératrice ?.....	109
2 - La lecture comme expérience esthétique	110
CONCLUSION.....	111
BIBLIOGRAPHIE	112
I - ŒUVRES DE MILAN KUNDERA.....	112
A - Corpus de travail.....	112
B - Autres romans de Kundera	112
C- Essais	112
II – ETUDES.....	112
A – Ouvrages sur Milan Kundera	112
B – Revues.....	113
III - OUVRAGES PHILOSOPHIQUES	113

Introduction

Milan Kundera prête au roman des pouvoirs considérables. Selon lui, en embrassant l'existence dans sa totalité, il serait le seul capable de résister à ce que Martin Heidegger nomme de façon très belle « l'oubli de l'être »¹. L'avènement de la science et de la technique, à l'aube de la modernité, ont, de fait, considérablement modifié le rapport de l'homme au monde. Allant vers une spécialisation croissante des disciplines scientifiques, la civilisation humaine se désintéresse peu à peu des questions existentielles. Ces changements marquent d'ailleurs un tournant : l'échec de l'idéal moderne de progrès laisse place à une nouvelle ère que l'on appelle couramment la postmodernité.

L'Immortalité et *L'Ignorance* s'intéressent notamment à toutes ces questions. Ces deux œuvres se situent en effet au croisement de la modernité et de la postmodernité, au sein de ce que Milan Kundera définit comme les « paradoxes terminaux »². Cette époque, marquée par l'omniprésence de la technologie, de la rentabilité, de la vitesse, n'est guère réjouissante pour l'art. Ce domaine s'inscrit en effet, à l'inverse, dans une perspective de plaisir, de lenteur et de complexité. Les deux romans qui nous intéressent voguent donc à contre-courant. Or c'est précisément parce qu'ils vont à l'encontre de « l'esprit du temps », que Milan Kundera les pense « utiles ». Il faut, pour comprendre cela, définir précisément « l'esprit du temps » et « l'esprit du roman ». Il s'agit donc d'envisager la relation de ces deux œuvres à la société postmoderne. Comment *L'Immortalité* et *L'Ignorance*, en faisant le constat d'une nouvelle situation existentielle, celle des « paradoxes terminaux » et de la postmodernité, permettent-ils d'appréhender de façon neuve le monde et l'existence ? Finalement, comment « l'esprit du roman » vit-il son désaccord avec le nouvel « air du temps » ?

¹ Martin Heidegger cité par Milan Kundera in *L'Art du roman*, Paris : Gallimard, « Folio », 1986, I, 1, p.14.

² *L'Art du roman*, Paris : Gallimard, « Folio », 1986, I, 5, p.21.

La postmodernité inaugure une nouvelle ère de la civilisation humaine. Cette notion complexe comprend de nombreuses acceptions qu'il faudra bien distinguer. Cependant, si l'on suit le constat du monde que font *L'Immortalité* et *L'Ignorance*, l'esprit de ces deux œuvres s'oppose en tout point à la logique actuelle. Le roman peut-il encore faire entendre sa voix dans un univers qui le rejette ? Il est aussi intéressant de voir quelles solutions les deux romans offrent à leurs personnages, eux aussi en désaccord avec le monde. Et le lecteur dans tout cela, qu'est-ce que lui apportent les œuvres de Milan Kundera ? Il s'agit, en définitive, de comprendre quelle est la mission du roman.

I – Le roman, une sonde du piège du monde

Pour Milan Kundera le roman peut se définir comme « une exploration de ce qu'est la vie humaine dans le piège qu'est devenu le monde »¹. « Le piège du monde », qu'est-ce à dire ? C'est Kafka qui le premier semble ouvrir la voie à une telle vision de la société. Dans toute son œuvre, les personnages sont complètement écrasés par l'insoutenable pesanteur de l'appareil politique et social. Dans cet univers, où l'administration bureaucratisée à l'extrême règne en maître, l'individu n'a plus aucune capacité d'action, il est réduit à un simple numéro de dossier. Kafka pose ainsi les présupposés existentiels des paradoxes du monde moderne. Kundera se place dans la même optique. Toute son œuvre est un incessant questionnement sur l'existence de l'homme au sein du monde moderne. Nous assistons en effet depuis la fin de la première Guerre Mondiale à un renversement tragique et dérisoire des idéaux de la modernité. C'est l'époque des « paradoxes terminaux »², où chaque valeur, poussée à l'extrême, se transforme en son inverse. Ainsi, pour en donner un exemple la rationalité moderne, poussée à son paroxysme, se mue peu à peu en complète irrationalité. La modernité, comme avènement de la technique, du progrès, des idéologies et de la raison, touche à ses limites. Alors que Kafka traitait avec justesse des débuts d'une nouvelle ère de l'histoire de l'humanité, Kundera se place à la frontière de cette époque. *L'Immortalité* et *L'Ignorance* font d'ailleurs toutes deux l'expérience de cette esthétique de la frontière. Elles mettent en effet en scène le déclin de la modernité et l'émergence d'une nouvelle ère où les imagologues sont les nouveaux princes de la société. Ces deux œuvres posent ainsi la question des possibilités d'action de l'homme dans un monde en pleine mutation. Il importe donc tout d'abord de comprendre et de définir quel est le piège du monde.

Les deux romans qui nous intéressent font le constat d'un monde moderne à la dérive. La modernité (au sens historique et politique) s'est en quelque sorte autodétruite. C'est la postmodernité qui lui ferait suite. Notion contenant diverses acceptions, la postmodernité est tour à tour décriée et adulée. Il s'agit de bien savoir de quelle postmodernité nous parlons. Cela sera important pour déterminer si les

¹ KUNDERA, Milan, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Paris : Gallimard, « Folio », 1989, V, 15, p.319.

² Voir KUNDERA, Milan, *L'Art du roman*, Paris : Gallimard, « Folio », 1986, I, 5, p.21.

romans qui nous intéressent peuvent être qualifiés, tant sur le plan esthétique que philosophique, de postmodernes.

Les œuvres de Kundera s'attachent avant tout à poser un regard lucide sur le monde. Il semble même que le roman soit la forme la plus adéquate pour saisir les paradoxes terminaux. Il est donc intéressant de voir comment nos deux œuvres explorent avec justesse le monde moderne.

A – Le désenchantement du monde

C'est la Première Guerre Mondiale, prélude aux massacres du XX^e siècle, qui a inauguré sinistrement la période dans laquelle nous vivons jusqu'à présent. Les atrocités commises tout au long de ce siècle, l'un des plus sanglants de toute l'histoire de l'humanité, ont en effet profondément bouleversé les rapports de l'homme au monde. La modernité, qui pour certains prend sa source au XVIII^e siècle (c'est en effet une notion complexe qui comprend plusieurs acceptions) au sein du projet émancipateur des Lumières, avait pour idéal la raison, le progrès... et cela dans une visée générale de « liberté, d'égalité et de fraternité ».

Le XX^e siècle et son lot de désillusions ont fait émerger une vision pessimiste de l'histoire et mis à mal les idéaux modernes. C'est ce renversement des idéaux que Kundera regroupe sous le concept de paradoxes terminaux. Les Lumières ont en quelque sorte engendré leur propre négation. Les romans de Kundera mettent en scène ces paradoxes et proposent ainsi une critique de cette modernité dégénérée. Les paradoxes terminaux traduisent également le passage à une autre époque qui promeut « l'imagologie » comme un avatar de religion.

Mais pour autant, bien que la modernité historique ait engendré de nombreuses aberrations, n'a-t-elle pas également permis un renouvellement incroyable sur le plan artistique ? Le XIX^e ainsi que le XX^e siècle ont en effet été des périodes très fécondes sur le plan créatif. La modernité, avec toutes ses nouveautés, son culte de la vitesse, sa technologie, son industrialisation a beaucoup inspiré les artistes, notamment toutes les avant-gardes qui ont fleuri à l'orée du XX^e siècle.

Kundera, loin d'apprécier l'industrialisation sauvage de la modernité, revendique tout de même son attachement au modernisme. Il entend par là proposer de nouvelles formes et par ce biais découvrir de nouveaux aspects de l'existence. Cela est à bien distinguer du « Il faut être absolument moderne » rimbaldien, toute la différence se situant bien évidemment dans le « absolument ».

C'est donc une position paradoxale que Kundera entretient par rapport à la modernité. Il est pour cela important de bien distinguer la modernité historique et politique de la modernité artistique, ces deux catégories contenant elles-mêmes plusieurs acceptions. Les romans qui nous intéressent critiquent la modernité tout en s'y inscrivant sur un plan existentiel et esthétique.

1 – De l'homo rationalis à l'homo sentimentalis

L'Immortalité et *L'Ignorance* sont toutes deux les témoins du passage d'une époque à une autre. Mais loin d'être simplement descriptives, ces deux œuvres mettent en perspective ces changements.

L'Immortalité, tissée de deux fils narratifs distincts, développe en parallèle l'histoire d'amour de Goethe et Bettina au début du XIX^e siècle et la relation entre Agnès et Laura, deux sœurs vivant dans le Paris de la fin du XX^e siècle. L'histoire de Goethe et Bettina met en lumière la transition entre les Lumières et le Romantisme. Alors que la rationalité est généralement présentée comme le cheval de bataille des Lumières, c'est le sentimentalisme qui caractérise l'époque Romantique. Il y a donc entre le XVIII^e et le XIX^e siècle un véritable renversement des valeurs. Kundera traduit très bien cela dans son roman par le biais du désaccord fondamental qui existe entre Goethe, dernier représentant des Lumières et Bettina, membre de la jeune génération Romantique. C'est d'ailleurs à partir du procès intenté à Goethe pour son indifférence à l'égard de l'amour passionné de Bettina que Kundera forge le concept d'« homo sentimentalis ». Lors de la querelle qui oppose Christiane, l'épouse légitime et Bettina, la jeune adoratrice (querelle des lunettes brisées), le grand écrivain allemand a préféré la paix matrimoniale au détriment des affres de la passion. Il passe donc auprès de ses détracteurs, les romantiques mais aussi les avant-gardistes du début du XX^e siècle, pour un froid rationaliste. Ceci est bien entendu une interprétation, et

l'auteur/narrateur défend une position différente en montrant que Goethe n'aimait certainement pas Bettina, qu'il traite d'ailleurs dans un excès de colère de « taon insupportable ». Goethe est conscient que Bettina ne s'intéresse à lui, vieillard dégarni, que pour accéder à la « grande immortalité ». Il ne cède donc pas à un amour factice qui lui est imposé par une quelconque transcendance divine mais réagit au contraire avec raison. C'est l'illustration même de l'impérissable conflit entre passion et raison :

Il faut définir l'homo sentimental non pas comme une personne qui éprouve des sentiments (car nous sommes tous capables d'en éprouver), mais comme une personne qui les a érigés en valeurs. Dès que le sentiment est considéré comme une valeur, tout le monde veut le ressentir ; et comme nous sommes tous fiers de nos valeurs, la tentation est grande d'exhiber nos sentiments. (*L'Immortalité*, IV, 8, p.289)

Il faut voir dans l'exaltation Romantique, un véritable culte de l'« homo sentimental ». Ce n'est pourtant pas à cette époque que la « valeur sentiment » apparaît pour la première fois. Kundera précise en effet que :

Cette transformation du sentiment en valeur s'est produite en Europe vers le XIIe siècle : quand ils chantaient leur immense passion pour une noble dame, pour une bien-aimée inaccessible, les troubadours paraissaient si admirables et si beaux que tout un chacun, à leur exemple, voulut se vanter d'être la proie d'un indomptable mouvement du cœur.

Cette interprétation est néanmoins discutable : en effet même si la naissance du sentiment en tant que valeur date du Moyen Âge, nous pouvons penser que c'est avant tout la fibre révolutionnaire de 1789 qui a entraîné la naissance du Romantisme. L'idéologie devient par ce biais la légitimation du sentiment. La Révolution Française fait de la lutte passionnée pour une cause le devoir de tout un chacun. Ce sont les sentiments qui doivent s'exprimer et non plus la raison. C'est là toute l'esthétique Romantique qui ne perçoit la beauté que dans la passion. Kundera décrit d'ailleurs leur engouement pour l'immortalité en expliquant que :

Tous vivaient dans la transcendance, dans le dépassement de soi, les mains tendues vers le lointain, vers le terme de leur vie et même au-delà, vers l'immensité du non-être. Comme je l'ai dit, où que soit la mort, l'immortalité, sa compagne, est avec elle, et les Romantiques la tutoyaient sans vergogne, tout comme Bettina tutoyait Goethe. (*L'Immortalité*, II, 8, p.103)

Il y a donc à l'orée du XIX^{ème} siècle une nouvelle situation existentielle que nous pourrions nommer avec l'aval de Kundera l'ère de l' « hypertrophie de l'âme ». C'est la beauté des sentiments et non plus la raison qui pousse à agir. C'est un changement de grande ampleur, qui va modifier considérablement le rapport de l'homme au monde puisque le XX^{ème} siècle, ce que nous appelons communément la modernité historique sera notamment caractérisée par les luttes idéologiques. A ce propos, Kundera écrit par ailleurs que :

Ce qui incite les gens à lever le poing, à saisir un fusil, à défendre ensemble de justes ou d'injustes causes, ce n'est pas la raison, mais l'âme hypertrophiée. C'est elle, le carburant sans lequel le moteur de l'Histoire n'aurait pu tourner et faute de quoi l'Europe serait restée couchée sur la pelouse, à regarder paresseusement les nuages qui flottent au ciel. (*L'Immortalité*, IV, 16, p.315-316)

Une telle vision des idéologies fait apparaître l'absurdité de toutes les luttes. Bettina s'engage pour de nombreuses causes mais c'est uniquement de son immortalité qu'il est question. Laura, le double moderne du personnage de Bettina, aura la même attitude, elle ira en effet collecter de l'argent pour les lépreux, tout cela dans le but de sentir son âme hypertrophiée se gonfler.

La relation entre Goethe et Bettina traduit donc parfaitement ce passage de la raison au sentimentalisme exacerbé. Il est cependant inexact de dire que Goethe est en tout point opposé aux Romantiques. L'auteur fait de lui le point d'attache entre raison et passion, et montre ainsi les points de divergence entre deux époques de l'histoire européenne. Le parallèle entre Bettina et Laura, que nous pouvons presque considérer (bien que cette interprétation soit quelque peu abusive) comme un seul et même personnage à deux époques différentes, montre que l'homo sentimental loin d'être un prototype du Romantisme est plus que jamais d'actualité durant tout le XX^{ème} siècle. *L'Immortalité* montre donc très justement le passage entre les Lumières et le Romantisme. Mais gardons-nous d'une lecture historisante. Il importe surtout de percevoir la nouvelle conjoncture existentielle : à présent, c'est la beauté du sentiment qui conduit à l'action.

L'autre fil narratif de *L'Immortalité* se situe à une tout autre époque, dans le Paris de la fin du XX^{ème} siècle. Nous pouvons voir dans ce récit la transition de la modernité à la postmodernité. Ceci est bien évidemment un peu plus complexe que

cela, mais une telle interprétation permet de donner une idée générale des enjeux du texte. Comme nous l'avons vu plus haut, Laura peut être perçue comme la « Bettina moderne ». Elle est en effet à plusieurs égards une véritable héritière du Romantisme. Son flirt avec la mort dans ses incessantes menaces de suicide, ses souffrances amoureuses symbolisées par ses lunettes noires, ses luttes commandées par un impérieux désir de « faire quelque chose » et partout et toujours son « moi » qui la suit et ne la quitte pas, sont autant de preuve de son appartenance à la grande famille des homo sentimental. Or le fait de mettre en relation deux époques différentes par le biais d'un même thème permet de faire ressortir les changements existentiels qui se sont produits. En ce sens s'intéresser aux Lumières permet de mieux comprendre l'époque actuelle. Il est par ailleurs à noter que ce type de procédé est une part importante de l'esthétique de Kundera, une esthétique de la variation. La question posée par la mise en relation de Bettina et de Laura est : le Romantisme, c'est-à-dire le sentimentalisme exacerbé, a-t-il changé de caractère en deux siècles ? La réponse n'est pas évidente. D'un côté le Romantisme est toujours intrinsèquement lié à l'immortalité. Bettina et Laura font toutes deux ce que l'auteur nomme « le geste du désir d'immortalité »¹. Ce geste consiste à essayer de s'inscrire dans la mémoire collective, à laisser une trace, et cela se fait principalement par le biais des luttes idéologiques, que nous pourrions finalement rebaptiser « luttes sentimentales ». Or entre les deux époques c'est le caractère des causes défendues et de l'immortalité convoitée qui a changé. Kundera explique cela en montrant les différences de luttes entre ses deux personnages féminins.

Les gestes de Laura et de Bettina sont identiques et il y a certainement, aussi un lien entre le désir de Laura d'aider les nègres dans les pays lointains et les efforts de Bettina pour sauver le Polonais condamné à mort. Pourtant la comparaison semble incongrue. [...]

Pourtant entre un Polonais condamné à mort et les nègres lépreux, il y a une différence ! Ce qui, chez Bettina, était une intervention dans l'Histoire est devenu chez Laura un simple acte de charité. Mais Laura n'y est pour rien. L'Histoire mondiale avec ses révolutions, ses utopies, ses espérances, ses horreurs, a déserté l'Europe et n'y a laissé que la nostalgie. (*L'Immortalité*, III, « Le geste du désir d'immortalité », p.246 à 248)

¹ Voir *L'Immortalité*, III, « Le geste du désir d'immortalité », p.243 à 248.

Bien que Laura fasse partie des homo sentimentalis, le caractère de ses luttes a changé de nature par rapport au XIXème siècle. Après tous les échecs du XXème siècle, les idéologies sont désacralisées, démythifiées. Toutes les luttes se valent, Laura ne pourra prétendre qu'à la « petite immortalité ». Les idéologies ne font plus recette car c'est le concept de progrès lui-même qui a été mis à mal. La fameuse vision de l'Histoire comme perpétuelle course vers le progrès que prônait Hegel a été remise en cause par un siècle de massacres. C'est ce nouveau rapport de l'homme au monde, cette nouvelle possibilité existentielle qui permet de penser la fin du XXème siècle comme le passage de la modernité à la postmodernité.

L'ignorance se déroule d'emblée à l'orée de ce nouveau monde postmoderne. Il est d'ailleurs possible de faire un parallèle entre les personnages de Bettina, de Laura et de Milada. Cette dernière est en effet aussi une descendante de la lignée des homo sentimentalis. Poussée par le même désir que Laura de « faire quelque chose » pour pallier une souffrance amoureuse, Milada, adolescente, projette de se suicider :

L'insatisfaction qu'elle éprouvait à l'égard d'elle-même fut insupportable et elle voulut à tout prix s'en affranchir ; elle voulut atteindre une grandeur dans laquelle sa petitesse se perdrait ; une grandeur devant laquelle [Josef, son ami] finirait par s'incliner ; elle voulut mourir. (*L'ignorance*, 29, p.121)

Milada a donc une réaction similaire à celle de Laura lorsque celle-ci sent que Bernard Bertrand lui échappe. L'adolescente a cependant un courage plus grand (ou est seulement plus inconsciente) puisqu'elle met réellement sa décision à exécution. Et comme les deux autres héroïnes romantiques, c'est la beauté de la passion qui l'attire. C'est le fait de s'imaginer elle-même en train de mourir par amour qui la fascine. C'est une fois de plus le « geste du désir d'immortalité » qui se manifeste.

Elle ne voulait pas mesurer, elle ne voulait pas raisonner. Elle admirait sa passion, sachant que la passion, par définitive est outrance. Enivrée, elle ne voulait pas sortir de l'ivresse. (*L'ignorance*, 29, p.123)

Cependant contrairement à Laura, Milada est adolescente lorsque cette idée de suicide lui traverse l'esprit. Dans les deux œuvres, le sentimentalisme exacerbé est lié à ce que l'auteur nomme l' « âge lyrique » c'est-à-dire l'adolescence. Milada vu son âge est donc d'emblée séduite par la beauté de la mort. Bettina et Laura quant à elles,

font partie de ce que Milan Kundera dénonce comme un processus d'infantilisation de la société. Il entend décrire par là une société qui prône bêtement le culte de l'enfant et de la déresponsabilisation. Alors que Kant répondait à la question *Qu'est-ce que les Lumières ?* en expliquant que c'est : « La sortie de l'homme de sa Minorité, dont il est lui-même responsable. », le XIXème siècle pourrait s'écrier, « l'humanité s'est peut être affranchie de ses tutelles, mais elle retourne dans la minorité de l'âge de l'enfance ». Ainsi, Bettina, qui a compris que l'on ne peut rien refuser à un enfant, se permet tous les comportements et s'assoit par exemple sur les genoux de Goethe. Laura aura le même geste avec Paul. Il est sans doute exagéré de penser que le passage des Lumières au Romantisme conduit directement à l'infantilisation de la société contemporaine, mais il y a tout de même un lien entre les deux.

Outre l'infantilisation de la société, l'apparition de l'homo sentimental a eu des conséquences sur la vie politique moderne. Les hommes ont cru à un monde meilleur, et se sont engagés avec passion dans des luttes pour défendre leurs convictions. Mais les échecs du XXème siècle ont marqué les hommes et conduit au désenchantement du monde. Les idéologies ont fait leur temps, le communisme n'a pas fonctionné et le capitalisme n'est finalement pas si différent. Josef, exilé au Danemark suite à l'invasion russe de novembre 1968, est étonné lors de son retour dans son « Ithaque » natale de constater la facilité avec laquelle la population est passée d'un système à un autre. En visite chez un vieil ami, réputé à l'époque pour sa ferveur communiste, Josef se rend compte que celui-ci a abandonné très naturellement ses anciennes convictions. A la réflexion il se rend compte que les systèmes ne reposent pas sur des convictions mais sur des besoins psychologiques. A la lumière du XXème siècle tout juste passé, les idéologies sont relativisées :

Josef se souvint de sa très vieille idée, qu'il avait tenue alors pour blasphématoire : l'adhésion au communisme n'a rien à voir avec Marx et avec ses théories ; l'époque a seulement offert aux gens l'occasion de pouvoir combler leurs besoins psychologiques les plus divers : le besoin de se montrer non conformiste ; ou le besoin d'obéir ; ou le besoin de punir les méchants ; ou le besoin d'être utile ; ou le besoin d'avancer vers l'avenir avec les jeunes ; ou le besoin d'avoir autour de soi une grande famille. [...] La conviction communiste ne répond plus à aucun besoin. Elle est devenue à tel point inutilisable que tous l'abandonnent facilement, sans même s'en apercevoir. (*L'ignorance*, 41, p.177-178)

Ainsi à l'instar des changements présentés dans *L'Immortalité*, *L'Ignorance* présente un univers où la postmodernité semble bien installée. La relativisation des systèmes dans le dernier roman de Kundera rappelle par ailleurs le personnage de Paul dans *L'Immortalité* qui, en voulant suivre le commandement rimbaldien du « il faut être absolument moderne », a pu à la fois tenir les barricades pendant Mai 68 et défendre le monde dans lequel vit sa fille Brigitte, univers dirigé par les imagologues. Dans les deux romans, il y a en tout cas l'esquisse d'un monde nouveau, délaissé par l'histoire, où tout est relativisé. Les absolus s'en sont allés laissant l'homme dans une profonde dérégulation.

2 – Les paradoxes terminaux

L'entrée dans le XIX^{ème} siècle fait donc apparaître de nouvelles possibilités existentielles et notamment celle de l'homo sentimental qui sera indirectement à l'origine des luttes idéologiques du XX^{ème} siècle mais aussi de l'infantilisation de la société. C'est donc un nouveau rapport de l'homme au monde qui naît à cette période. Goethe, comme nous l'avons vu plus haut, est dans *L'Immortalité* le symbole de la transition entre ces deux époques :

Grâce au recul que nous donne la fin de notre siècle, peut-être pouvons-nous oser le dire : Goethe est le personnage qui se trouve exactement au milieu de l'histoire européenne. Goethe : le superbe point médian, le centre. Non pas le centre, point pusillanime qui abhorre les extrêmes, mais le centre solide qui tient les deux extrêmes dans un remarquable équilibre que l'Europe ne connaîtra plus jamais. Dans sa jeunesse, Goethe étudie encore l'alchimie, mais devient plus tard un pionnier de la science moderne ; il est le plus grand des Allemands, tout en étant antipatriote et européen ; cosmopolite, il ne quitte pourtant guère sa province, son minuscule Weimar ; il est l'homme de la nature et en même temps l'homme de l'Histoire. En amour il est aussi libertin que romantique. (*L'Immortalité*, II, 12, p.118)

Goethe est donc un homme rempli de paradoxes qui marie les contraires. Un tel personnage permet de mieux comprendre la naissance des Temps modernes. Ces derniers se caractérisent par une rationalisation de la science. Avec l'industrialisation de l'Europe la science devient en effet la nouvelle religion. La vision du monde n'est plus gouvernée par la superstition mais par la rationalisation technique. Il y a là un

premier paradoxe : dans une précédente analyse, la transition des Lumières au Romantisme était caractérisée par le passage de la raison au sentiment. Or Goethe fait aussi le lien entre une société irrationnelle fondée sur la superstition et un nouveau monde basé sur la rationalisation technique. Les valeurs véhiculées par la société ne sont pas en accord avec le développement technique du monde. Il semble donc y avoir un paradoxe dans l'essence même de la modernité. Goethe connaît de même la transition entre « nature » et « histoire ». Avant le XIX^{ème} siècle, les hommes vivent dans l'ère de la transmission orale, dans un monde où tout paraît immuable et cyclique comme les forces à l'œuvre dans la nature. Or la technologie mène l'homme à forger la notion de progrès, les humains doivent désormais s'inscrire au sein de l'Histoire pour raconter leur évolution. Il y a en quelque sorte une transition de la mémoire à l'histoire. (Il n'est donc pas anodin que le XIX^{ème} siècle voie l'avènement des grands romans historiques.). Or il y a dans cette transition un autre paradoxe : comment les sentiments, censés être du côté de la passion, pourraient-ils être en harmonie avec une quelconque notion de progrès ? Là encore il y a un profond décalage entre valeurs et idées. Nous pouvons donc conclure de ses différentes remarques que Goethe est un personnage rempli de paradoxes. Il contribue à éclairer ce que Milan Kundera appelle les « paradoxes terminaux ». L'auteur entend expliquer avec ce concept le renversement tragique et dérisoire des idéaux de la modernité. Ce renversement ne prend cependant pas place au début du XIX^{ème} siècle mais après le bain de sang de la Première Guerre Mondiale. Tous les massacres du XX^{ème} siècle ont en effet contribué à mettre à mal la notion de progrès si cher à la modernité et transformer ainsi toutes les valeurs en leur opposé. Le personnage de Goethe permet par ailleurs d'éclairer les paradoxes inhérents au romantisme qui ont plus ou moins mené la modernité à l'échec.

Les rapports de Goethe à son environnement permettent de mieux comprendre les paradoxes du monde moderne :

Goethe [...] a vécu ce moment de l'histoire, bref et unique, où le niveau technologique permettait déjà un certain confort, mais où l'homme cultivé pouvait encore comprendre tous les outils qui l'entouraient. [...] Le monde des objets techniques était pour lui intelligible et transparent. Telle fut la grande minute goethéenne au milieu de l'histoire de l'Europe, la minute qui laissera une cicatrice nostalgique au cœur de l'homme emprisonné dans un ascenseur qui s'agite et qui danse.

(*L'immortalité*, II, 12, p.118-119)

A partir du XIX^{ème} siècle, les hommes n'ont plus du tout la même perception de leur environnement. Le monde sombre dans le brouillard technologique et devient opaque. Il paraît donc normal que dans un tel univers, où l'homme n'a plus de prise, l'irrationalité soit de retour. C'est là le germe du premier « paradoxe terminal » qui est à la base des trois autres. L'idéal cartésien de l'homme comme maître et possesseur de la nature s'est renversé en son contraire. L'homme moderne est dominé par des forces technologiques qui le dépassent et menacent de le détruire. La relation qu'entretient Agnès avec son ascenseur est un exemple de cela. L'homme moderne est entouré d'objets qui lui sont complètement étrangers mais qu'il utilise pourtant au quotidien. Le monde n'est plus transparent et intelligible mais opaque et impossible à systématiser. L'homme qui voulait dominer la nature s'est fait instrumentaliser par la technologie, rendant le monde qu'il a créé lui-même complexe et incompréhensible. Cela entraîne de nombreuses évolutions notamment par rapport à la manière de penser le monde. Les philosophes ont de tout temps cherché à systématiser le monde. Aristote, Kant, Hegel en sont autant d'exemples. Au moyen de catégories, les grands systèmes philosophiques tentent de rendre le monde intelligible pour l'homme. Or les changements technologiques ne permettent plus un rapport transparent au monde. C'est pourquoi, à partir du XX^{ème} siècle, les philosophes ne proposent plus de systèmes mais au contraire relativisent le monde. Nietzsche est précurseur de cette nouvelle manière de penser le monde. Il n'écrit par ailleurs pas de traité mais des aphorismes. Ainsi à l'orée du XX^{ème} siècle il n'est plus possible de théoriser le monde. D'où sans doute le texte de Husserl, *La crise de l'humanité européenne et la philosophie*, qui montre que les sciences à l'heure de la modernité sont de plus en plus spécialisées et en oublient de ce fait l'être dans sa complexité. Dans le contexte des paradoxes terminaux, la spécialisation à l'extrême des sciences apparaît comme une conséquence logique. L'homme ne pouvant plus avoir une vision totalisante du monde s'attache à morceler sa vision de l'univers. Le premier paradoxe terminal a donc de lourdes implications sur l'homme.

Ce premier paradoxe peut également être perçu comme cause des trois autres. Le deuxième paradoxe montre ainsi que le monde moderne, rationalisé à

l'extrême se mue en profonde irrationalité. C'est Kafka qui montre le mieux cela. Dans *Le Procès*, la procédure de jugement de K. paraît extrêmement logique et rationnelle, tout est bureaucratisé et bien cadré mais K. ne saura jamais ce qui lui est reproché. Or cette irrationalité semble directement découler de l'instrumentalisation de l'homme par la technologie. En effet comment trouver rationnel un monde que l'on n'est plus à même de comprendre ? Agnès, personnage central de *L'Immortalité*, apparaît comme un « ego expérimental » très rationnel. Elle a fait des études de mathématiques, elle observe et juge le monde qui l'entoure avec une rigueur scientifique hors norme. Pourtant malgré ces procédés méticuleux, le monde lui paraît complètement fou et illogique. Ainsi alors qu'elle marche dans les rues d'un Paris contemporain, l'assaut de la laideur, de l'agressivité, du bruit est si puissant qu'Agnès ressent de véritables pulsions de haine envers certains passants :

Soudain effrayée de cette haine, elle songea : le monde a atteint une frontière ; quand il la franchira, tout pourra tourner à la folie : les gens marcheront dans les rues en tenant un myosotis, ou bien ils se tireront dessus à vue. Et il suffira de très peu de chose, une goutte d'eau fera déborder le vase : par exemple, une voiture, un homme, un décibel en trop dans la rue. Il y a une frontière quantitative à ne pas franchir ; mais cette frontière, nul ne la surveille, et peut-être même que nul n'en connaît l'existence. (*L'Immortalité*, I, 5, p.40)

Nous retrouvons ici le concept de frontière. Or qu'est ce que les paradoxes terminaux sinon une frontière entre deux mondes ? Revenons plus précisément à notre deuxième paradoxe : les pensées d'Agnès signifient bien l'irrationalité du monde moderne, prêt à tout instant à sombrer dans la folie.

Le troisième paradoxe est celui de guerre permanente dans un monde qui paraît, après un siècle sanglant, en « paix perpétuelle ». Ainsi dans l'Europe de la fin du XXème siècle, la guerre n'est plus visible mais elle se glisse insidieusement dans le quotidien de tout un chacun. Or encore une fois ce symptôme (post)moderne provient notamment de l'instrumentalisation de l'homme. L'omniprésence de la technologie contribue en effet à déshumaniser le monde, les hommes n'ont plus de réels contacts entre eux et sont en lutte permanente. Le terme de lutte doit ici être précisé :

Il suffit d'ouvrir un dictionnaire. Lutter signifie opposer sa volonté à celle d'un autre, afin de le briser, de le mettre à genoux, de le tuer éventuellement. « La vie est un combat », voilà une expression qui,

prononcée pour la première fois, a dû être proférée comme un soupir mélancolique et résigné. Notre siècle d'optimisme et de massacres est parvenu à transformer cette horrible formule en une joyeuse chansonnette. Peut-être direz-vous que s'il est horrible, parfois, de lutter *contre* quelqu'un, lutter *pour* quelque chose est noble et beau. Sans doute, il est beau de mettre ses efforts au service du bonheur (de l'amour, de la justice, et caetera), mais si vous aimez désigner vos efforts par le mot *lutte*, cela implique que dans votre noble effort se cache le désir de jeter quelqu'un à terre. La lutte *pour* est indissociable de la lutte *contre* et, pendant la lutte, les lutteurs oublient toujours la préposition pour au profit de la préposition contre. (*L'Immortalité*, III, « La lutte », p.226-227)

La lutte est donc pour Kundera un terme très péjoratif. Or il est vrai que la modernité conçoit une réelle beauté de la lutte. Les diverses luttes idéologiques du XXème siècle en témoignent. Mais ces luttes, qui naissent souvent, comme nous l'avons vu d'un sentimentalisme exacerbé sont la plupart du temps accompagnées d'une profonde volonté de domination. Le concept de guerre permanente diffère des luttes idéologiques du XXème siècle. Les combats du siècle passé incluaient une notion d'unité, le monde pouvait encore être lu par certains comme un système. La ferveur révolutionnaire ne peut d'ailleurs naître que dans l'idée de cause commune. A l'orée du XXIème siècle, il n'y a plus de réels systèmes auxquels se rattacher, le combat est quotidien et déguisé sous une apparente banalité. Le simple fait de marcher dans la rue est par exemple un calvaire quotidien pour Agnès :

Sur le trottoir, il y avait de plus en plus de monde et personne ne lui cédait le pas, de sorte qu'elle descendit sur la chaussée, poursuivant son chemin entre le bord du trottoir et le flot des voitures. Elle en avait depuis longtemps fait l'expérience : jamais les gens ne lui cédaient le pas. Elle éprouvait cela comme une sorte de malédiction qu'elle s'efforçait souvent de briser : rassemblant son courage, elle faisait de son mieux pour ne pas s'écarter de la ligne droite, afin d'obliger son vis-à-vis à se pousser, mais elle manquait toujours son coup. Dans cette épreuve de force quotidienne, banale, c'était toujours elle la perdante. Un jour, un enfant de sept ans était arrivé face à elle ; elle avait tenté de ne pas céder, mais finalement elle n'avait pu faire autrement afin de ne pas le heurter. (*L'Immortalité*, I, 5, p.40-41)

Nous pouvons ici faire le lien entre ce combat quotidien et l'idée de banalité du mal. C'est Hannah Arendt qui inaugure ce concept dans son ouvrage intitulé *Eichmann à Jérusalem*. Elle explique, à l'aide du cas particulier d'Eichmann, fonctionnaire allemand sous le régime nazi, que dans une société totalitaire

bureaucratisée à l'extrême, les individus sont déresponsabilisés et commettent le mal en quelque sorte en toute innocence. Eichmann était ainsi chargé du bon fonctionnement des trains menant des milliers de juifs à la mort. L'ancien fonctionnaire nazi explique lors de son procès qu'il n'était pas informé du contenu des trains et ne faisait que son travail en obéissant à ses supérieurs hiérarchiques. Il se déresponsabilise donc complètement des actes qu'il a commis indirectement. Selon lui, il n'était qu'un petit maillon de la grande chaîne administrative. La réalité a rattrapé l'univers kafkaïen. Dans un monde totalitaire, les individus sont déresponsabilisés et par ce biais déshumanisés, ils n'ont plus de conscience de leurs actes et sont de simples numéros de matricule.

Le mal dans un tel univers devient totalement banal puisque tout le monde y participe plus ou moins. La guerre permanente de nos sociétés (post)modernes n'a pas tout à fait le même sens que le concept arendtien, mais nous pouvons tout de même y trouver des similitudes. S'il n'y a pas à proprement parler de banalité du mal dans notre civilisation européenne actuelle, il y a ce que l'on pourrait nommer une « banalité du combat ». La lutte ne se montre pas mais elle a infiltré le quotidien par le biais de l'agressivité individualiste. Dans ce monde complexe chacun doit se battre pour se faire sa place que cela se passe sur les trottoirs ou dans les bureaux des employeurs.

Hannah Arendt montre dans *Les Origines du Totalitarisme* que le caractère totalitaire d'une société tient notamment à l'hypertrophie de son administration. Or nous vivons aujourd'hui dans des sociétés dites « technocratiques » au sens où elles se caractérisent à la fois par l'importance de la technique et par une bureaucratie très développée. Cependant dire que nous vivons actuellement dans un univers totalitaire serait sans doute inapproprié. Il est pourtant vrai que les individus face à l'administration sont considérés comme de simples numéros de dossier. Ceci est à mettre en relation avec la conception du visage qu'a Agnès :

Seul un numéro de série distingue une voiture d'une autre. Sur un exemplaire humain, le numéro est le visage, cet assemblage de traits accidentel et unique. (*L'Immortalité*, I, 3, p.25-26)

Agnès entérine donc un archétype de l'humain comme simple version d'un seul et même prototype. Le Créateur n'est plus pour elle le Dieu tout puissant des anciens mais un « ordinateur cosmique » (cf p.24). Cette idée d'un Dieu ingénieur corrobore une conception de la (post)modernité comme avènement de la technique. Or dans un monde où la technique a pris la place de l'homme (nous en revenons ainsi au premier paradoxe terminal) quoi de plus normal que la société soit uniformisée. Nous touchons ici du doigt le dernier paradoxe terminal. *L'Immortalité* se fait encore une fois le porte-parole de ce renversement. Dans un monde individualisé à l'extrême les hommes finissent par être tous les mêmes. Ainsi pour Agnès, l'imagologie qui multiplie les visages ne montre finalement qu'un seul et même visage. Dans une discussion avec Paul, elle constate l'uniformisation des visages produite par l'omniprésence de « l'œil de la caméra » :

Quand tu places côte à côte les photos de deux visages différents, tu es frappé par tout ce qui les distingue. Mais quand tu as devant toi deux cent-trois visages, tu comprends d'un coup que tu ne vois que les nombreuses variantes d'un seul visage et qu'aucun individu n'a jamais existé. (*L'Immortalité*, I, 7, p.57)

De tels propos font apparaître toute l'entreprise de réduction de la vie humaine et même de deshumanisation créée par les mass media. Si l'on suit le raisonnement d'Agnès, nous sommes bel et bien dans un univers totalitaire. L'auteur explique par ailleurs que Bernard Bertrand a décidé de faire journaliste parce que ce sont les médias qui aujourd'hui détiennent le « onzième commandement », celui qui donne le droit « d'exiger une réponse » :

Au cours de notre siècle, les Etats communistes et fascistes se sont octroyé ce droit, à titre non plus exceptionnel, mais permanent. Les ressortissants de ces pays savaient qu'à tout moment on pouvait les obliger à répondre : qu'ont-ils fait la veille ? que pensent-ils au fond d'eux-mêmes ? de quoi parlent-ils avec A ? et ont-ils des rapports intimes avec B ? C'est justement cet impératif sacralisé, « ne mens pas ! dis la vérité ! », ce onzième commandement à la force duquel ils n'ont pas su résister, qui les a transformés en un cortège de pauvres types infantilisés. [...] Dans un pays démocratique, tout citoyen tirerait la langue au flic qui oserait lui demander de quoi il a parlé avec A et s'il entretient une relation intime avec B. Pourtant, ici aussi, s'exerce la puissance souveraine du onzième commandement. (*L'Immortalité*, III, « Le onzième commandement », p.168)

L'auteur compare ici explicitement des univers totalitaires à nos sociétés (post)modernes. Le commandement journalistique s'apparente aux interrogatoires des polices communistes et fascistes. Les médias, en exigeant des réponses, s'octroient un pouvoir qui participe à l'infantilisation de la société et renvoie surtout à l'idée d'un univers totalitaire. Les quatre paradoxes terminaux renforcent d'ailleurs cette hypothèse de société totalitaire. Cependant bien que le terme soit fort, il permet de mettre en évidence les dysfonctionnements de nos sociétés. Les mass medias, nouveaux rois de la civilisation européenne, sont donc à la base d'une conception de l'humain au rabais. Ils sont notamment à l'origine de ce que Husserl nomme « l'oubli de l'être ». Le règne des media alimente par ailleurs les quatre paradoxes : il asservit l'homme (instrumentalisation), remplace la réflexion par le sentiment (irrationalité), entretient des luttes dérisoire par exemple pour plus d'argent (guerre permanente) et aussi donne partout les mêmes informations (uniformisation). Or c'est ici plus particulièrement ce dernier paradoxe qui nous intéresse. Ainsi, outre la constatation qu'Agnès fait sur les visages et l'ordinateur cosmique, l'auteur-narrateur se place d'emblée dans la perspective du règne des mass-média. La radio est présente dès le début du roman comme si l'auteur voulait indiquer les dangers de l'appareil médiatique :

Je tourne le bouton espérant me rendormir en compagnie d'images plus inattendues. Sur la station voisine, une voix de femme annonce que la journée sera chaude, torride, orageuse, et je me réjouis qu'en France nous ayons tant de stations de radio et que toutes au même moment, racontent la même chose. L'heureux mariage de l'uniformité et de la liberté, qu'est-ce que l'humanité peut souhaiter de mieux ? (*L'Immortalité*, I, 2, p.16)

Les médias, loin d'être diabolisés, sont tournés en dérision. Face à une presse qui essaye de se donner le ton de la légèreté en permanence et présente les informations sur le mode du rire, quoi de plus approprié que l'ironie ? L'auteur-narrateur montre ainsi qu'à l'ère du libéralisme, l'uniformisation s'étend de plus en plus à toute forme de cultures. Les radios, en délivrant les mêmes informations au même moment, nourrissent les hommes d'un savoir unique, si l'on peut appeler savoir la masse d'informations médiatiques. Réduire l'humain à un seul et même prototype semble d'ailleurs être le souhait des technocraties. L'humain peut ainsi

être compris en termes de désirs de consommation. Or si nous sommes des êtres différents, nous sommes tous les mêmes consommateurs. Agnès réduit le visage humain à un numéro de série, est-elle du côté des mass-médias ? Bien évidemment non, ce n'est que l'apparence qu'elle réduit à un numéro de matricule et non l'essence même de chaque homme. Elle dénonce en effet la superficialité d'un univers qui repose presque uniquement sur l'image. Sur la planète qu'elle imagine, chacun peut choisir l'apparence qu'il désire donner à son moi. Dans le scénario qu'elle crée, lorsqu'elle pose la question du visage au visiteur extraterrestre celui-ci répond en effet que sur sa planète « chacun s'invente entièrement lui-même »¹. Il y a donc une réelle liberté créative qui soustrait l'individu à l'arbitraire de l'apparence. A l'ère de l'imagologie, les individus sont tellement préoccupés par leur visage, qu'ils en oublient leur essence profonde, « leur métaphore existentielle », comme l'appelle le romancier. Leur « moi » devient leur apparence. Agnès avec son scénario extraterrestre fait ressortir cette méprise.

Cependant le roman, loin de s'attaquer à cette suprématie de l'image, la tourne en dérision. Il ne s'agit pas de lutter mais au contraire de prendre cela comme une farce. C'est le personnage d'Avenarius qui caractérise le mieux cette manière de traiter le monde. En discernant, par erreur ou par hasard tout dépend du point de vue, à Bernard Bertrand, présentateur radio vedette, le diplôme d'âne intégral le professeur participe au fait de ridiculiser les forces imagologiques. Il place ainsi les médias sous le signe de la bêtise. Lorsque l'auteur-narrateur lui explique qu'il a confondu Bernard Bertrand avec son père, le député Bertrand Bertrand, Avenarius est un peu embarrassé et se ravise :

Mon erreur n'a rien de morbide. De toute évidence, elle ressemble au contraire à ce que tu appelais une coïncidence poétique. Le père et le fils sont devenus un âne à deux têtes. Même la vieille mythologie grecque n'a pas inventé d'animal aussi splendide ! (*L'Immortalité*, V, 5, p.339)

Finalement selon Avenarius, confondre deux individus n'est pas dramatique puisque l'uniformisation fait d'eux une seule et même personne. Il est également intéressant de se pencher sur la thématique du geste qui traverse tout le roman.

¹ *L'Immortalité*, I, 9, p.70.

Kundera fait le constat : « *beaucoup de gens, peu de gestes* »¹. Et du geste nous passerons un peu plus loin à : « beaucoup de gens peu d'idées »². Rubens sera également surpris par le fait que ses maîtresses emploient toutes le même vocabulaire érotique. Comme si même dans l'une des sphères les plus intimes de l'existence il n'y avait pas de réelle intimité. Nous pouvons ici nous référer à *L'Identité* où l'auteur montre que c'est finalement dans les secrets que se cachent les aspects les plus banals de nos vies. L'auteur par toutes ces remarques remet finalement en cause la notion même d'individu. Un humain n'est pas unique en vertu des mots qu'il emploie, des gestes qu'il fait, du visage qu'il a etc. C'est sa métaphore existentielle qui est à la base de son individualité. Or qui d'autre que le romancier est le mieux placé pour découvrir la métaphore existentielle de l'être ? Nous avons là un premier aperçu de la mission du roman. Mais revenons à notre sujet actuel, celui des paradoxes terminaux. L'examen de ces paradoxes montre une société moderne en perdition où l'humain ne semble plus réellement avoir de place. *L'Immortalité* propose une peinture très juste de l'esprit du temps. Le personnage d'Agnès naît d'ailleurs d'une « incompréhensible nostalgie »³ comme si elle rappelait à l'auteur la douceur d'un passé perdu, comme un îlot de beauté au sein de l'agressivité (post)moderne. Le roman se place sous le signe de ce personnage emblématique comme si ce Paris de la fin du XXème siècle était saisi par un regard étranger au monde des hommes. L'auteur s'écarte de l'agitation du monde pour pouvoir mettre en place une distanciation ironique. Il ne s'agit pas de lutter contre la machine moderne mais au contraire de s'en détacher. Mais s'il n'y a pas lutte, il y a au moins résistance. L'auteur dénonce avec acidité le règne réducteur de l'imagologie, des mass-médias. La laideur du Paris décrit ne donne aucune envie de faire partie de cette civilisation. Il y a une invitation de l'auteur à poser un regard lucide sur cette société. *L'Ignorance* est déjà au-delà de cette dimension critique. La société (post)moderne est toujours là en arrière plan, mais comme en sourdine. Les personnages principaux, Irena et Josef sont déjà des exilés au sens propre comme au figuré. Ils se sont en quelque sorte chacun recréé un univers de liberté, une liberté propre aux exilés. Alors que dans *L'Immortalité*, Agnès tente de s'extraire d'un monde

¹ *Id.*, I, 2, p.18.

² *Id.*, III, « L'addition et la soustraction », p.153.

³ *Id.*, I, 2, p.18.

qui lui est complètement étranger pour se réfugier dans le calme de sa Suisse natale, le désaccord avec le monde se fait plus discret dans *L'Ignorance*, comme si les personnages s'étaient d'une certaine façon résignés. Ils ne cherchent pas à s'extraire du monde mais ils n'en font déjà plus vraiment partie. Josef vit dans un ailleurs, une petite maison danoise, avec son épouse morte tandis qu'Irena ne semble plus avoir ni patrie, ni ami. Les paradoxes terminaux permettent donc de mesurer l'évolution entre les deux œuvres qui nous intéressent. Alors que *L'Immortalité* fait une critique acide des dysfonctionnements de notre société, *L'Ignorance* n'est plus dans la fougue de la résistance et ressemble ainsi à une véritable œuvre de maturité où la sagesse naît du détachement. Le dernier roman de Kundera semble apaisé, comme si l'auteur était véritablement sorti de l'âge lyrique pour entrer dans l'âge de la maturité.

L'Immortalité, en tissant deux fils narratifs se déroulant à des époques distinctes, met en lumière les caractéristiques de ces périodes. L'histoire de Goethe et de Bettina permet de comprendre le passage des Lumières au Romantisme. Or c'est principalement l'apparition de l'homo sentimental qui fait de ce passage une transition importante. Il s'agit en effet de l'arrivée d'une nouvelle possibilité existentielle : après la raison, c'est le sentiment qui pourra être érigé en valeur. Les luttes idéologiques du XX^{ème} siècle seront pour la plupart filles de ce changement. Les personnages de Laura et de Milada adolescente témoignent de cela. Mais l'homo sentimental sera également responsable de ce que nous nommons l'infantilisation de nos sociétés. Toutes ces informations sont essentielles pour comprendre le renversement qui a eu lieu à la fin du XX^{ème} siècle. Il faut en effet comprendre que la modernité est née à la fois avec la naissance de l'industrialisation qui prône le culte rationaliste du progrès mais elle provient aussi de la passion du sentiment. Un cocktail détonant, qui à la suite de toutes les déceptions du XX^{ème} siècle ne pouvait aboutir qu'à sa négation. Il y avait en effet une contradiction dans les termes mêmes du contrat moderne. *L'Immortalité* met ainsi au jour avec beaucoup de subtilité la complexité de la naissance et de la mort de la modernité. (Il faut bien-sûr entendre ici modernité historique et politique). Les paradoxes terminaux sont la conceptualisation des renversements importants qui sont les signes du déclin de l'époque moderne. Le désenchantement du monde a fait suite à des espoirs de progrès déçus. A la fin du XX^{ème} siècle, l'humanité tourne donc une nouvelle page. Mais quelle période peut

faire suite à celle qui était censée être une sorte d'apogée de l'humanité ? Après la remise en cause du concept même de progrès, y a-t-il d'autre terme à l'alternative qu'un pur et simple retour vers le passé ? Dans tout ce chambardement, il est aussi légitime de s'interroger quant au devenir du sentiment. En effet si l'idée de progrès a été mise à mal par les massacres sans précédent du XXème siècle, qu'en est-il de l'homo sentimental ? Nous avons vu que Laura faisait encore partie de cette grande famille, même si ses ambitions ont été largement désacralisées et démythifiées par rapport à celles de Bettina. Mais quelle place tient le sentiment après la modernité ? *L'Immortalité* éclaire avec beaucoup de justesse la fin de la modernité, *L'Ignorance* quant à elle est déjà placée sous le signe d'une nouvelle ère, et ceci tant au niveau du fond que de la forme. Il est donc intéressant de voir en quoi et comment ces deux romans nous renseignent sur cette nouvelle période qui s'ouvre.

B – La postmodernité ou le constat d'échec de la modernité

Toute l'œuvre de Milan Kundera s'attache à mettre en scène les paradoxes terminaux. Or que sont ces concepts sinon les témoins du passage de la modernité à la postmodernité ?

La postmodernité, notion complexe qui comprend plusieurs acceptions, intéresse de plus en plus les penseurs et théoriciens actuels. Loin d'être une école ou un courant de pensée, le concept de postmodernité renferme plutôt une vision du monde, un constat des bouleversements que nos sociétés ont subi depuis le milieu du XXe siècle. C'est le postulat effectué par Yves Boivert :

Il existe une structure implicite souple qui unit le corpus postmoderne et qui en fait une pensée cohérente et un phénomène compréhensible. Cette structure implicite se révèle dans le traitement de thèmes communs comme : le constat d'échec de la culture moderne, l'importance des bouleversements engendrés par les changements technologiques et l'incapacité de la culture moderne à s'y adapter, l'importance accordée aux communications médiatiques etc.¹

¹ *Le monde postmoderne Analyse du discours sur la postmodernité*, Yves Boivert, L'Harmattan, Logiques sociales, Paris, 1996, p.17.

De prime abord l'œuvre de Milan Kundera semble s'inscrire dans une telle vision du monde. *L'Immortalité* et *L'Ignorance* se déroulent en effet toutes deux au sein d'un monde (post)moderne désenchanté où la technique et la rationalisation du quotidien règnent en maîtres. En ce sens la postmodernité ne serait pas véritablement un courant de pensée, mais plutôt une tentative de description lucide et objective du monde qui nous entoure. Toute description est bien évidemment synonyme d'analyse et donc de prise de position. Or il est vrai que Kundera fait un portrait à charge d'une société européenne en proie au réductionnisme ambiant des mass-médias où la culture meurt à petit feu. Il est donc aisé de comprendre que si être postmoderne signifie cautionner la dite société postmoderne, ce n'est pas le cas de Milan Kundera ni de ses œuvres.

Outre un constat des changements du monde contemporain, la postmodernité désigne également pour certains penseurs une attitude vis-à-vis du monde, à savoir une réaction face aux désillusions et aux échecs de la modernité. L'idéal universaliste moderne, l'émancipation de l'humain par le savoir etc, tous ces métarécits qui légitimaient le progrès sont délaissés par les postmodernistes qui tentent de s'acheminer vers une plus grande lucidité. Les bouleversements liés à l'avènement de la technoscience ont conduit l'homme à adopter une attitude différente vis-à-vis du monde qui l'entoure. Or les deux œuvres de Kundera participent à cette nouvelle vision de la société européenne en posant sur elle un regard critique.

Il est par ailleurs important de bien distinguer la postmodernité sociopolitique de la postmodernité esthétique. Kundera traite cette dernière catégorie avec beaucoup de réticence. L'attitude postmoderne semble s'apparenter pour lui à un recyclage des formes passées aboutissant à un déclin de l'art. Il y a bien évidemment une part de vérité dans ce jugement. Mais d'un autre côté certains penseurs définissent aussi la postmodernité en opposition à la modernité esthétique des avant-gardes. La postmodernité définirait en ce sens une vacance normative permettant une nouvelle liberté artistique. Mais elle permettrait aussi de renouer avec la tradition et de ne plus être exclusivement au sein du culte du nouveau. Il importe avant tout de savoir de quelle postmodernité nous parlons.

1 - La postmodernité à la poursuite du temps accéléré

Selon Jean-François Lyotard, le postmoderne « désigne l'état de la culture après les transformations qui ont affecté les règles des jeux de la science, de la littérature et des arts à partir de la fin du XIX^e siècle. »¹ Les paradoxes terminaux, dépeints dans *L'Immortalité* et *L'Ignorance*, témoignent précisément de ces transformations. Or, tous les penseurs de la postmodernité s'accordent à le dire, c'est avant tout l'apparition de la technologie qui a métamorphosé les rapports de l'homme au monde. A l'origine des quatre paradoxes terminaux, la technologie crée une nouvelle donne existentielle dont le dénominateur commun est la vitesse. Le XX^e siècle connaîtra ainsi une accélération sans précédent qui ira jusqu'à changer la temporalité humaine ancestrale. Nous comprenons ici l'importance de thèmes comme la mémoire, l'oubli, la nostalgie, la vitesse, la lenteur etc. Chers à Kundera, ils sont de fait des caractéristiques essentielles de l'existence humaine puisqu'ils ont trait au temps. Nous pouvons en effet dire avec Heidegger que « Etre ; pour l'être-là, c'est être temporel »². Tout changement dans la temporalité humaine conduit donc inévitablement à une profonde métamorphose existentielle, or c'est précisément cela qui est en jeu à l'orée de l'ère postmoderne. *La Lenteur*, roman au titre significatif, démontre ainsi que l'oubli est directement lié à la vitesse. *L'Immortalité* et *L'Ignorance* font également la part belle à la réflexion sur la temporalité. La question du temps est posée d'emblée dans les titres. En effet qu'est-ce que l'immortalité sinon un désir d'abolition du temps ? Kundera la définit en rapport à la mémoire :

Il faut distinguer la *petite immortalité*, souvenir d'un homme dans l'esprit de ceux qui l'ont connu, [...] et la *grande immortalité*, souvenir d'un homme dans l'esprit de ceux qui ne l'ont pas connu. (*L'Immortalité*, II, 2, p.80)

L'homme accède donc à l'immortalité quand il reste dans la mémoire des autres hommes. Il dépasse de cette façon le temps humain pour accéder à l'abolition du temps que seuls les dieux connaissent. Mais Kundera s'empresse de préciser que

¹ LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne*, « Rapport sur le savoir », Paris : Les éditions de minuit, « Collection Critique », 1979, p. 7

² Citation de Heidegger in BOUTOT, Alain, *Heidegger*, Paris : PUF, « Que sais-je ? » n°2480, 1989, p.34.

certaines personnes accèdent bel et bien à l'immortalité mais à « l'immortalité dite risible »¹. Tycho Brahé, mort lors d'un dîner à la cour impérial de Prague d'un éclatement de vessie, illustre parfaitement ce type d'immortalité. Cette anecdote permet à Kundera de remarquer que :

S'il avait pu se savoir observé par quelques millions de spectateurs, sa souffrance aurait décuplé et le rire retentirait encore plus fort dans les couloirs de son immortalité. (*L'Immortalité*, II, 3, p.83)

Les mass-médias contribuent donc à accentuer le ridicule. Notre époque permet d'accéder plus rapidement et plus facilement à la célébrité et donc (même si ce n'est pas un lien de cause à effet) à l'immortalité. L'anecdote sur le célèbre astronome permet au romancier de poser la question :

« [...] à l'époque des caméras, l'immortalité a-t-elle changé de caractère ? Je n'hésite pas à répondre : au fond non ; car l'objectif photographique, avant d'être inventé, était déjà là en tant que sa propre essence immatérialisée. Sans qu'aucun objectif réel n'ait été braqué sur eux, les gens se comportaient déjà comme s'ils étaient photographiés. » (*L'Immortalité*, II, 3, p.83)

La technologie a donc seulement accentué les phénomènes liés à l'immortalité, mais le comportement des gens n'en n'est pas pour autant différent. Napoléon lors de sa rencontre avec Goethe se comporte de la même façon que les hommes politiques actuels². Nous pouvons d'ailleurs remarquer que les Grecs s'intéressaient déjà fortement à l'immortalité. L'homme a donc toujours désiré se projeter hors du temps humain : c'est la manière dont il essaye de le faire qui évolue.

Si le rapport au temps est évident dans le titre même de *L'Immortalité*, il est beaucoup plus subtil dans *L'Ignorance*. C'est en effet à la lecture du roman que le titre s'éclaire véritablement. Dans cette œuvre qui met au centre la problématique de l'exil, l'auteur s'interroge sur l'étymologie du mot retour :

« Le retour, en grec, se dit *nostos*. *Algos* signifie souffrance. La nostalgie est donc la souffrance causée par le désir inassouvi de retourner. » (*L'Ignorance*, 2, p.9-10)

¹ Voir *L'Immortalité*, II, 2, p.82.

² *Id.*, II, 3, p.83 à 90.

La nostalgie fait donc partie intégrante de l'exil. Mais si nous poussons la logique plus loin, nous pouvons penser que la nostalgie du pays vient notamment du fait que l'on ne sait pas ce qui s'y passe :

« En espagnol, *añoranza* vient du verbe *añorar* (avoir de la nostalgie) qui vient du catalan *enyorar*, dérivé, lui, du mot latin *ignorare* (ignorer). Sous cet éclairage étymologique, la nostalgie apparaît comme la souffrance de l'ignorance. Tu es loin, et je ne sais pas ce que tu deviens. Mon pays est loin et je ne sais pas ce qui s'y passe. » (*L'Ignorance*, 2, p.10-11)

Le titre du roman rappelle donc directement la nostalgie liée à l'exil. Or qu'est-ce que la nostalgie sinon une déficience du souvenir ?

C'est donc le rapport de l'homme à son passé qui occupe le dernier roman de Milan Kundera. Ainsi, alors que le premier roman posait la question de la nature de l'immortalité à l'ère (post)moderne, le dernier roman de Kundera s'interroge sur la possibilité d'un retour, au sens d'Homère, à notre époque :

Le gigantesque balai invisible qui transforme, défigure, efface les paysages est au travail depuis des millénaires, mais ses mouvements jadis étaient lents, à peine perceptibles, se sont tellement accélérés que je me demande : L'Odyssée, aujourd'hui, serait-elle encore concevable ? L'épopée du retour appartient-elle encore à notre époque ? Le matin quand il se réveilla sur la rive d'Ithaque, Ulysse aurait-il pu entendre en extase la musique du Grand Retour si le vieil olivier avait été abattu et s'il n'avait rien pu reconnaître autour de lui ? (*L'Ignorance*, 14, p.65)

Cet extrait fait suite à une visite d'Irena et de son mari d'un lieu qui de loin leur est apparu empreint d'une beauté passée, mais en s'approchant ils s'aperçoivent de leur erreur. L'endroit est en plein chantier. Face à cette laideur Irena se met à pleurer « pour le monde qui disparaissait devant ses yeux », pleurs devant le fait qu'il ne peut plus y avoir de certitudes dans un tel univers. L'homme en ne reconnaissant plus le monde qui l'entoure ne peut plus avoir de prise sur lui. C'est cela qu'exprime Jean-François Lyotard en écrivant que « l'homme est peut-être seulement un nœud très sophistiqué dans l'interaction générale des rayonnements, qui constitue l'univers. »¹ Nous revenons ici à l'idée du premier paradoxe terminal. Or c'est face à cette profonde désillusion, à savoir le fait que l'homme ne soit pas maître de la nature, mais

¹ *Id.*, p.35.

seulement un petit rien dans l'univers, que naît l'idée de la postmodernité. *L'Ignorance* fait ainsi le constat du changement de caractère du retour au sein de la postmodernité : l'épopée du Grand Retour est devenue impossible et ceci en raison de l'activité du « grand balai invisible ». Kundera emploie par ailleurs les termes de « gigantesque balai invisible ». Ceci évoque bien l'idée d'une puissance supérieure à l'homme, mais une puissance dédivinisée, désacralisée. Mais comme il l'écrit, ce balai qui transforme les paysages a toujours existé. C'est la notion de progrès qui préexiste à ces changements. C'est par le biais des innovations de l'homme que le monde se transforme. Cependant ce qui a changé à l'aube de la modernité est le fait que « ses mouvements [ceux du balai], jadis lents, à peine perceptibles, se sont tellement accélérés » que plus rien n'est reconnaissable. Le monde moderne est ainsi perçu comme un univers où tout est accéléré et ceci est précisément dû à la mécanisation du monde. Ainsi lorsque Irena et son mari descendent voir de plus près la villa et qu'ils se rendent compte qu'ils ont été bernés, ils sont d'emblée confrontés à la mécanisation, au progrès moderne. Ils sont en effet mis face à « des tracteurs, des machines, des amas de terre et de sable [...] des arbres abattus ». L'irruption de la musique provenant du haut parleur atteste également de l'impuissance de l'homme face à la technique. La musique, tout comme la transformation du paysage est imposée à Irena : elle n'a pas le choix. Tous ces éléments, comme la mort de son mari sont inéluctables.

La rapidité technologique modifie les paysages à une telle vitesse qu'en un rien de temps plus rien n'est identifiable. Josef ne reconnaît en effet plus les lieux de son enfance :

Avant de quitter le Danemark, il s'était représenté le face-à-face avec les lieux connus, avec sa vie passée, et s'était demandé : serait-il ému ? froid ? réjoui ? déprimé ? Rien de tout cela. Pendant son absence, un balai invisible était passé sur le paysage de sa jeunesse, effaçant tout ce qui lui était familier ; le face-à-face auquel il s'était attendu n'avait pas eu lieu. (*L'Ignorance*, 14, p.63)

Dans une telle situation aucune émotion n'est possible. Josef ne reconnaît ni les lieux, ni la langue, ni même l'adolescent qu'il était. En lisant son journal de lycéen, il « ne se souvient de rien. Qu'est donc venu lui dire cet inconnu ? Lui rappeler que, jadis,

il a vécu ici sous ce nom ? »¹ Il se demandera même par la suite : « comment deux êtres étrangers, si opposés, peuvent-ils avoir la même écriture ? En quoi consiste cette essence commune qui fait une seule personne de lui et de ce morveux ? »² Il s'agit ici de la permanence de l'identité. C'est une problématique récurrente pour Kundera qui se demande dans toutes ses œuvres ce qui fait l'unité d'une personne. Josef est devenu étranger à lui-même : exilé spatial il est aussi un exilé du passé. L'identité entre sa prime jeunesse et son moi actuel, entre les lieux de son passé et les lieux de son retour, est en quelque sorte purement arbitraire.

L'accélération technologique, mais aussi le rapport de chaque individu à son passé conditionnent la nature du retour au pays. Mais la possibilité du Grand Retour dépend plus généralement de la temporalité humaine :

Disons que la vie humaine est longue de quatre-vingts ans. C'est à peu près pour cette durée que chacun imagine et organise sa vie. Ce que je viens de dire tout le monde le sait mais on se rend rarement compte que le nombre d'années qui nous est imparti n'est pas une simple donnée quantitative, une caractéristique extérieure (comme la longueur du nez ou la couleur des yeux), mais qu'il fait partie de la définition même de l'homme. Celui qui pourrait vivre, dans toute sa force, deux fois plus longtemps, donc, disons, cent soixante ans, n'appartiendrait pas à la même espèce que nous. Rien ne serait plus pareil dans sa vie, ni l'amour, ni les ambitions, ni les sentiments, ni la nostalgie, rien. Si un émigré, après vingt ans vécus à l'étranger, revenait au pays natal avec encore cent ans de vie devant lui, il n'éprouverait guère l'émotion d'un Grand Retour, probablement que pour lui cela ne serait pas du tout un retour, seulement l'un des nombreux détours sur le long du parcours de son existence. (*L'Ignorance*, 34, p.139)

Nous revenons ici à la pensée heideggérienne de l'homme comme étant avant tout un être temporel. Il est donc légitime de penser qu'un nouveau rapport au temps entraîne de nouvelles possibilités existentielles. L'accélération du temps inaugure une nouvelle ère. La rapidité des changements fait que le temps n'est finalement plus humain. Or ceci est une conséquence des paradoxes terminaux (à moins que ce n'en soit la cause).

¹ *L'Ignorance*, 20, p.85.

² *Id.*, 23, p.97.

2 – La postmodernité ou la fin de l'Histoire

L'industrialisation de la société, qui va de pair avec la montée en puissance de la technologie, apparaît à l'aube de la modernité comme une véritable aubaine. L'idéal d'émancipation de l'homme cher aux Lumières se réalise dans le progrès technique. L'homme doit peu à peu se libérer des contraintes terrestres pour enfin accéder au Bien suprême d'Aristote, à savoir le bonheur. L'Histoire d'Hegel comme œuvre de la raison s'inscrit dans cette perspective de progrès. La grande marche de l'Histoire est censée témoigner des évolutions humaines. Les événements du XX^e siècle en ont cependant décidé autrement :

Tels des coups de hache, les grandes dates marquent le XX^e siècle européen de profondes entailles. [...] Ce n'est que dans notre siècle que les dates historiques se sont emparées avec une telle voracité de la vie de tout un chacun. (*L'Ignorance*, 3, p.15)

Après les « coups de hache » du XX^e siècle, l'histoire ne peut plus être l'œuvre de la raison. Tant de sang et de haine témoignent au contraire d'une profonde irrationalité. Il est aussi important de préciser que l'histoire, après la Révolution française, change de nature et prend une réelle importance pour chaque citoyen. Avec l'avènement de l'idéal démocratique, l'histoire n'est plus uniquement le fait des grands hommes, chacun peut désormais y inscrire sa trace. Le XIX^e siècle est aussi considéré comme le lieu du passage de la mémoire à l'histoire. Alors que la transmission a toujours été orale et individuelle, le XIX^e siècle change ce mode de transmission ancestral. Ce ne sont plus les petites anecdotes familiales que l'on se raconte à la veillée qui intéressent mais la « scène éclairée de l'histoire ». Ce sont les grands récits officiels qui assurent désormais la diffusion de l'histoire. Un grand livre doit s'ouvrir pour compter la marche infinie de l'homme vers l'avant. Mais loin de cet idéal de progrès, durant tout le XX^e siècle, l'histoire va au contraire s'écrire au gré des guerres et des massacres. Or, à la différence du XIX^e siècle et des siècles précédents, l'histoire au XX^e siècle affecte la vie des individus dans leur plus profonde intimité. Les hommes avec la démocratie peuvent prendre part à l'histoire mais ils y sont surtout contraints et forcés. Pour preuve les phénomènes d'émigration : les conflits du XX^e siècle ont en effet poussé nombre d'individus à quitter leur pays. Mais plus encore

Kundera parle dans *L'Ignorance* du phénomène du « rêve d'émigration ». Les émigrés semblent en effet tous être hantés la nuit par leur pays natal :

Une chose était sûre : des milliers d'émigrés, pendant la même nuit, en d'innombrables variantes, rêvaient tous le même rêve. Le rêve d'émigration : l'un des phénomènes les plus étranges de la seconde moitié du XX^e siècle. (*L'Ignorance*, 4, p.22)

L'histoire s'immisce dans les sphères les plus intimes de l'existence humaine. L'intimité est comme sous le contrôle de l'histoire. Nous pouvons ici faire le lien avec Ludvik qui dans *La Plaisanterie* voit sa vie complètement basculer à cause d'une plaisanterie à caractère privée. En cette fin d'époque moderne, le spectre du communisme erre toujours et place la vie privée sous l'éclairage de la grande scène publique. Mais suite aux désillusions du XX^e siècle, l'histoire s'éclipse peu à peu de nos sociétés. D'aucuns diront que la postmodernité correspond à l'apparition d'une civilisation post-historique. Comme l'écrit Kundera en comparant les gestes de Bettina et de Laura : « l'Histoire mondiale avec ses révolutions, ses utopies, ses espérances, ses horreurs, a déserté l'Europe et n'y a laissé que la nostalgie »¹. Les faits d'actualité semblent avoir remplacé les grands événements historiques. A propos de la vérité journalistique, Kundera écrit :

Afin d'éviter tout malentendu, soulignons qu'il ne s'agit ni de la vérité de Dieu, qui a valu à Jean Hus le bûcher, ni de la vérité scientifique qui plus tard a valu à Giordano Bruno la même mort. La vérité qu'exige le onzième commandement ne concerne ni la foi ni la pensée, c'est la vérité de l'étage ontologique le plus bas, la vérité purement positiviste des choses : ce que C a fait hier ; ce qu'il pense vraiment au fond de lui-même ; ce dont il parle quand il rencontre A ; et s'il a des rapports intimes avec B. Pourtant, quoique située à l'étage ontologique le plus bas, c'est la vérité de notre époque et elle recèle la même force explosive que, jadis, la vérité de Jean Hus ou de Giordano Bruno. (*L'Immortalité*, III, « Le onzième commandement », p.169)

La vérité qui intéresse la société postmoderne s'est profondément désacralisée voire dégradée. C'est la vérité de l'ordre du « scoop » qui a été substituée à la vérité métaphysique, à la recherche du sens de la vie. Le médiatique a pris le pas sur le politique. Ainsi alors que Bertrand Bertrand fait une carrière politique, son fils

¹ *L'Immortalité*, III, « Le geste du désir d'immortalité », p.248.

Bernard Bertrand ne veut en aucun cas suivre son exemple. Il s'est en effet rendu compte que dans notre société seul le journaliste a le réel pouvoir, celui d'exiger une réponse. Au sommet de la hiérarchie se trouvent les imagologues :

L'homme politique dépend du journaliste. Mais de qui dépendent les journalistes ? De ceux qui les paient, ce sont les agences de publicité qui achètent pour leurs annonces des espaces dans les journaux ou des temps à la radio. [...] Et comme tout ce qui est restée de Marx ne forme plus aucun *système d'idée logique*, mais seulement une suite d'images et d'emblèmes suggestifs, [...] on peut à juste titre parler d'une transformation progressive, générale et planétaire de l'idéologie en imagologie. (*L'Immortalité*, III, « L'imagologie », p.171-172)

Les idéologies ont été peu à peu simplifiées pour ne plus former qu'un ensemble de symboles sans réelle signification. La postmodernité peut donc se caractériser par une réduction de l'idéologie à l'imagologie. Or ceci constitue effectivement un passage de l'histoire à l'ère de la mode ou du scoop :

A propos du rapport entre idéologie et imagologie, j'ajoute encore ceci : les idéologies étaient comme d'immenses roues, tournant en coulisse et déclenchant les guerres, les révolutions, les réformes. Les roues imagologiques tournent aussi, mais leur rotation n'a aucun effet sur l'Histoire. Les idéologies se faisaient la guerre et chacune était capable d'investir par sa pensée toute une époque. L'imagologie organise elle-même l'alternance paisible de ses systèmes au rythme allègre des saisons. Comme dirait Paul : les idéologies appartenaient à l'Histoire, le règne de l'imagologie commence là où l'Histoire finit. (*L'Immortalité*, III, « L'imagologie », p.175-176)

Si l'auteur pose un regard critique sur les idéologies en dénonçant leurs fondements arbitraires (basés sur les besoins et sentiments des individus), il s'attache également à montrer le réductionnisme des imagologies. Laura et Paul peuvent être lus comme des représentants de la génération moderne. Alors que Laura fait partie de la grande famille des *homo sentimentalis*, Paul obéit au commandement rimbaldien du « Il faut être *absolument* moderne ». Il faut préciser qu'en suivant ce commandement Paul appartient en quelque sorte à toutes les époques. C'est d'ailleurs en cela qu'il est « le brillant allié de ses propres fossoyeurs ». Mais bien qu'il tente de faire partie de la génération de sa fille, il n'y parvient pas. Son éviction de la radio montre bien que malgré ses efforts il n'est pas dans l'esprit du temps. Brigitte, sa fille, fait par contre partie intégrante de la nouvelle génération, de la période

postmoderne. De même que la comparaison établie entre Bettina et Laura, le parallèle fait entre le père et la fille permet de faire ressortir les caractéristiques inhérentes à chaque époque :

Dans le Paris de 1968, [...] les étudiants ont refusé le monde tel qu'il est, [...] le monde du père. A cette époque, Paul a passé quelques jours sur les barricades [...], il s'éloignait du monde des pères pour devenir, à trente-cinq ans, enfin adulte.

Puis le temps a passé, sa fille a grandi et s'est sentie à l'aise dans le monde tel qu'il est, dans le monde de la télévision, du rock, de la publicité, de la culture de masse et de ses mélodrames [...]. Capable, autrefois, de défendre opiniâtrement ses positions contre les professeurs, contre les flics, contre les préfets et ministres, Paul ne savait pas du tout se défendre contre sa fille, qui aimait s'asseoir sur ses genoux et ne se hâtait nullement de quitter le monde du père pour entrer dans l'âge adulte. (*L'Immortalité*, III, « Etre absolument moderne », p.210)

C'est bien ici le monde des idéologies qui est remplacé par celui des imagologies. Nous pouvons également remarquer le parallèle entre Bettina, Laura et Brigitte qui toutes trois aiment s'asseoir sur les genoux des hommes, adoptant ainsi un comportement d'enfant. La société postmoderne est avant tout une société infantilisée où les individus semblent se déresponsabiliser. Ainsi même si les personnages ne sont pas représentants d'une époque, ils font partie d'un certain esprit du temps. Leur métaphore existentielle en dit long sur l'époque dans laquelle ils vivent. Cela sera plus complexe à déterminer pour des personnages tels que le professeur Avenarius ou Agnès, personnages qui vont à l'encontre de l'esprit du temps. Pour revenir à Brigitte, elle caractérise parfaitement la postmodernité comme avènement de la culture de masse et du réductionnisme.

3 – La postmodernité, une marche vers la lucidité ?

La fin de l'histoire, le règne des médias au détriment de la politique, le désengagement des individus, la fin des idéologies etc correspondent à une rupture profonde avec la période moderne marquée par l'idée de progrès. Cet idéal de progrès comme émancipation de l'homme a été mis à mal par les désillusions du XX^e siècle. Nous sommes cependant toujours, à l'aube du XXI^e siècle dans une logique de performance. Jean-François Lyotard écrit ainsi :

Notre vie se trouve vouée par [les décideurs] à l'accroissement de la puissance. Sa légitimation en matière de justice sociale comme de vérité scientifique serait d'optimiser les performances du système, l'efficacité. L'application de ce critère à tous nos jeux ne va pas sans quelque terreur, douce ou dure : Soyez opératoires, c'est-à-dire commensurables, ou disparaïssez.¹

C'est ici la question de la place de chaque individu dans la société qui est posée. Cela revient finalement à se demander qu'est ce qu'être utile ? Jean-François Lyotard montre que l'univers postmoderne répond uniquement en termes d'efficacité. Mais cette situation avait déjà cours durant la modernité. Quelle différence avec la postmodernité ?

Cette logique du plus performant est sans doute inconsistante à beaucoup d'égards, notamment à celui de la contradiction dans le champ socio-économique : elle veut à la fois moins de travail (pour abaisser les coûts de production) et plus de travail (pour alléger la charge sociale de la population active). Mais l'incrédulité est désormais telle qu'on n'attend pas de ces inconsistances une issue salvatrice, comme le faisait Marx.²

La logique de performativité fait partie intégrante de l'irrationalité décrite par le deuxième paradoxe terminal. Elle est en effet à elle-même sa propre fin. Or c'est précisément sur ce point que se produit la rupture entre modernité et postmodernité. La modernité légitime la recherche d'efficacité par ce que Jean-François Lyotard nomme métarécits. L'émancipation de l'homme par la science est un exemple de métarécits ou récits de légitimation. Mais les événements du XX^e siècle ont conduit à une crise de la légitimation, le but du système devient uniquement la « maximisation de ses performances »³ :

En simplifiant à l'extrême, on tient pour « postmoderne » l'incrédulité à l'égard des métarécits.⁴

Cette nouvelle attitude postmoderne entraîne plusieurs conséquences. D'un côté, le fait que la crise de légitimation du système ne provoque pas une remise en cause de la maximisation de son efficacité accentue l'absurdité d'un tel processus. Lors

¹ LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne*, « Rapport sur le savoir », Paris : Les éditions de minuit, « Collection Critique », 1979, p.8.

² *Ibid.*

³ *Id.*, p.33.

⁴ *Id.*, p.7.

de la modernité, l'industrialisation, l'informatisation de la société etc avaient un réel sens : l'amélioration de la condition humaine. L'ère postmoderne sait que ces espérances sont vaines, que la performativité du système n'amène pas l'homme à être plus heureux, mais elle continue (et plus que jamais) à rechercher la maximisation des performances. Face à une telle absurdité, la société est en perte de sens. Le seul sens possible est celui d'utilité, or être utile revient à être efficace. Paul, par exemple, avec son esprit de paradoxe détone avec l'esprit du temps qui va plutôt à la légèreté et à la bêtise. Il n'est donc plus considéré comme utile et doit arrêter son émission. Nous retrouvons ici le commandement « Soyez opératoires ou disparaissent ! ». Ce sont les imagologues, autrement dit les publicitaires qui décident ce qui doit être ou non diffusé. Ils obéissent bien évidemment à des impératifs de rentabilité : pour que leur publicité ait un impact, il faut que de nombreux auditeurs écoutent la radio. Paul avec son émission ne « rapporte » pas assez d'auditeurs, il n'est donc pas opératoire. Ainsi même le domaine culturel est réduit à une question de rentabilité. Paul sait que son émission n'est pas indispensable au bon fonctionnement de la radio mais il prend beaucoup de plaisir à la faire et apporte un peu de contenu dans la grande machine médiatique. A l'inverse, Rubens, personnage qui apparaît (et disparaît de même sans laisser de trace) à la sixième partie, exerce un métier qui va de pair avec l'air du temps. Il est en effet marchand de tableaux et participe ainsi à la rentabilisation du domaine culturel. Nous pourrions donc dire en accord avec la pensée postmoderne que Rubens, en participant à la vie économique, est parfaitement utile à la société. Ses pensées sont différentes :

Jamais Rubens ne doutera de la totale inutilité de son travail. Au début il en fut attristé et se reprocha son immoralisme. Mais il finit par se dire : au fond, que signifie « être utile » ? La somme de l'utilité de tous les temps se trouve entièrement contenue dans le monde tel qu'il est aujourd'hui. Par conséquent : rien de plus moral que d'être inutile.
(*L'Immortalité*, VI, 7, p.428)

Rubens pense l'utilité dans son acception la plus commune, en termes d'amélioration de la condition humaine et non de rentabilité. Mais finalement il fait avec une pointe de cynisme le constat de l'apparente inutilité de l'utilité. Or ceci traduit très précisément la formule de Jean-François Lyotard d' « incrédulité à l'égard des métarécits ». Rubens est lucide, il a compris que l'amélioration de la condition

humaine n'était qu'une fable. Il est en désaccord avec cette société technocratique, bien qu'il y participe pleinement. C'est d'ailleurs cette attitude qui contribue à faire ressortir son côté cynique. La postmodernité décrit donc une société en perte de sens qui a érigé la rentabilité comme unique fin mais elle décrit aussi une nouvelle attitude vis-à-vis du monde, une attitude plus lucide. Kundera situe ces deux romans au cœur de l'univers postmoderne, comme en témoigne la présence des paradoxes terminaux. Il dénonce la société postmoderne en la tournant en dérision (principalement dans *L'Immortalité*). Mais il adopte dans le même temps une attitude postmoderne en essayant de s'acheminer par le biais du roman vers une plus grande lucidité. Dans *L'Ignorance*, l'auteur s'attache par exemple à montrer que l'exil n'est pas forcément une catastrophe mais qu'il peut être au contraire un « exil libérateur »¹ :

« [Irena] avait toujours considéré comme une évidence que son émigration était un malheur. Mais, se demande-t-elle en cet instant, n'était-ce pas plutôt une illusion de malheur, une illusion suggérée par la façon dont tout le monde perçoit un émigré ? Ne lisait-elle pas sa propre vie d'après un mode d'emploi que les autres lui avaient glissé entre les mains ? Et elle se dit que son émigration, bien qu'imposée de l'extérieur, contre sa volonté, était peut-être, à son insu, la meilleure issue de sa vie. Les forces implacables de l'Histoire qui avaient attenté à sa liberté l'avaient rendue libre. » (*L'Ignorance*, 6, p.30)

Il s'agit donc dans le roman de mettre en question les évidences. Or n'est-ce pas aussi cela être « incrédule à l'égard des métarécits » ? La postmodernité est donc aussi une période où l'homme recherche une plus grande lucidité. Quoi de mieux que le roman qui explore le monde en croisant les différentes voix des « égos expérimentaux » que sont les personnages ? Kundera met en évidence dans ses œuvres le passage de l'époque moderne à la postmodernité. Il fait une critique des deux époques (comme en témoignent notamment les personnages de Paul et de Brigitte). Pour autant, même si la postmodernité est un terme péjoratif pour Kundera, en tant qu'attitude « incrédule à l'égard des métarécits » elle sied bien à son œuvre. Il faut en effet distinguer la postmodernité comme constat du « piège du monde » et la réaction face à ce nouveau monde, à savoir une plus grande lucidité.

¹*Une rencontre*, Paris : Gallimard, « NRF », 2009, VI, « L'exil libérateur selon Vera Linhartova », p.123.

4 - La postmodernité esthétique, un aboutissement de la modernité ?

La postmodernité comme « incrédule à l'égard des métarécits » définit moins une période historique qu'une attitude vis-à-vis du monde. Nous pourrions ainsi dire que le roman, dans son essence est postmoderne. Il est pourtant difficile de dire cela puisque comme l'explique Antoine Compagnon :

Le postmodernisme résulte d'une crise essentielle de la conscience de l'histoire dans le monde contemporain, d'une crise de la légitimité des idéaux modernes de progrès de raison et de dépassement. En ce sens, il représente peut-être l'avènement retardé de la vraie modernité.¹

La postmodernité bien qu'elle soit marquée par « la fin de l'histoire » s'inscrit tout de même dans un contexte historique. Cependant le terme de postmodernité en lui-même pose problème :

Si le moderne est l'actuel et le présent, que peut bien signifier ce préfixe *post-* ? N'est-il pas contradictoire ? Que serait cet *après* de la modernité que le préfixe désigne, si la modernité est l'innovation, le mouvement même du temps ? Comment un temps peut-il se dire d'après le temps ? Comment un présent peut-il nier sa qualité de présent ? On répondra provisoirement que le postmoderne est d'abord un mot d'ordre polémique, s'inscrivant en faux contre l'idéologie de la modernité ou la modernité comme idéologie, c'est-à-dire moins la modernité de Baudelaire, dans son ambiguïté et son déchirement, que celle des avant-gardes historiques du XX^e siècle. Il s'ensuit que si la modernité est complexe et paradoxale, la postmodernité l'est tout autant.²

Il y a donc une contradiction dans le terme même de postmodernité. Nous avons jusqu'à présent traité de la postmodernité historique ou sociopolitique ; or il importe de la distinguer de la postmodernité esthétique. De ce point de vue, la postmodernité esthétique semble être une réponse aux désillusions de la modernité politique et esthétique, mais aussi une réaction à la postmodernité sociopolitique comme constat des affres du monde contemporain.

Il faut avant tout distinguer la modernité des avant-gardes. Ainsi alors que la modernité propose un renouvellement des formes et des contenus, les avant-gardes

¹ COMPAGNON, Antoine, *Les Cinq paradoxes de la modernité*, Paris : Editions du Seuil, 1990, p.143.

² *Id.*, p.143-144.

prônent le culte du nouveau. Les modernistes gardent une certaine autonomie et ne s'inscrivent pas véritablement dans un courant tandis que les avant-gardistes codifient à outrance leur art. Il y a donc une nette distinction à faire entre modernisme et avant-gardisme :

Le projet avant-gardiste me paraît toujours irréductible au projet moderniste : d'un côté Proust, Joyce et Woolf, Kafka et Mann, Eliot et Pound, c'est-à-dire la fondation d'une tradition nouvelle, et de l'autre Breton ou plutôt Dada, c'est-à-dire la négation de toute tradition. Les modernes ont le plus souvent été politiquement indifférents ou réactionnaires, tandis que les avant-gardes, avec des exceptions comme le futurisme italien, se sont plutôt engagés à gauche. Il est possible que le résultat ait été le même du point de vue de l'autonomie de l'art, mais comment réduire à rien la différence de deux conscience du temps : la passion du présent et celle du futur ?¹

Alors que les avant-gardes se situent proprement du côté de la rupture, le modernisme cherche à innover. De plus comme l'explique Antoine Compagnon, les avant-gardes apparaissent comme de la littérature engagée alors que les modernes sont avant tout des artistes. Or le postmodernisme, qui « constitue en lui-même un grand vide théorique »² du fait notamment de la crise de toute légitimation symbolique qui marque la condition postmoderne, semble « moins hostile à la modernité qu'à l'avant-garde »³. En ce sens la postmodernité esthétique serait plus un « post-avant-gardisme ». Les avant-gardes sont en effet caractérisées par un profond manque de liberté créatrice, les règles sont définies au départ dans le manifeste et quiconque s'en écarte sera banni du courant, à l'inverse la postmodernité se caractérise par un grand flou théorique :

En tant que vide théorique, le postmodernisme représente le lieu d'effondrement de tous les systèmes centrés, ce qui amène une importante réouverture des frontières stylistiques.⁴

La fin des avant-gardes est donc marquée par la fin des interdits : un vent de liberté souffle sur l'art. C'est le commandement rimbaldien du « Il faut être

¹ *Id.*, p.163.

² BOIVERT, Yves, *Le monde postmoderne*, « Analyse du discours sur la postmodernité », Paris : L'Harmattan, « Logiques sociales », 1996, p.34.

³ COMPAGNON, Antoine, *Les Cinq paradoxes de la modernité*, Paris : Editions du Seuil, 1990, p.164.

⁴ BOIVERT, Yves, *Le monde postmoderne*, « Analyse du discours sur la postmodernité », Paris : L'Harmattan, « Logiques sociales », 1996, p.34.

absolument moderne » qui caractérise dans *L'Immortalité* l'idée d'avant-garde. Avec le personnage de Paul, Kundera met bien en évidence le caractère absurde de la dictature moderne. *L'Immortalité* et *L'Ignorance* font par ailleurs toutes deux le constat d'un monde (post)moderne désenchanté. C'est de ce regard acerbe et lucide sur le monde que surgit la nostalgie dont est empreinte toute l'œuvre de Kundera. Les personnages d'Agnès et d'Irena dans les deux romans qui nous intéressent sont en quelque sorte les emblèmes de ce regret du passé. Elles ne semblent pas être adaptées au monde qui les entoure et cherchent en vain comment survivre dans un tel univers. En ce sens Kundera serait un auteur complètement tourné vers le passé. Or la postmodernité ne recherche pas un retour dans le passé mais tente de l'intégrer à l'avenir. Alors que la modernité prônait le progrès et la nouveauté à tout prix dans un rejet total du passé (plus spécifiquement les avant-gardes), la postmodernité au contraire permet le retour du refoulé. Yves Boivert écrit ainsi qu'« en brisant la barrière entre le passé et le présent (barrière édifiée par le modernisme), le postmodernisme désire unir l'ancien et le nouveau pour faire surgir une nouvelle force. Cette union temporelle est également la réunion de la passion et de la raison. »¹ La postmodernité, loin de se couper du passé, cherche donc à renouer un lien avec la tradition. Kundera n'a d'ailleurs cessé de répéter que le roman ne peut être compris que dans son inscription à l'intérieur d'une histoire européenne du roman. En se plaçant dans la filiation de Cervantès ou de Rabelais, il renoue avec une manière de raconter qui avait disparu. Dans ses romans le narrateur est très présent, il se permet de faire des commentaires, montre comment sont nés ses personnages etc. Il y a en ce sens une réelle filiation avec les romanciers du passé. Mais en même temps, comme l'explique Yves Boivert la postmodernité n'est pas simple nostalgie du passé, elle tente de créer à partir du passé. En ce sens Kundera est-il réellement un auteur postmoderne ? Il se définit lui-même comme un « moderniste antimoderne »². Il entend par là la recherche de nouvelles formes tout en se tenant à l'écart des phénomènes de modes. Il rejette donc tout ce qui a trait à l'avant-garde pour se placer du côté du modernisme. Il n'est pas simplement tourné vers le passé mais cherche, au

¹ *Id.*, p.36.

² Voir Kundera, Milan, *L'Art du roman*, Paris : Gallimard, « Folio », 1986, VI, « MODERNE (art moderne, monde moderne), p.165.

contraire, tant du point de vue du fond que de la forme, à découvrir de nouveaux aspects de l'art et de la vie. Il semble donc que ce soit proprement une attitude postmoderne. Reprenons point par point les caractéristiques modernes (au sens d'avant-gardiste) et postmodernes : à la pureté moderne, Kundera oppose un art de l'ambiguïté ; face à la rupture avec le passé, il s'inscrit dans la filiation de Cervantès ; au culte du nouveau, il répond par la découverte de nouvelles possibilités existentielles ; à la suprématie de la raison, il met en évidence l'irrationalité de l'homme etc. Ainsi, bien que la notion de postmodernité soit décriée par Kundera qui y voit un vain recyclage et un acheminement vers la mort de l'art, une partie du courant postmoderne peut lui être appliqué : c'est la postmodernité définie en tant que « post-avant-gardisme ». Dans une telle acception le postmodernisme devient en quelque sorte une apogée du modernisme où passé, présent et futur sont réunis. Dans les deux romans qui nous intéressent Kundera renoue avec l'histoire mais pour en dénoncer les illusions et mieux comprendre le « piège qu'est devenu le monde ». *L'Immortalité* et *L'Ignorance* mettent en évidence les nouvelles possibilités existentielles offertes par le monde des paradoxes terminaux en cherchant leur origine dans le passé. *L'homo sentimentalis*, qui deviendra le militant du XX^e siècle, remonte par exemple au XIX^e siècle. Les deux romans, en se plaçant dans une tradition narrative, renouvellent en même temps profondément ces formes traditionnelles. Kundera coupe avec l'illusion de vraisemblance du XIX^e siècle (notamment dans *L'Immortalité* en faisant la genèse de la création du roman) mais cela n'enlève en rien la possibilité d'identification du lecteur aux personnages. L'esthétique kunderienne peut donc s'apparenter à un aboutissement du modernisme qui est finalement une sorte de postmodernisme.

Les deux romans de Kundera se situent à la frontière entre deux époques. Les paradoxes terminaux, qui ne sont rien d'autre que le renversement tragique et dérisoire des idéaux modernes, marquent bien la transition de la modernité à la postmodernité. L'idéal de progrès s'est évaporé avec les désillusions idéologiques du XX^e siècle. A l'aube du XXI^e siècle, les hommes ont pris conscience que le progrès technologique ne permettrait pas l'émancipation de l'homme. Pour autant, cette « incrédulité à l'égard des métarécits » n'empêche pas la logique de « maximisation des performances du système » de perdurer. Or il n'y a d'autre but à cela que la

performativité du système elle-même, d'où la profonde crise de légitimation que connaît la postmodernité. Dans ce monde en perte de sens où l'individu n'a plus réellement de place, les personnages cherchent tous à leur manière un moyen de s'échapper du « piège du monde ».

Pour éclaircir la position de l'œuvre de Kundera par rapport au monde actuel, les propos de Paul Valéry sont intéressants à étudier :

En somme, à l'idole du Progrès répondit l'idole de la malédiction du Progrès ; ce qui fit *deux lieux communs*. (Paul Valéry, « Propos sur le progrès », 1929.)

Les romans de Kundera semblent de prime abord se placer du côté de la malédiction du progrès. L'auteur met en effet en évidence les affres du monde postmoderne. Il montre notamment les dégâts causés par le « grand balai invisible » de la technologie. Or il est vrai, comme le décrit Paul Valéry, que le fait de critiquer la société capitaliste est devenu on ne peut plus consensuel. La position de Kundera est cependant sensiblement différente. Il n'est pas un écrivain dit « engagé » et ne cherche en aucun cas à dispenser des idées politiques. Paul, personnage de la génération moderne, et Brigitte, qui appartient à la génération suivante dite postmoderne, sont tous deux montrés dans leur bêtise ; l'idée de l'exil comme malheur est remise en question dans *L'ignorance* : rien n'est d'emblée bien ou mal. Loin d'être des instruments de lutte, *L'immortalité* et *L'ignorance* cherchent à poser un regard lucide sur le monde. Ces romans sont une invitation à prendre du recul et pour quelques instants s'extraire du « piège du monde ». Mais peut-on pour autant caractériser l'attitude de Kundera de postmoderne ?

La postmodernité qu'elle soit sociopolitique ou esthétique comprend des acceptions très diverses. Pour simplifier, elle s'inscrit d'un côté dans le monde des paradoxes terminaux avec une dimension kitsch et commerciale et elle définit de l'autre une réponse à cette société technocratique par le biais d'une plus grande lucidité et d'une esthétique qui, tout en cherchant de nouvelles formes, se place au sein d'une tradition. Kundera explique d'ailleurs que la seule solution au problème de la modernité est esthétique. Le roman, dans sa forme et dans son contenu, est la réponse à la postmodernité comme constat du monde. Les romans de Kundera

s'opposent donc à une certaine postmodernité par le biais d'une autre postmodernité.

Cependant dans le monde des paradoxes terminaux, monde du réductionnisme et de la déculturation, le roman comme art de la complexité et de l'ambiguë ne peut se développer qu'à l'encontre de l'air du temps. Alors que l'idée de la mort de l'art se glisse subrepticement dans les esprits, le roman peut-il encore avoir une place au sein de la postmodernité ? Minuit a-t-il sonné sur le cadran de l'art du roman ?

II – Minuit sur l’horloge de l’art du roman ?

En guise de conclusion à la première partie de son *Art du roman*, Milan Kundera se demande si « le roman va disparaître ? »¹. Question à laquelle il répond :

Je crois seulement savoir que le roman ne peut plus vivre en paix avec l’esprit de notre temps : s’il veut encore continuer à découvrir ce qui n’est pas découvert, s’il veut encore « progresser » en tant que roman, il ne peut le faire que contre le progrès du monde.²

Il est vrai que le roman n’est pas à sa place dans l’univers des paradoxes terminaux. Mais c’est plus généralement l’existence de l’art lui-même qui est menacée par le réductionnisme ambiant. A l’instar de créateurs tels qu’Andy Warhol, l’art (pictural), au début des années 70, se tourne vers la publicité. Or art et consommation de masse ne sont-ils pas des termes antithétiques ? C’est la postmodernité qui inaugure de telles contradictions. La mise à mal des idéaux modernes et l’avènement d’une société basée sur la maximisation des performances font émerger une nouvelle conception de l’art. L’inutilité (par opposition à la rentabilité) et la beauté ne sont plus les critères principaux de l’art ; ceci correspond à l’apparition de la culture de masse. Kundera s’élève bien évidemment contre cette « déculturation ». Comment *L’Immortalité* et *L’Ignorance* réussissent-elles à déjouer les pièges de la postmodernité ?

Mais loin d’être de simples survivants au sein d’un monde qui n’est pas le leur, les romans ont pour Kundera une véritable utilité. Toute son œuvre (essais et romans) est un hymne au pouvoir de la littérature et plus spécifiquement du roman. Pour être « utile » le roman doit explorer de nouveaux aspects de l’existence et ainsi être vecteur de connaissance. *L’Immortalité* et *L’Ignorance* nous aident en effet à envisager la transition entre modernité et postmodernité (c’est du moins ce que la première partie tente de démontrer). Mais qu’est-ce qui distingue finalement ces romans d’ouvrages sociologiques ou philosophiques ? La réponse de Milan Kundera est sans appel : la beauté. Le romancier est celui qui fait entrevoir la poésie de l’existence. Mais plus encore, selon Milan Kundera, le roman serait le seul à pouvoir résister contre

¹ *L’Art du roman*, Paris : Gallimard, « Folio », 1986, p.31.

² *Ibid.*

ce que Husserl définit comme « l'oubli de l'être ». Faire surgir l'être : n'est-ce pas là la chasse gardée de la poésie ? Ce sont les rapports entre poésie et romans qui sont ici en question.

Même si le roman vogue à contre-courant et ne paraît plus avoir de place dans l'univers postmoderne, minuit ne semble pas encore avoir sonné sur le cadran de son horloge. *L'Immortalité* et *L'Ignorance* nous dévoilent de nouveaux aspects de l'existence et nous apportent un autre regard sur le monde. Il s'agit en définitive d'examiner « ce que peut la littérature »¹.

A – A contre-courant

Technique, rentabilité, vitesse d'un côté ; art, « inutilité », lenteur et plaisir de l'autre : romans et époque des paradoxes terminaux sont incontestablement des univers incompatibles. Le roman s'est-il trompé d'époque ? Pour Rubens, personnage de *L'Immortalité*, l'arrivée de l'art contemporain marque la fin de la peinture : minuit a sonné sur le cadran de l'horloge de la peinture européenne. En est-il de même pour le roman ? Si tel est le cas *L'Immortalité* et *L'Ignorance* feraient partie des derniers survivants d'une espèce en voie de disparition. La nostalgie dont est empreinte toute l'œuvre de Kundera se comprendrait dès lors comme le regret d'un monde passé, révolu où le roman avait encore une place. Comment l'histoire du roman peut-elle « progresser » si elle est constamment tournée vers le passé ?

Loin d'être uniquement dans le regret du passé, les œuvres de Kundera s'intéressent au contraire aux nouveaux aspects de l'existence et décrivent avec beaucoup de justesse un monde qui n'est pas le leur. Ainsi, bien que la visée romanesque ne soit pas en accord avec le monde postmoderne, il ne faut pas pour autant être alarmiste : le roman n'a pas dit son dernier mot. Caractérisé par « l'impureté », l'ambiguïté, l'humour, l'esprit du roman a tous les outils en main pour « piéger » l'ère du temps dans ses filets. C'est en se jouant de l'univers réducteur des

¹ Formule extraite du titre du colloque consacré à Kundera en mai 2009 à Brno : « Milan Kundera : ce que peut la littérature ».

paradoxes terminaux que *L'Immortalité* et *L'Ignorance* réussissent le pari risqué de « progresser » à contre-courant.

Le roman tel que le conçoit Kundera constitue par ailleurs un contre-pouvoir très important au sein du monde contemporain. La postmodernité esthétique répond à la postmodernité sociopolitique. Il s'agit pour nous de comprendre quelle est cette réponse.

1 – Le roman : une espèce en voie de disparition ?

La métaphore du cadran, inaugurée avec le personnage de Rubens dans la sixième partie de *L'Immortalité*, permet la mise en place de plusieurs idées importantes. Kundera compare tout d'abord la vie au cadran d'une horloge. Il prend pour point de départ l'astrologie qui est, selon lui, une très bonne métaphore de la vie. Comme sur un horoscope, les aiguilles de l'existence tournent sur un même cadran indiquant les différentes phases de la vie :

L'horoscope ressemble à une horloge, et l'horloge est l'école de la finitude : dès qu'une aiguille a décrit un cercle, pour revenir à l'endroit d'où elle est partie, une phase s'achève. Sur le cadran de l'horoscope, neuf aiguilles tournent à des vitesses différentes, marquant à tout instant la fin d'une phase et le début d'une autre. (*L'Immortalité*, VI, 2, p.405)

La vie de chaque individu pourrait ainsi être lue à la manière d'un horoscope. Trouver la métaphore existentielle de chaque personne, comme Milan Kundera tente de le faire avec ses personnages, reviendrait dès lors à déceler ce qui se cache au centre du cercle décrit par toutes les aiguilles. Autrement dit, découvrir ce qui fait l'unité du cercle, revient à trouver le « thème de la vie » :

Telle est bien la vie : elle ne ressemble pas au roman picaresque où le héros, d'un chapitre à l'autre, est surpris par des événements toujours nouveaux, sans nul dénominateur commun ; elle ressemble à la composition que les musiciens appellent *thème avec variations*. (*L'Immortalité*, VI, 2, p.404)

Kundera reprend ici des concepts primordiaux de son esthétique : le thème et la variation. De *La Plaisanterie* à *L'Ignorance*, toute son œuvre est la déclinaison de quelques thèmes, eux-mêmes développés à l'intérieur de chaque roman. Vus sous cet

angle, les romans de Kundera sont au plus proche de l'existence humaine : ils sont construits de la même manière. Le roman semble dès lors être le plus à même de parler de l'existence humaine. Kundera défend cette position et fait du roman le lieu d'exploration de l'existence. A la différence du roman picaresque, l'œuvre de Kundera témoigne d'une véritable continuité : les personnages et l'intrigue sont concentrés autour de quelques thèmes essentiels. Ainsi alors que *L'Immortalité* s'intéresse précisément au thème de l'immortalité, *L'Ignorance*, elle, se penche sur le thème de l'exil. Goethe, Laura, Bettina, Paul etc. constituent autant de variation du thème de l'immortalité, tandis qu'Irena, Gustaf, Josef etc. vivent chacun d'une manière différente l'exil. Les personnages ou « égos expérimentaux » permettent donc d'explorer en profondeur un même thème. Mais plus encore, cette esthétique du thème et de la variation fait sens à travers toute l'œuvre de Milan Kundera. Nous pouvons en effet remarquer que les thèmes de l'immortalité et de l'exil sont respectivement développés dans *L'Ignorance* et *L'Immortalité*. *L'Ignorance* s'intéresse à l'immortalité à de nombreuses reprises au cours du texte. C'est par l'intermédiaire du personnage de Milada adolescente que cette allusion est la plus évidente. Comme nous l'avons vu dans la première partie, la jeune fille cherche à accéder à l'immortalité en tentant de se suicider. A l'instar de Bettina ou de Laura, elle est mue par un désir de « faire quelque chose » et fait ainsi partie de la grande famille des homo sentimentalis. Le thème de l'immortalité est également présent dans le roman par le biais de la mort de la femme de Josef. Celui-ci cherche à tout prix à faire revivre sa femme. Ses souvenirs d'elle sont trop flous et imprécis, c'est pourquoi pour continuer à la faire exister, il continue à vivre comme si elle n'était pas morte : une façon de la rendre immortelle. Même si cela est moins flagrant, *L'Immortalité* traite aussi du thème de l'exil. Agnès, en se sentant complètement étrangère à la société qui l'entoure, passe pour une exilée. Bien d'autres thèmes traversent les deux romans, témoignant ainsi de la continuité de l'œuvre kundérienne. Son art romanesque n'a d'autre visée que la déclinaison d'un même thème : l'exploration de l'existence dans le monde moderne est le centre de son cadran. Ce thème s'accompagne de motifs tels que le tragique, l'humour, l'histoire, le temps etc. qui sont repris et approfondis dans toute l'œuvre. Il y a donc une signification à l'intérieur de chaque œuvre mais un sens plus profond se dégage de l'ensemble des romans.

De même, pour faire véritablement sens, chaque art doit être situé au sein d'une histoire.¹ Or cette histoire, de même que l'existence humaine, peut être lue comme le cadran d'une horloge. La métaphore du cadran est donc ici reprise dans une perspective méta-artistique. Rubens, qui adolescent se destinait à la peinture, est heureux de ne pas avoir concrétisé ses aspirations. En visitant un musée, il se rend en effet compte de l'écart qui s'est creusé entre la peinture moderne et la peinture contemporaine : « entre les deux étages coulait le Léthé, le fleuve de la mort et de l'oubli »². Il semble que l'histoire de la peinture européenne soit arrivée à son terme :

Rubens se dit alors que s'il avait fini par renoncer à la peinture, c'était pour une raison plus profonde, peut-être, que le simple manque de talent ou de persévérance : sur le cadran de la peinture européenne, les aiguilles marquaient minuit. (*L'Immortalité*, VI, 7, p.426)

La peinture contemporaine ne peut plus, selon Rubens (visiblement selon l'auteur aussi), être considérée en tant que telle. Tout ce qui vient après l'ère moderne ne peut tout simplement pas être rangé au sein de la peinture européenne. Le pop'art, inauguré par Andy Warhol, est de fait difficilement comparable aux œuvres d'artistes tels que Francis Bacon. Il faudrait évidemment ici étayer notre argumentation mais là n'est pas notre sujet. C'est avant tout l'idée qui se dégage de cette réflexion qui est intéressante : la peinture s'inscrit au sein d'une histoire qui se clôt avec l'arrivée de la postmodernité. La même idée est reprise dans *L'Ignorance* à propos de la musique. Dans ce roman, Milan Kundera s'intéresse aux rapports entretenus entre Schönberg et Stravinski. De leur vivant, ces deux grands compositeurs se sont livrés à une querelle artistique. Schönberg est persuadé de gagner cette bataille et pense accéder facilement à la grande immortalité. « Il tient la postmodernité pour son plus sûr allié »³ mais malheureusement Schönberg se trompe, « il surestimait l'avenir »⁴. Nous pouvons au passage remarquer que le thème de l'immortalité revient encore une fois dans *L'Ignorance*. Le romancier « se sert » ici de ce thème pour éclairer le rapport de l'homme à l'avenir : personne ne peut connaître le futur. L'immortalité est intrinsèquement liée à « l'ignorance » de l'avenir. Or c'est précisément cette ignorance

¹ Voir notamment sur cette question Kundera, Milan, *Le Rideau*, « Essai en sept parties », Paris : Gallimard, « NRF », 2005, II.

² *L'Immortalité*, VI, 7, p.426.

³ *L'Ignorance*, 39, p.166.

⁴ *Ibid.*

qui confère à l'homme sa fragilité. Personne n'est assuré de devenir immortel tout comme personne n'est à l'abri de l'immortalité risible. Revenons à notre thème, Schönberg rivalisait avec Stravinski mais le danger est finalement venu d'ailleurs : « la radio fut le petit ruisseau par lequel tout commença. »¹Le motif de la radio, déjà présent dans *L'Immortalité*, symbolise dans les deux œuvres l'uniformisation et l'envahissement de l'information. Bernard Bertrand, présentateur radio, est d'ailleurs dans *L'Immortalité* promu ironiquement « âne intégral » par le professeur Avenarius. Même s'il s'agit d'une erreur (Avenarius voulait remettre le diplôme au père de l'intéressé), ce diplôme fait de la radio l'emblème de la bêtise (post)moderne. Ce sont donc finalement les mass-médias, rois de la postmodernité, qui ont eu raison des grands compositeurs :

Mais l'avenir, ce fut le fleuve, le déluge des notes où les cadavres des compositeurs flottèrent parmi les feuilles mortes et les branches arrachées. Un jour, le corps mort de Schönberg, ballotté par les vagues démontées, heurta celui de Stravinski et tous les deux, dans une réconciliation tardive et coupable, continuèrent leur voyage vers le néant (vers le néant absolu de la musique qu'est le vacarme absolu). (*L'Ignorance*, 39, p.169)

Minuit a également sonné sur le cadran de la musique européenne. La postmodernité semble donc aller de pair avec un déclin de l'art. Il suffit, pour constater cela, de faire une rapide comparaison entre l'univers de Paul et celui de sa fille. Paul, en mai 1968, a élevé sa voix contre « le monde superficiel du confort, du marché, de la publicité, le monde de la stupide culture de masse qui farcit de mélodrames la tête des gens »², tandis que Brigitte « s'est sentie à l'aise dans le monde tel qu'il est, dans le monde de la télévision, du rock, de la publicité, de la culture de masse et de ses mélodrames, dans le monde des chanteurs, des voitures, de la mode, des épiceries de luxe et des élégants industriels promus au rang de stars. »³Il y a donc une nette dégradation de la culture entre la modernité et la postmodernité. La « culture » de l'ère postmoderne est avant tout basée sur la rentabilité, sur la maximisation du système. Andy Warhol, initiateur du pop'art, a d'ailleurs été publicitaire à ses débuts. Il est clair que la musique et la peinture européennes ne sont pas à leur place dans un tel

¹ *Id.*, p.167

² *L'Immortalité*, III, « Etre absolument moderne », p.210.

³ *Ibid.*

univers : elles ne sont pas du côté de la rentabilité. Les œuvres de Stravinski sont par exemple loin d'être accessibles à un large public, elles ne peuvent donc pas faire partie de la grande catégorie de la culture de masse. Cela veut-il dire qu'il faut se tourner vers un art élitiste ? Kundera ne propose pas une telle solution : il montre simplement que les goûts et aspirations des individus ont changé aussi vite que l'air du temps. Paul, fervent admirateur de Rimbaud, se rend compte avec tristesse que sa fille n'a jamais lu un vers de l'illustre poète :

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. (*L'Immortalité*, III, « Etre absolument moderne », p.211-212)

Paul constate en premier lieu le décalage culturel qu'il existe entre sa fille et lui. Mais en approfondissant sa réflexion, il prend conscience qu'il n'a jamais, lui-même, aimé Rimbaud ; c'est avant tout l'idéal révolutionnaire incarné par le poète qui lui a plu. Rimbaud est en phase avec tous les idéaux soixante-huitards, il répondait ainsi parfaitement aux besoins des jeunes gens de l'époque. Si l'on suit le raisonnement de Paul, la culture ne serait qu'un moyen de combler désirs et aspirations des gens. Alors que Rimbaud incarnait pleinement la modernité, sa fougue poétique est dépassée dans un monde postmoderne désenchanté. Nous retrouvons ici l'idée développée par Josef dans *L'Ignorance*. Selon lui, l'adhésion à un système n'a rien à voir avec les idéologies ; pour fonctionner des théories doivent avant tout satisfaire les besoins psychologiques des êtres à un moment donné de l'histoire.¹ Une telle réflexion montre bien l'absurdité des systèmes idéologiques. Mais peut-on appliquer le même raisonnement à la culture comme le fait Paul ? Il semblerait que non : considérer la culture comme un phénomène de mode constitue en effet une profonde atteinte à l'égard de l'art. Kundera dénonce d'ailleurs cette attitude dans la troisième section de son dernier essai². Dans ce chapitre, « Les Listes noires ou

¹ Voir *L'Ignorance*, 41, p.177-178.

² *Une rencontre*, Paris : Gallimard, « NRF », 2009.

divertimento en hommage à Anatole France », l'auteur s'attache précisément à montrer l'ineptie des modes en matière culturelle ou artistique. Anatole France, admiré et reconnu de tous de son vivant, passe subitement après sa mort sur la liste noire des écrivains médiocres. Kundera s'interroge sur la légitimité de tels jugements :

Les listes noires, d'où tirent-elles leur force ? D'où viennent les commandements secrets auxquels elles obéissent ?

Des salons. Nulle part au monde ils n'ont joué un rôle aussi grand qu'en France. Grâce à la tradition aristocratique qui dure depuis des siècles, puis grâce à Paris, où, sur un espace étroit, toute l'élite intellectuelle du pays s'entasse et fabrique des opinions ; elle ne les propage pas par des études critiques, des discussions savantes, mais par des formules épatantes, des jeux de mots, des vacheries brillantes (c'est ainsi : les pays décentralisés diluent la méchanceté, les centralisés la condensent).¹

Les listes noires ne sont donc rien d'autres que des courants de mode variant aux aléas des caprices mondains. De la même façon que les imagologues, une poignée de l'élite intellectuelle décide de ce qui mérite d'être lu, vu ou entendu. Les listes noires ou les listes d'or se placent du côté de l'actualité, de l'air du temps, or l'art ne peut être appréhendé que dans la permanence². Milan Kundera n'a de cesse de répéter que ses romans ne doivent en aucun cas être compris dans une visée politique ou historique. L'histoire n'intéresse le romancier qu'en tant que « nouvelle situation existentielle ». *La Plaisanterie*, premier roman de Kundera, a été réduite, lors de sa sortie en France, à sa dimension politique :

L'accueil à Paris [...] m'a flatté et attristé à la fois : mon roman fut couvert d'éloges mais lu d'une façon unilatéralement politique. La faute en incombait aux circonstances historiques du moment, à la préface d'Aragon (qui n'a parlé que de politique) [...] et aussi à la transformation progressive de la critique littéraire occidentale en commentaire journalistique hâtif, assujetti à la dictature de l'actualité. Or, aujourd'hui, les rumineurs de l'actualité ont depuis longtemps oublié le Printemps de Prague ainsi que l'invasion russe. Grâce à cet oubli, paradoxalement, *La Plaisanterie* va pouvoir redevenir enfin ce qu'il a toujours voulu être : roman et rien que roman.³

¹ *Id.*, III, 5, p.61.

² Voir sur cette question ARENDT, Hannah, *Condition de l'homme moderne*, Paris : Pocket, « Agora », 2007.

³ *La Plaisanterie*, Paris : Gallimard, « Folio », 1987, « Note de l'auteur », p.462.

Ce premier roman de Kundera, loin d'avoir été écrit dans une visée politique, cherche à saisir l'être dans la nouvelle situation existentielle offerte par le communisme. Ludvik, personnage principal du roman, fait des années de prison pour avoir envoyé une plaisanterie sur le régime communiste à sa petite amie. Plus qu'une dénonciation du communisme, ce premier roman de Kundera s'intéresse au renversement tragique et dérisoire des actes et des paroles. Pour une plaisanterie incomprise, Ludvik se retrouve pendant des années derrière des barreaux. Sa vie entière est dévorée par le monde politique et historique. C'est donc la nouvelle situation de l'homme dans l'univers des paradoxes terminaux qui intéresse Kundera. Lire ce roman uniquement dans une visée politique est bien réducteur. Or dans le monde des mass-médias, les romans sont de plus en plus lus et interprétés dans une telle optique :

Mais, hélas, le roman est, lui aussi, travaillé par les termites de la réduction qui ne réduisent pas seulement le sens du monde mais aussi le sens des œuvres. Le roman (comme toute la culture) se trouve de plus en plus dans les mains des médias, ceux-ci, étant agents de l'unification de l'histoire planétaire, amplifient et canalisent le processus de réduction [...]. Et il importe peu que dans leurs différents organes les différents intérêts politiques se manifestent. Derrière cette différence de surface règne un esprit commun. [...] Cet esprit commun des mass-médias dissimulé derrière leur diversité politique, c'est l'esprit de notre temps. Cet esprit me semble contraire à l'esprit du roman.¹

Nous revenons ici aux paradoxes terminaux : l'uniformisation et la réduction engendrées par les mass-médias réduisent le roman à une actualité culturelle futile.

La postmodernité annonce donc une période bien sombre pour la culture. Minuit a sonné sur les horloges de la peinture et de la musique européennes mais aussi sur celle de l'art dramatique. Kundera explique dans son dernier essai qu'il a toujours associé Bacon et Beckett dans sa « galerie imaginaire de l'art moderne »². Cependant Bacon ne s'est jamais senti proche de Beckett. Kundera s'interroge dès lors sur le fondement de ce rapprochement entre les deux artistes :

Qu'est-ce qui fait que, malgré toutes les réserves de Bacon, je ne cesse de le voir proche de Beckett ?

¹Kundera, Milan, *L'Art du roman*, Paris : Gallimard, « Folio », 1986, I, 9, p.29-30.

²KUNDERA, Milan, *Une rencontre*, Paris : Gallimard, « NRF », 2009, I, 5, p.22.

Tous les deux, ils se trouvent à peu près au même endroit de l'histoire de leurs arts respectifs. A savoir, dans la toute dernière période de l'art dramatique, dans la toute dernière période de l'histoire de la peinture. [...]

Dans l'histoire de l'art moderne, Bacon et Beckett ne sont pas ceux qui ouvrent le chemin ; ils le referment.¹

Bacon et Beckett sont les derniers représentants de leurs arts avant que l'horloge n'inscrive minuit. Or, comme Kundera l'écrit à propos de Bacon parlant de Beckett : « quand un artiste parle d'un autre, il parle toujours (par ricochet, par détour) de lui-même et là est tout l'intérêt de son jugement. »² En s'intéressant à Bacon et à Beckett, Milan Kundera nous parle t-il de sa propre situation ? Se situe t-il lui aussi à la fin de l'histoire de son art ? La réponse est complexe. Nous pourrions en effet également dire de Kundera, comme lui-même l'écrit à propos de Bacon et de Beckett, que :

[Son] modernisme, celui qui ferme la porte, ne répond plus à la modernité qui [l'] entoure : *la modernité des modes* lancées par le marketing de l'art.³

C'est précisément la position de Kundera qui se veut moderniste antimoderne. Mais même si Kundera s'inscrit dans la lignée de Kafka, Musil ou Broch, pionniers en matière d'exploration des paradoxes terminaux, il semble plus inaugurer une nouvelle ère qu'en clore une. Si le modernisme de Bacon ou de Beckett ne répond plus à la modernité des modes, c'est la postmodernité de Kundera qui répond à la postmodernité du monde. *L'Immortalité* et *L'Ignorance* dénoncent l'absurdité et la bêtise de l'air du temps. Le roman semble être par ailleurs l'instrument idéal pour saisir cet esprit du temps. Il n'a donc pas dit son dernier mot. Guy Scarpetta définit même la fin du XX^e et le début du XXI^e siècle comme « l'âge d'or du roman »⁴. Dans l'ouvrage éponyme, il explique que, lorsqu'il émet cette idée, les réactions sont sans appel :

Ma proposition, de fait, déclencha une réprobation quasi unanime, accompagnée, même de certains éclats de rire, comme si j'avais proféré

¹ *Id.*, I, 7, p.25-26.

² *Id.*, I, 5, p.23.

³ *Id.*, I, 7, p.27.

⁴ Voir SCARPETTA, Guy, *L'Age d'or du roman*, Paris : Bernard Grasset, 1996.

là une stupidité, ou du moins une incongruité. Comme s'il *allait de soi* que l'art romanesque, aujourd'hui, traversait une phase de déclin.¹

Pour Guy Scarpetta, penser que le roman est au crépuscule de son histoire est une idée préconçue qui tient plus à une carence en matière de critique littéraire qu'à un déficit de bons romans :

[...] personne, pas même dans la presse, ne se charg[e] vraiment aujourd'hui d'opérer le tri dans la masse (pour l'essentiel médiocre) des romans déversés chaque année sur le marché ; personne [...] pour oser s'engager, et distinguer les œuvres de qualité dans cette surabondance de livres convenus, prévisibles, bâclés, sans intérêt...²

Nous retrouvons ici l'idée de Kundera selon laquelle le roman est menacé par « les termites de la réduction » de l'appareil médiatique. Minuit n'a donc pas sonné sur l'horloge de l'art du roman mais sur la critique littéraire qui est peu à peu remplacée par « le spectacle »³. *L'Immortalité* et *L'Ignorance*, bien qu'à contre-courant, ne seraient donc pas les derniers spécimens d'une espèce en voie de disparition, mais appartiendraient au contraire à « l'âge d'or du roman ».

D'où vient dès lors le voile de nostalgie qui enveloppe toute l'œuvre de Kundera ? « Progressant » à l'encontre de l'esprit du temps, ses romans témoignent du regret d'un monde passé où beauté, lenteur et plaisir étaient encore les maîtres mots. Les pleurs d'Irena face à la laideur du monde (post)moderne témoignent avec justesse de l'esthétique kundérienne⁴. Les personnages emblématiques des œuvres incarnent cette insoutenable nostalgie : esseulés au milieu d'un monde qui n'est pas le leur, ils cherchent une issue de secours au « piège qu'est devenu » le monde. Nous pouvons ici à nouveau faire le lien avec Bacon et Beckett. Bacon dans un entretien dit qu'aucun peintre contemporain ne lui paraît important. Kundera commente :

Il parle comme un orphelin. Et il l'est. Il l'est même dans le sens très concret de la vie : ceux qui ouvraient le chemin furent entourés de confrères, de commentateurs, d'adorateurs, de sympathisants, de compagnons de route, de toute une bande. Lui est seul. Comme l'est Beckett. Dans l'entretien avec Sylvestre : « Aujourd'hui il n'y a

¹ *Id.*, « Introduction : pour la critique », p.10.

² *Id.*, p.10-11.

³ *Id.*, p.12.

⁴ Voir *L'Ignorance*, 14, p.63 à 65.

absolument personne avec qui parler. » [...] Bacon est isolé [...] ; isolé et du côté du passé et du côté de l'avenir.¹

Bacon n'est plus compris dans le monde du « modernisme des modes » et son modernisme ne correspond plus non plus à celui de ses prédécesseurs, il est donc seul dans le présent. Kundera est-il dans la même situation ? Si tel est le cas, la nostalgie qui émane de son œuvre pourrait s'expliquer par cette solitude. Mais Kundera s'inscrit dans une tradition, il se réclame de Kafka, Musil ou Broch et plus lointainement de Cervantes. Il n'est donc pas « isolé du côté du passé ». Quant à l'avenir, si Kundera va à l'encontre de la « modernité des modes », il peut se rattacher, comme nous l'avons vu dans la première partie, à une certaine postmodernité esthétique. Son dernier essai, dans lequel Kundera rend hommage à son « panthéon artistique », montre qu'il a encore des personnes avec qui parler tels que Carlos Fuentes, Philip Roth, Gabriel Garcia Marquez etc. Ainsi, même si *L'Immortalité* et *L'Ignorance* font une critique acide de la société actuelle, elles ne sont pas pour autant passéistes. Kundera ne fait d'ailleurs pas un portrait élogieux du passé. Bettina, de la génération romantique ou encore Paul et Laura, membres de l'ère moderne sont largement critiqués. La nostalgie kundérienne ne semble pas véritablement tournée vers le passé mais vers un ailleurs. Agnès, personnage emblématique de *L'Immortalité*, pourrait être lue comme la métaphore de l'ensemble de l'œuvre de Milan Kundera. N'appartenant ni au passé ni à l'avenir, elle est à la recherche d'un ailleurs qui lui permettrait de se désolidariser du monde. Milan Kundera cherche avant tout à explorer le présent dans toutes ses possibilités et à pouvoir continuer à « progresser » dans un monde qui lui est étranger.

Entre déclin de l'art romanesque et âge d'or du roman, entre solitude et dialogue avec d'autres artistes, entre nostalgie et passion du présent, Milan Kundera cultive les paradoxes (ce qui sied d'ailleurs parfaitement à l'esprit du roman). Le roman est à contre-courant mais n'est pour autant pas près de s'éteindre. C'est la disparition de la critique littéraire et le réductionnisme des mass-médias qui le menacent. *L'Immortalité* et *L'Ignorance* entretiennent un rapport paradoxal au monde contemporain : elles saisissent avec justesse les nouvelles possibilités existentielles

¹ *Une rencontre*, Paris : Gallimard, « NRF », 2009, I, 7, p.26-27.

offertes par les paradoxes terminaux et rejettent en même temps complètement cet univers. Kundera n'est pourtant pas un écrivain passéiste, il cherche au contraire à faire « progresser » le roman. Il s'agit de trouver la réponse adéquate au monde (post)moderne (bien que celle-ci ne puisse être qu'esthétique). Dès lors la faible voix du roman doit se faire entendre au milieu du fourmillement médiatique. Et la nostalgie dans tout cela ? Elle s'apparente plus à un léger voile de tristesse devant la disparition progressive de l'esprit du roman. Mais quel est cet esprit ? Comment le roman réussit-il à saisir l'air du temps ?

2 - La complexité du roman

L'apparition des paradoxes terminaux témoigne d'une profonde modification du rapport de l'homme au monde. La culture, les arts qui avaient auparavant une importance considérable sont peu à peu remplacés par une « société du spectacle »¹ frivole et réductrice. Le roman, naguère en adéquation avec l'esprit du temps, se retrouve peu à peu à contre-courant. Pour autant, le roman ne semble pas en voie d'extinction. Comment résiste-t-il dans un univers qui lui est en tout opposé ?

Kundera insère dans *L'Immortalité* de nombreux passages métalittéraires. Il se met d'ailleurs lui-même en scène en train d'écrire *L'Immortalité*. Il fait ainsi à l'intérieur du roman la genèse de cette même œuvre. Lorsque le professeur Avenarius demande au personnage éponyme de Kundera ce qu'il est en train d'écrire celui-ci répond que « ce n'est pas racontable »² avant de préciser :

De nos jours, on se jette sur tout ce qui a pu être écrit pour le transformer en film, en dramatique de télévision ou en bande dessinée. Puisque l'essentiel, dans un roman, est ce qu'on ne peut dire que par un roman, dans toute adaptation ne reste que l'inessentiel. Quiconque est assez fou pour écrire encore des romans aujourd'hui doit, s'il veut assurer leur protection, les écrire de telle manière qu'on ne puisse pas les adapter, autrement dit qu'on ne puisse pas les raconter.³

Protéger un roman reviendrait donc à empêcher toute possibilité de réduction ou de simplification. Une seule solution pour cela : le rendre irracontable. Si un roman

¹ Titre d'un essai de Guy Debord publié en 1967.

² *L'Immortalité*, V, 9, p.351.

³ *Ibid.*

se réduit à une intrigue, il pourra en effet être facilement adapté en film, en bande dessinée ou sur un autre type de média. Or la télévision, le cinéma ou la bande dessinée ont tous pour support principal l'image et non les mots. Adapter un roman en change donc nécessairement l'essence. Entre lire un roman de 600 pages de Dostoïevski en un mois et regarder son adaptation télévisée d'une durée de deux heures : la plupart des individus ont fait leur choix. Pour continuer à exister dans une société qui recherche divertissement et vitesse, le roman doit garder sa spécificité et ne dire que des choses que lui seul peut dire. Milan Kundera a réussi ce pari dans toutes ces œuvres. *L'Immortalité* et *L'Ignorance* sont en effet parfaitement irracontables : différentes histoires s'y croisent écrites sur un registre oscillant entre récit et méditations philosophiques... Ce ne sont pas les faits bruts qui importent dans les romans de Kundera mais la réflexion amenée par ces mêmes faits. C'est ici le monde du chemin qui s'oppose à celui de la route :

Chemin : bande de terre sur laquelle on marche à pied. La route se distingue du chemin non seulement parce qu'on la parcourt en voiture, mais en ce qu'elle est une simple ligne reliant un point à un autre. La route par elle-même n'a aucun sens ; seuls en ont un les deux points qu'elle relie. 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. (*L'Immortalité*, V, 3, p.330)

L'Immortalité et *L'Ignorance* sont bien évidemment du côté du chemin : c'est l'ensemble de l'œuvre qui fait sens et non uniquement la situation initiale et le dénouement. Dans sa discussion avec Avenarius, Kundera explique ainsi que le suspens est la malédiction du roman :

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 vers le dénouement final, où se concentre tout ce qui précède. Dévoré par le feu de sa propre tension le roman se consume comme une botte de paille. (*L'Immortalité*, V, 9, p. 352)

Dans *L'Immortalité*, Milan Kundera s'ingénie ainsi à briser toute tension dramatique pour que le roman se lise non pas comme une histoire menant le lecteur d'un point A à un point B, mais bien comme une méditation sur quelques thèmes fondamentaux. Nous apprenons ainsi la mort d'Agnès, personnage emblématique de

l'œuvre de manière inopinée avant que celle-ci n'arrive dans le cours du récit¹. De même Rubens, personnage qui apparaît dans la sixième partie, n'aura aucune incidence sur le cours du récit. Il n'y donc pas dans ce roman pas une seule route qui mène au dénouement final, mais une multitude de chemins qui font sens en eux-mêmes et apportent en s'entrecroisant de nouveaux éclairages. La confrontation entre l'époque de Goethe et le XX^e siècle d'Agnès permet par exemple de faire ressortir les caractéristiques intrinsèques à chaque période. Si *L'Ignorance* paraît avoir une construction et une intrigue beaucoup plus simples ceci n'est qu'illusion. Même s'il y a moins de personnages et moins de fils narratifs différents, *L'Ignorance* a une structure complexe qui entremêle anecdotes réelles, méditations philosophiques, critiques artistiques etc. Si l'on tente de résumer ce roman à ses seuls faits cela donnerait : deux émigrés se retrouvent alors qu'ils rentrent au pays et ont une aventure d'une après-midi. Nous sommes bien loin avec cette simple phrase d'approcher de la vérité du roman. Un roman bien protégé du réductionnisme ambiant est un roman irracontable et donc complexe. C'est pourquoi nous pouvons dire avec Milan Kundera que :

L'esprit du roman est l'esprit de complexité. Chaque roman dit au lecteur : « Les choses sont plus compliquées que tu ne le penses. » C'est la vérité éternelle du roman mais qui se fait de moins en moins entendre dans le vacarme des réponses simples et rapides qui précèdent la question et l'excluent. Pour l'esprit de notre temps, c'est ou bien Anna ou bien Karénine qui a raison, et la vieille sagesse de Cervantes qui nous parle de la difficulté de savoir et de l'insaisissable vérité paraît encombrante et inutile.²

L'Immortalité et *L'Ignorance* sont complexes du point de vue de leur structure mais Milan Kundera nous parle ici de la complexité du roman au niveau non de la forme mais du fond. Ces deux types de complexité dépendent bien évidemment l'une de l'autre. En croisant divers fils narratifs, divers personnages, divers registres etc. les romans sont au croisement de multiples significations. Contrairement à la route qui ne se préoccupe que du point d'arrivée et ne propose de ce fait qu'un seul point de vue, le monde des chemins offre une infinité de possibilités de directions à suivre. Dans le roman il n'y a pas, comme l'explique très bien Kundera dans l'extrait ci-dessus une vérité mais une kyrielle d'interprétations possibles. Le roman n'est pas du côté de la

¹ Voir *L'Immortalité*, V, 20, p.394 à 396.

² KUNDERA, Milan, *L'Art du roman*, Paris : Gallimard, « Folio », 1986, I, 9, p.30.

vérité absolue mais du côté de la relativité. *L'Ignorance* remet par exemple en question le fait que l'exil soit nécessairement un malheur, les sentiments des exilés sont en effet rarement aussi tranchés. Josef, Irena, Gustaf etc. ont trouvé dans leur exil un sentiment de libération mais ils sont en même temps tous plus ou moins hantés par leur pays. Cette ambiguïté est notamment caractérisée chez Irena par une rupture entre la perception de son pays natal la nuit et le jour :

Le même cinéaste du subconscient qui, le jour, lui envoyait des morceaux du paysage natal telles des images de bonheur, organisait, la nuit, des retours effrayants dans ce même pays. Le jour était illuminé par la beauté du pays abandonné, la nuit par l'horreur d'y retourner. Le jour lui montrait le paradis qu'elle avait perdu, la nuit l'enfer qu'elle avait fui. (*L'Ignorance*, 4, p.23)

Le roman nous informe donc, que les sentiments que l'exilé nourrit à l'égard de son pays, ne sont pas bons ou mauvais, mais profondément ambivalents. Des personnages, tels que Sylvie, amie française d'Irena, ne prennent pas la mesure de la complexité de tels phénomènes. Pour Sylvie, l'exil est d'emblée considéré comme un malheur ; après la chute du communisme il est évident pour elle qu'Irena doit être au comble du bonheur et retourner immédiatement à Prague. De telles certitudes vont de pair avec « l'esprit de notre temps ». Sans donner de réponse, le roman ébranle les idées reçues. De même, dans *L'Immortalité*, le désaccord fondamental qui sépare les deux sœurs traverse toute l'œuvre, il finira d'ailleurs par éclater sous forme d'une dispute. Pour autant rien ne nous permet de trancher ce différend. Laura n'a pas tort et Agnès raison et inversement. Ce qui éloigne les deux sœurs est plus profond, c'est une incompatibilité dans leur essence même, dans ce que Kundera appelle le Grund. Il importe ici de définir ce terme tiré de la langue allemand :

Tout au fond de chacun de nous est inscrit un Grund qui est la cause permanente de nos actes, qui est le sol sur lequel croît notre destin. (*L'Immortalité*, V, 9, p.351)

Agnès et Laura ont précisément un fondement, un sol différent. Alors qu'Agnès conçoit l'être comme le degré zéro du superflu, Laura, au contraire, inclut tous les caractères extérieurs dans la définition de son être. Comment est-il dès lors possible de juger ce qui est inscrit dans l'essence même des individus ? L'auteur, et du

même coup le lecteur, sont bien entendu plus proches du personnage d'Agnès. C'est elle qui est s'approche le plus des idées de Kundera, elle incarne notamment le refus du monde (post)moderne. Pour autant, *L'Immortalité* n'a pas vocation à donner raison à l'une ou à l'autre. Dans son dernier essai, Milan Kundera raconte une anecdote qui permet de mieux comprendre le rapport entre les deux sœurs. Il explique que pendant l'occupation russe du pays, il a rencontré par le hasard des circonstances un journaliste avec qui il s'est dans un premier temps bien entendu avant de se disputer farouchement avec lui :

En y repensant plus tard, étonné par cette haine (authentique et parfaitement réciproque), je me suis dit : notre entente [...] était passagère, due aux circonstances historiques particulières qui faisaient de nous des persécutés ; notre désaccord, en revanche, était fondamental et indépendant des circonstances ; c'était le désaccord entre ceux pour qui la lutte politique est supérieure à la vie concrète [...] et ceux pour qui le sens de la politique est d'être au service de la vie concrète [...]. Ces deux attitudes sont, peut-être, l'une et l'autre légitimes, mais l'une avec l'autre irréconciliables.¹

Le rapport entre les deux sœurs est de même nature : le fait qu'elles soient sœurs tient aux circonstances tandis que leur désaccord est profond et irrémédiable. Le roman n'a donc pas pour mission de trancher entre deux attitudes « légitimes mais irréconciliables » (même si l'auteur a nécessairement plus d'acointance avec une de deux attitudes). Il s'agit, au contraire, pour le roman d'examiner les diverses possibilités existentielles des individus et de comprendre leurs actes. Ainsi lorsque Laura décide de se suicider à la suite d'une dispute avec son amour, ce n'est pas par pur désespoir, mais pour « laisser une trace », accéder à une certaine immortalité. Pour elle son corps mort est un véritable trophée à la gloire de son amour passé, elle est en effet « parfaitement identifiée à son corps, parfaitement installée en lui. »² C'est donc de son rapport au corps que naît son idée de suicide. Si nous prenons cet exemple, en nous expliquant son rapport au corps, le roman nous donne les clés pour saisir le « Grund » de Laura. De même, dans *L'Ignorance*, l'aventure entre Irena et Josef n'est pas anodine pour Irena. Elle ne veut pas simplement changer d'air en

¹ KUNDERA, Milan, *Une rencontre*, Paris : Gallimard, « NRF », 2009, VI, « L'inimitié et l'amitié », p.131-132.

² *L'Immortalité*, III, « Le corps », p.147.

trompant son mari, mais être pour la première fois celle qui décide. Son aventure avec Josef doit la conduire à une nouvelle vie :

[...] elle sent un désir monter dans son corps, l'indomptable désir d'avoir un amant. Non pas pour rapiécer sa vie telle qu'elle est. Mais pour la bouleverser de fond en comble. Pour avoir enfin son propre destin.

Car elle n'a jamais choisi aucun homme. C'est toujours elle qui a été choisie. (*L'Ignorance*, 37, p.157)

Malheureusement lors du rendez-vous tant attendu, les choses ne se passent pas comme elle le souhaite. Elle se rend compte que Josef a feint de la reconnaître à l'aéroport mais il n'a en réalité aucune idée de qui elle peut être. Pourtant malgré cela, Josef se sent lié à cette femme :

[...] cette femme lui était proche ; [...] il ne savait donc rien d'elle mais une chose lui paraissait claire : elle était amoureuse de lui ; prête à s'en aller avec lui, à tout quitter, à tout recommencer. [...] Il avait une occasion, certainement la dernière, d'être utile, d'aider quelqu'un et, parmi cette multitude d'étrangers dont la planète est surpeuplée, de trouver une sœur. (*L'Ignorance*, 51, p.219-220)

Un seul terme s'impose à Josef : « une sœur ». Mais à la différence d'Agnès et de Laura qui n'ont pas choisi, la parenté est ici métaphorique. Josef et Irena se comprennent, ils ont le même « Grund ». *L'Immortalité* et *L'Ignorance* sont donc bien filles de « l'esprit de complexité ». Elles tentent de découvrir le « Grund » des personnages pour comprendre et expliquer leurs actes mais aussi pour mieux saisir l'esprit du temps. Dans une nouvelle situation existentielle comme celle des paradoxes terminaux, les individus sont contraints d'agir différemment. C'est toute cette interaction complexe entre l'homme et son environnement que le roman essaye de saisir. Le comportement de Brigitte dans *L'Immortalité* est, par exemple, significatif d'un nouvel esprit, celui de la postmodernité. De même, l'exil n'intéresse pas Kundera en tant que phénomène notoire du XX^e siècle mais bien comme nouvelle situation qui pousse les individus à agir et penser autrement¹.

Le roman tente donc de démonter les idées reçues et montre par ailleurs qu'il n'y a pas de vérité absolue. Or ceci tient notamment à la forme même du roman qui

¹ Voir sur cette question Heidegger cité par Milan Kundera in *L'Art du roman*, Paris : Gallimard, « Folio », 1986, p.49.

est fondamentalement dialogique. Kvetoslav Chvatik nous indique ainsi que : « d'après Kundera, le roman est un dialogue polyphonique depuis ses origines les plus anciennes, et non pas, comme le prétend Mikhaïl Bakhtine, uniquement depuis Dostoïevski. »¹ Kundera explique par ailleurs que loin d'apporter des certitudes, le roman pose des questions :

« Le roman n'affirme rien, le roman recherche et pose des questions [...]. J'invente des histoires, je les confronte entre elles, et j'interroge de cette façon [...]. Le romancier apprend au lecteur à comprendre le monde comme une question. Cette attitude traduit la sagesse et la tolérance. Dans un monde construit sur des certitudes intouchables, le roman est mort. »²

Kundera nous assure ici que dans un univers totalitaire, le roman est mort. Il a d'ailleurs fait lui-même l'épreuve de ce phénomène puisque ces romans ont été interdits pendant le règne communiste. Le dialogisme, qui fait du roman l'ennemi du totalitarisme, naît notamment de la confrontation entre plusieurs histoires. Ainsi, dans *L'Immortalité*, la mise en parallèle du XIX^e siècle de Goethe et de Bettina au XX^e d'Agnès et de Laura permet d'interroger l'essence de ses deux époques : qu'est-ce qui fait la spécificité de l'époque des paradoxes terminaux ? L'immortalité a-t-elle changé de nature ? De la même façon, en confrontant l'exil d'Irena et de Josef à celui d'Ulysse, l'auteur questionne la nature même de l'exil et interroge sur la possibilité d'un Grand Retour dans l'ère postmoderne.

Mais outre la confrontation de différentes histoires, ce sont principalement les personnages qui assurent le dialogisme du roman. En mettant en scène des personnages, le roman est nécessairement polyphonique et cela depuis ses débuts. Milan Kundera a d'ailleurs une conception intéressante des personnages qu'il présente comme des « egos expérimentaux » :

Le personnage n'est pas une simulation d'un être vivant. C'est un être imaginaire. Un ego expérimental.³

¹ CHVATIK, Kvetoslav, *Le Monde romanesque de Milan Kundera*, Paris : Gallimard, « Arcades », 1995, p.148.

² *Id.*, citation de Milan Kundera tirée d'un entretien avec Philip Roth sur *Le Livre du rire et de l'oubli*, p.148-149.

³ Kundera, Milan, *L'Art du roman*, Paris : Gallimard, « Folio », 1986, II, p.47.

L'auteur essaye donc de saisir le « Grund » de chaque personnage pour tenter avec cohérence d'imaginer ses actes et ses pensées dans telle ou telle situation. Il se demandera, par exemple, si Laura remet sa décision de partir rejoindre son amant (qui lui avait clairement signifié avant son départ qu'il ne voulait pas qu'elle vienne) entre les mains de Paul, comment celui-ci va-t-il réagir ? Sachant que le trait principal de cet « ego expérimental » est de suivre le commandement rimbaldien du « il faut être absolument moderne », pour rester cohérent le romancier saura que son personnage devra avoir du mal à interdire et qu'il demandera conseil à sa fille qu'il perçoit comme « une voyante ». Le rapport entre la réaction de Paul et son « Grund » semble ici logique mais l'homme est-il toujours cohérent ? Ses actions lui ressemblent-elles toujours ? Milan Kundera répond à ses questions dans son *Art du roman* :

L'homme veut révéler par l'action sa propre image, mais cette image ne lui ressemble pas. Le caractère paradoxal de l'action, c'est une des grandes découvertes du roman.¹

Dès lors si l'action ne ressemble pas à l'individu, comment le romancier peut-il « prévoir » la réaction de son personnage ? Il semble précisément que montrer cet écart entre action et image du personnage soit un des enjeux du roman. Ce qu'il importe ici de comprendre c'est que l'écart n'est pas entre le « Grund » du personnage et ses actions mais entre la façon dont il se perçoit et l'image qu'il renvoie réellement. Par exemple l'image renvoyée par Josef a toujours été en décalage avec la façon dont il se percevait lui-même². De même Paul dans *L'Immortalité* n'est pas en adéquation avec l'image qu'il renvoie. Son éviction de la radio, liée au fait que son émission est jugée « assommante » par les imagologues, est une réelle surprise pour lui qui se pense jeune et drôle :

Il comprit soudain que les gens le voyaient autrement qu'il ne se voyait lui-même, autrement qu'il croyait être vu. (*L'Immortalité*, III, « L'âne intégral », p.189)

¹ *Id.*, p.37.

² Voir *L'Ignorance*, 21, p.88.

Et l'auteur d'ajouter : « notre propre image est pour nous le plus grand mystère. »¹ Partant de ce constat, le romancier a pour mission de saisir le « Grund » de chaque personnage et de restaurer ainsi la « cohérence » de l'être. Milan Kundera explique dans son *Art du roman* que le roman a toujours voulu saisir le « moi ». Selon lui, le roman a d'abord tenté de le saisir par l'action. Cependant, après la découverte du caractère paradoxal de l'action, les romanciers ont été forcés de trouver une autre façon d'accéder au « moi » : le monologue intérieur. Mais là encore cette solution pose problème : puisque l'individu a une perception faussée de son « moi », il ne peut en donner une image entièrement juste. Kundera choisit un compromis intéressant qui rassemble ces deux types de roman. Le lecteur a plus ou moins accès aux pensées des personnages, mais celles-ci sont en permanence commentées par un narrateur très présent. Ainsi lorsque Laura, dans *L'Immortalité*, décide de demander Bernard Bertrand en mariage dans l'optique de sauver leur couple qui bat de l'aile, le narrateur n'hésite pas à donner son opinion :

Je le dirai tout net en devançant les événements : il est difficile d'imaginer plus grande bêtise que sa décision. Ce qu'elle voulait faire était parfaitement contraire à ses intérêts. (*L'Immortalité*, III, « La chatte », p.199)

Le narrateur explique par la suite les raisons de ses réticences, ce qui permet au lecteur de mieux comprendre Bernard Bertrand mais aussi sa relation avec Laura. Il faut préciser que la situation est particulière dans *L'Immortalité* puisque Milan Kundera se met lui-même en scène en tant que romancier en train d'écrire ce roman. De ce fait les rapports entre fiction et réalité sont profondément brouillés. Mais cela permet en même temps d'avoir un autre accès à l'œuvre. Les passages métalittéraires se concentrent principalement lors des discussions de Milan Kundera avec le professeur Avenarius. Or ce sont précisément ces moments qui donnent accès à une connaissance plus approfondie des personnages. Les schémas d'Agnès et de Laura que les deux amis dessinent permettent par exemple de mieux comprendre la relation entre les deux sœurs². Même si la voix du narrateur est plus faible dans *L'Ignorance*, c'est tout de même elle qui rapporte librement les pensées des personnages. D'aucuns

¹ *L'Immortalité*, III, « L'âne intégral », p.189.

² *Id.*, V, 10, p.356-357.

diront que l'auteur-narrateur est trop présent et ne laisse pas de liberté au lecteur. C'est une critique que l'on peut faire à Kundera, mais nous pouvons remarquer que pour autant les personnages ne sont pas jugés. Lorsque l'auteur-narrateur de *L'Immortalité* qualifie la décision de Laura de bêtise, ce n'est pas la femme qu'il juge. Il tente au contraire de mettre au jour les malentendus sur lesquels reposent les relations humaines. De plus, si le romancier ne commentait pas les actions et pensées des personnages, nous ne serions pas en mesure de comprendre véritablement toute la complexité des personnages. L'anecdote de la jeune fille, qui pour se suicider s'assoit au milieu de la route provoquant ainsi un énorme accident (qui sera d'ailleurs cause de la mort d'Agnès) et s'en sort finalement indemne, est de ce point de vue significative. C'est d'ailleurs de cette anecdote que naît l'idée de « Grund »¹. L'acte de la jeune fille paraît, à première vue, complètement insensé ; « seule une raison dépourvue de raison peut conduire à cette horreur déraisonnable »² commente Kundera. Dans ce cas seul l'auteur peut nous conduire à découvrir le « Grund » de la jeune fille. Elle-même serait à coup sûr incapable d'expliquer son geste³. Les personnages, ayant chacun leur propre « code existentiel », participent donc pleinement au dialogisme du roman. Le concept de « Grund », ou de raison sans raison montre bien que la vérité n'est pas absolue. Mais même si tel est le cas, il semble tout de même, qu'en interrogeant le roman donne un semblant de réponse.

Dans *L'Immortalité*, nous sentons bien que l'auteur a une attention particulière pour Agnès. Des personnages comme Paul ou Laura sont montrés dans toute leur bêtise, tandis qu'Agnès incarne une certaine sagesse. Kundera exprime très bien, dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, son rapport aux personnages :

Les personnages de mes romans sont mes propres possibilités qui ne se sont pas réalisées. C'est ce qui fait que je les aime tous et que tous m'effraient pareillement. Ils ont, les uns et les autres, franchi une frontière que je n'ai fait que contourner. Ce qui m'attire, c'est cette frontière qu'ils ont franchie (la frontière au-delà de laquelle finit mon moi). De l'autre côté commence le mystère qu'interroge le roman.⁴

¹ Voir *L'Immortalité*, V, 9, p.350-351.

² *Id.*, p.350.

³ *Id.*, V, 14, p.372-373.

⁴ KUNDERA, Milan, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Paris : Gallimard, « Folio », 1989, V, 15, p.319.

Ainsi, même si certains personnages sont plus proches de ses idées, Milan Kundera est lié à tous ses « egos expérimentaux ». Irena et Josef sont par exemple très proches de l'auteur qui a lui-même été un exilé ; ils présentent ainsi différentes façons de vivre le « Grand Retour ». Paul, quant à lui, incarne toute la nostalgie d'un homme qui n'est plus à sa place dans le nouvel esprit du temps. Nous pourrions continuer sur notre lancée et examiner tour à tour chacun des personnages, mais ceci ne serait sans doute pas très pertinent. Il importe avant tout de comprendre que les personnages en incarnant chacun une possibilité existentielle font apparaître la relativité de la vérité. N'est-ce pas une piquêre de rappel utile dans un monde qui tend à l'uniformisation et à la simplification des idées ? La polyphonie distillée par les « egos expérimentaux » est donc une composante essentielle de « l'esprit de complexité » du roman.

3 - La naissance du roman comme « écho du rire de Dieu »¹

L'humour participe également de cet esprit. Kundera exprime cette idée avec beaucoup de justesse dans son discours de Jérusalem :

Il y a un proverbe juif admirable : *L'homme pense, Dieu rit*. Inspiré par cette sentence, j'aime imaginer que François Rabelais a entendu un jour le rire de Dieu et que c'est ainsi que l'idée du premier grand roman européen est née. Il me plaît de penser que l'art du roman est venu au monde comme l'écho du rire de Dieu.

Mais pourquoi Dieu rit-il en regardant l'homme qui pense ? Parce que l'homme pense et la vérité lui échappe.²

Un « écho du rire de Dieu », cette belle métaphore nous renseigne sur l'essence, sur le « Grund » du roman. Le rire émane d'une soudaine prise de conscience de l'absurdité et de l'insignifiance de la vie humaine. Mais une telle lucidité sur l'existence nécessite une certaine force, l'homme doit réussir à se détacher de toutes ces certitudes, de tout ce qui confère un caractère sacré à l'existence. Le romancier, tel un démiurge, pose sur ses personnages un regard distant et rit de leurs débâcles dans « le piège qu'est devenu le monde ». Pour autant, lui-même ne se prend pas vraiment au sérieux, car comme l'écrit Milan

¹ KUNDERA, Milan, *L'Art du roman*, Paris : Gallimard, « Folio », 1986, VII, p. 187.

² *Ibid.*

Kundera : « les grands romans sont toujours un peu plus intelligents que leurs auteurs. »¹L'humour naît justement de ce décalage entre un monde qui se prend trop au sérieux et sa complète absurdité. C'est cet éclair de lucidité sur la condition humaine qui caractérise le roman. Or, nombreux sont ceux qui ne sont pas prêts et n'ont pas le recul nécessaire pour rire de la futilité de l'existence. François Rabelais a d'ailleurs forgé un terme spécialement pour ceux qui ne savent pas rire : il les appelle les agélastes. Romanciers et agélastes sont porteurs de deux attitudes irréconciliables :

Il n'y a pas de paix possible entre le romancier et l'agélaste. N'ayant jamais entendu le rire de Dieu, les agélastes sont persuadés que la vérité est claire, que tous les hommes doivent penser la même chose et qu'eux-mêmes sont exactement ce qu'ils pensent être. Mais c'est précisément en perdant la certitude de la vérité et le consentement unanime des autres que l'homme devient individu. Le roman, c'est le paradis imaginaire des individus. C'est le territoire où personne n'est possesseur de la vérité, ni Anna ni Karénine, mais où tous ont le droit d'être compris, et Anna et Karénine.²

Pour rire, il faut savoir prendre de la distance sur sa propre condition et se défaire de ses certitudes. C'est précisément cela que fait le roman en mettant en scène par le biais des « égos imaginaires » la relativité de la vérité. Agnès a un certain rapport à son corps, Laura a une tout autre manière de l'appréhender, Irena éprouve de la nostalgie en retournant à Prague, Josef au contraire ne ressent rien etc. Les personnages détiennent chacun leur propre vérité et c'est cela qui leur donne une individualité. Leur singularité ressort de la masse uniformisée. Mais plus encore *L'Immortalité* et *L'Ignorance* remettent en cause les vérités établies. Or les personnages, en démasquant les idées reçues ressentent toujours cela plus ou moins comme un blasphème. Irena découvre avec étonnement que son exil n'est peut-être pas seulement un malheur, tandis que Josef se rend compte que sa « vieille idée blasphématoire »³ n'est pas si erronée : l'alternance des systèmes politiques est plus fondée sur les besoins des individus que sur de véritables idéologies. Pour les agélastes

¹ *Id.*, VII, p.186.

² *Id.*, VII, p.187-188.

³ *L'Ignorance*, 41, p.177.

dont l'existence entière repose sur des certitudes, le roman et son « esprit de complexité » est un véritable sacrilège fait à la vie :

[...] si les agélastes ont tendance à voir dans chaque plaisanterie un sacrilège, c'est parce que, en effet, chaque plaisanterie est un sacrilège. Il y a une incompatibilité sans appel entre le comique et le sacré, et on peut seulement se demander où commence le sacré et où il finit. Est-il confiné au seul Temple ? Ou son domaine s'étend-il plus loin, annexe-t-il aussi ce qu'on appelle les grandes valeurs laïques, la maternité, l'amour, le patriotisme, la dignité humaine ? Ceux pour qui la vie est sacrée, entièrement, sans restriction, réagissent à n'importe quelle blague avec irritation, irritation ouverte ou cachée, car dans n'importe quelle blague se révèle le comique qui en tant que tel est un outrage au caractère sacré de la vie.¹

C'est le premier roman de Milan Kundera, *La Plaisanterie*, qui illustre le mieux le caractère blasphématoire de la plaisanterie. Ludvik écrit une carte postale à sa petite amie dans laquelle il fait une plaisanterie à propos du régime communiste. Mal comprise, dans un univers totalitaire qui assoit le règne des agélastes, cette simple plaisanterie bouleversera complètement l'existence du jeune héros qui sera envoyé pendant des années dans des camps de travail. Dans le monde des agélastes, une simple plaisanterie peut donc tourner à la tragédie. Mais l'histoire de Ludvik peut aussi nous permettre de comprendre toute la subtilité de l'humour. L'univers communiste est celui de la bonne humeur et de l'enthousiasme. Un individu qui ne rit pas, qui semble un peu triste est immédiatement suspecté d'être un ennemi du régime. Dans un tel système où le rire semble omniprésent, il est donc paradoxal qu'une plaisanterie ne soit pas comprise. Mais le rire des agélastes est un rire sans humour, tandis que l'humour du roman peut être un humour sans rire. Dans son dernier essai, Milan Kundera s'intéresse aux différentes formes de rire dans *L'Idiot* de Dostoïevski. Il explique qu'entouré de personnages qui rient sans raison, l'un des personnages, Evguéni Pavlovitch, « face à cette comique absence du comique, [...] éclate de rire »². Or, en regardant une émission télévisée où « des animateurs, des acteurs, des vedettes, des écrivains, des chanteurs, des mannequins, des députés, des ministres, des femmes de ministres [...] réagissent à n'importe quel prétexte en ouvrant grand la bouche, en émettant des sons très forts, en faisant des gestes exagérés ; bref [en

¹ *Le Rideau*, « Essai en sept parties », Paris : Gallimard, « NRF », 2005, V, « Les Agélastes », p.128.

² *Une rencontre*, Paris : Gallimard, « NRF », 2009, II, « La comique absence du comique », p.33.

riant] »¹, Milan Kundera repense à *L'Idiot* et imagine Evguéni Pavlovitch arrivant sur le plateau de l'émission :

[...] d'abord, il est ahuri, puis son effroi peu à peu se calme et, enfin, cette comique absence du comique « le fait partir d'un soudain éclat de rire ». À ce moment, les rieurs qui, quelques instants avant, l'ont regardé avec méfiance se rassurent et l'accueillent bruyamment dans leur monde du rire sans humour, où nous sommes tous condamnés à vivre.²

Le rire et la bonne humeur, comme dans l'univers communiste, sont omniprésents dans la société des mass-médias. Mais loin de s'apparenter à l'humour, le rire est, à l'époque des paradoxes terminaux, signe de bêtise. Les exemples de rire sans humour sont nombreux dans *L'Immortalité* : Bernard Bertrand annonce les informations à la radio sur le ton de la légèreté, les présentateurs de cette même radio affichent tous un sourire béat sur l'affiche publicitaire, Rubens constate avec étonnement que Kennedy rit sur toutes les photos etc.³ La grimace du rire est donc partout présente mais l'humour a disparu.

Or le romancier doit précisément être celui qui constate le décalage et fait apparaître l'absurdité des attitudes des agélastes. En un mot il est celui qui redonne sa place à l'humour. La figure du professeur Avenarius s'approche en ce sens de celle du romancier. Avenarius joue en effet en permanence avec le monde pour en révéler l'absurdité. C'est notamment lui qui ira (par erreur qui plus est) décerner le diplôme d'âne intégral à Bernard Bertrand. Sous le coup de la surprise, le journaliste ira même jusqu'à serrer la main du professeur pour le remercier⁴. Mais plus que cela, c'est la gravité avec laquelle Bernard Bertrand reçoit cette distinction qui prête à rire. Il en parle à son ami Paul :

Oui, je sais, tu vas dire que c'est une blague, et bien-sûr tu auras raison, c'est une blague, reprit Bernard. Mais il n'y a rien à faire. Depuis, je ne peux penser à rien d'autre. (*L'Immortalité*, III, « L'âne intégral », p.191)

¹ *Id.*, p.35.

² *Ibid.*

³ Voir *L'Immortalité*, VI, 21, p.473 à 476.

⁴ Voir *L'Immortalité*, III, « L'âne intégral », p.190-191.

La vie entière de Bernard Bertrand va se trouver bouleversée par une « insignifiante » plaisanterie qui ne lui était même pas destinée. A l'instar de Ludvik dans *La Plaisanterie*, et avec des conséquences beaucoup plus dérisoires, la vie de Bernard Bertrand est chamboulée par une simple blague. Cependant les tragédies de Ludvik et de Bernard Bertrand, à la différence des grandes tragédies antiques, n'ont rien de grandiose, elles se distinguent au contraire par leur caractère dérisoire et risible. Mais il est tout de même primordial de préciser que les personnages de Ludvik et de Bernard Bertrand ne sont pas du tout dans la même situation : alors que l'un ne prend, d'une certaine façon, pas assez les choses au sérieux, l'autre, du côté des agélastes, les prend trop au sérieux. Or comme l'explique Avenarius, l'humour est indissociable de la question de l'importance :

L'humour ne peut exister que là où les gens discernent encore la frontière entre ce qui est important et ce qui ne l'est pas. Aujourd'hui cette frontière est indiscernable. (*L'Immortalité*, VII, 1, p.487)

Qu'est-ce que le monde du rire sans humour ? C'est précisément un monde qui se croit important en feignant de tout prendre à la légère. C'est pourquoi Avenarius, dans un tel univers, décide de prendre une seule chose au sérieux :

Avenarius joue et le jeu est la seule chose qui lui importe dans un monde sans importance. Mais ce jeu ne fera rire personne et il le sait. (*L'Immortalité*, VII, 5, p.505)

Le jeu est donc la seule chose qui compte pour Avenarius. A tel point, qu'il préfère se faire passer pour un violeur plutôt que d'avouer les règles secrètes de son jeu nocturne consistant à aller crevé des pneus de voiture avec la prétendue motivation de réduire la circulation dans la ville. Le but du jeu n'est bien évidemment pas vraiment important, Avenarius sait que son action est inutile. Il explique que seul son plaisir compte :

[...] c'en en fini de mes efforts pour essayer de transformer le monde. Aujourd'hui, je ne recours plus aux vieilles pratiques révolutionnaires que pour mon plaisir purement égoïste. Courir de nuit par les rues en crevant les pneus, c'est pour l'âme une joie fabuleuse et pour le corps un excellent exercice. (*L'Immortalité*, V, 11, p.362-363)

Le professeur Avenarius n'a donc aucune prétention militante ou révolutionnaire, il fait cela gratuitement pour son propre amusement. Ses idées farfelues ont incontestablement un caractère comique. Mais plus encore, ce qui est véritablement drôle c'est le sérieux avec lequel Avenarius expose ses idées mais aussi le perfectionnement et la précision de sa technique (même si elle n'est pas vraiment mise en pratique) et de son équipement. Il y a un réel décalage entre l'absurdité du jeu et le sérieux de sa mise en œuvre. Or, comme l'explique Avenarius, dans le cas d'un « âne intégral » qui cherche une plaisanterie pour annoncer une catastrophe, ce n'est pas le calembour qui sera drôle mais l'homme lui-même en prenant sa recherche au sérieux¹.

Avenarius prend le jeu au sérieux en étant parfaitement conscient de son absurdité. En présentant son idée de crevaison de pneus à une association d'écologiste, le professeur se fait immédiatement huer. Les militants, qui se prennent avec beaucoup trop de sérieux pour des missionnaires, n'ont aucun recul sur leurs actions. Ce sont de véritables agélastes qui voient dans la proposition comique d'Avenarius un sacrilège, un outrage à la lutte contre la pollution. L'humour et sa compréhension nécessitent donc un minimum de lucidité sur le monde et la condition humaine. Or entrevoir la complexité du monde, n'est-ce pas la visée principale du roman ? L'humour est un élément essentiel du roman qui participe pleinement à son « esprit de complexité ». A l'instar du professeur Avenarius, le romancier est celui qui joue avec ses « égos expérimentaux » tout en gardant à l'esprit que son ouvrage reste un jeu. Comme « un écho du rire de Dieu », le roman se moque de ce monde qui se donne trop d'importance pour se sentir exister et ne pas voir la futilité de l'existence. Les certitudes ne sont-elles pas l'opium du peuple ?

Les certitudes appartiennent à un univers où tout est clair et définitif, en somme un univers où tout est soit noir, soit blanc. A l'inverse le roman cherche à brouiller les pistes et à faire surgir l'ambiguïté des situations. Guy Scarpetta, dans son ouvrage intitulé *L'Impureté*, désigne précisément le roman comme étant « par nature un genre de l'impureté »². Il faut ici entendre le terme d'impureté dans toutes ses

¹ Voir *L'Immortalité*, VII, 1, p.487.

² SCARPETTA, Guy, *L'impureté*, Paris : Bernard Grasset, 1985, p.297.

acceptations, tant esthétiques que philosophiques. Sur le plan esthétique, le roman est impur puisqu'il est constitué d'un mélange de plusieurs genres :

Après avoir « avalé » le théâtre (par l'introduction du dialogue), la poésie (de la prosodie flaubertienne à l'hypercondensation joycienne, en passant par l'émulation métaphorique chez Proust), l'essai ou la méditation philosophique abstraite (de Dostoïevski à Musil et Broch), les effets de langue parlée (Céline), après avoir rivalisé avec l'architecture (la « cathédrale » proustienne), ou la musique (la composition symphonique chez Faulkner ou Broch), après avoir absorbé certains procédés cinématographiques (Dos Passos, Faulkner) – que lui reste-t-il désormais à intégrer ? [...] Disons plutôt : la façon dont cette généralisation a radicalement changé notre perception du réel – car c'est bien lui, le réel qui demeure, à travers tous ces prismes l'impossible objet du roman.¹

Sur le plan formel, le roman est donc un genre protéiforme, capable d'intégrer de nombreux genres et registres différents. Nous pouvons par ailleurs vérifier la justesse de la conception du roman de Guy Scarpetta dans les deux œuvres qui nous intéressent. Kundera introduit, dans *L'Immortalité* et *L'Ignorance*, des dialogues (repris au genre théâtral), des méditations philosophiques, des anecdotes à caractère journalistique etc., mais il fait également appel à l'esthétique musicale du thème et de la variation, à l'architecture du point de vue de la construction (plus spécifiquement dans *L'Immortalité*) etc. Or une telle esthétique n'est bien évidemment pas sans conséquence quant à l'aspect philosophique. Le roman s'ingénie en effet à détruire les certitudes et à faire apparaître la complexité de chaque individu ou situation. L'ambiguïté est d'ailleurs un thème cher à Kundera qui le traite comme un important facteur érotique.

Le roman est donc véritablement un art de l'impureté et va, de ce fait, à l'encontre de l'idéal de pureté moderne, qui du point de vue artistique est principalement porté par les avant-gardes. Ces dernières rejetaient d'ailleurs le roman et érigeaient comme art suprême la poésie. L'impureté du roman correspondrait donc bien à la postmodernité esthétique qui supprime les interdits et s'inscrit au sein d'une histoire tout en recherchant l'innovation formelle.

Le roman n'est clairement pas à sa place dans l'univers des paradoxes terminaux, il semble pourtant être le plus à même de saisir l'esprit du temps. Mais le

¹ *Ibid.*

plus gros danger pour le roman vient du réductionnisme qui attaque toutes les sphères de la vie humaine. Cependant le roman, né de « l'esprit de complexité », a de quoi se protéger. Il doit pour cela se rendre irracontable. Si rien ne peut se substituer à sa lecture, le roman est sauvé. Cet « esprit de complexité » se traduit par la polyphonie qui fait apparaître la relativité de la vérité, mais aussi par l'humour comme « écho du rire de Dieu » qui désacralise l'existence et force à se déprendre de ses certitudes, enfin le roman est par nature un « art impur » qui mélange les genres et donne ainsi une image totalisante du réel. Mais il faut préciser que malgré cet « esprit de complexité », les romans de Milan Kundera ne sont pas pour autant difficiles à lire. Dans *L'Immortalité* et *L'Ignorance*, le romancier réussit à exprimer des idées complexes avec beaucoup de clarté. Cela tient à la fois à la nature même du roman qui pense à travers des histoires (la pensée n'est donc pas purement abstraite) mais aussi à la rationalité de Kundera. Ce dernier s'applique à rendre les relations entre les individus et les faits parfaitement intelligibles et logiques comme en témoigne notamment son obsession de la « mathématique existentielle ».

Minuit ne semble donc pas encore avoir sonné sur l'horloge de l'art du roman. Bien qu'il vogue à contre-courant, il est protégé par sa polyphonie, son humour, mais aussi sa rationalité qui le rendent irracontable et donc imperméable au réductionnisme ambiant. En étant un genre « impur » capable d'intégrer tous les autres, le roman permet de donner une vision plus complète de l'existence. Mais quelle est la véritable utilité du roman ?

B – Le roman : « une cathédrale de l'inutile »¹ ?

Si « l'esprit du roman » va à l'encontre de l'air du temps, il semble pourtant qu'il soit le plus à même de décrire l'époque des paradoxes terminaux. En détenant un savoir précieux sur l'existence, le roman serait en ce sens d'une grande utilité. Il délivrerait des connaissances métaphysiques, mais n'est-ce pas là le domaine de prédilection de la philosophie ? Il semble que cette discipline reine de la rationalité ait du mal à comprendre l'irrationalité des paradoxes terminaux. C'est la beauté poétique

¹ Voir *L'Immortalité*, VII, 2, p.491.

du roman qui fait la différence. La poésie, en touchant à l'indicible, permet d'approcher l'essence des choses. Il importe de bien saisir les rapports entre philosophie, poésie et roman pour comprendre « ce que seul le roman peut dire ».

Nous pouvons par ailleurs remarquer que l'avènement de la science à l'aube des Temps modernes correspond à la naissance du roman. Y a-t-il un lien de dépendance entre ces deux phénomènes ? La réponse est ardue. Nous pouvons seulement constater qu'avec la spécialisation croissante des disciplines scientifiques, le roman, à l'heure des paradoxes terminaux, est le seul qui permet de donner une vision globale de l'existence. *L'Immortalité* et *L'Ignorance* s'intéressent avant tout à l'être oublié par la postmodernité. Mais réhabiliter l'être, n'est-ce pas également mettre au jour sa part de kitsch ? Lever le voile sur les illusions rassurantes qui masquent l'existence, n'est-ce pas cela ce que « seul le roman peut dire » ? La lucidité, n'est-ce pas là, en définitive, toute l'utilité du roman ?

1 - La beauté de la connaissance, la connaissance comme beauté

Le roman permet d'entrevoir de façon simple la « complexité du monde ». En tant que « méditation sur l'existence vue au travers de personnages imaginaires »¹, le roman est censé découvrir de nouveaux aspects de l'existence. Il apporte donc sa pierre à l'édifice du savoir, et c'est précisément en cela que réside son utilité.

Il semble cependant que la connaissance change radicalement de statut dans l'univers des paradoxes terminaux. Jean-François Lyotard, dans son ouvrage de référence, *La Condition postmoderne*, prend pour hypothèse de travail le fait que « le savoir change de statut en même temps que les sociétés entrent dans l'âge dit postindustriel et les cultures dans l'âge dit postmoderne. »²Ce serait donc précisément le changement de nature du savoir qui entraînerait le passage à la postmodernité. Or ce sont principalement les transformations technologiques qui sont à l'origine de ce bouleversement du champ du savoir. Jean-François Lyotard explique par la suite que :

¹ *L'Art du roman*, Paris : Gallimard, « Folio », 1986, IV, p.102.

² LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne*, « Rapport sur le savoir », Paris : Les éditions de minuit, « Collection Critique », 1979, p.11.

« Dans cette transformation générale, la nature du savoir ne reste pas intacte. Il ne peut passer dans les nouveaux canaux, et devenir opérationnel, que si la connaissance peut être traduite en quantités d'information. On peut donc en tirer la prévision que tout ce qui dans le savoir constitué n'est pas ainsi traduisible sera délaissé, et que l'orientation des recherches nouvelles se subordonnera à la condition de traduisibilité des résultats éventuels en langage machine. »¹

Nous sommes ici bien loin du monde antique des Grecs où la philosophie constituait un des savoirs les plus hauts car l'un des plus inutiles (au sens de rentabilité bien évidemment). Dans nos sociétés contemporaines et encore plus à l'ère postmoderne, le savoir doit avant tout être utile et il ne le peut que s'il est compréhensible en langage technologique. Il y a donc une profonde réduction du savoir. Or c'est précisément ce que dénonce Husserl dans sa conférence de 1935 intitulée *La Crise de l'humanité européenne et la philosophie*. Il y a une réelle perte : comment serait-il possible de traduire une vérité existentielle ou philosophique en langage informatique, en une série de 0 et de 1 ? Milan Kundera, sous l'égide de Broch, place la connaissance au cœur même du roman :

« Ceux qui disent avec Broch que la connaissance est la seule morale du roman sont trahis par l'aura métallique du mot « connaissance » trop compromis par ses liaisons avec les sciences. Il faut donc ajouter : tous les aspects de l'existence que le roman découvre, il les découvre comme beauté. »²

Dans ce contexte le fait d'intituler un roman *L'Ignorance* n'est donc pas anodin. Le roman permet de lier le savoir à la beauté, or la beauté ne pourra jamais être traduite en langage technologique. Cette « intraduisibilité » du roman a plusieurs conséquences : d'un côté, comme nous l'avons vu un peu plus haut, le fait que le roman soit irracontable permet de le protéger du réductionnisme ambiant, mais nous pouvons voir les choses différemment et penser, qu'au contraire, cette incapacité à être traduit va mener le roman à sa perte. Mais même si les temps ne sont pas favorables à « l'esprit du roman », il est loin d'avoir dit son dernier mot.

Le roman doit avant tout mettre en avant son utilité. Et comme l'écrit Milan Kundera « la seule raison d'être du roman est de dire ce que seul le roman peut

¹ *Id.*, p.13.

² *L'Art du roman*, Paris : Gallimard, « Folio », 1986, Sixième partie : soixante treize mots Beauté (et connaissance), p.147.

dire. »¹Or il semble que le roman soit le plus à même de décrire la nouvelle situation existentielle qui voit le jour avec l'apparition des paradoxes terminaux. Il est vrai que *L'Immortalité* et *L'Ignorance* témoignent des changements survenus entre la modernité et la postmodernité. Mais la philosophie ou la sociologie s'inscrivent également dans cette perspective. Qu'est-ce qui distingue ces deux sciences de l'art romanesque ? La réponse est contenue dans la question. La philosophie, sociologie etc. sont des sciences, alors que le roman appartient au domaine de l'art. Partant de là, la différence majeure entre la connaissance scientifique et la connaissance artistique est la beauté. Le roman peut intégrer dans son développement des méditations philosophiques mais ces passages serviront nécessairement à éclairer une situation ou un personnage. Si Milan Kundera réfléchit, dans *L'Ignorance*, aux méandres de la mémoire et des souvenirs, c'est pour mieux comprendre le rapport d'Irena et de Josef à leur passé d'exilé. Le roman pense, non pas de façon abstraite, mais par le biais des « égos imaginaires ». Mais le roman et ses personnages ne sont pas pour autant la simple illustration de thèses philosophiques, une telle vision des choses serait bien réductrice. Dans une situation donnée, en l'occurrence celle des paradoxes terminaux, le romancier cherche à examiner les différentes possibilités existentielles qui s'offrent aux individus. Ce n'est donc pas à proprement parler la réalité qui intéresse le roman :

Le roman n'examine pas la réalité mais l'existence. Et l'existence n'est pas ce qui s'est passé, l'existence est le champ des possibilités humaines, tout ce que l'homme peut devenir, tout ce dont il est capable.²

L'histoire et la réalité ne sont donc intéressantes pour le roman que dans la mesure où elles conduisent l'homme à changer de comportement ou d'idées. *L'Immortalité* et *L'Ignorance* posent la question : quelles sont les possibilités des individus dans l'univers des paradoxes terminaux ? Les réactions de Paul, d'Agnès, de Laura etc. ne sont pas réelles mais potentielles. Le romancier ne cherche pas à décrire leur comportement, mais à saisir leur « Grund » qui est à l'origine de tous leurs actes. Une telle démarche semble presque relever de l'indicible. En expliquant le concept de « Grund » au professeur Avenarius, Milan Kundera (en tant que personnage) précise :

¹ *Id.*, II, p.50.

² *Id.*, II, p.57.

J'essaye de saisir chez chacun de mes personnages son Grund et je suis de plus en plus convaincu qu'il a le caractère d'une métaphore. (*L'Immortalité*, V, 9, p.351)

Saisir l'essence d'un personnage reviendrait donc à trouver sa métaphore existentielle. Or cela ne relève t-il pas du domaine de la poésie ? La métaphore recherche en effet par le biais d'une analogie à faire jaillir ce qui jusqu'à présent était dans l'ombre de l'indicible. La poésie, au détour d'un vers, d'une sonorité, est précisément à la recherche de cet instant de grâce qu'est le dévoilement d'une infime part de vérité. La découverte de la métaphore existentielle du professeur Avenarius surgit dans l'esprit du romancier tel un éclair de lucidité¹. Or la poésie est précisément du côté du surgissement, de l'intuition. Ainsi, dans *L'Ignorance*, lorsque Milada lit à Irena des vers du poète tchèque Jan Skacel, les deux jeunes femmes ont des réactions différentes :

[...] Irena se souvient des apparitions subites qui surgissaient inopinément dans sa tête les premières années de son émigration. C'étaient des fragments de ce même paysage.

« Ou bien cette image : ... sur un cheval la mort et un paon. »

Milada a prononcé ces mots d'une voix qui, légèrement, tremblait : ils lui évoquaient toujours cette vision : un cheval va à travers les champs ; sur son dos un squelette avec une faux à la main et, derrière, sur sa croupe, un paon à la queue déployée, splendide chatoyante comme l'éternelle vanité. (*L'Ignorance*, 43, p.185)

Ainsi alors que certains vers rappellent à Irena les paysages de son pays natal, l'image suivante évoque à Milada le désir d'immortalité. Dans les deux cas nous sommes toujours du côté du surgissement, du jaillissement. La poésie a un formidable pouvoir évocateur et ne peut se traduire que par des images. Or qu'est ce qu'une métaphore, sinon une image ? Approcher l'essence des choses nécessite d'utiliser des images ; plus on touche à l'indicible, plus le langage est imagé. Dans son *Art du roman*, Milan Kundera définit la beauté dans l'art avec cette idée de soudaineté, de jaillissement :

Beauté dans l'art : lumière subitement allumée du jamais-dit.²

¹ Voir *L'Immortalité*, VII, 5, p.505.

²KUNDERA, Milan, *L'Art du roman*, Paris : Gallimard, « Folio », 1986, VI, « Beauté (et connaissance) », p.145.

La beauté dans l'art naît donc d'une alliance entre connaissance et nouveauté. Le romancier découvre de nouvelles situations existentielles et tente d'approcher de leur essence. La beauté naît d'une étincelle de vérité ou de justesse, lorsque le romancier a réussi à frôler l'essence d'une situation ou d'un personnage. Ainsi lorsque nous parlons de la beauté d'un roman, nous pourrions aussi très bien parler de la poésie d'un roman. « La lumière subitement allumée du jamais-dit » pourrait très bien définir la poésie. A propos d'un célèbre poème de Goethe qu'Agnès et son père affectionne particulièrement, Kundera écrit :

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. (*L'Immortalité*, I, 6, p.47)

La poésie fait donc jaillir l'insaisissable et l'indicible pour le faire sortir de l'oubli. Cependant si la poésie est du côté de l'instant et de l'intuition, à l'inverse le roman s'intéresse à l'existence dans son ensemble et ce de façon rationnelle. En approchant de l'essence d'une situation ou d'un personnage, le roman tend vers la poésie en tant que genre. Il faut distinguer entre la poésie en tant que genre et la poésie en tant que dévoilement soudain d'une vérité : alors que la poésie comme genre s'intéresse à l'être de façon abstraite, « la poésie du roman » s'applique à des « egos expérimentaux ». Les moments poétiques du roman ne sont, de plus, jamais purement intuitifs. Ainsi, lorsque Kundera découvre, à la fin de *L'Immortalité*, la métaphore existentielle d'Avenarius, il explique pourquoi cette métaphore lui correspond. Il semble que la poésie soit autant distincte du roman que l'est la philosophie. La poésie et la philosophie sont intégrées de telle façon dans le roman que nous pouvons dire qu'il y a tout à la fois une philosophie du roman et une poésie du roman. Or ce qui distingue la poésie du roman de la philosophie c'est précisément son aspect philosophique (sa rationalité en quelque sorte) et de même ce qui sépare la philosophie du roman de la philosophie c'est précisément sa poésie ou beauté. C'est précisément cet équilibre qui est difficile à trouver pour le romancier, équilibre instable entre un roman asservi à une philosophie et un roman trop lyrique. Pour Milan Kundera, ce sont Musil et Broch qui ont les premiers réussi cette prouesse :

L'intention d'un Musil, d'un Broch est toute différente : non pas se mettre au service d'une philosophie mais accroître son propre pouvoir romanesque, agrandir le champ de la « connaissance romanesque », s'emparer du domaine que, jusqu'alors, la philosophie considérait comme sa chasse gardée. Il y a en effet des problèmes « métaphysiques de l'existence humaine que la philosophie n'a pas su saisir et que seul le roman peut capter grâce à la pensée concrète. Ce faisant, les romanciers ont transformé le roman en une synthèse poétique et intellectuelle suprême hissant ainsi le roman à la place dominant de l'ensemble de la culture.¹

Une telle pensée est un véritable hymne au pouvoir du roman qui allie rationalité et beauté. Le roman est en effet à même de saisir des aspects de l'être que la philosophie est incapable de capter. Ainsi à travers *L'Immortalité*, nous ressentons toute la pesanteur du monde postmoderne mieux que dans n'importe quel traité philosophique. Or cette caractéristique du roman semble d'autant plus s'appliquer à l'époque des paradoxes terminaux. Guy Scarpetta explique en effet que « le roman est plus capable de traiter la « raison irrationnelle » qui caractérise l'époque que la philosophie »². Un ouvrage théorique sera bien sûr capable de nous expliquer les paradoxes terminaux, mais il aura du mal à expliquer l'illogisme de l'individu. C'est comme si face à la défaite de la logique philosophique, le roman était le seul à même de saisir l'esprit du temps. Il semble que l'intuition du romancier anticipe et comble les lacunes de la sainte ratio philosophique :

La vision de Kafka a anticipé de trente ans la critique heideggerienne de la technique. Inversement, la critique heideggerienne éclaire (*a posteriori* et à son insu) le sens d'un grand courant (probablement le plus important) de l'art moderne qui va de Kafka à Fellini et qui, au lieu d'exalter le monde moderne, [...] en est l'image désabusée et pénétrante.

Kafka se place ici du côté de l'intuition, et donc de la poésie. La philosophie avec du recul viendra confirmer et éclairer les intuitions du romancier. La théorie vient en quelque sorte après l'expérimentation. Milan Kundera établit d'une certaine façon lui-même sa propre théorie. C'est en mettant en scène ses personnages qu'il s'est

¹ Milan Kundera, « Ciel étoilé de l'Europe centrale » in CHVATIK, Kvetoslav, *Le Monde romanesque de Milan Kundera*, Paris : Gallimard, « Arcades », 1995, p.234.

² SCARPETTA, Guy, *L'impureté*, Paris : Bernard Grasset, 1985, p.233.

rendu compte de la nouvelle situation existentielle, du « piège qu'est devenu le monde ». La « théorie » des paradoxes terminaux découle des romans.

La connaissance romanesque est donc bien spécifique : en intégrant poésie et philosophie, le roman permet d'accéder à de nouveaux aspects de l'être. Il faut par ailleurs noter que si Kundera rejetait depuis longtemps la poésie comme appartenant à l'âge lyrique, il y revient de plus en plus. *L'Ignorance* est un de ses romans les plus poétiques. Par sa brièveté, ce roman cherche à aller à l'essentiel et condense la beauté en éliminant tout superflu. Or effleurer l'insaisissable et l'indicible n'est-ce pas s'acheminer vers l'âge de la maturité ? Beauté et connaissance sont toute la sagesse du roman. Mais à quoi mène cette sagesse ?

2 – Le roman : un révélateur des mystères de l'être

Si la « connaissance est la seule morale du roman » cela signifie que le roman dévoile de nouveaux aspects de l'existence, or il s'intéresse avant tout à l'homme :

Toute l'histoire du roman européen est un dévoilement progressif du mystère : savoir comment l'homme se comporte et pourquoi, savoir ce qu'il pense et ressent. C'est pourquoi les grands romans choquent toujours. Ils révèlent ce que les hommes ne veulent ni savoir, ni entendre sur leur vie.¹

D'après Kundera, le roman serait donc le lieu de dévoilement des mystères de l'être. Mais pourquoi la révélation de ces mystères serait-elle choquante ? Il y a deux raisons à cela. L'effet engendré par le roman tient en premier lieu à l'oubli qui est une caractéristique essentielle de la nature humaine. Dans son *Art du roman*, Milan Kundera explique ainsi que l'homme est toujours étonné des découvertes des romans car il n'a pas conscience des aspects de sa propre existence :

Cette lumière qui irradie des grands romans, le temps n'arrive pas à l'assombrir car, l'existence humaine étant perpétuellement oubliée par l'homme, les découvertes des romanciers, si vieilles qu'elles soient, ne pourront jamais cesser de nous étonner.²

¹ Citation de Milan Kundera extraite d'un entretien avec Philip Roth datant de 1984 in CHVATIK, Kvetoslav, *Le Monde romanesque de Milan Kundera*, Paris : Gallimard, « Arcades », 1995, p.35.

² KUNDERA, Milan, *L'Art du roman*, Paris : Gallimard, « Folio », 1986, VI, « Beauté (et connaissance) », p.145.

Ainsi la beauté dans le roman naît du perpétuel étonnement de l'homme face aux vérités de l'existence. Trop absorbé par la vie, l'homme n'a aucun recul sur son existence et en vient jusqu'à oublier son être. Or, l'art est par essence, ce qui est permanent et résiste à la fugacité de l'existence. Le roman comme « écho du rire de Dieu » permet de voir l'existence sous un autre angle. Il donne une autre grille de lecture. Ainsi lorsqu'Irena, dans *L'Ignorance*, se rend compte que son émigration n'est peut-être pas un malheur, elle pose la question :

Ne lisait-elle pas sa propre vie d'après un mode d'emploi que les autres lui avaient glissé entre les mains ? (*L'Ignorance*, 6, p.30)

Il y aurait donc des sortes de grilles de lecture de l'existence préconçues qui empêcheraient l'individu d'accéder à une vision « authentique de son existence ». De même dans *L'Immortalité*, l'auteur met en scène dans la sixième partie le personnage de Rubens qui apparaîtra et disparaîtra sans laisser aucune trace dans l'économie narrative. Il est ce que Kundera appelle un personnage épisodique. L'auteur explique que « n'étant pas une conséquence nécessaire de ce qui le précède et ne produisant aucun effet, l'épisode se trouve en dehors de l'enchaînement causal qu'est une histoire »¹. D'aucuns diront donc que l'épisode, au sein d'un récit ou d'une existence, n'est pas important puisqu'il ne mériterait pas de figurer dans un résumé ou dans une biographie :

Biographie : suite d'événements que nous estimons importants pour notre vie. Mais qu'est-ce qui est important et qu'est-ce qui ne l'est pas ? Faute de le savoir (et l'idée ne nous vient même pas de nous poser une question aussi bête), nous acceptons comme important ce qui apparaît comme tel aux autres, par exemple à l'employeur qui nous fait remplir un questionnaire [...] C'est affreux mais nous avons appris à regarder notre propre vie par les yeux des questionnaires administratifs ou policiers. (*L'Immortalité*, VI, 14, p.448)

Ainsi alors que Milan Kundera s'ingénie à briser dans ses romans la tension dramatique qui donne de l'importance à des faits qui n'en n'ont pas, il revient également sur cette notion dans l'existence humaine. L'homme trop habitué à lire sa

¹ *L'Immortalité*, VI, 14, p.445.

vie à travers les biographies officielles s'éloigne de l'essence de son être. C'est pourquoi les découvertes du roman étonnent toujours. Le travail, la famille etc. ne sont pas ce qui constitue le « Grund » de l'individu. Les hommes font souvent une confusion en assimilant, à la manière de Laura, leurs attributs extérieurs à leur « moi ». Le fait d'aimer les chats ou d'apprécier les douches chaudes, n'est en aucun cas ce qui constitue l'essence d'une personne. Il faut par ailleurs noter que nous n'avons pratiquement aucune information sur ces caractéristiques extérieures dans les romans de Milan Kundera. Le roman permettrait donc d'avoir un accès à l'être que l'homme ne cesse d'oublier.

Dans sa conférence de 1935 sur *La crise des valeurs européennes*, Husserl explique que l'essor de la science qui caractérise les Temps modernes entraîne le monde vers un profond réductionnisme. Milan Kundera prend cette réflexion comme point de départ de son *Art du Roman* :

L'essor des sciences propulsa l'homme dans les tunnels des disciplines spécialisées. Plus il avançait dans son savoir, plus il perdait des yeux et l'ensemble du monde et soi-même, sombrant ainsi dans ce que Heidegger, disciple de Husserl, appelait, d'une formule belle et presque magique, « l'oubli de l'être ».¹

Comme l'explique Milan Kundera dans *L'Immortalité*, Goethe a connu ce moment où la science à peine développée permettait encore d'avoir une vision globale du monde :

Goethe [...] a vécu ce moment de l'histoire, bref et unique, où le niveau technique permettait un certain confort, mais où l'homme cultivé pouvait encore comprendre tous les outils qui l'entouraient. [...] Telle fut la grande minute goethéenne au milieu de l'histoire de l'Europe, la minute qui laissera une cicatrice nostalgique au cœur de l'homme emprisonné dans un ascenseur qui s'agite et qui danse. (*L'Immortalité*, II, 12, p.118-119)

Cette « cicatrice nostalgique » est précisément celle de l'homme qui avec la spécialisation croissante des sciences ne peut plus avoir une image complète du monde. Si nous considérons l'ensemble du savoir comme une table, la table représentant la totalité du monde, nous pouvons dire qu'avant Goethe les hommes

¹KUNDERA, Milan, *L'Art du roman*, Paris : Gallimard, « Folio », 1986, I, 1, p.14.

pouvaient avoir une image de la table dans son ensemble, même si l'image était grossière ; après Goethe, la table se divise progressivement en morceaux qu'il n'est plus possible d'assembler entre eux. Selon l'idée de Kundera, le monde est donc en quelque sorte devenu un puzzle trop compliqué pour être assemblé par les hommes. Et, même si les hommes réussissaient à mettre bout à bout l'étendu du savoir, la totalité ne se réduirait jamais à l'accumulation des parties. Plus la spécialisation des sciences s'accroît, plus l'être sombre dans l'oubli. Selon Milan Kundera, seul le roman, avec sa capacité intégrative est à même d'embrasser la totalité de l'existence et de faire ainsi sortir l'être de l'oubli. Si la neuroscience est capable de donner un aperçu du cerveau de l'homme, la biologie un aperçu de ses gènes etc., quelle discipline s'intéresse encore à l'homme dans sa vie concrète ? La réponse de Milan Kundera est sans appel : le roman. L'avènement de la science est à l'origine des paradoxes terminaux. Or ces paradoxes inaugurent une nouvelle situation existentielle : l'être qui autrefois faisait tant question est délaissé, oublié. Le roman renoue un rapport à l'être et c'est en cela qu'il choque le lecteur. Le roman propose une nouvelle grille de lecture de l'existence (par le biais de l'humour, de la polyphonie etc.).

« L'oubli de l'être » est donc la première raison pour laquelle le mystère dévoilé par le roman choque. La deuxième raison découle précisément de « l'oubli de l'être ». Le roman, par le biais des « egos expérimentaux », cherche à lever le voile sur l'existence humaine et tente pour cela de réhabiliter l'être. Or il semble que tout être porte en lui une part de kitsch. Il importe ici de définir ce terme clé de l'esthétique et de la pensée kundérienne. Le kitsch ne désigne pas, pour le romancier, le simple mauvais goût en art, il est une véritable attitude, une véritable « philosophie de la vie » si l'on peut dire :

Il y a l'attitude kitsch. Le comportement kitsch. Le besoin du kitsch de l'*homme-kitsch* (*Kitschmensch*) : c'est le besoin de se regarder dans le miroir du mensonge embellissant et de s'y reconnaître avec une satisfaction émue.¹

L'*homme-kitsch* n'arrive donc pas à faire face à la vie telle qu'elle est et maquille ainsi l'existence sous des illusions simplistes. Il est celui qui a sacralisé la vie et s'extasie devant sa beauté. Mais si le spectacle d'un enfant qui court dans un pré

¹ *Id.*, VI, « KITSCH », p.157.

l'émeut, c'est moins le spectacle de l'enfant que le fait d'être lui-même ému par ce spectacle qui lui donne la larme à l'œil. L'émotion n'est donc pas directement provoquée par un facteur extérieur mais par le fait même de se voir ému par ce même facteur. Si Laura collecte de l'argent pour les lépreux dans le métro parisien, ce n'est parce qu'elle a été touchée par les souffrances des malades africains mais parce qu'elle a besoin d'être émue par la beauté de son geste. Le kitsch provoque donc des émotions rassurantes qui permettent à l'homme de se laisser bercer par la douceur des bons sentiments. L'homme peut ainsi traverser l'existence en se confortant à la philosophie simplificatrice du « tout est au mieux dans le meilleur des mondes ». Dans une autre définition, Milan Kundera dit du kitsch qu'il est la négation de « la mort, du mal et de la merde ». Il semble que nous ayons tous une propension au kitsch, nous rejetons tous plus ou moins ces aspects de l'être qui nous dérangent. L'illusion kitsch très ancienne est profondément ancrée dans la culture humaine :

Derrière toutes les croyances européennes, qu'elles soient religieuses ou politiques, il y a le premier chapitre de la Genèse, d'où il découle que le monde a été créé comme il le fallait qu'il le fut, que l'être est bon et que c'est une bonne chose de procréer. Appelons cette croyance fondamentale *accord catégorique avec l'être*.¹

L'attitude kitsch relève donc d'une sacralisation de la vie : la création n'aurait pu être autrement, dénoncer l'arbitraire et l'absurdité de l'existence est un véritable outrage à la vie. Tout ce qui ne répond pas à « l'accord catégorique avec l'être » doit être masqué. Le roman cherche précisément à lever le voile sur l'illusion kitsch et à révéler « ce que les hommes ne veulent ni savoir, ni entendre sur leur vie. » Or c'est souvent le rapport à la « merde », au corps dans toute son animalité qui est le plus dur à accepter pour l'homme. Dans de très belles pages consacrées à Francis Bacon, Milan Kundera raconte une anecdote qui lui a rappelé « le geste brutal du peintre »². Sous l'occupation russe il a eu un rendez-vous secret avec une jeune femme qui avait auparavant été interrogée par la police à son sujet. Elle voulait ainsi lui faire un compte rendu de l'interrogatoire. Mais pendant tout l'entretien la jeune femme, bouleversée, ne cessait d'aller aux toilettes : son esprit était incapable, dans une telle situation, de

¹ KUNDERA, Milan, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Paris : Gallimard, « Folio », 1989, VI, 5, p.356.

² Voir KUNDERA, Milan, *Une rencontre*, Paris : Gallimard, « NRF », 2009, I, p.17 à 30.

contrôler son corps. Or l'omniprésence de ce corps provoque chez le romancier une pulsion de viol :

Je voulais poser brutalement la main sur son visage et, en un seul instant, la prendre toute entière, avec toutes ces contradictions si intolérablement excitantes : avec sa robe impeccable comme avec ses boyaux en révolte, avec sa raison comme avec sa peur, avec sa fierté comme avec son malheur. J'avais l'impression que toutes ces contradictions recélaient son essence : ce trésor, cette pépite d'or, ce diamant caché dans les profondeurs. Je voulais la déposséder, en une seule seconde, autant avec sa merde qu'avec son âme ineffable.¹

Ce très bel extrait montre l'être dans toutes ces contradictions. Milan Kundera dévoile ici tout ce que *l'homme-kitsch* cache. Le scandale de la pulsion de viol, « la merde » qui prend le dessus sur l'âme, tout cela fait partie de l'être. Si le kitsch est « l'accord catégorique avec l'être » et que le roman tente précisément de faire sortir l'être de l'oubli, il faut savoir de quel « être » nous parlons. L'être du kitsch est la sacralisation de la vie, des bons sentiments et de la pureté, tandis que dans le roman l'être surgit dans tous ses aspects. Or le « Grund », la raison sans raison de chaque personnage, naît précisément au sein de toutes leurs contradictions.

Caractérisé par son « esprit de complexité », le roman vogue à contre-courant dans l'univers réducteur des paradoxes terminaux. Dans cet univers hostile, la dernière heure du roman n'a pas pour autant sonné. En donnant une vision globale de l'existence, il est en effet le plus à même de saisir l'air du temps. En intégrant philosophie et poésie, polyphonie et humour, *L'Immortalité* et *L'Ignorance* permettent de saisir avec justesse les nouvelles possibilités existentielles de l'homme à l'aube de la postmodernité. Ces deux œuvres s'ingénient à montrer avec simplicité la relativité de la vérité.

Le roman est un véritable appel à la lucidité. Il choque l'agélaste ou *l'homme-kitsch* (qui ont au fond le même « Grund ») en montrant l'existence dans toute sa complexité. Le roman est fondamentalement intempestif et là est toute son essence :

C'est en déchirant le rideau de la préinterprétation que Cervantes a mis en route cet art nouveau ; son geste destructeur se reflète et se

¹ *Id.*, p.19.

prolonge dans chaque roman digne de ce nom ; c'est le *signe d'identité de l'art du roman*.¹

Déchirer le rideau, lever le voile, la pensée et les œuvres de Milan Kundera sont de véritables hymnes au pouvoir du roman. Mais l'acquisition de la lucidité n'est pas chose aisée pour l'homme. Il doit se déprendre de ces illusions et certitudes rassurantes pour comprendre l'existence dans toute sa complexité et toute son ambiguïté. La faible voix du roman a ainsi bien du mal à faire entendre la puissance de sa pensée dans un univers qui recherche avant tout la facilité de la non-pensée et du conformisme. L'homme, qui avec courage recherche la lucidité, sera donc à l'instar du roman, nécessairement en « désaccord catégorique avec l'être ». La question est lancée : comment vivre dans un monde avec lequel on n'est pas d'accord ? Il semble, à première vue que la solution de Milan Kundera soit esthétique. L'art pour le romancier a un rôle important à jouer :

Saisi d'angoisse, j'imagine le jour où l'art cessera de chercher le jamais dit et se remettra, docile, au service de la vie collective qui exigera de lui qu'il rende belle la répétition et aide l'individu à se confondre, en paix et dans la joie, avec l'uniformité de l'être. (*Le Rideau*, « Essai en sept parties », Paris : Gallimard, « NRF », 2005, V, « L'Enfer », p.136-137)

Espérons que minuit ne sonne pas trop vite sur le cadran de l'art pour qu'il puisse encore nous aider à vivre.

¹ *Le Rideau*, « Essai en sept parties », Paris : Gallimard, « NRF », 2005, IV, « Le Rideau déchiré », p.111.

III – Des personnages aux lecteurs : « comment vivre dans un monde avec lequel on n’est pas d’accord ? »¹

Le roman est avant tout un exercice de lucidité pour les personnages tout comme pour le lecteur. Or, atteindre un tel état de clairvoyance sur le monde et sur l’existence n’est pas chose aisée. Considérés à tort comme d’insignifiants récits divertissants, les chemins du roman nécessitent une grande volonté pour qui veut les emprunter. Saisir « l’écho du rire de Dieu » répercuté par le romancier constitue un premier pas vers la lucidité. Il faudra pour cela abandonner certitudes et illusions, afin de prendre conscience tout à la fois de la futilité de l’existence et de la relativité de la vérité. A ce stade, le personnage ou le lecteur de Milan Kundera aura franchi une frontière en déchirant le rideau de la préinterprétation. Au-delà de cette démarcation, c’est l’univers des paradoxes terminaux qui apparaît dans toute son ambiguïté et sa laideur, révélant le kitsch et l’agélastie de la société. Dès lors, une vision lucide du monde pose nécessairement la question : « comment vivre dans un monde avec lequel on n’est pas d’accord ? »²

Ce problème, c’est d’abord celui d’Agnès : héroïne emblématique de toute l’œuvre de Milan Kundera, elle incarne de façon extrême le désaccord avec le monde. Se sentant étrangère à la société des hommes, la seule solution sera pour elle le retrait de la civilisation. D’autres issues, moins radicales, sont envisagées dans *L’Immortalité* ou *L’Ignorance*, telles que le jeu avec le monde ou l’exil. Mais quelle que soit l’alternative choisie, la lutte contre « Diabolum », l’autre nom de la bêtise, est d’emblée exclue des œuvres. Être lucide dans l’univers romanesque de Milan Kundera, c’est aussi être conscient de l’impuissance de l’individu dans le « piège qu’est devenu le monde ». Désertion et résignation sont-elles les seules possibilités de l’homme lucide ?

Il semble que le roman propose au lecteur d’autres choix. La lecture, même si elle est également un refuge, permet de comprendre l’existence d’une autre façon. Or quoi de plus stimulant que l’expérience de la pensée ? Il faut cependant rester lucide

¹ *L’Immortalité*, V, 16, p.379.

² *Ibid.*

et modéré, un roman ne changera pas du tout au tout le cours d'une vie. En définitive, comment *L'Immortalité* et *L'Ignorance* agissent-elles sur le lecteur ?

A – Les chemins détournés du monde

Les romans de Milan Kundera opèrent un décentrement par rapport aux romans modernes traditionnels. Il ne s'agit donc pas pour les personnages de *L'Immortalité* et de *L'Ignorance* d'acquérir une certaine lucidité sur le monde, mais bien de savoir comment vivre avec.

Or, dans l'univers romanesque de Milan Kundera, être lucide revient nécessairement à être en désaccord avec la bêtise des paradoxes terminaux. Ses romans sont-ils pour autant révolutionnaires ? Loin d'être des figures de contestataires ou de militants, les « egos expérimentaux » kundériens tiennent plus du déserteur.

Les personnages de *L'Immortalité* et de *L'Ignorance* cherchent à se retirer du monde. Ils sont passés de l'autre côté de la frontière « au-delà de laquelle plus rien [n'a] de sens »¹. La question devient dès lors : comment vivre quand tout paraît insignifiant et absurde ? Les personnages doivent trouver une solution pour vivre le mieux possible leur désaccord avec le monde.

La beauté semble être la seule chose qui puisse encore toucher l'homme quand plus rien n'a de sens. Mais comment les « egos expérimentaux » arrivent-ils encore à trouver une once de beauté au milieu de la laideur de la civilisation (post)moderne ?

1 – L'abandon du monde ou comment se désolidariser du genre humain

L'esprit du roman cherche avant tout à poser un regard lucide sur le monde. Or, comme l'explique François Ricard, « le roman typique, dans l'imagination moderne, un peu comme le conte dans l'imagination folklorique, c'est avant tout le récit de la

¹ Voir KUNDERA, Milan, *L'Art du roman*, Paris : Gallimard, « Folio », 1986, VI, p.153.

transformation (positive ou négative) d'un être ou d'un monde »¹. Le roman aurait donc un but initiatique : amener le héros à une plus grande lucidité sur le monde. La transformation du personnage peut être positive et lui permettre de s'émanciper, dans ce cas le roman est porteur de l'idéal moderne de progrès. Mais sa transformation peut également le conduire à faire le constat du désenchantement du monde. Dans ce cas le roman peut être qualifié de postmoderne puisqu'il mène à « l'incrédulité envers tous métarécits » ; il met cependant toujours en scène l'avancée du héros. C'est en fait le même schéma qui est appliqué dans les deux cas : le cheminement du héros lui permet d'accéder à un autre regard sur le monde. Les œuvres de Milan Kundera opèrent un décentrement :

L'un des paris de l'œuvre kundérienne est de modifier radicalement ce schéma en faisant du désenchantement non plus l'aboutissement ou la « conclusion » de l'existence du héros, mais bien le climat à la fois moral et esthétique dans lequel elle baigne toute entière.²

Toutes les œuvres de Milan Kundera, et plus particulièrement les dernières, tentent ainsi de faire sortir les personnages du « piège du monde ». *L'Insoutenable légèreté de l'être*, *L'Immortalité*, *La Lenteur*, *L'Identité* et *L'Ignorance* s'inscrivent dans cette perspective. Les personnages emblématiques de ces romans cherchent par un moyen ou un autre à se détacher, à se désolidariser d'un univers qui ne leur convient pas : Tomas et Tereza iront trouver une certaine harmonie à la campagne, Agnès veut retrouver sa Suisse natale, Kundera et sa femme Vera essayent de trouver un peu de paix dans un hôtel-château d'un autre temps, Jean-Marc et Chantal se réfugient dans l'amour tandis que Josef ne jure que par son îlot de beauté au Danemark etc. Ces romans se déroulent, d'une certaine façon, « après leur conclusion »³ : la question n'est plus celle de l'acquisition de la lucidité mais des possibilités existentielles qu'offre une telle clairvoyance. Nous savons plus ou moins comment Agnès, le professeur Avenarius, Irena, Josef etc. ont pris conscience de leur désaccord avec le monde, mais là n'est pas le sujet des œuvres. Il s'agit d'envisager diverses manières de vivre ce désaccord avec la civilisation.

¹ RICARD, François, *Le dernier après-midi d'Agnès*, « Essai sur l'œuvre de Milan Kundera », Paris : Gallimard, « NRF », 2003, p.17.

² *Id.*, p.28.

³ *Ibid.*, p.30.

Si chaque « ego expérimental » incarne une possibilité différente d'habiter le monde, les personnages de Milan Kundera (uniquement ceux qui sont en désaccord avec le monde) sont pourtant tous issus d'un même « Grund » : ce sont des variantes de la figure du déserteur :

De tous les points de vue, politique, juridique, moral, le déserteur paraît déplaisant, condamnable, apparenté aux lâches et aux traîtres. Le regard du romancier le voit autrement : le déserteur est celui qui refuse d'accorder un sens aux luttes de ses contemporains. Qui refuse de voir une grandeur tragique dans des massacres. Qui répugne à participer comme un pitre à la comédie de l'Histoire. Sa vision des choses est souvent lucide, très lucide, mais elle rend sa position difficile à tenir ; elle le désolidarise d'avec les siens ; elle l'éloigne de l'humanité.¹

Il y a chez tous les personnages emblématiques de *L'Immortalité* et de *L'Ignorance* cette tentation de la fuite, de l'abandon du monde. Les personnages ne peuvent-ils pas lutter pour changer le monde ? La notion de lutte est profondément déconsidérée dans l'univers de Milan Kundera. Cela en vertu de diverses raisons, elle suppose tout d'abord une « préinterprétation du monde » :

Telle une femme qui se maquille avant de se dépêcher vers son premier rendez-vous, le monde, quand il accourt vers nous au moment de notre naissance, est déjà maquillé, masqué, *préinterprété*. Et les conformistes ne seront pas les seuls à en être dupes ; les êtres rebelles avides de s'opposer à tout et à tous, ne se rendent pas compte à quel point eux-mêmes sont obéissants ; ils ne se révolteront que contre ce qui est interprété (préinterprété) comme digne de révolte.²

Josef montre ainsi dans *L'Ignorance* que les systèmes politiques correspondent plus aux besoins des individus, qu'à de réelles croyances en des idéologies³. De même, mai 68 a plus été pour Paul un moyen d'affirmer son appartenance à la jeune génération, qu'une véritable lutte contre le système préétabli. La preuve en est que quelques années plus tard, il fera tout pour faire partie de l'univers postmoderne de sa fille⁴. Mais si les militants se sont souvent trompés de luttes ou d'idées, il semble que la transformation du monde en elle-même soit tout

¹ Kundera, Milan, *Le Rideau*, « Essai en sept parties », Paris : Gallimard, « NRF », 2005, V, « Le déserteur », p.133-134.

² *Ibid.*, IV, « Le rideau déchiré », p.110-111.

³ Voir *L'Ignorance*, 41, p.177-178.

⁴ Voir *L'Immortalité*, III, « Etre absolument moderne », p.208 à 214.

bonnement impossible. Le vécu du professeur Avenarius est significatif de ce point de vue. Ainsi lorsqu'il propose à une association d'écologistes d'aller crever les pneus des voitures pour lutter contre la pollution, solution pour le moins originale, les militants sont outrés par ce qu'ils considèrent comme une provocation. Quelques jours plus tard, ils vont manifester contre la construction d'une centrale nucléaire en utilisant leurs motos et en laissant le site en piteux état. Cette mauvaise expérience laissera le professeur Avenarius désabusé :

Alors j'ai compris que, depuis longtemps déjà, ils faisaient partie intégrante de Diabolum, et c'en est fini de mes efforts pour essayer de transformer le monde. (*L'Immortalité*, V, 11, p.362)

Les militants, en luttant plus pour leur image que pour leurs idées, font donc partie intégrante de Diabolum. Il faut revenir sur ce terme étrange : lié à Avenarius, il caractérise l'univers des paradoxes terminaux mais aussi toute la bêtise du monde, agélastie et kitsch réunis. Nous ne nous sommes intéressés jusqu'à présent qu'aux luttes idéologiques, (qui sont plus chez Kundera des « luttes imagologiques »), mais dans un sens plus général la lutte est un combat pour la vie ou survie. Ainsi, alors qu'Agnès avance difficilement sur les trottoirs de la capitale en raison du bruit, du monde etc., de tout ce qui incarne pour elle un véritable enfer (post)moderne, elle est prise d'une violente haine à l'égard d'une motocycliste puis d'un passant. Cette réaction démesurée lui rappelle la façon dont elle se représente son père depuis qu'elle est enfant. Elle l'imagine sur un bateau en train de couler. Au début, le père cède à la panique et court pour tenter de survivre « mais découvrant le corps à corps des passagers, prêts à se piétiner à mort, et recevant d'une dame un furieux coup de poing parce qu'il se tient en travers de sa route, il s'arrête soudain, puis se met à l'écart »¹. L'attitude (supposée) du père fait de lui la figure typique du déserteur, qui préfère mourir plutôt que lutter au corps à corps avec des étrangers :

Le contact physique avec des gens qui se frappent, se piétinent et s'envoient l'un l'autre à la mort lui paraissait bien pire qu'une mort solitaire dans la pureté des eaux. (*L'Immortalité*, I, 5, p.44)

¹ *L'Immortalité*, I, 5, p.42.

En se « mettant à l'écart », le père opère un pas de côté décisif qui le désolidariserait des hommes. Il s'agit dans ce cas ni de lâcheté ni de noblesse, mais d'une véritable répugnance à l'idée de l'intimité de la lutte. Imaginer de telle façon son père, permet à Agnès (qui procède finalement comme le romancier lorsqu'il tente de saisir le « Grund » de ses « egos expérimentaux ») de se libérer de sa haine :

[...] je ne peux pas les haïr, parce que rien ne m'unit à eux ; nous n'avons rien en commun. (*L'Immortalité*, I, 5, p.44)

Agnès prend ainsi compte de l'inutilité de la lutte dans cet univers. De même, lorsque Josef retrouve sa famille après de longues années d'exil, il se rend compte que son frère et sa belle sœur se sont appropriés bon nombre de ses affaires dont un tableau auquel il tenait beaucoup. Irrité du manque de respect de ses proches, Josef décide au début de récupérer son bien, puis fatigué il décide d'abandonner tout bonnement la lutte. Reposons, après ce rapide examen, les termes du problème : les personnages sont en désaccord avec le monde et la lutte ne permet non seulement pas de modifier l'univers qui ne leur convient pas mais elle est, de plus, par nature, opposée à leur « Grund ». La désertion semble donc être la conclusion logique de ces deux prémisses. Mais les choses ne sont pas si simples : comme l'explique Milan Kundera, la position du déserteur est « difficile à tenir ». En se désolidarisant de la société humaine, les personnages de *L'Ignorance* et de *L'Immortalité* se mettent à dos leur entourage. Nous pouvons ici penser à Josef qui, exilé au Danemark, ne cherche pas à avoir de contact avec sa famille ou à Avenarius qui, avec ses plaisanteries, choque les agélastes. C'est néanmoins le dilemme d'Agnès qui illustre le mieux la position délicate de celui qui a décidé de ne plus affronter le monde : elle veut en effet se détacher de sa famille pour aller vivre dans la solitude en Suisse mais elle aimerait, dans le même temps, pouvoir avoir des nouvelles de Brigitte et de Paul. Les personnages des deux romans qui nous intéressent font donc tous partie de la famille des déserteurs. Les œuvres ne mettent donc pas en scène la transformation des héros mais la manière dont ils vivent après cette métamorphose.

2 – De l'autre côté de la frontière

Si les personnages de *L'Immortalité* et de *L'Ignorance* sont des avatars de la figure du déserteur, en cherchant à se désolidariser de l'humanité, ils ont tous franchi métaphoriquement une frontière. Il est ici important de revenir sur ce concept qui traverse toute l'œuvre de Milan Kundera : la frontière, qu'est-ce à dire ? Le terme peut être compris dans toutes ses acceptions, qu'elles soient géographiques, morales, esthétiques etc. Selon Milan Kundera, le roman est d'ailleurs intrinsèquement lié à une esthétique de la frontière : il interroge le mystère qui se trouve au-delà de la frontière par le biais des « egos expérimentaux ». Mais finalement qu'est-ce qu'être de l'autre côté de la frontière ? C'est être en exil ; que ce soit par rapport à un pays ou à l'humanité entière, la notion est la même. Si les personnages de *L'Immortalité* et de *L'Ignorance* sont des déserteurs, ils sont aussi des exilés. L'exil est en effet inséparable de l'idée de désaccord. Le désaccord peut être politique. Dans un régime totalitaire, les esprits libres seront par exemple contraints de quitter le pays. Mais le désaccord peut aussi être plus profond, c'est-à-dire métaphysique, dans ce cas c'est de l'humanité elle-même dont l'homme devra se mettre à l'écart.

Dans *L'Ignorance*, la frontière est d'abord géographique et politique : Irena et Josef sont séparés de leur pays par des kilomètres et à cause de problèmes politiques. Puis cette frontière « physique » se mue peu à peu en frontière « métaphysique ». Après dix années d'exil, Irena et Josef ne sont plus à leur place dans leur pays d'origine, un fossé s'est creusé entre leur passé et leur nouvelle vie dans leur pays d'accueil. La notion de frontière est sensiblement différente dans *L'Immortalité*. Bien qu'Agnès ne soit pas une exilée au sens géopolitique, elle est une exilée de l'intérieur. En décidant de s'installer en Suisse, elle est en passe de franchir la frontière symbolique qui la séparera du monde des hommes (même si sa mort prématurée empêchera la mise en œuvre de ce projet). Le professeur Avenarius est aussi un exilé : ces plaisanteries, incomprises des autres hommes, font de lui un « exilé dans sa bizarrerie »¹. Plus généralement, les romans de Milan Kundera se penchent, par le biais de leurs personnages, de leurs histoires et de leurs thèmes, sur les limites entre les époques, entre les individus, entre la raison et la folie etc. Dans le petit lexique de *L'Art du*

¹ Voir *L'Immortalité*, V, 14, p.375.

roman, Milan Kundera définit le terme de frontière à l'aide d'un extrait du *Livre du rire et de l'oubli* :

FRONTIÈRE. « Il suffisait de si peu, de si infiniment peu, pour se retrouver de l'autre côté de la frontière au-delà de laquelle plus rien n'avait de sens : l'amour, les convictions, la foi, l'Histoire. Tout le mystère de la vie humaine tenait au fait qu'elle se déroule à proximité immédiate et même au contact direct de cette frontière, qu'elle n'en est pas séparée par des kilomètres, mais à peine par un millimètre... »¹

C'est donc cette frontière entre l'absurde et le sensé que les romans remettent perpétuellement en cause. Leur « sagesse de l'incertitude » rend caduques les notions de bien et de mal, l'humour fait basculer la limite entre « ce qui est important et ce qui ne l'est pas » etc. Mais il importe également de cerner la frontière entre raison et folie. Cette démarcation semble être la plus importante puisqu'elle est, d'une certaine façon, la conséquence des autres. A force de donner du sens à ce qui est insignifiant, de penser important à ce qui ne l'est pas, de faire du progrès technique un but en soi etc., la société postmoderne, et c'est le premier paradoxe terminal sombre dans une profonde irrationalité. Agnès fait le constat de l'étroitesse de la frontière entre folie et raison :

Soudain effrayée de cette haine, elle songea : le monde a atteint une frontière ; quand il la franchira, tout pourra tourner à la folie [...] Et il suffira de très peu de chose, une goutte d'eau fera déborder le vase : par exemple, une voiture, un décibel en trop dans la rue. Il y a une frontière quantitative à ne pas franchir ; mais cette frontière, nul ne la surveille, et peut-être même que nul n'en connaît l'existence. (*L'Immortalité*, I, 5, p.40)

Les personnages, de l'autre côté de la frontière, parviennent, avec lucidité, à distinguer l'absurdité de ce qui fait sens pour ceux qui ne sont pas en exil. *L'Immortalité* et *L'Ignorance* se déroulent principalement à travers les yeux d'Agnès, du professeur Avenarius, de Rubens, d'Irena, de Josef ou encore de Milada. Les autres personnages, s'ils ne sont pas nécessairement moins importants, sont tous montrés dans leur bêtise et sont donc de ce fait discrédités ; ils n'ont pas franchi la frontière et

¹ KUNDERA, Milan, *L'Art du roman*, Paris : Gallimard, « Folio », 1986, VI, p.153.

n'en n'ont même pas conscience. Par conséquent, nous pouvons penser avec François Ricard que « le roman [kundérien] s'écrit toujours depuis les marges du monde »¹ :

Si le devoir de « saisir le monde réel fait partie de la définition même du roman », comme le rappelle l'auteur des *Testaments trahis*, le roman kundérien, pourrions-nous dire, c'est le monde et l'existence saisis depuis cette frontière « au-delà de laquelle les choses n'ont plus de sens » et d'où, par conséquent, rien ne peut plus apparaître que comme ambiguïté et chaos, jeu de dupes et foire aux simulacres.²

En décentrant le regard par le biais des « egos expérimentaux », le romancier fait apparaître le monde dans toute son absurdité. De cette perspective le monde n'a plus le même visage : les luttes politiques ou idéologiques sont basées sur des images, les relations humaines sont fondées sur des malentendus, même le rapport des êtres à leur « Grund » est faussé par la déformation de la mémoire et l'oubli. La question, toujours la même, se précise : que faire une fois que l'on a franchi la frontière ? Est-il possible de vivre tout en ayant pertinemment conscience de l'insignifiance de l'existence ? Car là est la difficulté : elle se situe moins dans la prise de conscience de la futilité du monde, que dans le fait de vivre en permanence avec la pesanteur, ou la trop grande légèreté (tout dépend du point de vue), d'un tel constat. En définitive, comment les personnages s'accommodent-ils de l'absurdité de l'existence ?

3 - La beauté comme dernier recours

Si les personnages de *L'Immortalité* et de *L'Ignorance* ont, une fois la frontière franchie, un comportement différent, ils ont tous pour point commun de rechercher la beauté. Pour comprendre cette réaction, il faut savoir que la lucidité dans l'univers de Milan Kundera va, la plupart du temps, de pair avec la découverte de la laideur du monde ; comme si la métaphysique s'accompagnait d'une dimension esthétique. Milan Kundera va même jusqu'à penser que les questions existentielles découlent des concepts esthétiques :

¹ RICARD, François, *Le dernier après-midi d'Agnès*, « Essai sur l'œuvre de Milan Kundera », Paris : Gallimard, « NRF », 2003, p.169.

² *Id.*, p.177.

Les concepts esthétiques n'ont commencé à m'intéresser qu'au moment où j'ai aperçu leurs racines existentielles ; où je les ai compris comme des concepts existentiels ; car constamment, les gens simples ou raffinés, intelligents ou sots, sont confrontés dans leur vie au beau, au laid, au sublime, au comique, au tragique, au lyrique, au dramatique, à l'action, aux péripéties, à la catharsis, ou, pour parler de concepts moins philosophiques, à l'agélastie, au kitsch ou au vulgaire ; tous ces concepts sont des pistes qui mènent à divers aspects de l'existence inaccessibles par aucun autre moyen.¹

L'esthétique serait donc un moyen de découvrir de nouveaux aspects de l'existence, c'est bien là toute la morale du roman. Mais plus encore la relation particulière des hommes aux concepts esthétiques est révélatrice du « Grund » de chaque individu. La mésentente musicale de Brigitte et Laura témoigne par exemple d'un désaccord fondamental entre les deux femmes². Partant de ce constat, il semble donc logique que la beauté et la laideur soient des questions importantes pour les personnages qui sont de l'autre côté de la frontière ; car dans un univers qui n'a plus de sens, seule la beauté peut encore éclairer de sa douce lueur l'existence. Dans son dernier essai, Milan Kundera rend notamment hommage au peintre Francis Bacon. Selon lui, ce peintre réussit de façon remarquable à saisir « ce trésor, cette pépite d'or, ce diamant caché dans les profondeurs »³ du visage qui fonde l'unicité du « moi ». Pour capter l'essence des choses, Francis Bacon peint ce que d'aucuns qualifient d'horreurs. Le peintre définit lui-même ses portraits comme « forme organique qui se rapporte à l'image humaine mais en est une complète distorsion »⁴. Il est lui aussi un artiste de la frontière qui interroge « les limites du moi »⁵ :

Jusqu'à quel degré de distorsion un individu reste-t-il encore lui-même ? [...] Où est la frontière derrière laquelle un « moi » cesse d'être « moi » ?⁶

Ces questions sont récurrentes dans l'œuvre de Milan Kundera, c'est d'ailleurs sûrement pour cela qu'il affectionne tant les peintures de Francis Bacon. Mais le sujet

¹ KUNDERA, Milan, *Le Rideau*, « Essai en sept parties », Paris : Gallimard, « NRF », 2005, V, « L'esthétique et l'existence », p.124.

² Voir *L'Immortalité*, IV, 13, p.306-307.

³ KUNDERA, Milan, *Une rencontre*, Paris : Gallimard, « NRF », 2009, I, 2, p.19.

⁴ Francis Bacon cité par Milan Kundera in *Une rencontre*, Paris : Gallimard, « NRF », 2009, I, 3, p.20.

⁵ KUNDERA, Milan, *Une rencontre*, Paris : Gallimard, « NRF », 2009, I, 4, p.22.

⁶ *Ibid.*

n'est pas là, revenons à ce qui nous préoccupe. Toucher aux limites du « moi », c'est s'approcher au plus près de l'absurdité de l'être. Or que reste-t-il quand plus rien n'a de sens ? La réponse du peintre est sans appel : le corps dans toute sa matérialité physiologique. Mais pour autant, il n'est pas possible de parler d'horreur à propos des tableaux de Francis Bacon, car « le caractère accidentel » du visage et du corps, qui nous remplit tant d'effroi en nous mettant face à la totale insignifiance de l'existence, est toujours peint avec beauté. Ce n'est plus simplement chez cet artiste, la politique, les luttes, l'amour etc. qui n'ont plus de sens, mais l'être lui-même qui aurait très bien pu être complètement différent. Ce constat effectué, Milan Kundera pose la question :

Qu'est-ce qui nous reste quand on est descendu jusque-là ?

Le visage ;

Le visage qui recèle « ce trésor, cette pépite d'or, ce diamant caché » qu'est le « moi » infiniment fragile, frissonnant dans un corps ;

Le visage sur lequel je fixe mon regard afin d'y trouver une raison de vivre cet « accident dénué de sens » qu'est la vie.¹

Les mots de Milan Kundera résonnent avec justesse et beauté : lorsque tout devient absurde, seul l'éclat de l'essence, du « Grund » d'un être peut donner un certain sens à l'existence. La beauté se fait ici nécessité. Cet examen nous permet de mieux comprendre ce besoin impérieux de beauté qu'ont les personnages emblématiques de Milan Kundera. De l'autre côté de la frontière, seuls ces critères esthétiques peuvent encore avoir une portée.

Il est important de constater que, tous autant qu'ils sont, les « egos expérimentaux » (encore une fois, seuls ceux qui ont franchi la frontière) font le constat de la laideur du monde. Il semble même que ce soit l'un des motifs principaux de leur désaccord avec le monde. Agnès en est en effet très affectée :

Elle se dit : un jour, quand l'assaut de la laideur sera devenu tout à fait insupportable, elle achètera chez un fleuriste un brin de myosotis, un seul brin de myosotis, mince tige surmontée d'une fleur miniature, elle sortira avec lui dans la rue en le tenant devant son visage, le regard rivé sur lui afin de ne rien voir d'autre que ce beau point bleu, ultime image qu'elle veut conserver d'un monde qu'elle a cessé d'aimer. Elle ira ainsi par les rues de Paris, les gens sauront bientôt la reconnaître, les enfants courront à ses trousses, se moqueront d'elle, lui lanceront des projectiles, et tout Paris l'appellera : *la folle aux myosotis...* (*L'Immortalité*, I, 5, p.39)

¹ *Id.*, I, 9, p.30.

La laideur du monde est, pour Agnès, une véritable agression, une « douleur physique »¹ ; le romancier emploie par ailleurs le terme d' « assaut ». Elle est de plus omniprésente dans l'univers des paradoxes terminaux : le bruit incessant, les automobiles, les « modernes gargottes auxquelles on donne le triste nom de fast food »² etc. en sont autant d'éléments. La technique a envahi le monde et l'a complètement dépossédé de sa beauté première : tout est fait pour aller au plus vite et servir le rendement. Le professeur Avenarius prend plus spécifiquement pour cible les voitures « qui sont l'orgueil de l'homme moderne »³:

L'église Saint-Germain a disparu, et toutes les églises de toutes les villes ont disparu, comme la lune quand elle s'éclipse. En envahissant les rues, les voitures ont réduit les trottoirs où s'entassaient les passants. [...] Il n'existe pas un seul angle d'où on ne voit pas les voitures, au fond, devant sur les côtés. Leur vacarme est omniprésent, tel un acide, dévore tout moment de contemplation. A cause des voitures, l'ancienne beauté des villes est devenue invisible. (*L'Immortalité*, V, 10, p.358)

C'est donc bien selon Avenarius, la mécanisation qui est à l'origine de l'enlaidissement du monde. Irena est aussi profondément sensible à la laideur de l'univers (post)moderne. Alors qu'elle se promène avec son mari mourant, elle voit de loin un endroit qui paraît empli d'une beauté passée, mais en s'en approchant, elle se rend compte qu'elle a été dupée, le lieu rêvé n'est rien d'autre qu'un chantier. Devant cette irrémédiable transformation accélérée du paysage, Irena se met à pleurer⁴. Le monde n'est d'ailleurs pas le seul à s'enlaidir, les hommes n'y échappent pas non plus. Agnès fait ce constat en croisant une passante dans la rue :

Agnès songea : cette femme aurait pu trouver vingt autres manières de s'habiller pour rendre son derrière moins monstrueux et dissimuler ses varices. Pourquoi ne le fait-elle pas ? Non seulement les gens ne cherchent plus à être beaux quand ils se trouvent parmi les autres, mais ils ne cherchent même pas à éviter d'être laids ! (*L'Immortalité*, I, 5, p.39)

¹ Voir *L'Immortalité*, I, 5, p.39.

² *Id.*, I, 5, p.37.

³ *Id.*, III, « Les sœurs », p.138.

⁴ Voir *L'Ignorance*, 14, p.63 à 65.

La laideur, omniprésente, touche même les hommes. Il semble que la recherche de la beauté ait toujours été une préoccupation humaine. L'art est en effet une activité qui fait partie de la nature de l'être humain. La mécanisation du monde, qui contribue à la déshumanisation de l'homme, a sensiblement modifié cette caractéristique. L'homme ne recherche plus la beauté mais l'utilité. Ce sont ici le « monde des chemins » et « le monde des routes » qui s'opposent :

Dans le monde des routes, un beau paysage signifie : un îlot de beauté, relié par une longue ligne à d'autres îlots de beauté.

Dans le monde des chemins, la beauté est continue et toujours changeante ; à chaque pas, elle nous dit « Arrête-toi ! » (*L'Immortalité*, V, 3, p.330)

Deux conceptions de la beauté apparaissent ici, mais ce sont surtout deux conceptions du monde qui s'opposent : alors que l'une privilégie le rendement et ne propose qu'une possibilité, l'autre offre une multiplicité de choix et n'a d'autre finalité que le plaisir. Les personnages qui ont franchi la frontière seront bien-sûr du côté du « monde des chemins ». Agnès recherche la beauté dans les paysages montagneux de la Suisse, Avenarius essaye de crever les pneus des voitures « en introduisant dans [son] action destructrice un principe de beauté mathématique, et [en se distinguant] radicalement des vandales qui rayent les voitures avec un clou et chient sur le toit »¹, Josef s'ingénie à conserver son petit îlot de beauté au Danemark, Irena, elle, tente de trouver du réconfort dans la poésie et lors de ses promenades dans sa « Prague secrète », enfin Milada, dans sa solitude extrême, ne peut se raccrocher qu'à la beauté impassible de son visage. Les « egos expérimentaux » essaient tous à leur manière de se recréer un univers de beauté, pour échapper un tant soit peu à cet univers qui ne leur convient pas.

4 – Comment vivre son désaccord avec le monde ?

Les personnages, en franchissant la frontière, sont tous des avatars de la figure du déserteur. Cette attitude suppose d'accepter l'insignifiance de l'existence, or ceci paraît très difficile pour l'homme qui a besoin d'une raison pour vivre. Les

¹ Voir *L'Immortalité*, V, 11, p.361.

personnages doivent dès lors trouver des solutions pour vivre au mieux leur désaccord avec le monde. La recherche de la beauté permet de rendre l'existence plus lumineuse. Mais de façon plus précise, quelles sont les différentes possibilités existentielles offertes aux personnages, une fois la frontière franchie ?

Nous pouvons commencer notre examen avec le personnage d'Agnès. Héroïne emblématique de *L'Immortalité*, elle est dans toute l'œuvre de Milan Kundera l'un des personnages les plus proches des idées de l'auteur. En profond désaccord avec le monde (post)moderne, elle incarne l'une des « possibilités non réalisées de l'auteur » les plus extrêmes. Agnès va en effet au bout de son désaccord avec le monde en allant jusqu'à se sentir parfaitement étrangère à la société des hommes :

[...] elle n'a rien de commun avec ses créatures sur deux jambes, la tête au-dessus du cou, la bouche sur le visage. Autrefois, leur politique, leur science, leurs inventions l'avaient captivée, et elle avait pensé jouer un petit rôle dans leur grande aventure, jusqu'au jour où avait pris naissance en elle cette sensation de n'être pas des leurs. [...] La non-solidarité avec le genre humain : oui, c'est elle. (*L'Immortalité*, I, 9, p.67-68)

Agnès n'est donc pas simplement en désaccord avec le monde : elle en est profondément détachée. Sa décision de partir vivre en Suisse est la concrétisation de sa position par rapport à la société humaine. C'est d'ailleurs elle qui pose pour la première fois la question :

Comment vivre dans un monde avec lequel on n'est pas d'accord ?
Comment vivre avec les hommes, quand on ne fait siens ni leurs tourments ni leurs joies ? Quand on sait ne pas être des leurs ?

Au volant de sa voiture, Agnès songeait : l'amour ou le couvent : deux moyens pour l'homme de refuser l'ordinateur divin, de lui échapper. (*L'Immortalité*, V, 16 p.379)

Le retrait du monde paraît être la seule issue possible pour Agnès. Cependant les deux alternatives qu'elle propose pour cela lui sont inaccessibles : elle n'a pas rencontré l'amour et la société (post)moderne a supprimé les couvents. A ce propos le romancier explique :

Entraient au couvent, autrefois, les personnes qui étaient en désaccord avec le monde et qui ne faisaient leur ni ses tourments ni ses joies. Mais comme notre siècle refuse de reconnaître aux gens le droit d'être en désaccord avec le monde, c'en est fait des couvents où pouvait

se réfugier un Fabrice [del Dongo]. Il n'existe plus de lieux détournés du monde et des hommes. Seul en demeure le souvenir : l'idéal du couvent, le rêve du couvent. (*L'Immortalité*, V, 16, p.380)

Dès lors, dans une société qui refuse qu'on puisse être en désaccord avec elle, la situation se complique pour celui qui a franchi la frontière. Agnès est ainsi forcée de se créer son propre couvent : la Suisse sera sa « chartreuse des chemins détournés du monde »¹. Mais plus qu'un lieu retiré de l'agitation humaine, Agnès veut à l'extrême anéantir son moi. Alors qu'elle s'apprête à repartir une dernière fois pour Paris (Agnès a, en effet, enfin pris la décision d'habiter en Suisse, même si elle trouvera la mort lors de ce dernier trajet à Paris), elle décide de rester un peu plus : l'appel des chemins est trop intense. Ce dernier après-midi d'Agnès est très chargé métaphoriquement, il donnera d'ailleurs son nom à un essai de François Ricard². Lors de cette promenade, Agnès vivra un moment étrange :

Parvenue à un ruisseau, elle s'était allongée dans l'herbe. Longtemps, elle était restée étendue là, croyant sentir le courant la traverser, emportant toute souffrance et toute saleté : son moi. Etrange, inoubliable moment : elle avait oublié son moi, elle avait perdu son moi, elle en était libérée ; et là il y avait le bonheur. (*L'Immortalité*, V, 16, p.381)

Par cette expérience, l'héroïne aspire à retrouver un être antérieur à tout Créateur, une sorte d'être élémentaire. Elle cherche en fait à se confondre parfaitement avec la nature. Selon François Ricard, cette expérience au bord du ruisseau est un moment très attendu par Agnès, l'instant où « la soustraction aboutit enfin à zéro, le miroir est vide, Agnès a cessé d'être Agnès »³ ; il marque « l'accomplissement du désir qui aura hanté toute la vie romanesque d'Agnès : celui d'échapper à un corps, un visage, des gestes, un nom qui l'obligent à porter sur son dos une identité dont elle ne veut pas, qui la crucifie, qui la tyrannise et qui la livre malgré elle aux regards et aux poursuites des autres »⁴. Cette expérience aux limites

¹ *Id.*, V, 16, p.380.

² Voir RICARD, François, *Le dernier après-midi d'Agnès*, « Essai sur l'œuvre de Milan Kundera », Paris : Gallimard, « NRF », 2003.

³ *Id.*, p.167.

⁴ *Id.*, p.166.

de l'être est paradoxale puisqu'Agnès désire précisément ne plus avoir de désirs. Ce n'est d'ailleurs pas véritablement l'être qui pose problème, mais la vie elle-même :

Vivre, il n'y a là aucun bonheur. Vivre : porter de par le monde son moi douloureux.

Mais être, être est un bonheur. Etre se transformer en fontaine, vasque de pierre dans laquelle l'univers descend comme une pluie tiède. (*L'Immortalité*, V, 16, p.381)

Ne plus vivre mais simplement être : voici le rêve de bonheur de l'héroïne. Agnès veut faire l'expérience du retrait radical du monde des hommes en faisant partie intégrante de la nature. Une expérience, dont sa mort prochaine, symbolise peut-être les limites.

Si Agnès incarne jusqu'à son paroxysme (à savoir le non-être) la figure du déserteur, d'autres alternatives moins radicales sont choisies par les autres « egos expérimentaux ». Irena et Josef sont tous deux des exilés dans le sens concret du terme. Même s'il est moins extrême que celui d'Agnès, leur exil est tout de même un moyen pour eux de se libérer du joug de leur famille et de leurs amis. Leur retour à Prague, après la chute du communisme, est d'ailleurs vécu comme une contrainte. Or leurs appréhensions sont justifiées puisque leur retour au pays ne fait qu'accroître le fossé qui les sépare de leurs vies passées. Isolés dans un monde qui ne les comprend pas et ne cherche pas à les comprendre (personne ne leur pose de questions sur leurs années d'exil), Irena et Josef se sentent comme frère et sœur¹. Pour Irena, la rencontre de Josef est une véritable aubaine qui doit lui permettre de s'extraire de l'emprisonnement de son existence. Si nous reprenons les catégories d'Agnès, Irena choisit la solution de l'amour. Josef a, d'une certaine façon, opté pour la même possibilité. Sa vie avec sa femme, dans son petit îlot de beauté au Danemark, le préservait en effet de la laideur du monde. Après la mort de son épouse, il décide de continuer à vivre comme si rien n'avait changé. Cela lui permet de faire exister sa femme en la préservant des insuffisances de la mémoire et de l'oubli. Il ne peut donc satisfaire les désirs d'Irena, étant déjà engagé auprès de son petit bout de terrain du

¹ Voir *L'Ignorance*, 44, p.191 à 195 et 51, p.219-220.

Danemark. Si Josef souffre d'une insuffisance de nostalgie à l'égard de son pays natal, il se met pourtant « à éprouver ce sentiment paradoxal : la nostalgie de l'exil »¹.

Agnès, Irena ou Josef sont tous de véritables exilés dans un sens à la fois concret mais aussi métaphorique. Ils désirent s'extraire du monde d'une façon ou d'une autre. La situation du professeur Avenarius est sensiblement différente. Il ne cherche en effet pas à se retirer de la société mais à jouer avec elle. Il est le personnage provocateur, celui qui répercute au sein du roman « l'écho du rire de dieu ». La position du professeur est sans doute celle qui se rapproche le plus de la figure du romancier. Milan Kundera (en tant que personnage) réussit d'ailleurs seulement à la fin de l'œuvre à saisir le « Grund » de cet « ego expérimental » complexe qui multiplie les paradoxes. Avenarius critique, par exemple, profondément les voitures, alors qu'il est lui-même détenteur d'une Mercedes rutilante. Mais, c'est en apprenant que le professeur a préféré se faire passer pour un violeur plutôt que de révéler les règles secrètes de son jeu nocturne, que le romancier découvre subitement la métaphore existentielle de son ami :

Je lui dis : « Tu joues avec le monde comme avec le monde comme un enfant mélancolique qui n'a pas de petit frère. »

Voilà ! Voilà la métaphore que je cherche depuis toujours pour Avenarius ! Enfin !

Avenarius souriait comme un enfant mélancolique. Puis il dit : « Je n'ai pas de petit frère mais je t'ai toi. » (*L'Immortalité*, VII, 5, p.505)

Si le romancier est le frère métaphorique d'Avenarius, c'est précisément parce que Milan Kundera semble être le seul à même de le comprendre. Le professeur a d'une certaine façon choisi la solution la plus difficile dans un univers où règnent agélastie et kitsch. Même si cela ne peut transformer le monde, il a décidé de rester au centre de la société des hommes et de dévoiler par le jeu la lueur comique de l'existence à qui veut bien la voir. N'est-ce pas là la figure la plus proche du romancier ?

Les personnages répondent ainsi chacun à leur façon à la question : « comment vivre dans un monde avec lequel on n'est pas d'accord ? » Avatars de la figure du déserteur, ils ont tous franchi la frontière au-delà de laquelle l'existence

¹ RICARD, François, *Le dernier après-midi d'Agnès*, « Essai sur l'œuvre de Milan Kundera », Paris : Gallimard, « NRF », 2003, p.191.

apparaît dans toute son insignifiance et sa laideur. La recherche de la beauté apparaît ainsi comme une solution, reste à savoir où la trouver. L'amour, le couvent, l'exil intérieur mais aussi l'humour et le jeu sont autant de chemins qui tentent d'approcher de l'essence de l'existence. Mais qu'en est-il pour le lecteur ? La lecture lui permet-elle de se positionner dans le monde ?

B – La lecture comme art de vivre

Les questions de l'être semblent désintéresser complètement la société postmoderne :

La critique heideggerienne est d'un radicalisme inouï. Dans un texte de 1953, Heidegger développe une réflexion à peine supportable. Ce n'est pas une guerre atomique qui représente la plus grande menace pour l'homme : l'évolution pacifique de la technique est beaucoup plus dangereuse puisqu'elle risque de priver l'homme (l'être pensant) de son essence (de sa faculté de penser).

Mais peut-être encore plus important que cette réflexion elle-même est le fait que celle-ci ne choque personne. Elle ne choque personne car personne ne s'y intéresse. Autrefois l'Europe prenait très au sérieux les pensées de ses philosophes. Comment est-il possible qu'aujourd'hui les questions posées par le plus grand philosophe du siècle se trouvent au-delà de toute attention ? Cela veut-il dire que le temps où l'homme devient sourd à la pensée est déjà là ? Le conformisme de la non-pensée qui, avec une accélération vertigineuse est en train de s'emparer de notre monde, ne peut que trouver insupportable et Kafka, et Heidegger, et Fellini [...].¹

Si l'homme renonce à la pensée pour vivre dans l'univers réducteur du kitsch et de l'agélastie, c'est son essence même qui va être modifiée. Or si le roman est le seul capable, à l'époque des paradoxes terminaux, de résister à l'oubli de l'être, il doit s'il veut survivre dans un tel univers réussir à se faire entendre. Car si l'être sombre dans l'oubli, n'est-ce pas également le roman qui tombe en désuétude ? C'est donc précisément sur le lecteur que le roman doit « agir ». Les questions posées par l'art touchent de plus à son existence même, à sa part la plus intime. Comment *L'Immortalité* et *L'Ignorance* « agissent » - elles sur le lecteur ?

¹ Milan Kundera, « Kafka, Heidegger, Fellini » in CHVATIK, Kvetoslav, *Le Monde romanesque de Milan Kundera*, Paris : Gallimard, « Arcades », 1995, p.231.

1 – Lire des romans : une expérience libératrice ?

Parcourir les chemins du roman pour appréhender le monde avec lucidité n'est pas évident :

Comprendre avec Cervantes le monde comme ambiguïté, avoir à affronter, au lieu d'une seule vérité absolue, un tas de vérités relatives qui se contredisent (vérités incorporées dans des ego imaginaires appelés personnages), posséder donc comme seule certitude la *sagesse de l'incertitude*, cela exige une force non moins grande.¹

Pour saisir « l'esprit du roman », le lecteur devra se déprendre de ses certitudes et de ses illusions. Embrasser le roman dans toute sa complexité n'est donc pas simple. Le lecteur devra accepter le fait que les œuvres posent plus de questions qu'elles ne donnent de réponses. Il s'agit en effet, pour le romancier, de « déchirer le rideau » pour mettre à mal les évidences. Dans *L'Ignorance*, Milan Kundera montre ainsi que l'exil considéré d'emblée comme un malheur peut également être libérateur. De même, dans *L'Immortalité*, l'auteur s'attaque notamment aux luttes pour les grandes causes, qui sont plus souvent des combats pour l'immortalité que pour les idées. Mais dans les deux cas, rien n'est affirmé, chaque « ego expérimenta » réagit de façon différente à une situation existentielle. C'est précisément cela que Milan Kundera nomme « sagesse de l'incertitude ». L'esprit du roman se rapproche donc d'un projet émancipateur qui n'est pas sans rappeler la pensée de Nietzsche. Le surhomme nietzschéen est avant tout un homme délivré de toute morale qu'elle soit religieuse, politique, sociale ou autre. Nous retrouvons donc ici précisément l'idée kundérienne du rideau : il faut déchirer le rideau de la préinterprétation pour entrevoir le monde avec lucidité.

Le monde ne se présente pas à l'individu dans sa nudité mais déjà habillé de morale. Ainsi se révolter contre le monde tel qu'il nous est présenté, c'est encore être prisonnier des conventions. La morale établit une norme par rapport à laquelle les individus se positionnent. Or, c'est justement cette norme préétablie qui fausse l'attitude des hommes : le bien et le mal deviennent les seules possibilités de

¹ *L'Art du roman*, Paris : Gallimard, « Folio », 1986, I, 3, p.17.

jugement. Dès lors, le « geste destructeur » du roman, tout comme l'idéal du surhomme, cherchent à retrouver un rapport vierge au monde et à l'existence. Derrière le rideau, le monde se retrouve ainsi « par-delà le bien et le mal » dans toute son ambiguïté. Il y a donc derrière le roman un projet émancipateur, libérateur. Même si la lecture de *L'Immortalité* et de *L'Ignorance* apportent une autre vision du monde et de l'existence au lecteur, il faut rester lucide : un roman ne pourra pas changer du tout au tout un homme. Si *L'Immortalité* nous porte à reconsidérer complètement l'univers (post)moderne que nous apercevons dans toute son insignifiance et sa bêtise, la critique dans *L'Ignorance* se fait plus discrète. Le romancier va, dans ce roman, au plus près de l'essence des choses, donnant ainsi à cette œuvre une coloration poétique.

2 - La lecture comme expérience esthétique

A l'image de l'homme fatigué qui ne s'intéresse plus à l'immortalité, *L'Ignorance* cherche à ôter tout superflu pour se rapprocher de l'essentiel :

L'homme fatigué regarde par la fenêtre et contemple le feuillage des arbres dont il prononce mentalement le nom : marronnier, peuplier, érable. Ces noms sont beaux comme l'être même. (*L'Immortalité*, II, 10, p.113)

De la même façon, lorsque le romancier avance dans l'élaboration de son œuvre, il cherche à effleurer l'essence des choses. *L'Ignorance*, dans cette perspective, condense sa beauté comme pour nous rappeler que c'est ce qui importe avant tout dans l'art. Car si l'art ne peut pas transformer le monde ou le lecteur, il répand sa lumière rendant ainsi l'existence un peu plus douce. De l'autre côté de la frontière, où plus rien n'a de sens, seule la beauté semble pouvoir encore toucher l'homme. La lecture de *L'Immortalité* et de *L'Ignorance* est donc avant tout une expérience esthétique pour le lecteur. Un léger voile de tristesse enveloppe ces deux œuvres et laisse au lecteur le sentiment d'une insoutenable nostalgie...

Si *L'Immortalité* et *L'Ignorance* permettent au lecteur de poser un nouveau regard sur le monde, c'est avant tout la beauté du point de vue qui importe, pour que l'exercice de la pensée reste un plaisir.

Conclusion

Les deux romans qui nous ont occupé durant tout ce cheminement font un constat désillusionné du monde (post)moderne. Dans un univers de réductionnisme, de certitudes, de kitsch et d'agélastie, le roman vogue en effet nécessairement à contre courant.

L'Immortalité et *L'Ignorance* décrivent pourtant avec justesse la bêtise de cet univers. Minuit n'a donc pas encore sonné sur le cadran de l'horloge du roman. D'aucuns parlent même d'un âge d'or du roman. Plus qu'un déficit de bons romans, c'est d'une bonne critique littéraire que l'époque semble manquer. Les mass-médias parlent des œuvres en les réduisant à la frivolité d'une société du spectacle. Nées de « l'esprit de complexité », *L'Immortalité* et *L'Ignorance* sont rendues irracontables et sont ainsi protégées du réductionnisme ambiant. Il n'est cependant pas chose aisée de comprendre véritablement « l'esprit du roman », le lecteur devra accepter de délaissier certitudes et croyances. *L'Immortalité* et *L'Ignorance* ne livrent pas de réponse mais questionnent l'existence.

Il s'agit en effet, dans ces deux œuvres, de poser un regard lucide sur le monde. Le passage de l'autre côté de la frontière sera pour cela nécessaire. Cette notion de frontière est centrale dans l'esthétique kundérienne : ses œuvres interrogent les limites de l'existence et du monde. Le regard dans *L'Immortalité* et *L'Ignorance* est décentré, l'être et la société sont appréhendés depuis la frontière du non-sens. Avec un tel point de vue, le monde n'a pas la même allure, il ressort dans toute sa bêtise mais aussi éclairé par la douce lueur du comique. Dès lors, suite à ce constat, plusieurs manières de vivre le désaccord sont envisageables comme le retrait du monde, l'exil ou encore l'humour.

Le romancier, en prenant de la distance avec le monde et en répercutant « l'écho du rire de Dieu », utilise toutes ces solutions. Mais les deux romans, qui traitent de façon simple de thèmes complexes, offrent surtout un réel plaisir de lecture. Entre beauté, humour et plaisir, il semble que dans l'univers réducteur et laid des paradoxes terminaux, le roman soit plus que nécessaire pour apporter un peu de sel à l'existence et empêcher que l'être ne sombre dans l'oubli.

Bibliographie

I - Œuvres de Milan Kundera

A - Corpus de travail

L'Immortalité [1990], Paris : Gallimard, réédition « Folio », 1993

L'Ignorance [2000], Paris : Gallimard, réédition « Folio », 2005

B - Autres romans de Kundera

La Plaisanterie [1967], Paris : Gallimard, « Folio », 1987

Risibles Amours [1968], Paris : Gallimard, réédition « Folio », 1994

La Vie est ailleurs [1987], Paris : Gallimard, réédition « Folio », 1987

La Valse aux adieux [1973], Paris : Gallimard, « Folio », 1986

Le Livre du rire et de l'oubli [1978], Paris : Gallimard, « Folio », 1985

L'Insoutenable légèreté de l'être [1984], Paris : Gallimard, « Folio », 1989

La Lenteur, Paris : Gallimard, « NRF », 1995

L'Identité, [1997], Paris : Gallimard, « Folio », 2000

C- Essais

L'Art du roman, Paris : Gallimard, « Folio », 1986

Les Testaments trahis, Paris : Gallimard, « Folio », 1993

Le Rideau, « Essai en sept parties », Paris : Gallimard, « NRF », 2005

Une rencontre, Paris : Gallimard, « NRF », 2009

II – Etudes

A – Ouvrages sur Milan Kundera

- BANERJEE, Maria Nemcovà, *Paradoxes terminaux* [1990], « Les romans de Milan Kundera », traduit de l'anglais par Nadia Arkouf, Paris : Gallimard, « NRF », 1993

- BOUGNOUX, Daniel, « L'exil mode d'emploi chez Cortazar et Kundera » in Jacques MOUNIER (éd.), *Exil et littérature*, Grenoble : ELLUG, 1986
- CHVATIK, Kvetoslav, *Le Monde romanesque de Milan Kundera*, Paris : Gallimard, « Arcades », 1995
- LE GRAND, Eva, *Kundera ou la Mémoire du désir*, Montréal : XYZ éd ; Paris : L'Harmattan, 1995
- RICARD, François, *Le dernier après-midi d'Agnès*, « Essai sur l'œuvre de Milan Kundera », Paris : Gallimard, « NRF », 2003
- RIZEK, Martin, *Comment devient-on Kundera ?*, « Images de l'écrivain, écrivain de l'image », Paris : L'Harmattan, « Espaces littéraires », 2001
- SCARPETTA, Guy, *L'Age d'or du roman*, Paris : Bernard Grasset, 1996
- SCARPETTA, Guy, *L'impureté*, Paris : Bernard Grasset, 1985

B – Revues

- KREMER-MARIETTI, Angèle, « La Post-modernité qui vient à nous », in *Littérature moderne n°1* (« Avant-garde et modernité»), Paris : Champion-Skatkine, 1988.
- VIBERT, Bertrand, « Milan Kundera : la fiction pensive », in *Les Temps Modernes n°629*, Paris : Novembre 2004/ Février 2005.

III - Ouvrages philosophiques

- ARENDT, Hannah, *Condition de l'homme moderne*, Paris : Pocket, « Agora », 2007
- BOIVERT, Yves, *Le monde postmoderne*, « Analyse du discours sur la postmodernité », Paris : L'Harmattan, « Logiques sociales », 1996
- BOUTOT, Alain, *Heidegger*, Paris : PUF, « Que sais-je ? » n°2480, 1989
- COMPAGNON, Antoine, *Les Cinq paradoxes de la modernité*, Paris : Editions du Seuil, 1990
- CHOULET, Philippe et NANCY, Hélène, *Nietzsche, L'Art et la vie*, Paris : Editions du Félin, 1996
- DELEUZE, Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, Paris : PUF, « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1^{ère} édition 1962, 8^{ème} édition avril 1991

- GANTY, Etienne, *Penser la modernité*, « Essai sur Heidegger Habermas et Eric Weil », Namur : Presses universitaires de Namur, 1997
- LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne*, « Rapport sur le savoir », Paris : Les éditions de minuit, « Collection Critique », 1979
- LYOTARD, Jean-François, *Le différend*, Paris : Les éditions de minuit, « Collection Critique », 1983
- LYOTARD, Jean-François, *Le postmoderne expliqué aux enfants : correspondances, 1982-1985*, Paris : Galilée, « Le livre de poche », 1993
- NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris : Librairie Générale Française, « Le Livre de poche », 1983
- NOUSS, Alexis, *La Modernité*, Paris : PUF, « Que sais-je ? » n°2923, 1995

Mots-clés : Kundera, *L'Immortalité*, *L'Ignorance*, postmodernité, roman, désaccord, être, lucidité, beauté, complexité.