

UNIVERSITE DE TOULOUSE LE MIRAIL, UFR LETTRES, PHILOSOPHIE, MUSIQUE-
DEPARTEMENT DE PHILOSOPHIE

La question de l'être chez Milan Kundera

Mémoire

présenté par Mlle Hélène Bertier,

pour l'obtention du master 2 de philosophie

parcours « Héritages et pratiques contemporaines de la philosophie »

Sous la direction de M. Arnaud François

Toulouse, septembre 2013

Remerciements

D'abord un grand merci à monsieur Arnaud François, pour son précieux soutien tout au long de ce projet, et la pertinence de ses conseils. Par sa confiance et son regard avisé, il a su me guider et m'accompagner chaleureusement au travers de cette entreprise, et me conforter dans la nécessité d'écrire lorsque le doute voulait me paralyser. Il a en tous cas été pour moi la présence directrice qu'il fallait à ma persévérance dans cette aventure philosophique.

Il me faut ensuite témoigner toute ma reconnaissance à Marie et Barthélémy, qui ont pris en charge et ma subsistance et mon bien-être lors de ces deux mois de travail intensif, et qui ont supporté avec une patience et une douceur déraisonnable l'inconstance de mon humeur. Ils ont su par ailleurs enrichir mon parcours de recherche de leur regard profane, soulevant les questions là où je ne les voyais plus, et me rappelant à une curiosité sans cesse renouvelée.

Une pensée aussi à Antoine et Camille, qui ont cru en moi et à l'intérêt de mon travail, et qui ont bien voulu me soutenir dans cette période difficile. Ils sont, avec plusieurs autres, les moteurs de ma motivation à composer.

En espérant ne pas les décevoir au vu du rendu final de ce mémoire, je souhaite que ces personnes reçoivent ces remerciements dans toute leur sincérité, et daignent prendre cet écrit pour ce qu'il est, une humble synthèse de quelques éléments de ma réflexion philosophique.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION 6

1- Le philosophique dans le romanesque 6

a) Motivation de notre entreprise 6

b) Justification de l'entreprise kunderienne 7

2- Les moyens littéraires forgés par l'auteur et leurs échos philosophiques 14

a) Egos expérimentaux et affinité nietzschéenne 14

b) La variation romanesque comme « poésie phénoménologique » 16

3- Un thème filé tout au long de l'œuvre kunderienne : la question de l'être 22

a) Sartre, Kundera et l'existentialisme 22

b) « Ce que seul le roman peut dire » de la problématique ontologique 23

I – PREMIERE PARTIE 28

L'expérience de la légèreté de l'être : l'individu pris de vertige devant la contingence et l'inconsistance de son être

1- Légèreté et pesanteur : de nouvelles catégories ontologiques en tension permanente 28

a) Relativisation des catégories de Parménide 28

b) Une relecture de parenté nietzschéenne 29

c) Les deux pôles de la tension existentielle 31

2- La conscience de la légèreté : vertige devant la contingence 34

a) Vertige face au néant et contingence originelle 34

b) Honte de la généralité et contingence de l'être-tel 39

c) Vertige des possibles et contingence du choix 44

3- La temporalité de l'être et son caractère négateur : vertige devant l'inconsistance 48

a) Le temps comme processus négateur et créateur 48

b) La temporalité de l'être l'empêche de se trouver une substance 49

c) Une angoissante temporalité où l'être subit son ambiguïté ontologique 52

II – DEUXIEME PARTIE

56

La quête de pesanteur ontologique : fuir la légèreté pour répondre au besoin de sens

1- La fiction du moi : s'additionner des attributs pour se donner consistance	56
a) Identification à sa biographie et substance administrative	56
b) Identification à sa corporéité	60
c) Identification à des passions	63
d) Identification aux sentiments comme valeurs	66
2- La fiction du sens : se donner nécessité pour répondre au besoin d'absolu	69
a) Vivre pour une foi, des valeurs : fictionner des absolus transcendant l'individu	69
b) Le désir d'immortalité : vivre pour se transcender	72
c) Vivre par amour : l'absolu en l'autre	76
d) Les convictions sont des attributs du moi	79

III – TROISIEME PARTIE

82

Une quête en forme de lutte : autrui donne poids au moi et ramène l'être à la légèreté

1- Une lutte pour la reconnaissance du moi	82
a) Le besoin du regard d'autrui pour faire exister et reconnaître le moi	82
b) L'autre réalise le moi comme image	85
c) Une lutte pour l'existence du moi et son unicité	88
2- Une lutte commune pour l'affirmation du sens	91
a) Le kitsch, identification du moi aux convictions et au groupe	91
b) Le rire des anges : célébration du sens	94
c) Retombée dans la légèreté : le kitsch totalitaire	97
3- Une lutte vaine qui ramène le moi à la légèreté de son être	101
a) Vanité de la lutte : l'image n'est pas l'être	101
b) Mauvaise foi de la lutte et critique du kitsch	106
c) Exister malgré l'autre : rejet de la lutte et fuite des regards	108

IV – QUATRIEME PARTIE 114

L'abandon de la lutte : composer avec la légèreté

1- L'insoutenable lucidité et le besoin de rêver le sens **114**

- a) Un irréductible besoin de sens 114
- b) Jouer du sensible comme lieu de présence à l'être 119
- c) Fondre la légèreté du moi dans l'être élémentaire 124

2- L'esthétique ontologique kunderienne **129**

- a) La poétique comme herméneutique 129
- b) L'esthétique contemplative 134
- c) L'esthétique comique 142

CONCLUSION 157

BIBLIOGRAPHIE 160

INTRODUCTION

1- Le philosophique dans le romanesque

a) Motivation de notre entreprise

Nous nous engageons dans un travail tout à fait particulier, qui consiste à proposer une lecture philosophique d'un corpus romanesque. C'est, en un sens, pervertir l'œuvre de Kundera que de la lire à travers ce filtre-là, puisque le propre d'un roman est d'entraîner son lecteur dans un univers dont la perception et l'interprétation seront strictement personnelles, donc non objectivables sous la forme d'un système philosophique. C'est pourquoi nous nous garderons de plaquer une cohérence systémique sur l'univers philosophique kunderien qui nous occupe : nous tâcherons d'avantage d'en extraire des pistes de réflexion, en creusant les thèmes qui reviendront, avec récurrence et insistance, construire ces « romans qui pensent ». La pensée dans le roman, incarnée par les multiples personnages ou par le narrateur comme figure de l'auteur, réfléchit aussi bien le monde, l'Histoire et ses protagonistes, qu'elle se réfléchit elle-même. Nous avons cru ressentir au fil de nos lectures un véritable intérêt à démêler ce qui fait sens au travers des situations, des personnages que l'on rencontre, du vécu intersubjectif qui forme le flot de la vie. Chez Kundera, la pensée habite pleinement le romanesque, elle offre à son lecteur l'occasion d'entrer dans une multiplicité d'autres perceptions du réel. L'immersion dans chaque personnage, tour à tour, et malgré le rythme soutenu des changements de points de vue, se fait sans qu'on y prenne garde, tant les codes de mise en situation sont révolutionnés. La scène n'est jamais posée, nous sommes d'emblée le personnage, et son appréhension du monde devient nôtre le temps du récit et dès son ouverture, jusqu'à ce que nous soyons invités dans un autre univers de pensée. Anonyme parfois, nous serons celui que l'auteur a dessiné pour voir de cette manière-là, et par cette magie des procédés narratifs nous serons ainsi sans retenue pris dans cette nouvelle sphère de subjectivité. Contre la définition platonicienne de la philosophie comme « dialogue intérieur et silencieux de l'âme avec elle-même »¹, nous la comprenons comme un dialogue intérieur bruyant et cacophonique, que nous voyons extériorisé dans les romans de Kundera sous forme d'incessants dialogues

¹ PLATON, Théétète 174

passionnés, où tous les protagonistes engagent leur vie dans leur verve, dialogues déchirés et violents qui ne trouveront d'issue que dans le non-sens et la relativité de toute réalité. C'est cette extériorisation que permet le romanesque, agent révélateur de la pluralité des voix qui bourdonnent sur la scène des idées, et qui en réalité viennent à l'occasion se quereller en chacun de nous.

Cette pratique particulière du roman nous a paru nous autoriser à nous y introduire sous l'angle de la philosophie et, réciproquement, nous a semblé ouvrir une voie de réflexion à même d'intéresser la philosophie. L'auteur faisant de nous des schizophrènes aux prises des diverses subjectivités individuelles qu'il construit, nous avons pris cela comme une invitation à prendre pour un temps un point de vue sur-individuel, afin de comprendre comment toutes ces positions existentielles s'inscrivent dans la problématique kunderienne insoluble de l'absolue relativité ontologique. Nous analyserons au travers de plusieurs des romans de Kundera comment est traitée cette problématique, en essayant d'aborder les nœuds de cette pensée kunderienne, pour révéler l'originalité de la métaphysique qu'il construit. Si nous ne pourrions évidemment pas nous permettre de la figer sous forme de thèses et encore moins de système, nous ne nous empêcherons cependant pas de la confronter aux réflexions de quelques auteurs de philosophie, afin d'éclairer les sources de la pensée de Kundera, ou au contraire de voir en quoi elle se démarque de celles d'autres penseurs de ces mêmes problématiques. Ce travail nous permettra, nous l'espérons, de mettre en lumière la portée philosophique de ce corpus littéraire, et par là la richesse du dialogue entre ces deux champs d'investigation. Il nous semble ainsi possible de lire le philosophique dans le littéraire sans lui ôter son caractère propre. L'aborder philosophiquement ne signifie pas nécessairement le dénaturer, mais répond au contraire à l'ambition romanesque kunderienne, celle d'explorer en profondeur la nature humaine.

b) Justification de l'entreprise kunderienne

Kundera est un romancier qui tient particulièrement à opérer un retour sur sa propre pratique, ce dont témoignent ses nombreux essais sur la théorie du roman : il y confie ses inspirations, ses réflexions sur l'art du roman, son histoire et ses prérogatives, sur tout ce qui pour lui motive et intéresse l'écrivain. Ces écrits nous permettent d'éclaircir les liens qu'il entretient avec la philosophie, et de mieux comprendre pourquoi il la tient à distance de sa propre pratique. Ce qui a retenu en premier lieu notre attention, c'est cette définition de Rabelais dont il se réclame, et qui révolutionne pour ainsi dire la pratique de l'art du roman, l'érigent en art

de l'exploration métaphysique :

Il essaie de définir cet art, c'est-à-dire de déterminer sa *raison d'être*, de délimiter le domaine de la réalité qu'il a à éclairer, à explorer, à saisir : « l'aliment que nous proposons ici à notre lecteur n'est autre que *la nature humaine*. » La banalité de cette affirmation n'est qu'apparente ; on voyait alors, dans le roman, des histoires amusantes, édifiantes, distrayantes, mais sans plus ; personne ne lui aurait accordé un but aussi général, donc aussi exigeant, aussi sérieux que l'examen de la « nature humaine » ; personne n'aurait élevé le roman au rang d'une réflexion sur l'homme en tant que tel.¹

Le mot est lancé : la raison d'être de l'art du roman, selon Kundera et selon l'auteur qu'il voit comme le maître précurseur de cet art, c'est « l'examen de la nature humaine ». On peut lire ici l'énoncé d'une double rupture : rupture historique, puisque c'est avec Rabelais que le roman s'est élancé vers ce but en se démarquant de la stricte volonté de distraire le lecteur, et rupture qualitative, en tant que le roman poursuivant ce but s'est par là « élevé » par rapport aux autres. Le roman dont va nous parler Kundera sera donc exclusivement celui-là qui s'est donné pour but de réfléchir sur l'homme, et qui poursuit donc par-là les mêmes fins que la philosophie, en usant d'autres moyens. Un peu plus loin, cette affinité se précise : les phases par lesquelles passe le romancier dans sa composition, et que décrit Kundera, nous semblent être trait pour trait semblables à celles qui habitent la réflexion du philosophe.

[...] l'étonnement devant ce qui est « inexplicable » dans « cette étrange créature qu'est l'homme » est pour Fielding la première incitation à écrire un roman, la raison de l'inventer. L'« invention » (en anglais on dit aussi *invention*) est le mot-clé pour Fielding ; il se réclame de son origine latine, *inventio*, qui veut dire découverte (*discovery, finding out*) ; en inventant son roman, le romancier découvre un aspect jusqu'alors inconnu, caché, de la « nature humaine » ; une invention romanesque est donc un acte de connaissance²

Si « l'étonnement » est pour Fielding, et pour Kundera qui se réclame de cette lignée d'écrivains explorateurs de l'homme, « la première incitation à écrire un roman », il est de même pour Aristote le moteur de la philosophie car, pour lui, « C'est, en effet, l'étonnement qui poussa, comme aujourd'hui, les premiers penseurs aux spéculations philosophiques »³. Le roman est pour Kundera l'« acte de connaissance », l'entreprise de « découverte » suscitée par cet étonnement. En ce sens, le sentiment qui préside à l'écriture romanesque est similaire à celui qui entraîne la réflexion philosophique, et les anime de même vers un but commun qui se précise : plus que d'examiner la nature humaine, il s'agira de découvrir ce qui en elle était « caché ». On retrouve cette idée détaillée dans le chapitre « Le rideau déchiré ».

« Un rideau magique, tissé de légendes, était suspendu devant le monde. Cervantès envoya don

¹ KUNDERA, Milan, *Le rideau*, I-3, p. 19-20

² *Ibidem*, I-3, p. 20

³ ARISTOTE, *Métaphysique*, A, 2, p. 16

Quichotte en voyage et déchira le rideau. Le monde s'ouvrit devant le chevalier errant dans toute la nudité comique de sa prose.

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 seuls à 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.

La scène de son célèbre tableau, *La Liberté guidant le peuple*, Delacroix l'a recopiée du rideau de la préinterprétation : une jeune femme sur une barricade, le visage sévère, les seins dénudés qui font peur ; à côté d'elle, un morveux avec un pistolet. J'ai beau ne pas aimer ce tableau, il serait absurde de l'exclure de la grande peinture.

Mais un roman qui glorifie de pareilles poses convenues, de tels symboles usés, s'exclut de l'histoire du roman. Car 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 prolonge dans chaque roman digne de ce nom ; c'est le *signe d'identité de l'art du roman*. »¹

Ce « rideau de la préinterprétation » kunderien désigne ce tissu de fictions qui habille le monde lorsqu'il se présente à nous, le rendant intelligible d'une certaine manière convenue et le faisant porter à la réalité absolue des valeurs et des codes relatifs en fait à toute interprétation subjective. Il permet de ne pas voir l'absence de sens absolu du monde, puisqu'il est toujours déjà là dans l'imaginaire collectif, et précède l'interprétation de chacun. Il a ceci de nécessaire qu'il voile la relativité que l'homme peinerait à maintenir, en lui offrant un assemblage de fictions utiles à la vie. Il ressemble trait pour trait au voile des apparences derrière lequel se trouve le réel chez Heidegger, et chez tous deux c'est par l'acte de dévoilement que l'on peut l'entrevoir et accéder à sa connaissance. C'est même pour Kundera cet acte de déchirer le rideau de sens qui habille le réel quand il se présente à nous qui définit le romancier digne de ce nom : celui-là qui se tient derrière le rideau et se contente d'en admirer la facture n'est pas romancier, il « s'exclut » de la pratique romanesque, il se situe encore dans la phase d'aveuglement lyrique. L'écrivain lyrique, enfermé dans son moi, enfermé dans le monde des apparences, ne peut se faire juste porteur des ambitions romanesque telles que Kundera les définit, il doit se mettre à distance et mettre à distance le monde pour mieux le découvrir derrière ses apparences.

La conversion anti-lyrique est une expérience fondamentale dans le curriculum vitae du romancier ; éloigné de lui-même, il se voit soudain à distance, étonné de ne pas être celui pour qui il se prenait. Après cette expérience, il saura qu'aucun homme n'est celui pour qui il se prend, que ce malentendu est général, élémentaire, et qu'il projette sur les gens [...] la douce lueur du comique. (Cette douce lueur du comique, soudain découverte, est la récompense, discrète et précieuse, de sa conversion.)²

¹ KUNDERA, Milan, *Le rideau*, IV-5, Gallimard, 2005, pp. 110-111

² *Ibidem*, IV-4, p. 109

Par cette conversion, l'écrivain se hisse ainsi au rang des romanciers explorateurs, des romanciers qui ont su rencontrer le regard lucide et rieur de Rabelais, et se détourner de la droite route des préinterprétations pour prendre les chemins de la relativisation. Il est intéressant de noter que le romancier doit, comme tout homme, passer par cette phase de « malentendu » où il prend les apparences de sens pour réalité : la méprise initiale n'épargne personne, c'est ce que nous dit Kundera, justifiant peut-être aussi par là sa première période lyrique qu'il discrédite avec ferveur. Cette phase est nécessaire au romancier en ce qu'elle lui permet de faire lui-même l' « expérience fondamentale » de sa propre relativité, de l'étonnement, qui lui servira ensuite, à la manière du doute méthodique cartésien sans cesse reconduit, de moteur pour alimenter son exploration de la condition humaine. Cet « *âge lyrique*, c'est-à-dire l'âge où l'individu, concentré presque exclusivement sur lui-même, est incapable de voir, de comprendre, de juger lucidement le monde autour de lui »¹, comme tous les âges existentiels vécus par l'individu, doit être toujours remémoré et dépassé, afin que son acuité réflexive ne baisse pas avec l'oubli, et qu'il puisse continuer de s'élever vers la lucidité. Sans vouloir calquer à tout prix le patron de la réflexion philosophique sur la construction romanesque théorisée par Kundera, nous avons pu nous permettre de remarquer de grandes similitudes entre les deux pratiques : le roman kunderien poursuit les mêmes fins et suit le même mouvement que toute réflexion philosophique. Il est d'ailleurs totalement habité des réflexions de l'auteur qui, sans cesse, interroge les points de vue de ses personnages, interrompt son récit pour en questionner la validité, extrait des concepts rencontrés dans une scène et en propose une redéfinition... On peut se demander jusqu'à quel point ce roman dont Kundera nous parle n'est pas un prétexte à la philosophie, soit une autre manière de la pratiquer qui n'a plus grand chose à voir avec de la littérature. Pour autant, si l'on suit notre auteur jusqu'au bout, on ne pourra pas parler de « roman philosophique ». Démentant fermement ces accusations, il préfère désigner ses écrits comme des « romans qui pensent ». Voyons d'un peu plus près cette formule et son explicitation.

L'impératif qui exhorte le romancier à « se concentrer sur l'essentiel » (sur ce que « seul le roman peut dire ») ne donne-t-il pas raison à ceux qui récusent les réflexions d'auteur comme élément étranger à la forme du roman ? En effet, si un romancier recourt aux moyens qui ne sont pas les siens, qui appartiennent plutôt au savant ou au philosophe, n'est-ce pas le signe de son incapacité d'être pleinement romancier et rien que romancier, le signe de sa faiblesse artistique ? En plus : les interventions méditatives ne risquent-elles pas de transformer les actions des personnages en une simple illustration des thèses de l'auteur ? Et encore : l'art du roman, avec son sens de la relativité des vérités humaines, n'exige-t-il pas que l'opinion de l'auteur reste cachée et que toute réflexion soit réservée au seul lecteur ?

La réponse de Broch et Musil fut on ne peut plus nette : par une grande porte ouverte, ils ont fait

¹ *Ibidem*, IV-2, p. 106

entrer la pensée dans le roman comme jamais personne avant eux. [...] Je ne pourrai jamais le souligner assez : intégrer dans un roman une réflexion intellectuellement si exigeante et en faire, de façon si belle et musicale, une partie indissociable de la composition, c'est l'une des innovations les plus audacieuses qu'un romancier ait osées à l'époque de l'art moderne.

Mais il y a encore plus important à mes yeux : chez ces deux Viennois la réflexion n'est plus ressentie comme un élément exceptionnel, une interruption ; difficile de l'appeler « digression » car dans ces romans qui pensent, elle est présente sans cesse, même quand le romancier raconte une action ou quand il décrit un visage. [...]

Soulignons : la réflexion romanesque, telle que Broch et Musil l'ont introduite dans l'esthétique du roman moderne, n'a rien à voir avec celle d'un scientifique ou d'un philosophe ; je dirais même qu'elle est intentionnellement a-philosophique, voire anti-philosophique, c'est-à-dire farouchement indépendante de tout système d'idées préconçu ; elle ne juge pas ; ne proclame pas des vérités ; elle s'interroge, elle s'étonne, elle sonde ; sa forme est des plus diverses : métaphorique, ironique, hypothétique, hyperbolique, aphoristique, drôle, provocante, fantaisiste ; et surtout : elle ne quitte jamais le cercle magique de la vie des personnages ; c'est la vie des personnages qui la nourrit et la justifie.¹

Ce que défend ici Kundera, c'est une pratique romanesque de la philosophie. Et s'il y est question de défense et d'accusation, c'est parce qu'on a souvent peine à concevoir deux pratiques similaires et distinctes sans chercher à les réduire l'une à l'autre. Or, la pratique philosophique dont se réclame Kundera est bel et bien une pratique romanesque, une pratique de la réflexion *dans* le roman, *par* le roman, et *pour* le roman. Si le roman est philosophique, c'est que la vie des personnages, à la mesure de celle des hommes dont ils se font les avatars expérimentaux, est en perpétuelle tension philosophique. S'il y a incursion de la réflexion de l'auteur dans le romanesque, c'est pour donner l'occasion au lecteur de prendre du recul sur le récit qu'il vient de suivre, c'est pour le tenir en éveil face à la relativité des points de vue qu'il incarne à travers les personnages. Mais alors, aussitôt, la réflexion se tait et le récit reprend, entraînant de nouveau le lecteur dans le flot des événements. Par pointes, la réflexion revient, sous sa forme « des plus diverses », sous toutes ses formes littéraires elle habite le roman, et permet tout en étant prise dans le récit de retrouver ainsi le mouvement de la pensée en l'homme qui, par vagues et continuellement, à tout moment et sans que son existence s'interrompe, vient lui rappeler le « malentendu général » qui l'oblige à perpétuellement reconduire le doute existentiel. Le roman kunderien n'est donc aucunement assimilable à de la philosophie : il se laisse guider par le romanesque pour voir naître ses réflexions et, inversement, ne laisse surgir la philosophie que pour appuyer le romanesque. Là où le roman prend l'homme pour objet et pour sujet à travers le personnage et le récit, la philosophie le prend comme objet et adopte un regard théorique et surplombant. Mais pourquoi Kundera désigne-t-il pour autant sa pratique du roman comme « anti-philosophique » ? C'est qu'il entend par là une pratique « farouchement indépendante de tout système d'idées préconçu »,

¹ *Ibidem*, III-5, pp. 85-88

formule ramassant selon nous les deux aspects de son anti-philosophisme. Nous pouvons premièrement entendre par là son refus de se voir plaquer une appartenance à tel ou tel courant philosophique : c'est l'indépendance que l'auteur revendique, non seulement la sienne, mais aussi celle du roman vis-à-vis de la philosophie.

Voilà toujours la même indéracinable erreur, l'erreur des erreurs, penser que le rapport entre la philosophie et la littérature s'effectue à sens unique, que les professionnels de la narration, tant qu'ils sont obligés d'avoir des idées, ne peuvent que les emprunter aux « professionnels de la pensée ».¹

Une scène romanesque, ou une prose littéraire, pour autant qu'on puisse y trouver des échos d'une certaine philosophie ou même d'un certain penseur en particulier, vaut pour elle-même et n'est en aucun cas réductible à l'illustration d'une thèse. Son inspiration même reste en suspens, elle n'a à voir avec la philosophie que ce qu'on voudra y voir à travers notre interprétation. Et s'il y a inspiration, parce qu'il y en a nécessairement, celle-ci doit être considérée comme réciproque et fragmentaire. Ces deux disciplines se faisant chacune à leur manière exploratrices métaphysiques, elles vont toutes deux de découverte en découverte et leur histoire se croise, parfois de manière anachronique et souvent parcellaire, au rythme de leurs coinspirations et de leurs échos sous la voûte de la pensée. Mais jamais la pensée d'un romancier ne doit se voir ramenée à une philosophie particulière, car toujours elle se gardera de s'y ramener. Cela nous amène à comprendre la deuxième raison qui motive Kundera à se tenir à l'écart de la philosophie, et qu'il exprime par son refus des systèmes : c'est en fait une manière d'insister sur sa hantise des pensées philosophiques systématiques, qui se sont selon lui trop longtemps fourvoyées en essayant de combler artificiellement leurs lacunes théoriques pour se donner une cohérence factice. C'est face à cette philosophie-là que Kundera se réclame d'une « antiphilosophie », et c'est en s'élevant contre cette tendance à la systématisation que la philosophie peut se rapprocher du roman. C'est donc naturellement dans les termes de la redéfinition nietzschéenne de cette pratique que notre auteur admettra une proximité entre roman et philosophie.

Le refus nietzschéen de la pensée systématique a une autre conséquence : un immense élargissement thématique ; les cloisons entre les différentes disciplines philosophiques qui ont empêché de voir le monde réel dans toute son étendue sont tombées et dès lors toute chose humaine peut devenir objet de la pensée d'un philosophe. Cela aussi rapproche la philosophie du roman : pour la première fois la philosophie réfléchit non pas sur l'épistémologie, sur l'esthétique, sur l'éthique, sur la phénoménologie de l'esprit, sur la critique de la raison, etc., mais sur *tout ce qui est humain*.²

¹ *Ibidem*, III-2, p. 79

² KUNDERA, Milan, *Les Testaments trahis*, VI-16, Gallimard, 1993, pp. 207-208

Cette proximité ne peut, on le voit, exister que si l'on accepte de décroiser la philosophie pour lui rendre son but plus général, et commun à celui du roman, d'étude de « tout ce qui est humain » : on lit d'ailleurs dans cette citation une critique très claire de ces philosophies qui se sont concentrées sur une branche particulière de la problématique protéiforme qui caractérise la vie humaine. En œuvrant ainsi, en isolant de son tout une parcelle de l'homme, que ce soit l'esprit sous une approche phénoménologique, ou la raison sous une approche critique, Hegel comme Kant, et comme bien d'autres, tombent dans le piège de l'approche systématique qui consiste à expliquer le tout par une partie, le multiple par l'un, au détriment de la diversité et de la complexité de toute philosophie sur l'homme cohérente. La position anti-systémique de Kundera est celle-là même qui anime sa volonté d'écrire, et qui structure sa composition. Elle est aussi celle qui le rapproche de Nietzsche à plusieurs égards, et qui nous permettra d'éclairer sa pratique et sa pensée à l'orée de ses échos nietzschéens. Ainsi, bien que nous nous préparions à nous attacher à montrer en quoi Kundera a bien place à part dans la philosophie par la richesse et l'originalité de sa pensée, il nous faudra toujours nous garder de l'y réduire. Selon nous, Kundera a tout comme Nietzsche contribué à rapprocher la philosophie du roman, mais « de même que Nietzsche n'est pas moins philosophe que d'autres philosophes », Kundera reste romancier, et ce serait déposséder son œuvre de son sens, tant littéraire que philosophique, que de le prendre autrement.

La seule chose que je désirais alors profondément, avidement, c'était un regard lucide et désabusé. Je l'ai trouvé enfin dans l'art du roman. C'est pourquoi être romancier fut pour moi plus que pratiquer un "genre littéraire" parmi d'autres ; ce fut une attitude, une sagesse, une position ; une position excluant toute identification à une politique, à une religion, à une idéologie, à une morale, à une collectivité ; une non-identification consciente, opiniâtre, enragée, conçue non pas comme évasion ou passivité, mais comme résistance, défi, révolte.¹

Ce sont les conséquences théoriques de cette révolte que nous tâcherons de déployer et de comprendre jusqu'au bout : notre ambition est, en un sens, de porter au jour les découvertes que l'écrivain, armé de son « regard lucide et désabusé », est parvenu à faire sur la scène du roman. Nous verrons ainsi quels apports philosophiques nous pourrions tirer de cette littérature comme attitude de « non-identification consciente », qui puise dans sa révolte contre l'identification sa force et sa matière. Mais d'abord, voyons quels moyens proprement littéraires notre auteur se forge pour construire ses « romans qui pensent ».

¹ *Ibidem*, VI-7, p. 187

2- Les moyens littéraires forgés par l'auteur et leurs échos philosophiques

a) *Ego expérimentaux et affinité nietzschéenne*

Nous allons maintenant chercher à comprendre en quoi, pour Kundera, le roman est le moyen privilégié pour explorer l'existence humaine et ses problématiques. Il nous semble d'abord qu'il est le plus propre à répondre à son ambition esthétique et philosophique de désystématiser la pensée : la multiplicité et la variété de personnages, et donc de points de vue existentiels, ayant tous pleine et égale valeur sur la scène du roman, forcent l'auteur comme le lecteur à remettre perpétuellement en question les systèmes de pensée qu'il habite pour un temps. Kundera utilise donc ses personnages comme des vecteurs de pensée, il les regarde évoluer dans l'existence en essayant de les cerner : il s'en sert en somme pour expérimenter des positions et tacher de les comprendre de l'intérieur. Le roman kunderien met ainsi en suspens tout système de valeurs, en ce qu'il nous en fait incarner tour à tour une multiplicité :

La création du champ imaginaire où le jugement moral est suspendu fut un exploit d'une immense portée : là seulement peuvent s'épanouir des personnages romanesques, à savoir des individus conçus non pas en fonction d'une vérité préexistante, en tant qu'exemples du bien ou du mal, ou en tant que représentations de lois objectives qui s'affrontent, mais en tant qu'êtres autonomes fondés sur leur propre morale, sur leurs propres lois.¹

L'autonomie des personnages dont il s'agit là est, évidemment, une fiction permise par le romanesque. C'est pour autant grâce aux procédés narratifs qui nous font croire en cette autonomie que l'on peut les voir vivre sous nos yeux et nous donner à vivre leurs vérités, leur appréhension du réel. Kundera attribue d'ailleurs une valeur didactique à l'expérience offerte par le roman, qui « apprend au lecteur à être curieux de l'autre et à essayer de comprendre les vérités qui diffèrent des siennes »² Cette création romanesque d'univers vécus par les personnages, qui viennent faire monde sur la scène du roman et nous happer tout à tour dans leur sphère de subjectivité, c'est le procédé romanesque que Balzac popularisa et mania comme nul autre, et celui que Kundera érige en maître pour entrer dans le fond des choses et des hommes : c'est ce procédé qui fait du personnage un « ego expérimental ».³ Cette invention kunderienne répond directement à sa volonté de défier le systématisme quel qu'il

¹ KUNDERA, Milan, *Les testaments trahis*, p.18

² *Ibidem*, p.18

³ KUNDERA, Milan, *L'art du roman*, p.46

soit, moral, philosophique ou politique : par le roman, il veut déconstruire en profondeur chaque système en le poussant jusque dans ses derniers retranchements, en le forçant à montrer ses limites et l'absurde qui l'inonde. C'est ce mouvement de déconstruction que nous nous attacherons à étudier. Ce mouvement, et la volonté qui l'anime, témoigne de l'affinité criante de notre auteur avec Nietzsche, dont il partage ainsi le but philosophique, et la méthode théorique :

Par son refus du système, Nietzsche change en profondeur la façon de philosopher : comme l'a défini Hannah Arendt, la pensée de Nietzsche est une *pensée expérimentale*. Sa première impulsion est de corroder ce qui est figé, de miner des systèmes communément acceptés, d'ouvrir des brèches pour s'aventurer dans l'inconnu ; le philosophe de l'avenir sera *expérimentateur*, dit Nietzsche ; libre de partir dans différentes directions qui peuvent, à la rigueur, s'opposer.

Si je suis partisan d'une forte présence du penser dans un roman cela ne veut pas dire que j'aime ce qu'on appelle le « roman philosophique », cet asservissement du roman à une philosophie, cette « mise en récit » des idées morales ou politiques. La pensée authentiquement romanesque (telle que le roman la connaît depuis Rabelais) est toujours asymétrique ; indisciplinée ; elle est proche de celle de Nietzsche ; elle est expérimentale ; elle force des brèches dans tous les systèmes d'idées qui nous entourent ; elle examine (notamment par l'intermédiaire des personnages) tous les chemins de réflexion en essayant d'aller jusqu'au bout de chacun d'eux.

Sur la pensée systématique, encore ceci : celui qui pense est automatiquement porté à systématiser ; c'est son éternelle tentation (même la mienne, et même en écrivant ce livre) : tentation de décrire toutes les conséquences de ses idées ; de prévenir toutes les objections et de les réfuter d'avance ; de barricader ainsi ses idées. Or, il faut que celui qui pense ne s'efforce pas de persuader les autres de sa vérité ; il se trouverait ainsi sur le chemin d'un système ; sur le lamentable chemin de « l'homme de conviction » ; des hommes politiques aiment se qualifier ainsi ; mais qu'est-ce-qu'une conviction ? C'est une pensée qui s'est arrêtée, qui s'est figée, et l'« homme de conviction » est un homme borné ; la pensée expérimentale ne désire pas persuader mais inspirer ; inspirer une autre pensée, mettre en branle le penser ; c'est pourquoi un romancier doit systématiquement désystématiser sa pensée, donner des coups de pieds dans la barricade qu'il a lui-même érigée autour de ses idées.¹

Ce que nous dit ici Kundera, c'est que c'est le propre de la pensée romanesque d'être antisystémique, et même désystématisante, et ce par la nécessité que lui impose la création de personnages. Cette nécessité l'oblige à sans cesse se garder de céder à la tentation naturelle au système : elle le rappelle à la création à chaque fois que sa pensée pourrait être tentée de s'arrêter sur une vérité, une réalité, un absolu, sans voir au-delà l'immensité des d'autres vérités et d'autres réalités possibles et tout aussi valables. L'auteur doit se lier au « versuch » nietzschéen², en ce sens qu'il ne doit pas craindre la contradiction qui viendra à naître de ses expérimentations au travers des personnages, et au contraire l'entretenir en multipliant ses tentatives expérimentales sur le réel : il doit rester « libre de partir dans différentes directions qui peuvent, à la rigueur, s'opposer ». Inversement, pour créer un personnage, lui donner une

¹ KUNDERA, Milan, *Les testaments trahis*, p.206-207

² NIETZSCHE, Friedrich, *Gai savoir*, paragraphe 324.

autonomie qui le rende vivant et tienne le récit, l'auteur doit le laisser exister sans le figer dans le système de pensée sur lequel, quant à lui, il se sera arrêté, il doit en faire un ego expérimental. On sent bien là que les moyens proprement littéraires dont use l'auteur ne se mettent pas au service de sa philosophie, mais appellent toujours déjà cette philosophie. Moyens et fins se justifient réciproquement, «Car rendre un personnage « vivant » signifie : aller au bout de sa problématique existentielle. Ce qui signifie : aller au bout de quelques situations, de quelques motifs, voire de quelques mots dont il est pétri. »¹ C'est une fin aussi bien philosophique que littéraire qui motive et rend nécessaire le recours à l'ego expérimental, lui-même moyen et fin, avatar littéraire de la philosophie expérimentale nietzschéenne, puisque ce qui différencie comme on le voit les deux auteurs concerne principalement les nuances de forme et non le fond. On poursuit ici le décloisonnement entre ces deux disciplines, puisque le moyen littéraire se révèle toujours déjà philosophique, et qu'il anime et répond à la volonté d'« inspirer une autre pensée, de mettre en branle le penser », volonté de tout philosophe et romancier éveillé à la relativité des réalités. Mais désormais, l'ego expérimental kunderien nous semble faire signe vers son usage et sa fin philosophique de manière plus précise encore : il nous semble trouver les échos d'une pensée phénoménologique, en tant que pensée attachée à déstructurer le monde des phénomènes par l'herméneutique. Voyons d'un peu plus près comment se fait jour cette parenté.

b) La variation romanesque comme « poésie phénoménologique de l'existence »

Eva Le Grand, commentatrice de Kundera, nous a semblé ramasser de manière synthétique et pour ainsi dire exhaustive ce qui peut être compris chez lui comme phénoménologie. Dans son article « Voyage dans le temps de l'Europe », elle l'exprime ainsi :

La variation romanesque de Kundera est sûrement le mode esthétique le plus proche de la pensée phénoménologique, de cette autre *variation imaginaire* telle que conçue par Husserl : comme un mode d'exploration du monde, de l'essence de la vie humaine, voir l'essence ontologique de l'être. De par son esthétique variationnelle, Kundera est sûrement celui parmi les romanciers actuels qui a su le mieux saisir la *poésie phénoménologique* de l'existence.²

Voyons maintenant en quoi fait sens cette assertion, qui rapproche Kundera de la

¹ KUNDERA, Milan, *Le rideau*, p.49

² LEGRAND, Eva, « Voyage dans le temps de l'Europe », *L'infini*, n°44, Paris, hiver 1993

phénoménologie par son maniement de la variation. Pour commencer, posons la variation comme la forme caractéristique de l'œuvre de Kundera : l'empruntant lui-même au monde de la musique, il en fait le moyen privilégié pour son écriture, et ce à plusieurs niveaux. D'abord, elle lui semble au mieux répondre à l'esthétique nietzschéenne où il se reconnaît, et qui requiert de ne garder que les temps forts de l'écriture sans vouloir à tout prix remplir les temps faibles, de ne pas chercher à composer rythmiquement et conceptuellement un système à la cohérence littéraire et philosophique artificielle. Cela dénote, chez Nietzsche comme chez Kundera, une volonté esthétique de présenter la pensée « rapide et dansante »¹, séduisante dans ce qu'elle a de vif et naturel, plutôt que de la maquiller vulgairement en système. Kundera se joint par sa pratique de la variation à l'attaque nietzschéenne qui vise « l'inévitable dogmatisme de la pensée systématisante non moins que sa forme »². Il le cite, pour appuyer le caractère inesthétique de cette « comédie des systématiques : en voulant *remplir leur système* et arrondir l'horizon qui l'entoure, ils essaient forcément de mettre en scène *leurs points faibles dans le même style que leurs points forts* ».³ Ce refus esthétique et philosophique du système se retrouve très clairement chez Kundera, qui critique de même la vieille exigence qui semblait imposer à l'auteur de « systématiser » l'univers de son roman, et attribue la fin de sa méfiance envers l'art du roman à son détachement à l'égard de ces exigences.

[...]en donnant à chaque partie le caractère d'une nouvelle j'ai rendu inutile toute la technique apparemment inévitable de la grande composition romanesque. J'ai rencontré dans mon entreprise la vieille stratégie de Chopin, la stratégie de la petite composition. [...] Comment sont-elles reliées, ces sept petites compositions indépendantes, si elles n'ont aucune action commune ? Le seul lien qui les tient ensemble, qui en fait un roman, c'est l'unité des mêmes thèmes. Ainsi ai-je rencontré, sur mon chemin, une autre vieille stratégie : la stratégie beethovénienne des variations ; grâce à elle, j'ai pu rester en contact direct et ininterrompu avec quelques questions existentielles qui me fascinent et qui, dans ce roman-variations, sont explorées progressivement sous de multiples angles.⁴

Un univers de thèmes bien plus que la simulation du monde réel, voilà ce que forme la composition variationnelle. C'est une composition qui ne trouve pas son unité dans le lieu, le temps, l'action, ou l'énonciation du seul narrateur-roi : secouant la barricade formelle qui enserré le roman, elle se libère de ces impératifs des conventions littéraires pour se rappeler à la création. L'auteur peut ainsi se consacrer à donner la cohérence qu'il entend à son œuvre, à « écrire sans fabriquer un suspens, sans construire une histoire et simuler sa vraisemblance,

¹ KUNDERA, Milan, *Les testaments trahis*, p.178

² *Ibidem*, p.178

³ *Ibidem*, p.178, Kundera cite Nietzsche, et il souligne.

⁴ *Ibidem*, pp.198-199, à propos du *Livre du rire et de l'oubli*.

écrire sans décrire une époque, un milieu, une ville ; abandonner tout cela et n'être au contact que de l'essentiel »¹. Il devient proprement compositeur, maître de l'arrangement musical des thèmes filés qui tissent l'unité de l'œuvre du fil de leurs échos, tintant sans cesse pour venir répéter et faire varier les thèmes. Libéré du système formel, il n'a plus besoin de « s'éloigner, même d'une seule ligne, de ce qui lui tient à cœur »², il peut laisser s'exprimer les thèmes qui viennent en lui faire résonner diversement les questions existentielles qui l'habitent, les laisser s'exprimer comme ils viennent, sans ponts ou remplissage, selon le fil de sa pensée. Comme on le voit ici clairement, cette composition offre également une réponse romanesque à l'exigence nietzschéenne de « Ne pas dénaturer la façon effective dont nos pensées nous sont venues »³ afin que la pensée vienne au lecteur comme elle est venue à l'auteur, sans qu'il soit besoin de l'affecter au sein d'un système englobant le roman et bornant ses possibilités.

« Je pense. » Nietzsche met en doute cette affirmation dictée par une convention grammaticale exigeant que tout verbe ait un sujet. En fait, dit-il, « une pensée vient quand "elle" veut, de telle sorte que c'est falsifier les faits que de dire que le sujet "je" est la détermination du verbe "pense" ». Une pensée vient au philosophe « du dehors, d'en haut ou d'en bas, comme des événements ou des coups de foudre à lui destinés ».⁴

Dans les romans de Kundera, on retrouve une impression similaire de surgissement de la pensée, s'exprimant librement à tout moment de la narration et à travers n'importe quel personnage. La variation serait ainsi la forme la plus à même de restituer le mouvement intérieur de la pensée sans qu'il soit nécessaire de lui attribuer un sujet déterminant et structurant, puisqu'elle est en premier lieu caractérisée par l'absence de liens logiques entre ses moments. C'est par la variation que l'auteur peut construire une approche phénoménologique de sa propre pensée, cherchant à démêler le sens du monde et de l'existence à travers les impressions qui lui en viennent. Il est en un sens à la fois sujet et objet phénoménologique, formant une variation littéraire pour donner forme aux variations de sa pensée. Ce que nous dit Kundera, c'est que pour Nietzsche le « je » même n'est pas sujet de la pensée, et que pour coller au mieux à la pensée, pour que le lecteur sente résonner son flux impersonnel, l'auteur doit la livrer comme elle vient, pour ainsi dire sans y toucher. Mais pour concevoir ce que peut être l'approche phénoménologique de Kundera sans trahir ses affinités nietzschéennes, il nous faudra rétablir un « je » comme sujet des perceptions, un « je » fictif qui incarnera pour un temps une possibilité de phénoménalisation. Ce « je » comme possibilité est selon nous la

¹ *Ibidem*, p. 189

² *Ibidem*, p. 189

³ *Ibidem*, p. 178, Kundera cite Nietzsche.

⁴ *Ibidem*, p.177

définition même de l'ego expérimental, que l'on voit clairement exprimée en ces termes dans *L'art du roman* : « Il m'a fallu inventer Tereza, un "ego expérimental", pour comprendre cette possibilité »¹. Le roman lui permettra alors de déporter sa perception en-dehors de lui en l'incarnant dans un personnage, reconduisant là sa position de « non-identification consciente ». Il peut ainsi désindividualiser sa pensée, et expérimenter ses variations à travers une multiplicité d'ego expérimentaux.

Vous voyez, je ne vous montre pas ce qui se passe dans la tête de Jaromil, je montre plutôt ce qui se passe dans ma propre tête : j'observe longuement mon Jaromil, et je tâche de m'approcher, pas à pas, du cœur de son attitude, pour la comprendre, la dénommer, la saisir.²

On sent bien là le double mouvement phénoménologique qu'opère l'auteur dans l'introspection de ses personnages : en observant Jaromil, c'est sa propre pensée observant Jaromil qu'il montre, autrement dit sa propre pensée s'observant à travers cette possibilité du moi qu'est Jaromil, ce « mon Jaromil ». L'auteur transfère chaque possibilité de son « je » dans un ou plusieurs personnages pour la vivre du dehors, il l'extériorise pour mieux l'objectiver et la pousser jusqu'au bout afin de démêler la nature profonde de ce possible, ses fondements, ses enjeux et ses limites. On sent ici sa proximité avec le Heidegger cherchant « quel est le mode d'être de l'étant dans lequel le "monde" se constitue », et dont la quête constitue « le problème central de Sein und Zeit - à savoir une ontologie fondamentale du Dasein. »³ Cette recherche est à la fois celle des fondements de ce monde vécu, de cette pensée possible, et celle de la nature de l'étant qui l'expérimente. Kundera poursuit cette même quête des fondements des possibilités d'être dans un mouvement similaire à la variation imaginaire d'Husserl, pour qui « La fiction constitue l'élément vital de la phénoménologie. »⁴ Elle est ce qui va permettre de mettre en scène l'objet d'étude pour s'immerger en lui, en chercher les limites variationnelles et ainsi en « déjouer » la structure d'apparence. Elle est constitutive de l'expérience phénoménologique, et fait apparaître « L'essence ou *eidos* de l'objet [...] constitué par l'invariant qui demeure identique à travers les variations ».⁵ Mais la fiction a besoin d'un agent révélateur pour que l'expérience prenne et que se dévoile l'invariant, le fondement de la possibilité qu'elle expérimente. Ce révélateur, chez Kundera comme chez Husserl et Heidegger, c'est la poétique. Pour reprendre la définition qu'en fait Paul Ricœur, nous

¹ KUNDERA, Milan, *L'art du roman*, partie 2, p.49

² *Ibidem*, p.48

³ HEIDEGGER, Martin, « Lettre à Husserl » du 22 octobre 1927, *Martin Heidegger*, p. 68

⁴ HUSSERL, Edmund, *Idées directrices pour une phénoménologie*, p. 227

⁵ LYOTARD, Jean-François, *La phénoménologie*, p. 12

pourrions dire que la « fiction poétique » est caractérisée par sa « fonction de transfiguration du réel » et qu'en tant que telle, et pour prendre sa dimension de révélateur, elle « implique que nous cessions d'identifier réalité et réalité empirique ou, en d'autres termes, que nous cessions d'identifier expérience et expérience empirique. » Dire cela, c'est redéfinir les termes de l'étude des phénomènes en acceptant d'attribuer une valeur herméneutique à la réalité et à l'expérience non-empirique qu'exprime la poétique, pour mieux admettre sa fonction de fiction révélatrice. Ce que Ricœur nous dit encore, c'est que « Le langage poétique tire son prestige de sa capacité à exprimer des aspects de ce que Husserl appelait *Lebenswelt* et Heidegger *In-der-Welt-Sein*. De la sorte il exige que nous critiquions notre concept conventionnel de la vérité, c'est-à-dire que nous cessions de le limiter à la cohérence logique et à la vérification empirique, de façon à prendre en compte la prétention de vérité liée à l'action transfigurante de la fiction. »¹ C'est bien de cela qu'il s'agit donc chez Kundera comme chez ces deux auteurs cités : par son « action transfigurante », la fiction poétique fait naître une expérience et, par suite, une vérité de forme différente que celle que permet la relation logique et empirique au monde. Elle laisse surgir, aux confins de nouveaux mariages sémantiques, de nouveaux sens et de nouveaux aspects du monde-vécu husserlien et de l'être-au-monde heideggérien : transfigurant la relation de l'homme au monde, à l'autre, et à lui-même, elle permet de même chez Kundera de décrypter cette relation sous une lumière nouvelle, et d'en recréer les termes pour exprimer au mieux ce qui fait la position existentielle des êtres individuels qui forment son objet d'étude. Ainsi, ayant brisé les chaînes de son « je », notre auteur s'enfonce un peu plus loin dans la pratique phénoménologique en désystématisant le langage tout entier : il le déconstruit en tant que signifiant absolu pour le reconstruire comme médiateur poétique de l'essence des choses et des êtres, dont l'invariant absolu sera la relativité. Le langage et sa poétique lui sert ainsi de fil rouge pour cerner au plus juste les personnages et les situations, pour tenter de comprendre leur sens existentiel à travers leur sémantique individuelle, ce sens individuel essentiel et problématique qui définit et redéfinit continuellement leur position dans l'existence.

Saisir un moi, cela veut dire, dans mes romans, saisir l'essence de sa problématique existentielle. Saisir son *code existentiel*. En écrivant *L'Insoutenable légèreté de l'être* je me suis rendu compte que le code de tel ou tel personnage est composé de quelques mots-clés. Pour Tereza : le corps, l'âme, le vertige, la faiblesse, l'idylle, le Paradis. Pour Tomas : la légèreté, la pesanteur.²

Ce code existentiel se dévoile dans des mots-clés qui donnent à voir l'être individuel dans son

¹ RICOEUR, Paul, *La métaphore vive*

² KUNDERA, Milan, *L'art du roman*, p.46

idiosyncrasie la plus subtile. La poétique, le jeu sémantique, la métaphore comme le vers, nous semblent contenir la clé de l'esthétique existentielle kunderienne. Il nous faut comprendre avec lui l'essence de tout individu sur un mode poétique : chacun est composé, par le jeu des variations du hasard, comme une métaphore. Une forme unique par sa composition et sa situation d'énonciation, mais dont les termes appartiennent à la sphère inextensible du langage ontologique. En créant son roman, l'auteur crée des formes nouvelles, des possibilités esthético-ontologiques, qu'il explore dans une approche teintée de phénoménologie et d'une désystématisation aux affinités nietzschéennes. « Toutefois le romancier ne se fait pas l'adepte d'une philosophie donnée, il s'inspire de la pensée de philosophes défendant bien souvent une conception du monde radicalement opposée à la sienne. »¹ Il est, avant tout, par sa méthode comme par ses objectifs, un explorateur indépendant, libre, et dont le seul souci est de découvrir de nouveaux aspects de l'existence. Il est à l'écoute de toutes les voix s'exprimant sur la question, étudie toutes ces positions pour étendre toujours plus sa vision relativiste du réel.

Le roman n'examine pas la réalité de l'existence. Et l'existence n'est pas ce qui s'est passé, l'existence est le champ des possibilités humaines, tout ce que l'homme peut devenir, tout ce dont il est capable. Les romanciers dessinent *la carte de l'existence* en découvrant telle ou telle possibilité humaine. Mais encore une fois ; exister, cela veut dire : « être-dans-le-monde ». Il faut donc comprendre *et* le personnage *et* son monde comme *possibilités*.²

Cette image de « *carte de l'existence* », nous la trouvons tout à fait parlante : reprenant la figure de l'explorateur, nous pouvons grâce à elle affiner notre compréhension de l'entreprise kunderienne. Si le romancier ne dessine pas l'existence comme réalité mais comme ses possibilités d'expressions humaines, c'est parce que l'existence elle-même n'est pas réalité, mais possibilité. L'existence comme possibilité : cette position non-positionnelle caractérise à la fois la forme et le fond de l'œuvre kunderienne, toute entière tournée vers la problématique existentielle du relativisme ontologique, qui veut que l'être ne trouve de consistance et de sens que provisoirement et relativement à la situation de son énonciation. C'est cela même que nous allons nous attarder à comprendre, à détailler, à déployer dans une approche critique de son œuvre, que nous considérerons d'après son thème majeur, celui qui revient en filigrane dans toutes les variations : la question de l'être.

¹ KVETOSLAV, Chvatik, *Le monde romanesque de Milan Kundera*, p.22

² KUNDERA, Milan, *L'art du roman*, p.61

3- Un thème filé tout au long de l'œuvre kunderienne : la question de l'être

a) Sartre, Kundera et l'existentialisme

Le questionnement existentiel au sens large est, comme on l'a vu, la problématique générale directrice de toute littérature et de toute philosophie. La phénoménologie a donné une inflexion particulière à ce problème, en le défaisant du substantialisme antique pour le recentrer sur l'individu existant comme centre de réception et d'expression du monde. C'est sur cette base méthodologique et théorique que va pouvoir se fonder une nouvelle phénoménologie existentielle, et par suite l'existentialisme : l'individu sera dès lors celui qui, en se positionnant par rapport à cette problématique, en menant pour lui cette problématisation, va définir par là sa valeur existentielle. L'existentialisme cherche les modalités de cette problématisation, ses aspects et ses enjeux : c'est, en somme, ce courant de pensée qui nous semble le plus proche des préoccupations kunderiennes. Mais dire cela, ranger Kundera aux côtés des existentialistes, c'est déjà trop attribuer, et à notre auteur, et à l'existentialisme, une dépendance philosophique. Car l'existentialisme est connoté philosophiquement, et associé à sa popularisation du milieu du XXe siècle, Sartre, Camus et Simone de Beauvoir en tête de file. Or, si nous voulons parler d'un existentialisme kunderien, il nous faudra désenclaver ce terme de son strict emploi philosophique, et rendre à l'existentialisme sa genèse littéraire. Car de même que l'approche phénoménologique de l'existence n'appartient pas strictement à la philosophie, l'existentialisme a son histoire littéraire. C'est ce que nous rappelle Kvetoslav Chvatik, précisant que, malgré ses affinités avec ce courant, Kundera « ne se considère pas pour autant Heideggérien, bien que *Être et Temps* ait « orienté radicalement la pensée philosophique vers l'existence, les situations les plus concrètes, les plus banales, les plus réelles » -les situations dont traite également le roman européen.»¹ Si Kundera refuse d'être appelé « phénoménologue » ou « existentialiste », c'est pour mieux nous rappeler que ces approches de l'être ne peuvent plus être employées dans leur sens littéraire, leur appropriation philosophique ayant cannibalisé leurs origines :

La personnalité rayonnante de Sartre, son double statut de philosophe et d'écrivain, corrobore

¹ KVETOSLAV, Chvatik, *Le monde romanesque de Milan Kundera*, p.22, Il cite Kundera dans des écrits de 1989

l'idée selon laquelle l'orientation existentielle du théâtre et du roman au XXe siècle serait due à l'influence d'une philosophie. [...] Or le virage qui a discrètement détourné l'art du roman de sa fascination *psychologique* (de l'examen des caractères) et l'a orienté vers l'analyse *existentielle* (l'analyse des situations qui éclairent les principaux aspects de la condition humaine) a eu lieu vingt ans ou trente ans avant que la mode de l'existentialisme ne se soit emparée de l'Europe ; et il a été inspiré non pas par les philosophes mais par la logique de l'évolution de l'art du roman lui-même.¹

Jamais Kundera ne se défend d'être existentialiste. Il est selon nous tout à fait possible de le considérer ainsi, si on le replace au sein de son contexte littéraire. C'est pour lui lorsque la littérature a déplacé son intérêt de la problématique psychologique sur la problématique existentielle que s'est amorcé le modernisme existentialiste, et qu'a pu émerger progressivement une pensée de l'individu. Si l'existentialisme philosophique a su théoriser et populariser cette pensée, elle n'en est pour autant pas à la genèse. C'est l'évolution du romanesque lui-même qui génère, par un retour à sa source rabelaisienne, une nouvelle manière d'appréhender l'existence. Kundera voit dans Kafka le précurseur de l'existentialisme, celui qui « par ce renversement de la problématique, par cette autre façon d'interroger la vie humaine, par cette autre façon de concevoir l'identité d'un individu »² a ouvert une nouvelle voie pour entrer dans la question de l'être. S'il y a un existentialisme kunderien, il faudra le prendre toujours en son sens littéraire, le prendre pour lui-même, et non en son sens sartrien. L'auteur ne se réclame pas de Sartre : si l'on pourra trouver des échos philosophiques entre la pensée du jeune Sartre et l'oeuvre pensante de Kundera, il conviendra de les considérer comme deux explorateurs de l'existence à part entière, ayant chacun dressé une carte existentielle à l'allure bien différente. Si l'on admet la genèse littéraire des problématiques philosophiques qui les anime tous deux, il n'est donc plus lieu de s'interroger sur les raisons qui justifient le caractère romanesque de la philosophie kunderienne : dans la droite ligne des écrivains existentiels dont il se réclame, il donne sa voix à ce que « seul le roman peut dire ».

b) « Ce que seul le roman peut dire » de la problématique ontologique

C'est, pour Kundera, la spécificité du roman, sa raison d'être, son signe d'identité, que de pouvoir entrer en profondeur dans l'« énigme existentielle » pour composer une cartographie de ses possibilités. Car l'existence est une énigme qui ne trouve jamais de résolution. « [L]'existence n'est pas ce qui s'est passé, l'existence est le champ des possibilités

¹ KUNDERA, Milan, *Le rideau*, pp.79-80

² *Ibidem*, p.80

humaines »¹, elle ne se rencontre que dans ses possibilités, dans ses occurrences, absolument relatives à l'individu qui les exprime. Et seul le roman peut isoler l'ensemble des possibilités par lesquelles s'exprime l'existence incarnée dans un individu, en construisant un espace où l'ego individuel peut être expérimenté dans tous les aspects existentiels qu'il prend.

Loin du roman, dans nos vies réelles, nous ne savons pas grand-chose de nos parents tels qu'ils étaient avant notre naissance ; nous ne connaissons nos proches que par fragments ; nous les voyons arriver et partir ; à peine disparaissent-ils, leur place est prise par d'autres ; ils forment un long défilé d'êtres remplaçables. Seul le roman isole un individu, éclaire toute sa biographie, ses idées, ses sentiments, le rend irremplaçable : fait de lui le centre de tout.²

Seul le roman pallie le caractère fragmentaire de la vie réelle, car il donne à voir l'ensemble des postures qui forment la position existentielle de l'individu au moment où il se montre à nous. C'est seulement en nous donnant une compréhension totale de tous les possibles existentiels qui sont cet individu que le roman peut laisser appréhender ce qu'il est, et en quoi il est « irremplaçable ». Mais il faut se garder de comprendre l'essence de l'individu comme le résultat d'une concrétion de possibilités exploitées : l'individu *est* à la fois toutes ses possibilités, exploitées, envisagées ou écartées, toutes ses postures dans, vers, et contre l'être. Son existence est, comme chez Heidegger, celle de ses possibilités. Le roman ouvre un lieu où se condense toute la dimension temporelle de l'individu : c'est pour cela qu'il se focalise sur la situation, en essayant de montrer ce qu'*est* l'individu, c'est-à-dire quelle totalité de possibilités il incarne au présent. Kundera parle d'ailleurs de « la vieille passion de l'art du roman pour le mystère du moment présent, pour la richesse contenue dans une seule seconde de vie, pour le scandale existentiel de l'insignifiance. »³ Ce que seul le roman peut dire, c'est ce mystère, ce scandale de l'existence individuelle qui ne trouve aucun sens, aucune consistance, autre que l'expression de ses possibilités condensées dans l'instant présent. Le roman seul peut dire ainsi la nature de l'individu s'existant au présent :

Le vrai visage de la vie, de la prose de la vie, ne se trouve que dans le temps présent. Mais comment raconter des événements passés et leur restituer le temps présent qu'ils ont perdu ? L'art du roman a trouvé la réponse : en présentant le passé dans des scènes. La scène, même racontée au passé grammatical, c'est, ontologiquement, le présent : nous la voyons et nous l'entendons ; elle se déroule devant nous, ici et maintenant.⁴

En mettant en scène le présent, le roman offre au lecteur une approche inédite de l'existence, il le fait vivre ce que jamais autrement il ne peut vivre : il lui fait pénétrer le mystère de la

¹ KUNDERA, Milan, *L'art du roman*, p.61

² KUNDERA, Milan, *Une rencontre*

³ KUNDERA, Milan, *Le rideau*, p.195

⁴ *Ibidem*, p.26

situation existentielle d'un individu, dans le présent de la scène, avec le recul d'une compréhension temporelle élargie. Caressant l'omniscience, et y entraînant son lecteur, l'auteur réunit ontologiquement présent, passé et futur, pour creuser dans les fondements de la situation, et les découvrir comme pure complexion de possibilités individuelles, pure insignifiance.

La symphonie est une épopée musicale. On pourrait dire qu'elle ressemble à un voyage qui conduit, à travers l'infini du monde extérieur, d'une chose à une autre chose, de plus en plus loin. Les variations aussi sont un voyage. Mais ce voyage ne conduit pas à travers l'infini du monde extérieur. Vous connaissez certainement la pensée où Pascal dit que l'homme vit entre l'abîme de l'infiniment grand et l'abîme de l'infiniment petit. Le voyage des variations conduit au-dedans de cet autre infini, au-dedans de l'infinie diversité du monde intérieur qui se dissimule en toute chose. [...] Il n'est pas surprenant qu'à l'âge de sa maturité les variations soient devenues la forme préférée de Beethoven qui savait fort bien (comme le sait Tamina et comme je le sais) qu'il n'est rien de plus intolérable que de manquer l'être que nous avons aimé, ces seize mesures et l'univers intérieur de leurs possibilités infinies. [...] Tout ce livre est un roman en forme de variations. Les différentes parties se suivent comme les différentes étapes d'un voyage qui conduit à l'intérieur d'un thème, à l'intérieur d'une pensée, à l'intérieur d'une seule et unique situation dont la compréhension se perd pour moi dans l'immensité.¹

On sent bien dans cet extrait le pouvoir de la variation comme seule capable de pénétrer « l'infini du monde intérieur » d'une chose, d'un être individuel, d'une situation. Elle le pénètre en le déclinant dans tous ses aspects possibles, dans toute la variété de ses possibilités pour en faire éclore la définition. On peut tout à fait appliquer à la variation kunderienne ce commentaire de Vincent d'Indy à propos de l'Arietta de la sonate opus 111 de Beethoven à laquelle Kundera se réfère et s'accroche : dans ce mouvement, la variation va tantôt « amplifiant le thème jusqu'à faire jaillir de lui une mélodie toute nouvelle », tantôt « le simplifiant jusqu'à le réduire à une quasi-immobilité mélodique »². Prenons le « désir de faire quelque chose »³ de Laura dans *L'immortalité* : ce thème constitutif du personnage est amplifié dans toutes les possibilités qu'il touche, dans tous ses échos sur la grande scène de l'existence, jusqu'à faire jaillir Laura comme ensemble de ces variations. Kundera fait varier ce thème, il fait varier Laura en l'amplifiant dans l'Histoire, à travers Bettina et son désir de Goethe comme désir d'immortalité, et à travers l'histoire de Tycho Brahe et son immortalité risible. Il la fait aussi varier en simplifiant son thème, en révélant que ce « désir de faire quelque chose » s'était d'abord porté sur l'envie de commettre une infidélité, avant de se déporter sur le suicide puis la charité. Pour le dire dans les termes de Pascal, appelé par l'auteur lui-même, la variation pénètre l'essence de Laura en creusant son monde intérieur pour le faire apparaître

¹ KUNDERA, Milan, *Le livre du rire et de l'oubli*, pp. 266-268

² Cité dans *Ludwig van Beethoven : L'œuvre et la vie*, Textes réunis et présentés par Edmond Buchet, p. 139.

³ KUNDERA, Milan, *L'immortalité*, p.248

comme « un tout à l'égard du néant »¹. Toutes ces variations, et nous n'en citons que les plus éloquentes, éclairent ainsi l'univers infini des possibles qui composent le thème de Laura, pour la faire apparaître le plus complètement possible sur la scène du roman, bien que Kundera doive bien l'avouer, sa « compréhension se [perde] dans l'immensité ». Car Laura comme tout individu est faite d'une infinité de variations que le roman même ne peut qu'effleurer, et est ouverte à une infinité d'autres : elle est en même temps « néant à l'égard de l'infini »². La variation permet donc de rentrer dans une compréhension toute relative du personnage comme ego expérimental, tout en lui conservant son essence variationnelle de « milieu entre rien et tout »³, cette définition même lui permettant justement de faire varier son essence comme un thème, en l'amplifiant et en le simplifiant pêle-mêle. Ce que le roman nous dit donc de la problématique existentielle, c'est que la constante variationnelle de l'être, c'est la variation. Mais ce qu'il nous dit aussi, c'est que l'homme aura toujours besoin d'une constante, d'une accroche, et qu'il ne cessera pas de la chercher, de la vouloir, ou de la rêver. C'est ce besoin qui est le fondement de l'aveuglement sur la nature variationnelle, relative, inconstante de l'existence. Ce besoin est le moteur de l'entreprise humaine de construction du sens, de la tentation continuelle de créer le sens alors même qu'il se désagrège à mesure que l'on pénètre en le vivant le scandale de la problématique existentielle. A propos des *Somnambules*, de Broch, Kundera écrit :

Ce qui fait de ces trois romans (on ne les édite jamais séparément!) une seule œuvre, c'est une même situation, la situation sur-individuelle du processus historique que Broch appelle « la dégradation des valeurs », face auquel chacun des protagonistes trouve sa propre attitude : d'abord Pasenow, fidèle aux valeurs qui, sous ses yeux, s'appêtent à s'en aller ; plus tard Esch, obsédé par le besoin de valeurs mais ne sachant plus comment les reconnaître ; enfin Huguenau, qui s'accommode parfaitement du monde déserté par les valeurs.⁴

Cette citation nous a paru tout à fait juste pour introduire l'analyse de la question de l'être chez Kundera, en tant qu'elle ramasse selon nous les trois positions cardinales qui tiennent en tension les individus face à l'expérience existentielle de désagrégation du sens, qui survient quand s'effritent les fictions nécessaires de signifiante. En effet, si nous entendons « valeurs » comme ce qui a une forte importance, comme ce qui vaut absolument, nous pouvons comprendre l'œuvre kunderienne comme une fresque sur le thème de « la dégradation des valeurs ». L'auteur y explore les attitudes de ses personnages pour voir comment ils se

¹ PASCAL, Blaise, *Pensées*, pensée 72

² *Ibidem*

³ *Ibidem*

⁴ KUNDERA, Milan, *Le rideau*, p.81

démêlent avec le rideau de sens dont est voilée la condition humaine pour être soutenable : il y aura ceux qui tiennent coûte que coûte à le préserver, ceux qui en ont besoin mais l'ont déjà trop élimé pour qu'il tienne, et ceux qui ont achevé de le déchirer et vivent dans la lumière du non-sens. Les trois attitudes se déclinent chez notre auteur au travers de nombreux personnages, ce qui nous amènera à les étudier dans la même perspective que Broch d'un point de vue sur-individuel, afin de cerner au travers des situations diverses les aspects et les problématiques de ces trois grandes positions existentielles, qui viennent varier dans chaque individu et sont constitutives du mouvement existentiel de l'homme en général. Toutes se retrouvent d'ailleurs dans la structure de nombreuses ontologies philosophiques, vers lesquelles nous nous permettrons quelques renvois qui viendront enrichir notre réflexion.

L'homme, et toute l'humanité avec lui, se fixent ainsi sur les superficies utilitaires des choses, et s'enveloppent dans les projets trop humains qu'elles peuvent servir. De la sorte (et nous retrouvons ici chez Heidegger l'intuition de Blaise Pascal expliquant toute l'histoire humaine par la recherche « du divertissement », cette fuite et cette plongée dans les occupations de l'action pour l'action, afin d'échapper à la douloureuse conscience de la réalité de l'existence humaine) les actes humains sont autant de manières de s'évader loin du mystère qui est pourtant apparu, et apparaît néanmoins toujours, au moment de la première relation au monde, relation sans cesse recommencée (et sans cesse fuie).¹

Entre fictions utilitaires et destruction des valeurs chez Nietzsche, fixation sur la « superficie utilitaire des choses » et dévoilement du mystère chez Heidegger, entre divertissement et saisie angoissante de la contingence chez Pascal, ce mouvement pour rendre l'existence humaine supportable a été théorisé au fil de l'histoire de l'ontologie : il est le mouvement de l'homme qui se retourne sur-lui même, angoisse devant le vide de sens, le nie en s'en distrayant, et recommence. Il se retrouve chez Kundera un mouvement similaire, de la saisie de l'insoutenable légèreté à sa négation dans la quête de pesanteur, de la désagrégation du poids fictif à l'assomption de la légèreté. Bien que nous ayons déjà commencé d'aborder la question dans cette introduction en interrogeant la pratique romanesque kunderienne à travers ses essais, nous allons maintenant tâcher de voir comment se présente et s'incarne dans ses romans cette problématique de la légèreté existentielle.

¹ “Le monde, la connaissance et le comportement humain: Martin Heidegger, *De l'essence de la vérité*.”, Extrait de: *Martin Heidegger, De l'essence de la vérité in Questions I, textes de méthodologie en sciences sociales choisis et présentés par Bernard Dantier*, pp. 7-8

I – PREMIÈRE PARTIE

L'expérience de la légèreté de l'être : l'individu pris de vertige devant la contingence et l'inconsistance de son être

1- Légèreté et pesanteur : de nouvelles catégories ontologiques en tension permanente

a) Relativisation des catégories de Parménide

L'insoutenable légèreté de l'être, le roman le plus célèbre de Kundera, contient en son titre l'amorce de la problématique maîtresse de toutes ses œuvres. Se condensent dans cette formule à la fois le point de départ et le point d'arrivée de son ontologie. Le mouvement existentiel qui soumet tous les personnages comme les hommes à un va-et-vient perpétuel entre saisie du non-sens et quête de sens est contenu dans cette expression clé. L'homme, qui existe comme être parmi les êtres, ne peut soutenir la légèreté de nature de l'être. En somme, il ne peut soutenir ni sa propre nature ni celle du monde qu'il habite, il ne peut la supporter, c'est-à-dire la porter sur lui et avec lui. Il cherchera donc d'abord à s'en alléger en s'en détournant, pour exister *malgré* sa nature, dans la négation de cette nature qui, bien évidemment, ne pourra être fuie qu'un temps. On sent bien déjà ici la balance qui s'opère entre les notions de pesanteur et légèreté, et le jeu de vocabulaire conceptuel, qui va demander redéfinition : c'est le poids fictif de l'être qui l'allège du poids réel de sa légèreté. Autrement dit, la pesanteur de la légèreté appelle la légèreté de la pesanteur, légèreté et pesanteur devant s'entendre tour à tour dans leur aspect négatif et positif. Kundera choisit d'amorcer ce même roman par une remise en question de ces catégories communément admises depuis Parménide, des catégories bipolaires qui voient le bien dans la légèreté, et le mal dans la pesanteur :

Nietzsche nous rappelle que Parménide s'est posé cette question au VI^e siècle avant Jésus-Christ. Selon lui, l'univers est divisé en couple de contraires : la lumière-l'obscurité ; l'épais-le fin ; le chaud-le froid ; l'être-le non-être. Il considérait qu'un des pôles de la contradiction est positif (le clair, le chaud, le fin, l'être), l'autre négatif. Cette division en pôles positif et négatif peut nous paraître d'une puérile facilité. Sauf dans un cas, dit Nietzsche : qu'est-ce qui est positif, la pesanteur ou la légèreté ?

Parménide répondait : le léger est positif, le lourd négatif. Avait-il ou non raison ? Une seule chose

est certaine. La contradiction lourd-léger est la plus mystérieuse et la plus ambiguë de toutes les contradictions.¹

Ambiguë, cette contradiction le restera, tant ambiguë sera la tension existentielle explorée au fil des romans. En effet, Kundera use de ces catégories « pesanteur » et « légèreté » avec une souplesse qui ne permet pas de trancher sur la question du positif ou du négatif. Cela donnerait une teinte moralisante à ses romans, et ce n'est pas là son propos : il s'attelle à explorer la matière de l'être et du moi grâce aux outils qu'il met à sa disposition, non à trancher radicalement ou émettre un jugement de valeur. Toutefois, l'ouverture à une redéfinition de ces catégories va permettre de les envisager comme les deux pôles majeurs régissant l'équilibre ontologique des personnages, et plus largement des hommes. Et à un niveau ontologique, semble nous dire Kundera, c'est bien plutôt la légèreté de l'être qui est source de son angoisse de lui-même, qui lui pèse par son absence de poids, même si la problématique implique bel et bien les deux pôles, puisqu'à la l'insoutenable légèreté de l'être s'adjoint l'impossible besoin d'absolu, de poids d'être. Kundera développe sur ce sujet une réflexion qui est à rapprocher de la fiction nietzschéenne de l'Éternel retour. Il opère d'ailleurs lui-même ce rapprochement en commençant *L'insoutenable légèreté de l'être* par deux courts chapitres consacrés à ce mythe. C'est cela même qui nourrit sa thèse sur la légèreté de l'être comme fardeau existentiel, en négatif de la fiction d'une pesanteur dans la répétition, qui au contraire donnerait sens à l'être de l'homme et à sa vie.

b) Une relecture de parenté nietzschéenne

Kundera présente ouvertement sa réinterprétation de Parménide sous des traits nietzschéens, puisque son questionnement est en fait apparenté à ce qu'en « dit Nietzsche : qu'est-ce qui est positif, la pesanteur ou la légèreté ? ». Et c'est de l'absence de réponse à cette interrogation nietzschéenne, du constat que cette ambiguïté demeure comme fondement du mystère existentiel et de ce qu'il a d'insoutenable, que part l'entreprise kunderienne. Elle est comme déclenchée par ce sentiment d'ambiguïté existentielle, qu'il va tacher d'explorer avec et pour le lecteur. Pour le sensibiliser à cette idée, il déploie d'emblée le sens que recouvre son « insoutenable légèreté de l'être », en écho direct dans le mythe de l'Éternel retour. Dans le chapitre 1, il écrit : « Le mythe de l'éternel retour affirme, par la négation, que la vie qui disparaît une fois pour toutes, qui ne revient pas, est semblable à une ombre, est sans poids,

¹ KUNDERA, Milan, *L'insoutenable légèreté de l'être*, p.16

est morte d'avance, et fût-elle atroce, belle, splendide, cette atrocité, cette beauté, cette splendeur ne signifient rien. »¹ A ce non-sens d'une vie unique et finie, où même les choses les plus graves ne peuvent apparaître qu'avec « la circonstance atténuante de leur fugacité »², Kundera oppose au chapitre 2 « le monde de l'éternel retour », où « chaque geste porte le poids d'une insoutenable responsabilité »³. Cette fiction nietzschéenne nous oblige à repenser le poids de l'existence à la lumière de sa légèreté, mais aussi de son insignifiance, n'étant pas signifiant, ou si peu, ce qui ne se produit qu'une fois et ne reviendra jamais.

Si l'éternel retour est le plus lourd fardeau, nos vies, sur cette toile de fond, peuvent apparaître dans toute leur splendide légèreté. Mais la pesanteur est-elle vraiment atroce et belle la légèreté ? Le plus lourd fardeau nous écrase, nous fait ployer sous lui, nous presse contre le sol. Mais dans la poésie amoureuse de tous les siècles, la femme désire recevoir le fardeau du corps mâle. Le plus lourd fardeau est donc en même temps l'image du plus intense accomplissement vital. Plus lourd est le fardeau, plus notre vie est proche de la terre, et plus elle est réelle et vraie. En revanche, l'absence totale de fardeau fait que l'être humain devient plus léger que l'air, qu'il s'envole, qu'il s'éloigne de la terre, de l'être terrestre, qu'il n'est plus qu'à demi réel et que ses mouvements sont aussi libres qu'insignifiants.⁴

Plus lourd est le sens, la responsabilité que l'individu se donne, plus tangible est le poids de son existence. Il l'écrase même, il est un « fardeau » qu'il peine à soutenir, mais qu'il regrette s'il s'allège complètement. L'image de cette « vie proche de la terre » comme vie la plus « réelle et vraie » nous semble illustrer justement la conception commune que l'on a de l'existence comme poids, dans son sens positif et dans son sens négatif. En effet, celui qui a le plus lourd fardeau, les plus lourdes obligations, dont l'exemple du travailleur aux champs est représentatif, nous semble être celui qui a peut-être la vie la plus rude, la moins souhaitable puisque pesante par sa pénibilité et son caractère contraignant. Mais il est aussi celui qui constate le plus directement le fruit de son travail, sa responsabilité est tangible, il la voit en voyant son champ : le sens de sa vie, aussi relatif soit-il, se déploie devant lui et lui permet de soutenir par son poids le poids de son fardeau. A l'inverse, celui qui ne voit pas le fruit de son travail souffre plus fréquemment de son irresponsabilité, et se confronte douloureusement à des questionnements sur le sens de sa vie et sa légèreté devenue poids, qu'il essaie tant bien que mal de combler en lui donnant un sens fictif beaucoup moins tangible. Ce qui intéresse Kundera, c'est de montrer que l'homme désire le poids, qu'il en a besoin, et qu'en vérité le mythe de l'éternel retour est un idylle poussé à l'extrême face à la l'existence réelle et son

¹ *Ibidem*, p.13

² *Ibidem*, p.14

³ *Ibidem*, p.15

⁴ *Ibidem*, p.15

insignifiante. Cette fiction donne sens à l'existence, et bien qu'elle lui donne un poids insoutenable, ce poids est en même temps affecté d'une valeur positive, il dégage l'homme de sa légèreté. Ce passage faisant signe vers son pendant dans le *Gai Savoir* de Nietzsche, permettons-nous un détour par le texte :

-Que serait-ce si, de jour ou de nuit, un démon te suivait une fois dans la plus solitaire de tes solitudes et te disait : « Cette vie, telle que tu la vis actuellement, telle que tu l'as vécue, il faudra que tu la revives encore une fois, et une quantité innombrable de fois; et il n'y aura en elle rien de nouveau, au contraire! il faut que chaque douleur et chaque joie, chaque pensée et chaque soupir, tout l'infiniment grand et l'infiniment petit de ta vie reviennent pour toi, et tout cela dans la même suite et le même ordre - et aussi cette araignée et ce clair de lune entre les arbres, et aussi cet instant et moi-même. L'éternel sablier de l'existence sera retourné toujours à nouveau - et toi avec lui, poussière des poussières ! » - Ne te jetteras-tu pas contre terre en grinçant des dents et ne maudiras-tu pas le démon qui parlerait ainsi? Ou bien as-tu déjà vécu un instant prodigieux où tu lui répondrais : « Tu es un dieu, et jamais je n'ai entendu chose plus divine! » Si cette pensée prenait de la force sur toi, tel que tu es, elle te transformerait peut-être, mais peut-être t'anéantirait-elle aussi; la question «veux-tu cela encore une fois et une quantité innombrable de fois », cette question, en tout et pour tout, pèserait sur toutes tes actions d'un poids formidable! Ou alors combien il te faudrait aimer la vie, que tu t'aimes toi-même pour ne plus désirer autre chose que cette suprême et éternelle confirmation!¹

La portée de l'aphorisme nietzschéen nous semble considérablement différente de celle de sa reprise kunderienne. En effet, nous pourrions dire que Kundera l'a pris comme une fiction éclairant par la négative la condition réelle de l'homme, là où Nietzsche en fait une expérience éthique positive devant mener l'homme à prendre conscience de sa responsabilité existentielle. Nietzsche demande si nous, nous serions capables jusqu'au bout de soutenir le poids de notre responsabilité et, pour le dire grossièrement, Kundera répond que la pesanteur est plus soutenable que la légèreté. Il nous semble que Kundera élude là la question de la responsabilité pour se concentrer sur la notion qu'il souhaite mettre en parallèle avec « l'insoutenable légèreté de l'être », à savoir son « poids formidable » fictionné. C'est pour montrer ce qu'a ce poids de désirable et ce qu'a la légèreté réelle d'insoutenable qu'il se penche sur ce mythe : il ne veut pas ici placer l'homme face aux enjeux de sa pesanteur absolue fictive, mais face à ceux de sa légèreté absolue réelle. Cet écho kunderien au mythe nietzschéen expose d'avantage une relativisation totale des notions de pesanteur et de légèreté qu'il ne s'attarde sur l'idée précise d'une expérience éthique telle que conçue par Nietzsche.

c) Les deux pôles de la tension existentielle

La question qui intéresse Kundera, « la pesanteur est-elle vraiment atroce et belle la légèreté ? », n'est jamais vraiment résolue. On aura l'impression parfois d'être amené à

¹ NIETZSCHE, Friedrich, *Gai savoir*, paragraphe 341 « Le poids le plus lourd »

admettre l'un des pôles négatif et l'autre positif, mais ce sera à chaque fois une fausse route nous faisant retomber de plus haut dans la relativisation de ces catégories. La plupart du temps, toutefois, le négatif porte d'abord sur le poids puis se déporte sur la légèreté. Par exemple, dans *Le livre du rire et de l'oubli*, Tamina se laisse embarquer en voyage pour oublier l'oubli qui lui pèse, elle part : « Quelque part où les choses sont légères comme une brise. Où les choses ont perdu leur poids. »¹. Sur la route pour l'île des enfants, elle réalise qu'elle ne doit pas fuir son oubli, mais lui donner le poids des souvenirs. Quand elle arrive, il est déjà trop tard : elle découvre que le poids n'a pas disparu, mais qu'elle ne peut plus pénétrer dans cette pesanteur : « S'ils veulent faire du mal à celui qui se trouve au-delà de la frontière de leur monde, c'est uniquement pour exalter leur propre monde et sa loi. »² Et pourtant ce n'est pas ce poids qui lui pèse sur l'île, ce poids elle ne le partage pas : elle souffre de sa légèreté. « Et de même qu'un extrême peut à tout moment se changer en son contraire, la légèreté portée à son maximum est devenue l'effroyable pesanteur de la légèreté »³. Cette expérience de la légèreté dans ce qu'elle a de réel et d'insoutenable pour l'individu ne trouvera pour Tamina d'issue que dans la fuite vers la mort. Ce voyage, véritable expérience existentielle à travers la relativité des valeurs bipolaires, est pour ainsi dire le schéma classique de l'être individuel cheminant dans l'existence jusqu'au point lucide le plus insoutenable, et devant composer à partir de ce point. Le besoin de pesanteur n'est d'abord pas identifié, et quand il l'est, la légèreté a déjà achevé de faire chanceler l'individu sur le fil de son existence, où il devra trouver un équilibre précaire. Il arrive cependant que le personnage ne prenne jamais conscience du fil sur lequel il marche, comme il arrive que même en le voyant il maintienne l'équilibre : dans ces deux postures, la légèreté n'aura pas le même poids qu'ailleurs. Pour l'un parce qu'il n'a jamais vécu la pesanteur de la légèreté, du non-sens, pour l'autre, parce qu'il l'a assumée et en joue positivement. Mais ces nuances sont fines, et nous voyons que ces deux pôles existentiels sont chez tout individu en perpétuelle refonte : ils suivent et animent son mouvement dans l'existence, et chacune de leur redéfinition est une nouvelle posture dans l'être. La conscience de la légèreté est bien en tous cas chez Kundera ce qui enclenche le mouvement de l'être individuel sur lui-même, et qui va structurer l'existence comme le roman. Nous allons maintenant nous plonger plus en détail dans l'expérience de la légèreté en tant que telle, et voir les aspects du déséquilibre dans l'être qu'elle constitue pour l'individu. Cette expérience est la venue à la conscience de la légèreté du sens ontologique,

¹ KUNDERA, Milan, *Le livre du rire et de l'oubli*, pp. 265-266

² *Ibidem* p.299

³ *Ibidem*, p.303

qui lorsqu'elle s'amorce pénètre l'être individuel à tous ses niveaux : sens de l'être-né, sens de l'être-là, sens de l'être-ainsi, sens du vivre-ainsi, le sens dans sa totalité va se trouver relativisé et réduit à néant par la mise en branle du penser. Cette expérience allège et le monde, et l'individu, qui aura peine à se fictionner de nouveau une pesanteur existentielle. Il va dès lors devoir vivre avec son vertige.

2- La conscience de la légèreté : vertige devant la contingence

a) Vertige face au néant et contingence originelle

Le vertige connaît évidemment une définition médicale : il est un signal inconscient qui prévient du danger occasionné par la présence du vide. Il peut se fondre en peur phobique de la hauteur et du vide, comme aussi en compulsion à se jeter dans le vide. Mais l'on admettra que l'explication physiologique ne change rien au fait : l'homme atteint d'un cancer peut aussi bien le considérer comme un esprit mauvais fruit d'une malédiction, le résultat restera le même : l'homme est entraîné vers la mort. Le vertige est symptôme, symptôme d'une réaction intuitive d'autoconservation, symptôme d'une phobie, d'une pulsion, entre attraction et répulsion vis-à-vis du vide. Attachons nous à ouvrir les perspectives sur ce vers quoi tend ce signe. Une fois n'est pas coutume, l'emploi figuré du terme peut nous en dire plus sur le sens plein de cette expression « avoir le vertige ». Car l'emploi figuré n'est, selon nous, qu'une manière de déployer le sens d'un mot pour lui faire recouvrir les diverses réalités à travers lesquelles nous le vivons en l'employant. Si l'on en recoupe les diverses occurrences, on comprendra qu'avoir le vertige, pour un individu, c'est vivre l'étourdissement face à quelque chose qui le dépasse. Il peut parler de vertige devant une grande masse de travail, devant une situation critique, ou encore au sein d'un contexte dont les diverses données sont si complexes qu'il n'arrive pas à les tenir ensemble. Pensons au vertige amoureux, ou au vertige de la page blanche : il se retrouve toujours dans un état qui lui donne l'impression d'un déséquilibre au-dessus du vide et qui le paralyse sur place. Dans toutes ces situations, c'est la saisie du vide en tant que ce qui contient trop d'inconnues qui prend à la gorge, en tant qu'il l'oblige à assumer la responsabilité de composer, sans aucune nécessité, au-dessus de ce vide. On peut transférer ce vertige à un niveau ontologique, et comprendre cette expérience de manière similaire. S'il se regarde, seul face au vide, l'individu réalise qu'il ne se trouve aucune raison d'être transcendante, aucune entité qui justifie son être, aucune raison de composer dans l'existence outre son désir. C'est là, on doit l'admettre, une faible planche de maintien pour celui qui expérimente l'absence de sens de son existence. Le vertige est donc sentiment de la faiblesse d'être, de la légèreté de l'être et de la précarité de son maintien dans l'existence. Rien ne justifie son existence, il pourrait n'avoir pas été, et il peut encore choisir de n'être pas. Le vertige, c'est ce qui prend l'individu à la gorge lorsqu'il entr'aperçoit que rien ne le retient, qu'il peut tomber, devenir néant, qu'il n'a aucune nécessité d'être plutôt que de n'être pas.

L'individu est intrinsèquement balancé par ce paradoxe insupportable et caractéristique de toute vie consciente : il se sait être, et c'est déjà bien trop. Pour celui qui se conscientise, qui se réfléchit, qui opère ce retour sur lui-même, c'est le début du malaise existentiel. En somme, nous assumerons de fixer la limite à toute stabilité existentielle au stade de la fin de l'insouciance. Après, tout n'est que composition avec le néant. Dès que l'individu a le souci de soi, dès qu'il se sait en pleine lumière, il entre dans un déséquilibre au-dessus de son néant qu'il ne pourra que pallier, combler, rêver, occuper, nier et, rarement, accepter. Nous ne cherchons pas par là à dire qu'avant ce stade l'individu est moins néant qu'il ne l'est après, nous disons simplement qu'il ne le sait pas, qu'il ne se sait pas, et qu'il est alors pour ainsi dire protégé par son insouciance, bienheureux qu'il est encore de n'avoir connu que la dépendance à l'autre, qui donne un sens premier à sa vie et une consistance à son moi. Car si l'indépendance est source d'ivresse, dans laquelle l'individu se noie en s'oubliant dans le moi dont il se persuade, elle réserve également les tourments que cette ivresse recèle, et comme resurgissent les soucis dans l'alcool, l'indépendance heureuse fait vite place à l'indépendance rattrapée par le souci de soi, qui a tôt fait de se fondre en ivresse de la faiblesse existentielle, en vertige.

Elle avait envie de faire quelque chose qui l'empêchât de revenir en arrière. Elle avait envie d'anéantir brutalement tout le passé de ses sept dernières années. C'était le vertige. Un étourdissant, un insurmontable désir de tomber.

Je pourrais dire qu'avoir le vertige c'est être ivre de sa propre faiblesse. On a conscience de sa faiblesse et on ne veut pas lui résister, mais s'y abandonner. On se soûle de sa propre faiblesse, on veut être plus faible encore, on veut s'écrouler en pleine rue aux yeux de tous, on veut être à terre, encore plus bas que terre.¹

Dans cet extrait de *L'insoutenable légèreté de l'être* où Kundera dépeint l'expérience du vertige, il nous semble intéressant de considérer que l'auteur la décrit non comme une peur mais comme un « insurmontable désir de tomber. ». Tout à coup, l'on entrevoit une position de l'être individuel face à son anéantissement possible radicalement différente. Car justement, le pouvoir-tomber dont il s'agit n'est pas celui que l'on veut bien croire. Il n'est pas possibilité, mais capacité : l'individu se retrouve fortuitement nez à nez avec son pouvoir-n'être-rien, il rencontre son néant, et la facilité qu'il aurait à franchir la corniche qui l'en sépare le déstabilise, le panique, l'immobilise. Il s'agit là d'une angoisse devant la possibilité d'impossibilité, comme on la trouve chez Heidegger, pour qui la relation authentique à la mort n'est pas une représentation mais un mouvement du *Dasein* vers sa possibilité la plus propre,

¹ KUNDERA, Milan, *L'insoutenable légèreté de l'être*, p.28

« indépassable », et cette possibilité la plus propre ne peut être paradoxalement que celle de la « possibilité de l'impossibilité » d'être que manifeste le pouvoir-mourir à tout instant. Pourtant, nous appuierons l'idée qu'il s'agit bien d'une envie, d'une irrésistible envie, qui prend parfois l'individu face à l'obstacle, une envie de renvoyer tout son être à moins que rien, de le rappeler à cette possibilité de néant, à sa vanité et à sa vacuité. C'est selon nous bel et bien de faiblesse dont il s'agit : l'individu voit là, juste devant lui, son échappatoire, et c'est un effort redoublé qu'il doit fournir pour rester sur la corniche, c'est-à-dire choisir de rester, d'assumer sa volonté d'être plutôt que de ne pas être. Le vertige c'est ce tiraillement entre l'être et le néant, qui le prend quand là, sur la corniche, le vent lui dit toute la légèreté de son être, la contingence de l'être, et que l'envie de pesanteur le prend. Car dans cette envie de tomber, c'est bien un désir de sens et d'absolu qui s'exprime, un désir que ses choix et les actes aient un poids au lieu de s'envoler dans les inconsistantes sphères du néant de sens dans lesquelles l'individu est contraint de composer. C'est une image qui nous semble représenter au mieux l'idée qui nous est chère selon laquelle l'aveu de contingence existentielle est certainement le sentiment le plus douloureux et le plus constitutif de l'être humain. On rencontre d'ailleurs cette image du vertige comme saisie du néant de sens chez plusieurs philosophes de l'existence, et elle nous semble être chaque fois décrite comme une angoisse qui ne trouve pas d'issue. Chez Pascal, c'est un questionnement fébrile sur le pourquoi et le comment de sa venue à l'être qui s'assimile au vertige : « je m'effraye et m'étonne de me voir ici plutôt que là, car il n'y a point de raison pourquoi ici plutôt que là, pourquoi à présent plutôt que lors. Qui m'y a mis ? Par l'ordre et la conduite de qui ce lieu et ce temps ont-ils été destinés à moi ?¹ » Ce questionnement, né de l'effritement de la certitude d'une transcendance, né de l'incertitude quant à sa propre cause, est pour ainsi dire dans son énonciation pascalienne le premier d'une longue lignée d'analyses philosophiques de ce sentiment d'angoisse existentielle. Dans son *Introduction aux existentialismes*, Emmanuel Mounier fait du vertige le sentiment ontologique dominant la pensée existentialiste de la condition humaine :

Le sentiment dominant de cette condition, qu'on retrouve d'un bout à l'autre du groupe, de Pascal à Sartre, est l'angoisse. À force de le souligner, on a peut-être laissé dans l'ombre un sentiment ontologique qui l'accompagne souvent chez les existentialistes : le *vertige*. Nous avons évoqué plus haut les deux formes sensibles où se concrétise le sentiment de la contingence originelle : la suffocation et le sentiment du vide. Angoisse et vertige s'y croisent continuellement.²

On retrouve bien là les sentiments dominants l'expérience de la légèreté de l'être chez Kundera, qui concrétisent « le sentiment de la contingence originelle ». E. Mounier remet au

¹ PASCAL, Blaise, *Pensées*, pensée 205

² MOUNIER, Emmanuel, *Introduction aux existentialismes*, p. 38

cœur de l'existentialisme philosophique la notion de vertige face au vide de sens de l'existence : il lui redonne place aux côtés de l'angoisse, en faisant un couple inséparable dans l'expérience de la légèreté. Sartre appuie lui-même ce couplage, qui lui permet de redéfinir le vertige et sa portée ontologique : « Le vertige, ce n'est pas la peur ; il est angoisse, dans la mesure où je redoute non de tomber dans le précipice mais de m'y jeter. »¹ On trouve là chez Sartre un très clair écho au vertige kunderien, conçu comme angoisse et non comme peur : tous deux usent de ce mot pour souligner l'idée que la peur qu'éprouve l'individu à cette occasion n'est pas peur de quelque chose, mais peur face à lui-même, malaise intérieur, donc angoisse, et cette distinction entre peur et angoisse vient elle-même retrouver celle théorisée par Heidegger. La peur est bien montrée ici comme portant non sur la possibilité de tomber par accident, sous l'effet d'une cause extérieure, mais sur la possibilité comme pouvoir, comme capacité de céder au néant de sens ontologique qui se trouve devant l'individu en réalisant cet anéantissement. À un niveau ontologique plus large, le vertige s'éprouve non-seulement devant la vue de son être dans tout son néant de sens, mais aussi devant le non-sens de tout être en général. L'individu conscient que rien ne justifie ni sa venue à l'être, ni son maintien dans l'être, s'est ainsi regardé dénudé de son sens auparavant fictionné, et a ouvert son regard sur les choses. Il se comprend dès lors comme seule source du sens que son existence prend pour lui, et donc seule source du sens qu'il accorde aux êtres et aux choses qui la composent. Il comprend que les choses en elles-mêmes n'ont pas de sens, mais qu'elles en reçoivent de lui et pour lui. Ce mouvement peut aussi bien se produire dans le sens inverse : il est alors saisi du sens des êtres comme entièrement relatif à lui-même, et extension à son être propre. C'est l'expérience de la nausée.

Comme on le voit dans un passage du texte de Sartre, Antoine Roquentin, le personnage principal, fait l'expérience de l'effritement du réel vu dans toute sa nudité de sens, et s'effraie : « Ce vernis avait fondu, il restait des masses monstrueuses et molles, en désordre, nues, d'une effrayante et obscène nudité. »² La nausée est donc cette expérience où l'individu n'ajoute rien au réel qu'il perçoit, où il observe le monde sans lui donner sens : il se contente de le recevoir, et se révèle que l'être n'est rien d'autre que cette présence massive et insignifiante, cette masse molle des choses qui est là, sans cause ni raison. Ludvik fait une expérience similaire dans *La plaisanterie* de Kundera : ôtant lui-aussi le vernis de sens appliqué depuis toujours sur le monde pour le rendre supportable, il lui apparaît soudain dans toute son étrangeté, dans toute sa fausseté. L'inconsistance de l'être révèle les choses comme ce qu'elles sont relativement à

¹ SARTRE, Jean-Paul, *L'être et le néant*, p.64

² SARTRE, Jean-Paul, *La Nausée*, p.180

l'individu, comme des décors. Ludvik d'ailleurs s'effraie en ces termes : « [...] il me semble qu'à la place de murs je ne voie partout que des décors. »¹ Ce non-sens de l'être, « cette épaisseur et cette étrangeté du monde », nous dit Camus, « c'est l'absurde »², « l'absolu ou l'absurde », dirait Antoine Roquentin. Ces deux définitions d'existentialistes se complètent, comme elles complètent la définition kundérienne : l'essence de l'être est absolue comme absurde, elle est et n'est pas, elle est absolument absurde. L'absurde est, chez Sartre, le sentiment premier de l'existence, qui vient avec la conscience que tout être existe sans raison, et que le sens qui doit être *donné* à ce monde nu et angoissant qui se présente à nous n'a de réalité que relativement à celui qui lui donne. Chez Camus, ce n'est pas le monde qui est absurde, c'est la confrontation entre son irrationalité et l'impossible désir humain de lui trouver un sens absolu : l'absurde naît exclusivement de ce tête-à-tête, puisque comme il l'écrit lui-même, « L'absurde est essentiellement un divorce. Il n'est ni dans l'un ni dans l'autre des éléments comparés. Il naît de leur confrontation. »³ On pourrait dire que chez Kundera, l'absurde est un mélange de ces deux acceptions. Il est empreint de la définition sartrienne, puisqu'il est ce qui, entrevu dans le monde dénudé de sens, fait naître le vertige. Mais cet absurde, bien qu'angoissant, est accepté chez Kundera comme constitutif de la condition humaine, et moteur du grand rire dont on verra qu'il constitue la position existentielle la plus aboutie en terme de dépassement de l'insoutenable légèreté, là où il se fond chez Sartre en la source d'un désespoir engagé. Notre auteur se rapproche par là d'avantage de la définition camusienne, puisque l'un comme l'autre conçoivent la vie comme une plaisanterie intégrale dont il ne reste qu'à sublimer les paradoxes et les antinomies, par lesquels ne s'entrevoit le plus généralement que l'impossibilité du besoin de sens, comme vertigineuse impasse existentielle.

C'est bien la saisie de l'absurde, dans tout son caractère angoissant, qui caractérise le vertige kunderien, ramassant angoisse et nausée dans une même expérience de l'insignifiance. Le vertige va avec ce sentiment nauséux de l'insignifiance de toute chose, et a ainsi tendance à immobiliser l'être individuel dans son existence, qui ne peut plus regarder le monde ni se retourner sur lui-même sans s'angoisser. Car s'il n'a aucune raison d'être originellement, il n'a non plus aucune raison d'être tel qu'il est. Déployons donc maintenant les aspects de ce vertige de l'être individuel face à sa consistance même, face à la contingence de son être-tel, pêle-mêle cause et effet de la saisie de sa contingence d'être existant.

¹ KUNDERA, Milan, *La plaisanterie*, p.20

² CAMUS, Albert, *Le mythe de Sisyphe*

³ *Ibidem*

b) Honte de la généralité et contingence de l'être-tel

Le reflet de l'individu dans le miroir, qu'il soit autrui ou lui-même, parfois semble inhumain : sujet au vertige ou à la nausée, il ne reconnaît plus sa vie comme quelque chose de donné, il en ressent l'insignifiance au point de se voir vidé de son caractère d'étant, son sens toujours supposé se désagrège pour laisser de lui l'image d'une masse vide planant entre l'être et le néant. Camus exprime ainsi ce malaise dans *Le mythe de Sisyphe*, faisant là écho à Sartre :

« [...] on se demande pourquoi il vit. Ce malaise devant l'inhumanité de l'homme même, cette incalculable chute devant l'image de ce que nous sommes, cette « nausée » comme l'appelle un auteur de nos jours, c'est aussi l'absurde. De même l'étranger qui, à certaines secondes, vient à notre rencontre dans une glace, le frère familial et pourtant inquiétant que nous retrouvons dans nos propres photographies, c'est encore l'absurde ».¹

On voit bien chez Camus comme la saisie de l'absurde existentiel s'accompagne d'un malaise devant l'image de la généralité de l'individu, sans cesse rappelée à lui par l'image de sa physicalité vue en l'autre ou dans le miroir. Cette image d'un « frère familial et pourtant inquiétant » que le miroir lui renvoie est celle de sa contingence, qui opère la dissociation de son être d'avec son être-tel, le ramenant à l'insignifiance de son existence. Ce stade du miroir, qui a pu être pour l'individu stade de la constitution d'une unité subjective par identification à l'image du corps, comme théorisé chez Lacan², devient ici son extrême inverse. Noyé dans l'image de sa généralité, l'individu ne se trouve pas d'unité, il se dés-identifie d'avec son corps qui le rappelle douloureusement à son absence d'identité comme de signifiante. Chez Kundera, cette expérience est éprouvée par tous les personnages qui l'incarnent comme honte de leur généralité.

« Quand l'homme découvre pour la première fois son moi physique, ce n'est ni l'indifférence ni la colère qu'il ressent d'abord et surtout, mais la honte : une honte fondamentale qui avec des hauts et des bas, même émoussée par le temps, l'accompagnera toute sa vie. [...] La honte n'a pas pour fondement une faute que nous aurions commise, mais l'humiliation que nous éprouvons à être ce

¹ *Ibidem*

² Le « test du miroir », d'abord décrit par Henri Wallon dans *Les origines du caractère chez l'enfant. Les préludes du sentiment de personnalité*, a été repris et popularisé comme « stade du miroir » par Jacques Lacan pour la première fois dans son intervention à un congrès psychanalytique, et publiée sous le titre *Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je : telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique*

que nous sommes sans l'avoir choisi [...] »¹

On entend ici un écho à la notion de honte chez Sartre, que, quant à lui, il conçoit comme le sentiment éprouvé par l'individu quand il se sent être son image dans les yeux d'autrui, et qu'il doit reconnaître : « je *suis* comme autrui me voit »², autrement dit je suis cette image que je convoie malgré moi, « sans l'avoir choisi[e] ». C'est ce même sentiment qui compose la « honte fondamentale » dont nous parle Kundera. C'est d'abord la honte d'être le fruit d'une création insensée : l'individu ressent son corps comme la marque et le rappel incessant de sa création absurde, qui lui impose une forme sans fond, le rendant fondamentalement irresponsable de son être tout en lui laissant la responsabilité relative de composer avec. C'est aussi l'« humiliation » que lui fait subir ce corps : il rappelle à l'individu qu'il n'est qu'une incarnation d'une physicalité d'espèce, il le ramène à son caractère non-individuel et le nie dans sa singularité. Dans *L'immortalité*, Kundera met en scène cette honte à travers les divagations d'Agnès : elle détaille ce sentiment en expérimentant mentalement ses occurrences, jusqu'à théoriser la « honte fondamentale » que l'on a vue. Puis, comme un soubresaut venu du rideau des préinterprétations, une dernière question surgit, venant en fait parachever sa réflexion : « Mais que dire alors du père d'Agnès ? Lui, pourtant, il était beau ! »³ Son père était beau, et, comme les laids, il avait honte de son physique. C'est justement par là qu'on peut comprendre que la honte dont il s'agit ne recouvre pas son acception courante, la restreignant au territoire moral : c'est une honte ontologique, qui ne naît pas de la responsabilité de l'individu face à sa faute, mais justement de son irresponsabilité originelle face à sa physicalité, à ses défauts comme à ses qualités. Plus encore face à ses qualités, nous dit Kundera : le père d'Agnès a d'autant plus honte qu'il est beau, sa beauté en faisant le parfait exemplaire du « prototype originel ».⁴

Laideur : poésie capricieuse du hasard. Chez un bel homme, le jeu des hasards a choisi une moyenne de toutes les mesures. Beauté : prosaïsme du juste milieu. Dans la beauté, plus encore que dans la laideur, se manifeste le caractère non individuel, non personnel du visage. Sur son visage, le bel homme voit le projet technique originel, tel que l'a dessiné l'auteur du prototype, et il a peine à croire que ce qu'il voit soit un moi inimitable.⁵

Le corps, beau comme laid, fait signe vers le caractère « technique originel » de l'individu, il

1 KUNDERA, Milan, *L'immortalité*, pp.365-366

2 SARTRE, Jean-Paul, *L'être et le néant*, p260.

3 KUNDERA, Milan, *L'immortalité*, p. 366

4 *Ibidem*

5 *Ibidem*

le rappelle au prototype humain dont il n'est qu'un exemplaire parmi d'autres. De là naît l'humiliation : la beauté force encore ce trait, puisqu'elle est canon de la norme, modèle de la forme homme. Les individus incarnant la beauté corporelle sont donc d'autant plus ramenés à la forme biologique idéale dont ils sont le fruit contingent. Sans déconstruire les normes esthétiques, Kundera les refond dans leur portée ontologique : le beau est bien ce qui se rapproche le plus du canon de la forme idéale comme l'entend Aristote, mais cette beauté est ramenée à son caractère d'autant plus humiliant pour l'individu. La laideur est également humiliante, l'individu la subit tout autant comme un affront originel lui laissant la responsabilité d'une forme qu'il n'a pas choisie, mais en tant que sa forme le distingue du modèle idéal il ressent peut-être moins la honte de sa généralité. Dans la laideur comme écart par rapport au « prototype originel » se lit aussi selon Kundera la « poésie capricieuse du hasard » : la laideur donne à l'individu une beauté plus profonde, puisqu'elle offre à son corps honteusement général des variations de forme qui alimentent le fantasme de son individualité et la poésie de sa complexion individuelle. A travers cette poésie des variations corporelles, on retrouve l'esthétique kunderienne que l'on peut dès lors appréhender pleinement comme tout entière attachée à la poésie ontologique. On trouve dans *Le livre du rire et de l'oubli* la parfaite défense de cette esthétique, à travers le discours tenu par Goethe au jeune poète honteux de la laideur de sa maîtresse :

Comme je vous comprends, dit Goethe. Ce sont précisément ces détails-là, une toilette mal choisie, un léger défaut de la denture, une exquise médiocrité d'âme, qui font qu'une femme est vivante et vraie. Les femmes des affiches ou des magazines de mode, que presque toutes les femmes essaient aujourd'hui d'imiter, manquent de charme, parce qu'elles sont irréelles, parce qu'elles ne sont qu'une somme d'instructions abstraites. Elles sont nées d'une machine cybernétique, et non pas d'un corps humain ! Mon ami, je vous le garantis, votre provinciale est bien la femme qu'il faut à un poète et je vous en félicite !¹

Et pourtant, répondrait-on avec Kundera, tout homme, aussi poétique que soit sa forme, n'est en sa corporéité originelle qu'une « somme d'instructions abstraites ». La poésie nous laisse fantasmer le sens, mais c'est bien cette « honte fondamentale » qui prime et revient nous rappeler constamment qu'« aucune Agnès, aucun Paul n'a été planifié dans l'ordinateur, mais juste un prototype : *l'être humain*, tiré à une ribambelle d'exemplaires qui sont de simples dérivés du modèle primitif et n'ont aucune essence individuelle. »² Même la poésie du hasard n'est qu'une dérivation du prototype, une dérivation poétique mais une dérivation tout de même, qui ramène l'être individuel à toute sa technicité originelle, à son absence d'essence individuelle. Kundera insiste sur cette idée en la faisant expérimenter pleinement à Agnès qui,

¹ KUNDERA, Milan, *Le livre du rire et de l'oubli*, p.228

² KUNDERA, Milan, *L'immortalité*, p. 25

éveillée à ce constat, ne supporte plus son physique, le rejette comme un poids absurde et humiliant, et ne peut plus voir son image ni celle des autres sans les vider de leur individualité :

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 vingt-trois visages, tu comprends d'un coup que tu ne vois que les variantes d'un seul visage et qu'aucun individu n'a jamais existé.¹

Agnès fait l'épreuve de la contingence de l'être-tel dans ce qu'elle a de plus négateur : elle pousse cette expérience jusqu'à voir la fiction d'individualité corporelle s'effriter et s'anéantir dans la généralité la plus totale. Son regard a l'acuité la plus lucide, il est tout entier plongé dans le néant de l'être et ne peut qu'à grand peine s'en détacher. Dans *Le livre du rire et de l'oubli*, il élargit cette honte de la généralité en la sortant du domaine corporel :

« L'épisode de Banaka, qui pointait son index sur sa poitrine en pleurant parce qu'il n'existait pas, me rappelle un vers du *Divan occidental-oriental* de Goethe : « *Est-on vivant quand vivent d'autres hommes ?* » Dans la question de Goethe se dissimule tout le mystère de la condition d'écrivain : L'homme, du fait qu'il écrit des livres, se change en univers (ne parle-t-on pas de l'univers de Balzac, de l'univers de Tchekov, de l'univers de Kafka?) et le propre d'un univers c'est justement d'être unique. L'existence d'un autre univers le menace dans son essence même. [...] Celui qui écrit des livres est tout (un univers unique pour lui-même et pour tous les autres) ou rien. Et parce qu'il ne sera jamais donné à personne d'être tout, nous tous qui écrivons des livres, nous ne sommes rien. »²

Dans cet extrait, on comprend clairement que la conscience de la généralité a une portée ontologique totalement anéantissante en tant qu'elle noie l'individu dans sa pluralité, pour ne le laisser être qu'un exemplaire. Kundera nous dit ici que le romancier est menacé par l'existence d'autres romanciers car ils menacent l'unicité de son univers. Ce constat sur la « condition d'écrivain » est selon nous extensible à la condition humaine en général, et c'est d'ailleurs ainsi qu'il est formulé par Goethe dans le vers cité par Kundera : « *Est-on vivant quand vivent d'autres hommes ?* ». C'est là, sans doute, l'expression même de la problématique de la généralité négatrice de l'individualité et, par-là, de l'être de l'individu. L'homme, du fait qu'il vit, se change en univers, il est l'unique centre de son monde vécu et, enfermé dans sa subjectivité et ne vivant qu'à travers elle, il se ressent comme unique sujet de son existence très individuelle : sa conscience d'être est conscience subjective, conscience d'individu, et il ne saurait se comprendre autrement. Ainsi, « l'existence d'un autre univers le

¹ *Ibidem*, p.57

² KUNDERA, Milan, *Le livre du rire et de l'oubli*, p.177

menace dans son essence même », car il menace son unicité, et que l'univers identitaire de l'individu voit son existence reposer sur son caractère unique. Chacun veut croire en l'unicité de son idiosyncrasie, mais les autres individus comme univers existants relèguent cette idiosyncrasie au rang d'un complexe de variantes d'une matière commune. Ces variantes mêmes, ainsi que leur complexion en un individu, sont non-individuelles : le nombre d'existences humaines étant illimité, et le nombre de variantes étant limité, de même que par suite, le nombre de leurs complexions, il est en droit absolument concevable que deux individus identiques viennent à exister. C'est sur cette idée même, problématique de la généralité poussée à son extrême, que repose la fiction nietzschéenne de l'éternel retour. Kundera mène une réflexion à peu près comparable, isolant le geste comme variante non-individuelle que l'individu a coutume de s'approprier.

Si notre planète a vu passer près de quatre-vingt milliards d'humains, il est improbable que chacun d'eux ait eu son propre répertoire de gestes. Arithmétiquement, c'est impensable. Nul doute qu'il y ait eu au monde incomparablement moins de gestes que d'individus. Cela nous mène à une conclusion choquante : un geste est plus individuel qu'un individu. Pour le dire sous forme de proverbe : *beaucoup de gens, peu de gestes*.¹

Ce proverbe aux tonalités nietzschéennes trouve son écho plus loin dans le roman, sous la formulation « Beaucoup de gens, peu d'idées »². Ainsi, Kundera désindividualise l'individualité corporelle, gestuelle, comportementale, et l'individualité de la pensée même. Nous sentons là, chez l'auteur comme dans notre réflexion, que le recours aux oxymores est nécessaire : la désindividualisation de l'individu n'est pas concevable dans notre langue ontologique ancrée dans la subjectivité. C'est le cogito cartésien, le seul acquis qui nous semblait résister au doute, qui est ici ébranlé : le « je pense, donc j'existe »³ est par Kundera transformé en une angoissante expérience de dépossession de la pensée par son occurrence en l'autre. Cette mise en doute, très nietzschéenne également, du « je pense », achève et signe l'anéantissement de l'individualité, corporelle et psychique, réduisant ceux que l'on continuera par facilité langagière à appeler les individus à de stricts existants pensant sans sujet, des « instruments », « marionnettes », « incarnations »⁴ d'une même matière existentielle générale et absurde. La honte de la généralité, dans toutes ses formes, est ce sentiment qui ramène ou éveille l'individu à sa contingence originelle, prenant par-là la portée

¹ KUNDERA, Milan, *L'immortalité*, p.18

² *Ibidem*, p.299

³ DESCARTES, René, *Les Principes de la Philosophie*, Première partie *Des principes de la connaissance humaine* (AT IX, ii, 25)

⁴ KUNDERA, Milan, *L'immortalité*, p. 19 Les trois termes se réfèrent au geste, mais nous nous permettons d'élargir leur portée.

d'un vertige insoutenable et anéantissant. Nous allons maintenant voir que cette expérience totale de la contingence de l'individu, déclinée par l'auteur sous tous ses aspects pour former l'expérience de la légèreté de l'être, dépouille l'être individuel non seulement de son individualité, mais aussi et par conséquent de sa volonté et de sa responsabilité dans ses choix existentiels.

c) Vertige des possibles et contingence du choix

Eprouvant les différentes postures du vertige, les personnages kunderiens s'adonnent sur la scène du roman à une expérience globale et plurinomiale de ce chancellement existentiel. Cette expérience globale nous semble pouvoir être rapprochée de son énonciation sartrienne, en tant qu'elle ramasse plusieurs aspects de l'angoisse existentielle :

Kierkegaard décrivant l'angoisse avant la faute la caractérise comme angoisse devant la liberté. Mais Heidegger, dont on sait combien il a subi l'influence de Kierkegaard, considère au contraire l'angoisse comme la saisie du néant. [...] Ces deux descriptions de l'angoisse ne nous paraissent pas contradictoires.¹

Nous avons jusqu'ici exploré le vertige, ou l'angoisse, en tant qu'expérience de la « saisie du néant » : en tant que telle, cette expérience nous semble pouvoir être également cause et conséquence de l'« angoisse devant la liberté ». Nous abondons donc dans le sens de Sartre, en estimant que ces deux aspects du vertige tels que définis chez Heidegger et Kierkegaard ne sont en rien contradictoires, mais s'appellent mutuellement. L'angoisse ou vertige devant la liberté, vertige des possibles, est selon nous une saisie simplement plus globale du vertige devant la « possibilité d'impossibilité » heideggérienne, qui peut aussi être vécue comme le chancellement de l'individu qui, face à l'étendue de ses possibilités déployées, se trouve enclin à les annuler toutes, attiré vers le refus total du choix, vers la chute dans ce qui l'angoisse, ce qui l'immobilise, son propre néant. Dans ce complexe, le vertige des possibles peut être conçu en somme comme le symptôme d'une pulsion autodestructrice d'un être individuel dont la responsabilité d'auto-poïète l'accable par sa vanité. Si elle l'accable, c'est bien parce qu'elle est suspendue au-dessus du vide, au-dessus de sa possibilité d'impossibilité, si bien que la vue du vide lui fait prendre conscience de la désespérante vanité et futilité du

¹ SARTRE, Jean-Paul, *L'être et le néant*, p.80

choix et de l'inconsistance de sa responsabilité. Car au-dessus du vide, il n'y a encore que du vide : le choix n'est rien, l'individu n'est rien, puisqu'il n'a de conséquence finale que son néant. Il n'a aucun poids existentiel, ses choix ne sont que les traits sans conséquences d'un brouillon de néant. Dans *L'immortalité*, Kundera incarne cette tension dans le personnage de Tomas faisant l'expérience du vertige des possibles. Mais la légèreté de son être ne l'attire pas vers le néant, elle le paralyse et l'empêche de choisir. Elle l'immobilise au-dessus du vide : ayant regardé en bas, il ne sait plus comment marcher sur le fil.

L'homme ne peut jamais savoir ce qu'il faut vouloir car il n'a qu'une vie et il ne peut ni la comparer à des vies antérieures ni la rectifier dans des vies ultérieures. Vaut-il mieux être avec Tereza ou rester seul ? Il n'existe aucun moyen de vérifier quelle décision est la bonne car il n'existe aucune comparaison. Tout est vécu tout de suite pour la première fois et sans préparation. Comme si un acteur entrait en scène sans avoir jamais répété. Mais que peut valoir la vie, si la première répétition de la vie est déjà la vie même ? C'est ce qui fait que la vie ressemble toujours à une esquisse. Mais même « esquisse » n'est pas le mot juste, car une esquisse est toujours l'ébauche de quelque chose, la préparation d'un tableau, tandis que l'esquisse qu'est notre vie est une esquisse de rien, une ébauche sans tableau. Tomas se répète le proverbe allemand : einmal ist keinmal, une fois ne compte pas, une fois c'est jamais. Ne pouvoir vivre qu'une vie, c'est comme ne pas vivre du tout.¹

L'individu ne peut prévoir les conséquences de ses actes, en ce sens ses choix sont corrélés au sens tout relatif qu'il donne à sa vie, et sa liberté est corrélée au sens qu'il lui donne. Sa responsabilité ne concerne, en dernier ressort, que sa propre existence. Sa liberté est donc relative à sa fiction de sens. Le vertige des possibles, c'est l'angoisse qui le prend devant l'impératif du choix libre mais vain, c'est l'angoisse de devoir assumer ce choix plutôt qu'un autre. L'individu ne peut trouver sa raison d'agir qu'en lui-même, être sa propre responsabilité relative puisqu'aucune autre n'existe, et il doit assumer ses choix seul au-dessus du vide, donner son sens aux choses, et composer en fonction son existence, trouver sa stabilité sur sa seule personne. L'homme a donc une liberté relative, puisque ses actes biens qu'ils soient libres n'ont pas de poids : « Sa liberté est aussi illimitée qu'elle est impuissante »², « ses mouvements sont aussi libres qu'insignifiants »³ dans l'absolu. Nous voyons là l'angoisse devant le choix redéfinie à grand frais par Kundera, et ne trouvant plus du tout de consonance sartrienne. Sartre voit dans cette angoisse la panique de l'individu devant assumer sa liberté comme responsabilité absolue. Pour notre auteur, le vertige devant le choix naît justement du sentiment de la contingence originelle comme irresponsabilité fondamentale, résonnant à

¹ KUNDERA, Milan, *L'insoutenable légèreté de l'être*, p.19-20

² KUNDERA, Milan, *Le rideau*, p.160

³ KUNDERA, Milan, *L'insoutenable légèreté de l'être*, p.15

travers la possibilité d'impossibilité. Martin Rizek formule cet écart entre les deux auteurs en posant que dans « l'œuvre de Kundera, la liberté qui est selon Sartre le lot de l'homme devient "impossible". La plupart des personnages des premiers romans de Kundera seront pris dans un engrenage absurde qui les dépasse et où il n'y a pas de place pour un acte aux conséquences prévisibles. »¹ Le monde de Sartre est comparable au monde de l'éternel retour où « chaque geste porte le poids d'une insoutenable responsabilité »². Ne pouvant porter seul le poids de sa responsabilité existentielle, l'individu la déporte sur les autres ou sur une transcendance, il se donne dans la mauvaise foi le poids allégé d'un homme réifié : ainsi, seul celui qui assume pleinement le poids de sa responsabilité est un homme libre pour Sartre. Mais, nous semble-t-il, c'est encore une fiction de sens qui sous-tend cette théorie de la responsabilité, une mauvaise foi de philosophe qui trahit son nihilisme pour donner une portée humaniste à son existentialisme. Notre monde, pour peu qu'on le regarde allégé de la fiction de sens qu'on lui fait porter, est un monde où même les choses les plus graves ne peuvent apparaître qu'avec « la circonstance atténuante de leur fugacité »³, c'est-à-dire que leurs conséquences sont limitées à une seule occurrence qui, noyée dans le flot du temps qui court et ne se répète pas, n'a qu'un poids très éphémère. Ainsi, même si le choix et l'acte individuel a des conséquences, pour l'individu comme pour le monde dans lequel il vit, sa responsabilité est très limitée dans le temps par la fugacité de celui-ci : elle est donc relative à la temporalité unique et éphémère de ses enjeux. Mais elle est aussi limitée en l'individu, en ce qu'elle trouve une seconde circonstance atténuante impossibilisant son imputabilité : l'individu ne peut assumer en pleine conscience les inconnues que sont au présent les conséquences futures de ses actes, et lui imputer cette responsabilité-là reviendrait à comprendre son jugement comme conscient et éclairé, donnée juridique fondamentale à la prise de décision, et donc à lui supposer une omniscience, ce qui est impossible. La responsabilité individuelle n'est donc que très relative, relative au sens que chacun donne à ses actes et au regard des autres qui les jugent, et son acception sartrienne absolutisante est ici bel et bien impossible, comme l'est la liberté posée par ce même auteur. Le vertige des possibles kunderien, on l'a vu, se place dans le monde inverse de l'éternel retour, où « une fois ne compte pas, une fois c'est jamais. Ne pouvoir vivre qu'une vie, c'est comme ne pas vivre du tout ». C'est lui qui dit par la négative toute l'inconséquence, la fugacité et l'insignifiance de la vie et des choix individuels en un monde où rien ne se répète, et où tout se place sous le signe du néant possible, sous le signe

¹ RIZEK, Martin, *Comment devient-on Milan Kundera ?*, p.455

² KUNDERA, Milan, *L'insoutenable légèreté de l'être*, p. 15

³ *Ibidem*, p.14

d'une « esquisse de rien ». Nous allons voir que le nœud de cette question se trouve justement dans la nature de la temporalité de cette vie humaine, où tout est toujours vécu pour la première et pour la dernière fois, sans que l'individu puisse trouver une stabilité sur laquelle faire reposer son existence chancelante.

3- La temporalité de l'être et son caractère négateur : vertige devant l'inconsistance

a) *Le temps comme processus négateur et créateur*

Le vertige, c'est en un sens le sentiment clé d'une vie consciente, c'est l'éveil de l'individu qui, comme à la suite d'un traumatisme, peine à reprendre pied sur le fil de son existence et fait face à la nécessité de composer dans le vide. Face à la précarité de ce sol, à son instabilité fondamentale, il n'a d'autre choix que de se confronter à sa propre vanité, et à ses implications. Car si la confrontation avec sa possibilité immédiate d'anéantissement est difficile, elle est aussi et surtout confrontation avec la temporalité. L'individu peut à tout moment cesser d'être, il le peut, et c'est en un sens déjà sa condition. L'individu temporel ne cesse pas de s'anéantir : le vertige, c'est la condition réelle de l'individu, contraint de se repositionner continuellement dans l'être, c'est la condition de celui qui vit dans cette alternative entre anéantissement continu et anéantissement définitif. Le temps a cette particularité d'être pour le vivant à la fois un processus négateur et créateur. Autrement dit, c'est en niant l'état passé que le nouvel état peut advenir, et pourra en s'anéantissant laisser la possibilité aux états futurs de s'actualiser. La création *ex-nihilo* étant un phénomène discutable, nous pouvons dire que le vivant se place en perpétuelle balance entre sa propre négation et sa création renouvelée. C'est sur cette base que l'individu construit son rapport au temps qui est, de ce fait, intrinsèquement schizophrénique : l'individu conscient voit qu'il n'est de fait jamais identique à lui-même, il est le devenir même, et il ne deviendra *in fine* que néant. Dans son écrit au titre évocateur, *De l'inconvénient d'être né*, Cioran exprime cette tension existentielle due à la temporalité: « Cette seconde-ci s'est perdue pour toujours, elle s'est perdue dans la masse anonyme de l'irrévocable. Elle ne reviendra jamais. J'en souffre et je n'en souffre pas. Tout est unique-et insignifiant. »¹ C'est montrer ici tout le caractère éphémère du temps, sa puissance négatrice qui donne irresponsabilité, insignifiance et légèreté à tout ce qui est. Il maintient l'individu dans un vertige continu au-dessus de la contingence totale de son être, de son être-tel, comme de sa manière d'être et de vivre. Cette contingence de l'existence individuelle, doublée de son irrévocabilité, est ce qui fait l'insignifiance de son être. Sa condition temporelle, en tant que telle, est ce qui fait l'inconsistance de l'individu : elle l'empêche ainsi de se donner du sens pour lui-même et de trouver en lui son point d'accroche pour composer dans l'existence. Nous pouvons concevoir

¹ CIORAN, *De l'inconvénient d'être né*, p.49

la condition humaine comme étant plongée dans la cécité existentielle : l'individu ne peut voir le sens de ce qu'il fait au présent, n'en connaissant pas les conséquences. Kundera l'énonce ainsi :

Nous traversons le présent les yeux bandés. Tout au plus pouvons-nous pressentir et deviner ce que nous sommes en train de vivre. Plus tard seulement, quand est dénoué le bandeau et que nous examinons le passé, nous nous rendons compte de ce que nous avons vécu et nous en comprenons le sens.¹

Mais ce sens dont Kundera nous dit qu'il est compris par l'individu « quand est dénoué le bandeau », c'est celui qu'il pose au moment présent où il interprète ce passé, au moment où il n'est déjà plus la personne qu'il comprend. Ce sens n'est donc qu'une pure projection rétrospective, une interprétation que choisit de faire l'individu de ce qu'il a vécu, sans que ce sens ait aucune réalité en dehors du moment de son énonciation. La relativité du sens ontologique tient donc non seulement à l'individu qui le pose, mais aussi à sa refonte perpétuelle dans le temps de son existence. Continuellement redéfini par ce processus temporel à la fois négateur et créateur, l'individu peine à trouver pied en lui et dans le monde : il subit son absence de substance.

b) La temporalité de l'être l'empêche de se trouver une substance

Admettons ensemble que la substance n'est pas quelque chose de perceptible, auquel nous avons accès, et qu'il s'agit d'un postulat métaphysique strictement fictif destiné à tenir sur pied un système ontologique, cosmologique, et moral. Il est un outil servant à poser dans l'être une stabilité dans le devenir, pour qu'à la fois il se donne à lui-même une identité rassurante et satisfaisant son besoin de cohérence comme de transcendance, et une moralité, dans l'idée que son agir sera toujours référé à la personne qu'il est. Admettons que l'ontologie substantialiste n'a de valeur qu'au sein des systèmes platonicien et aristotélicien qui l'ont fondé et l'ont vu fertilisée à travers les âges, et que cela ne lui donne aucune valeur en soi. Présupposons uniquement l'être, et tâchons de voir ce qu'il est, avec pour seules armes celles dont nous disposons, nos perceptions et notre raisonnement. Comment admettre que l'être est stabilité et perfection quand nous sommes dans l'impossibilité absolue de constater quoi que ce soit de la sorte ? L'être de chaque homme est par définition temporel, et par là même partie du flux mouvant des choses changeantes qui composent l'intégralité de ce monde. La substance est

¹ KUNDERA, Milan, *Risibles amours*, p.13

insoutenablement absente de l'être temporel, et c'est précisément ce qui finalise son sentiment de vertige chez Kundera. Ce vertige devant l'absence de substance, c'est la sensation de l'individu qui perd prise sur ce qu'il croyait être. Il se retourne sur lui-même et ne sait plus ce qu'il veut, ce qu'il peut, il n'est plus assuré de ce qu'il est face à cette situation où il doit l'assumer. Il se saisit comme néant, et il est tenté de s'y abandonner pour ne pas devoir s'assumer sur le vide de son être, mais au contraire devenir ce vide. Admettre que l'être est devenir, ce n'est pas simplement une thèse épistémologique. C'est une position de l'être, une abdication douloureuse face à sa vanité et sa vacuité, ces fruits de la temporalité, fruits empoisonnés qui imposent à l'individu de supporter son anéantissement continu pour se maintenir face à l'anéantissement définitif. Kundera, dans *L'ignorance*, s'attarde à caractériser ce rapport de l'être individuel à lui-même à travers le temps, et l'on peut voir dans cet extrait la confrontation du personnage avec lui-même vingt ans plus tôt, accusant de front la disjonction existentielle intrinsèque à son être, et ainsi son absence de substance :

Josef essaie de comprendre le puceau, de se mettre dans sa peau, mais il en est incapable. Ce sentimentalisme mêlé de sadisme, tout cela est totalement contraire à ses goûts et à sa nature. Il arrache une feuille blanche du journal, prend un crayon et recopie la phrase : « ... je me suis baigné dans sa tristesse. » Il contemple longuement les deux écritures : l'ancienne est un peu maladroite, mais les lettres ont la même forme que celles d'aujourd'hui. Cette ressemblance lui est désagréable, elle l'agace, le choque. Comment deux êtres si 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 ?¹

On voit bien chez Josef toute la violence de cette rencontre avec l'individu qu'il était et qu'il n'est plus, celui-là qu'il voit comme un étranger, mais dont il ne peut pas nier qu'il ait été lui : le test de l'écriture a d'ailleurs quelque chose de comique, il sonne comme une dernière tentative vaine et insensée de se distinguer de cet autre « lui », une tentative dans le vent mais une tentative quand même, un geste du « lui » présent pour repousser à néant sa ressemblance d'avec le « lui » du passé. Cette violence vient justement de la « ressemblance » avec cet autre que l'individu doit bien reconnaître comme lui-même, elle vient de cette continuité ontologique qui, malgré l'absence totale de continuité existentielle, est là, « désagréable » et incompréhensible, obligeant l'individu à regarder son identité comme quelque chose de fortuit, d'insignifiant, qui l'oblige à assumer sur sa personne présente ses manières d'être passées. Car si le Josef du passé agit de manière « totalement contraire à ses goûts et à sa nature » actuelle, c'est qu'il n'y a pas de nature individuelle, simplement un mode d'être éphémère et changeant. Il n'y a pas de substance, seulement divers occurrences d'un même

¹ KUNDERA, Milan, *L'ignorance*, p.97

être dans l'existence. Cette rencontre du personnage avec un autre « lui », véritable antithèse, incarne le choc de la mise en échec de la fiction substantialiste. On comprend que l'altérité est incluse dans l'individu : elle est son inconstance et son inconsistance, la raison de son incompréhension de lui-même comme des autres. Kundera énonce cela comme « la première de toutes les évidences », qui veut que pour comprendre la vie humaine on s'écarte de l'idée qu'il existe une identité des êtres : « une réalité telle qu'elle était quand elle était n'est plus, sa restitution est impossible. »¹ L'individu n'est que l'incarnation d'une réalité non-individuelle et changeante, son « essence » n'est composée que de ces variations dont il est le vecteur, et qui l'obligent quand il se retourne sur lui-même à être ce qu'il n'est plus, à s'étonner et s'agacer de devoir admettre avec Rimbaud que « je est un autre »². Cette schizophrénie ontologique est à la base du reniement et de la honte pour l'individu d'être ce qu'il a pu être sans plus comprendre ni reconnaître cet autre « je ». Elle se lit en ces termes chez Cioran, cité par Kundera dans *Le rideau* :

J'ai lu un texte que Cioran avait écrit en 1949 quand il avait trente-huit ans : « ...Je ne pouvais même pas m'imaginer mon passé ; et quand j'y songe maintenant, il me semble me rappeler les années d'un autre. Et c'est cet autre que je renie, tout "moi-même" est ailleurs, à mille lieues de celui qu'il fut. » Et plus loin : « quand je repense [...] à tout le délire de mon moi d'alors [...] il me semble me pencher sur les obsessions d'un étranger et je suis stupéfait d'apprendre que cet étranger était moi »³

C'est encore l' « étonnement de l'homme qui ne réussit à trouver aucun lien entre son « moi » présent et celui de jadis »⁴ qui est ici mis en lumière, doublé du « reniement » du « moi » passé. Il est intéressant de voir que la seule issue de cette lutte individuelle pour se constituer en individu est le reniement de tout ce qui dans son existence ne correspond pas à la définition présente que se fait l'individu de lui-même. Cette affirmation, « tout « moi-même » est ailleurs, à mille lieues de ce qu'il fut », nous semble pour ainsi dire valable partout et tout le temps, le « moi-même » ne pouvant se trouver que dans ses perpétuelles redéfinitions par l'individu, celui-ci n'ayant pas de substance. Inclus dans une ontologie du devenir, l'assomption ou le reniement de cette condition reviennent pour ainsi dire au même, pour autant que ces attitudes ne figent pas le devenir de l'être en un point de l'existence où l'individu trouverait sa nature profonde, son « moi-même » jusqu'ici voilé. L'individu n'est définitivement et irrémédiablement qu'une suite insensée de « moi-même ». Qu'il lui trouve ou non une cohérence, elle constitue son existence d'être-devenir, obligé à être ce qu'il n'est pas, et à ne pas encore être ce qu'il est, pour reprendre ici une formule sartrienne. Nous

¹ *Ibidem*, p.142

² Lettre de Rimbaud à Paul Demeny, dit *Lettre du Voyant* (15 mai 1871)

³ KUNDERA, Milan, *Le rideau*, p.163-164

⁴ *Ibidem* p.164

pouvons considérer cette rencontre de l'individu avec son absence de substance comme le dernier trait du vertige existentiel, venant compléter le tableau de la vanité de l'être par sa vacuité. Permettons-nous de finaliser cette réflexion en détaillant quelque peu sur ce statut ontologique très ambigu de l'être humain qui, sans signifiante ni substance, est un être comme pures variations gratuites, suspendu au-dessus de son propre néant.

c) Une angoissante temporalité où l'être subit son ambiguïté ontologique

L'éveil vertigineux de l'individu à sa condition existentielle le pose dans une ambiguïté ontologique insoutenable : il est sans être rien de signifiant, et pourtant il est pleinement. Il est donc, pour reprendre les mots de Pascal, « un milieu entre rien et tout »¹, à la fois néant et tout de son être. Cette conscience ontologique du néant de l'être, compris comme néant de sens comme de substance, donne à l'existence temporelle de l'individu un aspect que l'on pourrait dire zombifié. Heidegger, dans une conférence sur le concept de Temps en 1924, en vient à parler d'une sorte de coïncidence entre le *Dasein* et sa mort : la possibilité d'impossibilité, ici et maintenant, emporte définitivement l'individu qui vit avec cette conscience de son propre néant dans *l'être-déjà-révolu*. C'est d'ailleurs ce que nous dit déjà Kundera quand il dit que « Le mythe de l'éternel retour affirme, par la négation, que la vie qui disparaît une fois pour toutes, qui ne revient pas, est semblable à une ombre, est sans poids, est morte d'avance »² En effet, on voit bien que dans la temporalité qui nous incombe, chaque acte présent est pour ainsi dire déjà révolu : l'existence individuelle est donc entièrement placée sous le signe de la fugacité de tout instant, elle est toujours déjà révolue en chacun de ses moments, elle est « morte d'avance » puisqu'elle n'est qu'une alternance d'anéantissement et de création, vaine et suspendu à son anéantissement définitif. Cioran nous semble trouver les mots justes pour décrire cette ambiguïté ontologique qui naît de la conscience d'être à la fois être et néant :

Il existe une connaissance qui enlève tout poids et portée à ce qu'on fait : pour elle, tout est privé de fondement, sauf elle-même. Pure au point d'abhorrer jusqu'à l'idée d'objet, elle traduit ce savoir extrême selon lequel commettre ou ne pas commettre un acte c'est tout un et qui s'accompagne d'une satisfaction extrême elle aussi : celle de pouvoir répéter, en chaque rencontre, qu'aucun geste qu'on exécute ne vaut qu'on y adhère, que rien n'est rehaussé par quelque trace de substance, que la réalité est du ressort de l'insensé. Une telle connaissance mériterait d'être appelée posthume : elle s'opère comme si le connaissant était vivant et non vivant, être et souvenir d'être. « C'est déjà du passé », dit-il de tout ce qu'il accomplit, dans l'instant même de l'acte, qui de la sorte est à jamais destitué de *présent*.³

¹ PASCAL, Blaise, *Pensées*, pensée 72

² KUNDERA, Milan, *L'insoutenable légèreté de l'être*, p.13

³ CIORAN, *De l'inconvénient d'être né*, pp. 9-10

Ce texte ramasse selon nous tout le sens de notre développement sur la légèreté de l'être chez Kundera, et sur ses conséquences en termes de déconstruction totale de l'ontologie. C'est bien cette même connaissance ici appelée « posthume » que l'on retrouve dans l'être-déjà-révolu de Heidegger, comme dans l'existence « morte d'avance » posée par Kundera. Cette connaissance est en elle-même saisie de la légèreté ontologique, qui « enlève tout poids et portée à ce qu'on fait ». Elle est le « savoir extrême » qui se fait jour si l'on pousse au bout l'expérience du vertige et que l'on accepte de le regarder en face. Toutefois, la « satisfaction extrême » dont nous parle Cioran nous semble réservée aux individus ayant réussi à faire le deuil de leur existence pour soutenir cette connaissance « posthume » qui fait la légèreté de l'être. Et nous verrons que même ces endeuillés satisfaits ne sont jamais tout à fait à l'abri de subir de nouveau le caractère insoutenable de cette connaissance de la légèreté ontologique, ni de vouloir ressusciter le sentiment réconfortant de leur substance, et de leur signifiante. Chez Kundera, cette expérience du vertige n'est en tous cas jamais complètement dépassée : elle tient en tension perpétuelle ses romans et ses personnages, elle les contraint à être dans une bipolarité constante, dans une métastabilité existentielle, un équilibre précaire qui les oblige à n'être toujours que sur un fil. Pour la plupart, elle n'est d'ailleurs que ponctuellement conscientisée, rejetée le reste du temps dans l'oubli, dans l'ignorance voulue, l'ignorance pratique des idées avec lesquelles on ne peut vivre. Camus souligne cette réalité, qui veut que l'individu ne sache que ce qu'il peut soutenir : il pose un « décalage constant entre ce que nous imaginons savoir et ce que nous savons réellement, le consentement pratique et l'ignorance simulée, qui fait que nous vivons avec des idées qui, si nous les éprouvions vraiment, devraient bouleverser toute notre vie. »¹ Ce savoir réel que nous avons de la légèreté de l'être est ignoré presque instinctivement, il est su et éprouvé sans l'être vraiment. Cette connaissance « posthume » et insoutenable est en un sens toujours jamais connue, la plupart du temps niée ou oubliée, en tant qu'elle est la plus angoissante et anéantissante qu'il soit donné de connaître : « Ils connaissaient tous ce sentiment et redoutaient en même temps de le connaître, ils détournaient la tête de peur de voir la frontière et de glisser (attirés par le vertige comme par un abîme) »² Car comme on a pu l'évoquer tout à l'heure, le néant est ce qui borde l'individu, ce qui le constitue, et pour autant ce qu'il ne peut regarder sans chanceler, ce avec quoi il ne peut vivre. Assumer de front l'alternative entre

¹ CAMUS, Albert, *Le mythe de Sisyphe*

² KUNDERA, Milan, *Le livre du rire et de l'oubli*, p.349

l'anéantissement-création continue de l'individu et son anéantissement définitif est une épreuve impossible : dans les deux cas, l'être est ramené à son néant, et l'individu se voit obligé de continuer à créer et à se maintenir en métastabilité sur du vide et face au constat répété de ce vide fondamental. C'est ce qui explique que la majeure partie des étants ne l'assume pas et choisisse, pour se maintenir, de nier la légèreté, de s'octroyer du sérieux, de se feindre un avatar de sens, pour conserver ou retrouver dans le monde et en lui l'impression de pesanteur. Se maintenir, cela va donc signifier pour l'individu : sentir la frontière entre légèreté et pesanteur, entre sens et non-sens, et œuvrer à lui conserver une réalité, un poids. Kundera utilise dans *L'ignorance* cette image de la frontière pour décrire la fragilité et la porosité du fil que l'individu utilise pour tisser le sens dont il voile son être:

[...]Oui, elle voulait vivre, la vie lui procurait une immense joie, mais elle savait en même temps que ce « je veux vivre » était tissé avec les fils d'une toile d'araignée. 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

La frontière est une image qui vient compléter la pensée construite autour du vertige. Elle vient donner une description de la corniche, de l'état de l'être en équilibre, toujours dans une situation tangente, un état-limite. Cette frontière est celle qui sépare l'individu du non-sens, ce non-sens que le vertige lui fait entrevoir un instant, et qui manque de le faire basculer dans le néant de l'être. Le danger du glissement vers le non-sens plane néanmoins continuellement, tant la frontière est fine et « à proximité immédiate et même au contact direct » de l'existence : « Il suffit de si peu, d'un infime courant d'air pour que les choses bougent imperceptiblement, et ce pour quoi on aurait encore donné sa vie une seconde avant apparaît soudain comme un non-sens où il n'y a rien »². L'érosion du sérieux est une menace permanente, d'autant plus lorsque la plaisanterie de la vie s'est déjà fait entrevoir. Ainsi l'individu conscient est toujours, à différents degrés cela va de soi, soumis au vertige : pour se maintenir, et pour continuer de composer, de créer malgré le vide de sens et contre ce vide, l'individu va s'atteler à consolider pour le conserver ce voile de sens composé collectivement et individuellement pour donner à l'existence l'illusion nécessaire du sérieux. C'est ce voile que composent ce que Nietzsche nomme les « fictions utilitaires », ces fictions bonnes pour la vie qui permettent de persister dans l'existence sans accuser de front sa légèreté :

Nous avons apprêté à notre usage un monde où nous puissions vivre — en admettant l'existence de

¹ *Ibidem*, p.330

² *Ibidem*, pp.348-349

corps, de lignes, de surfaces, de causes et d'effets, du mouvement et du repos, de la forme et de son contenu : sans ces articles de foi personne ne supporterait de vivre !¹

Nous allons maintenant nous intéresser aux « articles de foi », aux illusions pratiques que se forment et défendent les personnages kunderiens pour supporter de vivre. Nous verrons quels aspects prend cette bataille collective pour le sens, en nous intéressant aussi aux enjeux soulevés par cette négation utilitaire de la légèreté de l'être. Car, pour reprendre les mots de Camus : « Cette nostalgie d'unité, cet appétit d'absolu illustre le mouvement essentiel du drame humain. »² C'est ce drame auquel nous voulons assister en profondeur, de la première scène à l'épilogue, pour appréhender toutes les possibles manières humaines de vivre son insoutenable conscience d'être.

¹ NIETZSCHE, Friedrich, *Gai savoir*, paragraphe 121, « La vie n'est pas un argument »

² CAMUS, Albert, *Le mythe de Sisyphe*, [33]

II – DEUXIEME PARTIE

La quête de pesanteur ontologique : fuir la légèreté pour répondre au besoin de sens

1- La fiction du moi : s'additionner des attributs pour se donner consistance

Fictionner le moi, c'est croire en une consistance du moi, une identité à soi comme substance ontologique. La revendication d'une identité est donc identification aux variantes de son être, fantasme d'une particularité, d'une consistance du moi, et, par suite, combat pour l'imposer comme réelle. Pour garder pied dans l'être, l'individu parle depuis le point de vue qu'il en a et s'assimile à ce point de vue, il se l'approprie, en y apposant une signature, un « je », une caractérisation. C'est ce qu'on appelle l'identité. C'est cette fiction qui, malgré la vacuité de l'être-devenir incarné par l'individu, lui laisse croire que quoi qu'il advienne, il y aura toujours du « même », de l'identique, un « moi » restant support des modifications qu'il subit, les éprouvant selon sa propre idiosyncrasie particulière. Le sentiment d'identité, qui veut que l'individu se reconnaisse dans cette idée par lui exprimable et communicable dans une certaine mesure, est nécessaire à maintenir l'être au-dessus du néant. Il fait partie de la fable du sérieux que l'individu doit se conter continuellement pour trouver, comme chez Kierkegaard, l'énergie pour continuer à vivre.

a) Identification à sa biographie et substance administrative

Pour se maintenir dans l'existence, il nous semble que l'une des premières fictions utilitaires à laquelle l'individu est tenté d'adhérer, c'est la fiction nominative. En se confondant avec son nom, en étant son nom, il se donne ainsi une continuité d'être : il trouve en son nom le point de référence de toutes ses variations existentielles. Son nom est ceci qui lui permet de présenter aux autres son être dans une unicité formelle, il est la preuve de son identité à travers ses changements : il est, en société, la métonymie même de son identité. C'est d'ailleurs par là que se définit en premier lieu l'individu auprès des autres : il ne dira même plus « je m'appelle », mais bien souvent « je suis *untel* ». Et, intériorisant son identité sociale, il en vient à se comprendre lui-même à travers ce nom, il y réfère tout son être. Les usages du langage sont, sur ce point, très parlants :

- « Tu ne sais pas qui je suis ! »
 - « Comment », dit-il d'une façon désespérément gauche.
 Elle lui parle comme un juge d'instruction : « Alors dis-moi mon nom ! »
 Il se tait.
 « Quel est mon nom ! Dis-moi mon nom ! »
 - C'est sans intérêt, les noms !
 - Tu ne m'as jamais appelée par mon nom ! Tu ne me connais pas !
 - Comment !
 - Ou nous sommes-nous connus ? Qui suis-je ? »
 Il veut la calmer, il prend sa main, elle le repousse : « Tu ne sais pas qui je suis ! [...]»¹

Dans cet extrait de *L'ignorance*, on assiste à une scène de dispute entre deux individus qui viennent de s'aimer : le conflit porte sur leur connaissance mutuelle. On peut supposer que, puisqu'ils viennent de faire l'amour, les deux se plaisent et sont consentants. Pour autant, ce moment se transforme, sans que rien n'y change sauf un nom, en scène de trahison : alors même qu'elle vivait cette aventure comme « une nuit qui efface tout »², Irena semble finir par laisser resurgir son besoin d'identité dans sa fureur d'avoir été pour Josef une femme sans nom. Elle poursuit en ajoutant : « J'ai été pour toi une putain, une putain inconnue ! », impliquant que la relation doit se fonder sur une connaissance de l'identité de l'autre pour ne pas être vulgaire (car « putain » est bel et bien le terme vulgaire pour désigner une personne dont on profite corporellement sans se soucier de son identité). Quand on sait toute la désindividualisation à laquelle procède Kundera, cette idée peut nous apparaître dans toute son ironie : la fiction identitaire est une nécessité si bien ancrée que s'autoriser à composer sans, à dire « C'est sans intérêt, les noms ! », est pris comme la plus vulgaire des trahisons. Cette scène nous montre en même temps que le nom n'est bel et bien pas seulement convention sociale, ou marqueur de continuité, mais qu'il touche l'individu dans les profondeurs de son intimité. Il le définit, définit l'amplitude de son être dans l'existence, sa continuité comme sa consistance, en tant qu'il rassemble tout le vécu d'un même être individuel. A l'inverse, l'individu est responsable de son nom comme de son identité dans le temps : tout ce que *lui* en tant que référé à ce nom a fait dans son existence lui est en droit imputable. L'individu est donc socialement, juridiquement, et, par suite, psychologiquement identifié à son nom. Nommer et être nommé, c'est ainsi rassembler les variantes existentielles de l'être dans une fiction identitaire langagière, qui permet de justifier d'une unité de ces variantes. Kundera expose ainsi, par la négative, l'intérêt de cette fiction pour comprendre la réalité dans sa continuité :

¹ KUNDERA, Milan, *L'ignorance*, p.214

² KUNDERA, Milan, *Le livre du rire et de l'oubli*, p.206

Si Gottwald, Clementis et tous les autres ignoraient tout de Kafka, Kafka connaissait leur ignorance. Prague, dans son roman, est une ville sans mémoire. Cette ville-là a même oublié comment elle se nomme. Personne là-bas ne se rappelle et ne se remémore rien, même Joseph K. semble ne rien savoir de sa vie d'avant. Nulle chanson là-bas ne se peut entendre pour nous évoquer l'instant de sa naissance et rattacher ainsi le présent au passé.

Le temps du roman de Kafka est le temps d'une humanité qui a perdu la continuité avec l'humanité, d'une humanité qui ne sait plus rien et ne se rappelle plus rien et habite dans des villes qui n'ont pas de nom et dont les rues sont des rues sans nom ou portent un autre nom qu'hier, car le nom est une continuité avec le passé et les gens qui n'ont pas de passé sont des gens sans nom.¹

Ce qu'il nous dit ici, c'est qu'une réalité telle que celle fictionnée par Kafka est celle d'une « humanité qui a perdu la continuité avec l'humanité » : autrement dit, dénuée de fiction nominative, la réalité perd à la fois sa continuité, et son humanité. Car un temps discontinu n'est pas humain, il n'est pas soutenable tel quel, l'homme ne le comprend pas puisqu'il n'y trouve pas la marque de ce qu'il a identifié comme constitutif de sa substance humaine. C'est dire que l'affirmation « C'est sans intérêt, les noms ! » est soit inhumaine, soit de mauvaise foi. L'homme doit se fictionner une identité, et il la trouve, en premier lieu et tout au long de son existence, dans sa nomination. Nous pouvons compléter la définition de cette fiction identitaire par son extension directe, et de portée similaire, aux données administratives de l'individu. En effet, après avoir donné son nom, on attend de l'individu lorsqu'il se présente qu'il donne un certain nombre d'informations sur son existence, et que l'on désigne arbitrairement comme constitutif de son identité.

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 simple et aussi bête), nous acceptons comme important ce qui apparaît comme tel aux autres, par exemple à l'employeur qui nous fait remplir un questionnaire : date de naissance, profession des parents, niveau d'études, fonctions exercées, domiciles successifs (appartenance éventuelle au parti communiste, ajoutait-on dans ma vieille patrie), mariages, divorces, date de naissance des enfants, succès, échecs. C'est affreux mais c'est ainsi : nous avons appris à regarder notre vie par les yeux des questionnaires administratifs ou policiers.²

C'est donc bien d'une identité administrative dont il s'agit ici, et dont Kundera nous dit qu'elle est quasiment devenue référence identitaire pour l'individu vis-à-vis de lui-même et de ses relations sociales même les plus informelles. L'être se fictionne une identité individuelle qui est celle définie par les « questionnaires administratifs ou policiers », parce que ce sont ces données qui lui permettent de justifier d'une identité. L'auteur souligne un point intéressant, en précisant que c'est justement parce qu'il est impossible pour l'individu de savoir ce qui est absolument important dans son existence qu'il accepte comme tel ce que

¹ *Ibidem*, p.256

² *Ibidem*, p.448

l'administration prend comme tel, à savoir certains jalons existentiels les plus répandus et donc perçus comme les plus déterminants, certaines qualités, certains défauts, qui permettent de cerner à grands traits ce qui est en fait un profil-type identitaire, permettant d'avoir rapidement une idée de l'individu. D'un côté comme de l'autre, on voit bien que c'est d'une identité pratique dont il s'agit, puisque ni l'individu ni les autres ne pourraient le comprendre sans se référer à une identité formelle. Pour autant, il nous semble que ce qui est en fait une fiction purement utilitaire acquiert un statut substantiel dans l'imaginaire collectif, tant et si bien que les individus en viennent à prendre pour réalité cette identité formelle, quand bien même un nom, une date de naissance, ou tout ce qui peut bien composer un état civil ne paraissent pas dire quoi que ce soit de ce qu'est l'être de l'individu. Cette fiction permet donc de supposer *a priori* une substance administrative désignée arbitrairement comme identité individuelle, et de n'avoir pas à assumer la vue du vide substantiel, celui-ci étant toujours déjà recouvert d'un voile identitaire formel. Mais nous allons voir que la fiction nominative, de même que d'autres données insignifiantes comme le lieu ou la date de naissance, représentent même d'avantage qu'une simple identité pour l'individu : il s'y identifie tant et si bien qu'il va jusqu'à tirer une fierté de ces données formelles.

Notre nom, lui aussi, nous échoit par hasard, poursuivit-elle, sans que nous sachions quand il est apparu dans le monde, ni comment un ancêtre inconnu a bien pu l'attraper. Nous ne comprenons pas du tout ce nom, nous ne connaissons rien de son histoire, et pourtant nous le portons avec une fidélité exaltée, nous nous confondons avec lui, il nous plaît bien, nous sommes ridiculement fiers de lui comme si nous l'avions inventé nous-mêmes sous le coup d'une inspiration géniale.¹

Ce qu'exprime Agnès, c'est bien évidemment une critique de la fiction nominative qui veut que l'individu s'identifie à son nom et le prenne comme le fier étendard de son moi à travers le monde des noms, alors même que ce nom, comme tout ce qui se rapporte à sa naissance, n'est que pure contingence, qu'il a surgi de la langue, qu'il a été « attrap[é] » par un ancêtre, et qu'il l'a contaminé avec tout autant de contingence. Mais ce qu'elle nous dit aussi, ce sont les raisons de cette fierté : l'individu n'est pas seulement fier de son nom comme marque de sa propre continuité à travers l'existence, il en est fier comme de quelque chose qu'il aurait lui-même « inventé ». Le nom offrirait donc non seulement le sentiment d'un moi comme continuité substantielle, mais aussi le sentiment d'une création de soi voulue par une nécessité propre à l'individu, comme si l'individu définissait son nom rétrospectivement en lui faisant porter la marque de son moi. C'est ce sentiment qu'expriment ceux qui estiment qu'ils

¹ KUNDERA, Milan, *L'immortalité*, pp.58-59

n'auraient pu s'appeler autrement, parce que ce nom correspond si bien à leur personnalité : ils fictionnent tant et si bien leur identité nominative qu'ils y voient quelque chose comme une prédestination à être tel, en vertu d'une substance déjà présente à l'heure de leur naissance. Ce nom n'est certes pas leur invention, mais ils ne l'auraient inventé autrement s'ils l'avaient pu. Paul, fervent défenseur de la fiction du moi, incarne cette tentation de certains à aller jusqu'à voir dans le nom une faculté à définir voire à conditionner la manière d'être de celui qui le porte : « les noms que nous portons nous téléguident mystérieusement. »¹ Ils alimentent tant et si bien le sentiment de continuité du moi que l'individu aime à étendre cette continuité pour étendre la portée de son moi : il le donne avec fierté à ses inventions, à ses femmes, à ses enfants, pour avoir « le bonheur d'entendre dans le nom de son rejeton l'écho du sien propre. »² Le pouvoir nominatif est pouvoir d'extension du moi à ce qu'il nomme, c'est-à-dire qu'une réalité qui prend son nom est un peu de lui en plus dans l'univers. Nous pouvons donc voir qu'avec la fiction du moi vient d'emblée bien souvent le sentiment de fierté du moi : ne supportant pas d'y voir que pure fiction pratique, parce que ce serait entrevoir le vide substantiel que cette fiction vient combler en lui donnant continuité, l'individu prend fierté de sa substance administrative, il s'en fait le fervent promoteur, il le porte tant et si bien qu'il s'en voit un peu l'inventeur, et se donne ainsi dans le même temps un sentiment de nécessité. Il en tire une responsabilité, celle de faire exister ce nom le long de son existence, et de lui donner une consonance dont les autres porteurs de ce nom, passés et à venir, puissent être fiers. Le nom est comme le flambeau de la fierté du moi, que se passent les individus de génération en génération, avec la responsabilité de porter cette identité et cette fierté du moi dans une continuité temporelle. Cela peut paraître paradoxal, du fait que dans ce contexte le nom apparaît plus que jamais non-individuel : c'est que la fierté et l'identité liées à ce nom, du fait de leur caractère sur-individuel, sont décuplées à travers le temps, et incluent de ce fait l'individu dans un ensemble identitaire qui le dépasse et justifie son existence par sa responsabilité envers l'ensemble.

b) Identification à sa corporéité

Bien qu'il n'y ait évidemment pas d'ordre réel à proprement parler, nous pouvons dire que la seconde fiction pratique à laquelle s'identifie l'individu pour se comprendre comme tel et se

¹ *Ibidem*, p.160

² *Ibidem*, p.160

donner continuité et consistance dans l'existence, c'est sa corporéité. Mais pour voir dans ce corps le siège de son identité, pour voir dans l'œil « le point où se concentre l'identité d'un individu »¹, il doit abstraire le caractère technique de ce corps, signe de sa genèse contingente et désindividualisante, c'est-à-dire qu'il doit l'abstraire de sa généralité telle qu'on a pu l'aborder tout à l'heure. Dans *L'identité*, Jean-Marc prend conscience des modalités d'identification à sa corporéité :

Et il se dit encore : en bricolant dans son atelier, Dieu était arrivé, par hasard, à ce modèle de corps dont nous sommes tous obligés, pour un court laps de temps, de devenir l'âme. Mais quel sort lamentable que d'être l'âme d'un corps fabriqué à la légère et dont l'œil ne peut regarder sans être lavé toutes les dix, vingt secondes ! Comment croire que l'autre en face de nous est un être libre, indépendant, maître de lui-même ? Comment croire que son corps est l'expression fidèle d'une âme qui l'habite ? Pour pouvoir le croire, il a fallu oublier le clignotement perpétuel de la paupière. Il a fallu oublier l'atelier de bricolage d'où nous provenons. Il a fallu se soumettre à un contrat de l'oubli. C'est Dieu lui-même qui nous l'a imposé.²

Ce que ce texte nous dit d'abord, c'est que pour Jean-Marc, ce sont les obligations biologiques qui font signe vers la technicité du corps, ces détails le ramenant continuellement à un mauvais bricolage. Mais l'emportement du personnage contre les défauts de fabrication du corps est une plaisanterie : le corps n'est pas bien ou mal conçu, il est biologiquement conçu, par Dieu ou la nature, cela revient ici au même, et c'est contre cette conception même que peste Jean-Marc. C'est contre l'atelier de bricolage qu'il peste, et contre ces détails qui nous rappellent constamment que le corps en est issu, et qui nous empêchent de croire que « l'autre en face de nous est un être libre, indépendant ». Ces termes sont intéressants, en tant qu'ils font de la contingence corporelle de l'individu une nécessité: cela peut paraître paradoxal, mais c'est effectivement ce qui fait tout le caractère insoutenable de cette corporéité, qui rappelle sans cesse à l'individu la nécessité d'être un corps contingent. Il lui faut donc, pour la soutenir, oublier cette contingence en oubliant sa conception, en abstrayant les signes qui la lui rappellent. C'est là la seconde chose que nous dit Jean-Marc : il énonce la nécessité de fictionner l'absence de création contingente pour comprendre l'individu corporel comme sa propre nécessité, comme « un être libre, indépendant, maître de lui-même ». Pour se comprendre comme individu, il doit être son corps, il doit pouvoir voir ce corps comme lui-même, et cette idée n'est pas soutenable s'il se souvient en permanence de la nature réelle de ce corps. Il y a donc bien nécessité de fictionner l'individualité corporelle, et cette fiction procède par l'oubli : « Il a fallu se soumettre à un contrat de l'oubli. C'est Dieu lui-même qui nous l'a imposé » Ce contrat de l'oubli, imposé par Dieu, ou la nature, ou l'impératif ontologique, permet seul à l'individu de se comprendre comme sa propre unité, et de vivre

¹ KUNDERA, Milan, *L'identité*, p.82

² *Ibidem*, pp. 83-84

avec son corps dans une continuité. Car le corps est bien, avec le nom, le siège porteur de la fiction identitaire, qui seule autorise à reconnaître l'existence individuelle comme unicité, comme référée à un seul être malgré ses variations continues. Ce sont les deux marques qui, en premier lieu, nous permettent de reconnaître quelqu'un parmi la foule des individus. On comprend là toute la nécessité pratique de ces fictions dans la vie, et le sentiment de panique qui nous prend à la vue de leur effritement, nous laissant entrevoir la fragilité du fil qui les tient suspendues au-dessus de l'insoutenable gouffre de la contingence et de la généralité de l'être. C'est cette panique-là qui peut nous prendre face au vieillissement par exemple, qui nous laisse voir l'inquiétante proximité de deux corps qui ne sont pas les mêmes tout en se référant au même individu, et qui nous crient ainsi leur caractère non substantiel et font signe vers celui de l'individu, qui n'est pas non plus le même, qui n'est jamais le même car le même ne se trouve en rien. C'est cette panique qu'exprime le cauchemar de Jean-Marc qui, cherchant sa femme, finit par la trouver mais ne la reconnaît pas :

Il n'est plus qu'à quelques pas, elle tourne la tête, et Jean-Marc, médusé, a devant lui un autre visage, un visage étranger et désagréable. Pourtant, ce n'est pas quelqu'un d'autre, c'est Chantal, sa Chantal, il n'a aucun doute, mais sa Chantal avec le visage d'une inconnue ; et cela est atroce, cela est insoutenablement atroce. Il l'étreint, la serre contre son corps et lui répète en sanglotant : Chantal, ma petite Chantal ! comme s'il voulait, en répétant ces mots, insuffler à ce visage transformé son vieil aspect perdu, son identité perdue.¹

On voit, à travers cette expérience rêvée, le besoin humain de voir le même rester le même, et la répulsion naturelle des individus au changement : ce qui est insoutenable, « insoutenablement atroce », c'est de voir le même être autre dans une même image, c'est de voir la personne aimée n'être tout à coup pas celle que l'on croit, et se révéler du même coup n'être jamais celle que l'on croit, être une forme vide capable d'être toute autre, une image mouvante, altérant continuellement la fiction de substance que l'on attribue à son être, et que l'on aime. Il est d'ailleurs significatif de voir que, dans ce rêve, Jean-Marc essaie d'« insuffler à ce visage transformé son vieil aspect perdu, son identité perdue » en répétant le nom de sa femme : c'est ici une très belle mise en scène du personnage se débattant avec le vide de substance en faisant appel aux plus solides fictions identitaires à sa portée. On peut dès lors comprendre la fiction du moi dans toute sa nécessité, étant la seule arme que parviennent à se forger les individus pour combattre l'insoutenable nature de leur existence. Les plus armés face à l'insoutenable légèreté de l'être seront donc, vraisemblablement, ceux qui assoient cette identité fictive le plus solidement sur leur être, et qui s'identifient si bien à ce moi ici corporel qu'ils en oublient jusqu'au caractère fictif, honorant ainsi pleinement le « contrat de l'oubli » et étant leur moi dans une sereine inconscience. C'est le cas de Laura,

¹ *Ibidem*, pp.47-48

dans *L'immortalité*, qui à la différence de sa sœur Agnès, fusionne avec son corps comme avec la fiction de substance, et ne peut concevoir qu'elle éprouve de la répugnance à son égard :

Connaissant les répulsions de sa sœur, Laura la houspillait : « Que signifie la sympathie que tu éprouves pour quelqu'un ? De cette sympathie, comment peux-tu exclure le corps ? Sans son corps, l'homme est-il encore un homme ? »¹

On voit bien que pour elle, être et corps ne forment qu'une seule et même substance, et elle a d'ailleurs raison : si Agnès formule une répulsion envers les corps, c'est envers les êtres dans leur entier que se tourne en fait sa répulsion. Si le caractère technique du corps la révolte, c'est qu'il fait signe vers l'insoutenable légèreté de l'être, et non seulement vers celle des corps. Mais ce qu'exprime Laura, c'est son incapacité à comprendre l'être individuel autrement que comme un corps : elle n'éprouve pas de vertige face à la contingence ou la généralité de son corps ni de son être, elle n'en a pas honte car elle n'en a pas conscience. Elle est « parfaitement identifiée à son corps, parfaitement installée en lui² » Kundera ajoute d'ailleurs : « Et le corps n'était pas seulement ce qu'elle pouvait en voir dans une glace : la partie la plus précieuse se trouvait au-dedans. Pour exprimer le désespoir où son amant l'avait plongée la veille, elle disait : « Dès qu'il est parti, je suis allée vomir ». »³ Cette insistance nous permet de comprendre que Laura est, jusque dans ses entrailles, confondue avec son corps : elle s'exprime par ce corps, elle n'est que ce corps parce qu'il dit tout son être. Ce personnage incarne, chez Kundera, la possibilité d'identification avec la fiction d'unicité corporelle la plus complète et la plus extrême. Il nous montre que cette fiction pratique et nécessaire prend d'autant plus de force lorsque l'individu y adhère de tout son être, d'autant que cette adhérence et cette identification évacuent le sentiment de honte ou de panique qui peut naître du recul sur la corporéité : ces gens-là qui adhèrent à leur image, « ces gens-là n'ont pas honte d'être eux-mêmes » nous dit Kundera, « la voilà, la preuve de leur pouvoir. »⁴

c) Identification à des passions

Parce que la plupart des individus n'accepteraient pas de se définir uniquement par un nom et par un corps, ils revendiquent généralement leur identité à travers leurs passions, qui leur permettent de compléter l'assise de leur moi en désignant comme constitutif de leur identité des caractéristiques cette fois-ci choisies, et qui leur donnent ainsi le sentiment d'une

¹ KUNDERA, Milan, *L'immortalité*, p.147

² *Ibidem*, p.147

³ *Ibidem*, p.147

⁴ *Ibidem*, p.179

particularité et d'une unicité de complexion plus solide encore. Car les passions ne sont pas seulement là pour combler l'ennui et pour distraire l'individu de son absence de nécessité : elles sont là pour renforcer la fiction du moi. Pour définir cette identification passionnée à des données existentielles venant consolider le moi, Kundera parle de « méthode additive » :

Dans notre monde où apparaissent chaque jour de plus en plus de visages qui se ressemblent toujours d'avantage, l'homme n'a pas la tâche facile s'il veut se confirmer l'originalité de son moi et réussir à se convaincre de son inimitable unicité. Il y a deux méthodes pour cultiver l'unicité du moi : la méthode *additive* et la méthode *soustractive*. Agnès soustrait de son moi tout ce qui est extérieur et emprunté, pour se rapprocher ainsi de sa pure essence (en courant le risque d'aboutir à zéro, par ces soustractions successives). La méthode de Laura est exactement inverse : pour rendre son moi plus visible, plus facile à saisir, pour lui donner plus d'épaisseur, elle lui ajoute sans cesse de nouveaux attributs, auxquels elle tache de s'identifier (en courant le risque de perdre l'essence du moi, sous ces attributs additionnés).¹

Dans ce texte, l'auteur nous dit d'abord la nécessité pour l'individu de recourir à d'autres fictions identitaires que celle de l'unicité corporelle : la culture de l'image tendant de plus en plus à uniformiser et donc à désindividualiser les corps sous couvert de canons esthétiques, le sentiment d'unicité individuelle a plus que jamais besoin d'armes supplémentaires pour se maintenir. Des deux méthodes qu'il présente, une seule nous semble valable pour armer l'individu face à sa légèreté. Nous avons vu tout à l'heure que la méthode soustractive ne permet effectivement que d'« aboutir à zéro » et de définir ainsi la substance, comme substance vide, laissant l'être individuel sans support et sans unicité : elle est donc une fausse route dans la quête de pesanteur, en tant qu'elle ne peut mener selon nous qu'à la confrontation avec l'insoutenable légèreté de l'être. Au regard de cette conclusion, Laura nous semble encore une fois plus apte que sa sœur à composer dans l'existence : elle cultive insouciamment l'unicité de son moi suivant la méthode additive, la seule des deux qui nous semble susceptible de nourrir la fiction de substance. Ainsi, nous dit-il, la méthode additive consiste à ajouter au moi des attributs « pour lui donner plus d'épaisseur », pour le rendre « plus visible » : concrètement, c'est très clair, plus un objet est gros et voyant, plus il est « facile à saisir ». Ontologiquement, ça l'est aussi : plus l'individu remplit son vide de substance par diverses matières fictivement substantielles, moins il risque d'y laisser subsister des trous de légèreté. Il est aussi plus facile de définir son identité, puisque plus un ensemble comprend de données, plus il est unique en sa complexion, même s'il n'a aucune cohérence interne. C'est ainsi que l'on peut comprendre la tendance de certains individus à multiplier leurs attraits pour des activités, à plonger successivement dans diverses passions, à y baigner leur identité pour s'enticher l'instant d'après d'une autre source où abreuver leur fiction de

¹ *Ibidem*, p.151

moi. Mais pour fonctionner, et pour rendre le moi « facile à saisir », la méthode additive ne peut se passer de sa phase complémentaire : elle doit rendre le moi « plus visible », plus voyant, plus criant d'identité. Une dilection n'est pas une passion, elle n'est même pas un attribut du moi si elle n'est assumée que comme préférence : une passion doit être revendiquée comme telle, elle doit être vécue passionnément et sans réserve par l'individu s'il veut la faire attester comme caractéristique identitaire. C'est ce que démontre la scène du sauna au début de *L'immortalité* :

Agnès se souvint de l'inconnue qui venait de proclamer sa haine des douches chaudes. Elle était venue faire savoir à toutes les femmes présentes 1) qu'elle aimait transpirer, 2) qu'elle adorait les orgueilleux, 3) qu'elle méprisait les modestes, 4) qu'elle raffolait des douches froides, 5) qu'elle détestait les douches chaudes. En cinq traits elle avait dessiné son autoportrait, en cinq points elle avait défini son moi et l'avait offert à tout le monde. Elle ne l'avait pas offert modestement (après tout, elle avait dit son mépris des modestes), mais à la manière d'une militante. Elle employait des verbes passionnés, j'adore, je méprise, je déteste, comme pour s'affirmer prête à défendre pied à pied les cinq traits de son portrait, les cinq points de sa définition.

Pourquoi cette passion, se demanda Agnès, et elle songea : une fois expédiés dans le monde tels que nous sommes, nous avons dû d'abord nous identifier à ce coup de dés, à cet accident organisé par l'ordinateur divin : cesser de nous étonner que précisément *cela* (cette chose qui nous fait face dans le miroir) soit notre moi. Faute d'être convaincus que notre visage exprime notre moi, faute de cette illusion première et fondamentale, nous n'aurions pas pu continuer à vivre, ou du moins à prendre la vie au sérieux. Et ce n'était pas encore assez de nous identifier à nous-mêmes, il fallait une identification *passionnée*, à la vie et à la mort. Car c'est à cette seule condition que nous n'apparaissions pas à nos propres yeux comme une simple variante du prototype humain, mais comme des êtres dotés d'une essence propre et interchangeable. Voilà pourquoi la jeune inconnue avait éprouvé le besoin non seulement de dessiner son portrait, mais en même temps de faire voir à tout le monde que ce portrait recelait quelque chose d'entièrement unique et irremplaçable, pour quoi il valait la peine de se battre ou même de donner sa vie.¹

On voit d'abord dans cet extrait que l'identification aux passions vient, comme les autres fictions identitaires, donner consistance et continuité au moi, à la différence qu'elle va suivant un choix de l'individu. La femme du sauna se fait, on le voit, « militante » de la libre construction de son identité, elle s'en fait la créatrice, comme le souligne Agnès en disant qu'« en cinq traits elle avait dessiné son autoportrait, en cinq points elle avait défini son moi ». La fiction du moi ainsi librement constituée donne à l'individu à la fois le sentiment de sa consistance et celui de sa nécessité propre. Il s'agit donc d'un acte de construction identitaire voulu individuellement, qui complète et va parfois même contre l'identité administrative qui est elle accolée arbitrairement à l'individu, lorsque celle-ci n'est pas vécue passionnément, comme, on l'a vu plus haut, ça peut être le cas. Agnès résume ainsi le complexe de cette fiction identitaire : l'identification au « coup de dés, à cet accident organisé par l'ordinateur divin », c'est-à-dire aux données non-choisies qui viennent constituer notre identité, données accidentelles donc contingentes, est « illusion première ». C'est

¹ *Ibidem*, pp.26-27

l'identification à la substance corporelle et administrative. Mais cette identification, nécessaire pour « continuer à vivre », doit se faire identification passionnée, et identification aux passions, pour qu'à cette illusion première de substance vienne s'ajouter l'illusion également nécessaire de nécessité. L'unicité de l'individu ne lui suffit pas à se former une identité, il doit se voir et se faire voir comme unique pour ne pas subir la contingence des variantes de son être, unique porteur de ces traits qu'il ne veut pas croire comme variantes d'une même matière existentielle commune, mais comme sa particularité identitaire. C'est comme cela que l'on peut expliquer l'attrait démesuré de certains individus pour leurs passions : ils ont besoin qu'elles se voient, qu'elles prennent de l'importance pour eux comme pour les autres. Ils se lancent alors dans une véritable promotion de ces passions, tant et si bien qu'ils en viennent à se confondre dans ces motifs identitaires, qui ne sont réellement que des armes employées à nier, à combler la vacuité substantielle.

d) Identification aux sentiments comme valeurs

Tout ceci nous amène à considérer le dernier aspect majeur de la constitution de la fiction identitaire chez Kundera : l'identification de l'individu à ses sentiments, qui seule d'ailleurs peut lui faire croire que la passion qu'il met à s'identifier au moi lui appartient et signe du sceau de son inimitabilité son identité. C'est que, nous semble-t-il, nous avons coutume de voir dans le sentiment, comme dans la pensée, le signe d'une subjectivité tout à fait particulière et source véritable de l'individualité. Voyons ce qu'en dit Kundera. Pour l'auteur, le sentiment est la preuve la plus tangible de la réalité de l'être: en sentant, l'individu peut sentir son être comme unique vecteur de ce ressenti-là à ce moment-là, si bien que pour lui, le constat « je sens, donc je suis »¹ vient détrôner la formule cartésienne. Mais s'il dit bien que selon lui, la souffrance est « le fondement du moi, son unique preuve ontologique indubitable »², ce n'est pas pour légitimer l'idée que la substance de l'être individuel réside dans son caractère sensible. Il se réfère là à la dialectique transcendantale de Kant³, dans laquelle il soutient que c'est une erreur d'appliquer à la pensée comme à tous les noumènes les principes de l'entendement pur, quand ceux-ci ne s'appliquent qu'aux phénomènes. Autrement dit, c'est, pour Kant comme pour Kundera, sur un usage illégitime des catégories et une abstraction des formes a priori de la sensibilité que se fondent des idées de la raison

¹ *Ibidem*, p.299

² *Ibidem*, p.300

³ KANT, Emmanuel, *Critique de la raison pure*, II, deuxième division, « Dialectique transcendantale »

telles que celle de l'âme comme substance pensante de l'individu. Nous soutiendrons que cette formule est en fait pour ainsi dire un pied de nez à Descartes, et à son amalgame entre l'être-moi et l'être. Kundera y fait la même la confusion entre le moi et l'être, mais la suite de son propos tend à montrer que cette formule n'est que le pré-acquis qui vient justement amorcer chez l'individu une construction fictive du moi porteur de sa sensibilité inimitable, venant pallier la légèreté de l'être comme strict récepteur d'un sentiment non-individuel. Car de même qu'on peut dire, « beaucoup de gens, peu d'idées »¹, il est évident que l'on peut dire « beaucoup de gens, peu de sentiments » : l'individu n'est pas plus source de ses sentiments que de ses pensées, le sentiment en lui-même est ressenti par une multiplicité d'êtres, il n'appartient pas à celui qui l'éprouve. Le sentiment, comme la pensée, font bien signe vers une substance matérielle de l'être individuel qui les éprouve, mais c'est une substance inconsistante, pur récepteur vivant les sensations et les idées qui lui viennent mais n'en étant aucunement au fondement. Double pied de nez à Descartes donc, qui confond être-moi et être, et participe à ériger la pensée en valeur. Ces deux illusions sont fondatrices, pour Kundera, de la fiction du moi, comme nous pouvons le voir si nous reprenons sa formule pour y lire l'énoncé cartésien sur la pensée tourné en ironie : « La souffrance est non seulement le fondement du moi, son unique preuve ontologique indubitable, mais aussi, de tous les sentiments, le plus digne de respect : la valeur des valeurs. » En tant que valeur, le sentiment ne fait plus signe vers l'être individuel que fictivement, il est déjà détourné de sa portée ontologique pour asseoir la fiction du moi, comme l'est la pensée chez Descartes, qui aurait dû pour ne pas se détourner de sa méthode se contenter de constater qu'« une pensée vient quand "elle" veut »². Nous retrouvons chez Kundera une formulation analogue concernant le sentiment, qui lui permet d'exprimer la nuance entre éprouver un sentiment, et vouloir se l'approprié comme attribut du moi :

Le sentiment, par définition, surgit en nous à notre insu et souvent à notre corps défendant. Dès que nous *voulons* l'éprouver (dès que nous décidons de l'éprouver, comme Don Quichotte a décidé d'aimer Dulcinée), le sentiment n'est plus sentiment mais imitation de sentiment. [...] Ce qui ne veut pas dire que l'homme qui imite un sentiment ne l'éprouve pas. L'acteur qui joue le rôle du vieux roi Lear ressent sur scène, face aux spectateurs, l'authentique tristesse d'un homme abandonné et trahi, mais cette tristesse s'évapore au moment même où la représentation s'achève.³

Dès que l'individu veut faire sien le sentiment qu'il ressent, dès qu'il « [veut] l'éprouver » pour y voir la marque de son moi, il devient acteur de ce sentiment : il le joue pour le ressentir tout en le montrant comme sien. C'est justement ainsi qu'il va à l'encontre de ce qui pourrait

¹ *Ibidem*, p.299

² KUNDERA, Milan, *Les testaments trahis*, p. 178 Kundera cite Nietzsche

³ KUNDERA, Milan, *L'immortalité*, p.291

alimenter son sentiment d'unicité, car en le prenant de la sorte il ne le ressent qu'un temps, que le temps de la représentation, il le sort de la sphère du ressenti réel de son être pour en faire une marque fictive de son moi. Il se veut à tout prix sujet de ce sentiment, et ce besoin de subjectivité comme besoin de pesanteur est ce qui ôte le poids de son ressenti, mais permet de renforcer la fiction de son moi par l'attribut « sentiment ». Il en va comme si, ressentant fugacement son être lorsque lui vient un sentiment, il paniquait en se ressentant lui-même comme pure substance vide mais sensible : alors, plutôt que de subir son ressenti comme un rappel insoutenablement insignifiant de son être, il le voile consciemment ou non d'un tissu de sens, en en faisant une valeur caractérisant son moi.

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.¹

La frontière entre la réalité a-signifiante, éprouver des sentiments, et la fiction signifiante qui vient la couvrir, les ériger en valorisation du moi, est ici clairement visible. Et l'on comprend bien la fonction pratique de cette fiction, qui offre d'éprouver de la fierté plutôt que de l'insignifiance, qui offre d'être sujet plutôt qu'objet du sentiment. Cette fiction permet d'éprouver la pensée et les sentiments comme propres au moi, de gonfler le moi pour lui donner la légèreté du poids existentiel : Mychkine, en mettant en valeur la souffrance de Natassia Philippovna, touche directement le moi qu'elle y sent, le gonfle, et alors son « âme ne cesse de croître, elle ressemble à un gigantesque champignon, aussi haut qu'une maison de cinq étages, elle peut s'envoler dans le ciel avec son équipage. Voilà ce que j'appelle *l'hypertrophie de l'âme*. »² Cette « hypertrophie de l'âme » est selon nous le symptôme de la réussite de la fiction du moi, qui donne à l'individu toute la légèreté de la pesanteur dont il a besoin. Elle confirme que les fictions utilitaires permettent de gonfler la substance vide de l'individu pour lui donner la légèreté de la consistance. Il est intéressant de constater que cette fiction de substance allège d'autant plus l'être de l'individu lorsque les attributs du moi se fondent en valeurs. C'est, nous semble-t-il, que cette fiction identitaire, comme toutes les autres qu'elle conditionne, fait signe non seulement vers une consistance du moi comme entité caractérisée volontairement et dans une continuité, mais aussi vers sa nécessité et, par suite, vers sa transcendance, vers la valorisation du sens de ce moi par un sens supérieur et absolu. Permettons-nous maintenant de détailler ce qui viendra appuyer et compléter cette fiction du moi dans quête de pesanteur ontologique : la fiction du sens.

¹ *Ibidem*, p.289

² *Ibidem*, p.301

2- La fiction du sens : se donner nécessité pour répondre au besoin d'absolu

a) *Vivre pour une foi, des valeurs : fictionner des absolus transcendant l'individu*

Même s'il est pleinement identifié à sa fiction du moi, l'individu a besoin d'inscrire cette individualité dans un contexte qui lui donne sens, et qui vienne ainsi appuyer sa nécessité interne par une nécessité externe, transcendant et justifiant son moi et son existence. C'est pour cette raison, ou parce qu'au contraire il n'a pas su asseoir suffisamment son moi et espère lui trouver au moins une nécessité hors de lui, que l'individu cherche un sens auquel se référer. Il veut croire en un sens plus grand que lui qui fasse de son existence une mission qui ait une nécessité absolue, qui donne poids à ses valeurs comme à sa personne. C'est, en quelque sorte, la confirmation du moi qui est recherchée, et qui permet à l'individu de se comprendre être en vertu des entités qui le transcendent et le justifient. Qu'il cherche ce sens dans la religion, dans la politique, dans les valeurs morales, ou dans les idéaux en général, il s'agit toujours d'une quête de l'absolu, de quelque chose de fixe et de vrai, de fini et de nécessaire, qui répande ces qualités à ceux qui en participent ou qui y tendent. Car l'individu vit aussi insoutenablement son inconsistance que sa contingence : elles sont les deux grands facteurs de la légèreté de son être, si bien que l'une appelle l'autre, comme donc le besoin de substance appelle celui de nécessité. Cette nécessité de donner une nécessité à son existence, Kundera l'incarne dans le personnage de la directrice dans la nouvelle *Edouard et Dieu*, à qui il fait dire : « Si je ne pensais pas que je vis pour quelque chose de plus grand que ma propre vie, je serais sans doute incapable de vivre. »¹ Ainsi, pour combler la légèreté de l'être, l'individu a autant besoin d'une fiction identitaire que d'une foi en un sens, d'une fiction de sens : il doit déterminer ce qui, pour lui, fait sens et a de l'importance dans l'absolu. C'est pour ne pas voir, pour reprendre les mots de Sartre, la « pâte » des choses qui est là, sans cause ni raison, qu'il s'empresse de voiler le monde de sens. Ou plutôt dirons-nous que l'individu doit s'atteler à conserver ce sens, puisqu'il nous semble que tout un chacun vient au monde en le voyant déjà paré du rideau des préinterprétations. Il va donc devoir maintenir ce rideau en place malgré l'usure que le temps et l'expérience y apportent, raccommoder les

¹ KUNDERA, Milan, *Risibles amours*, p.278

trous comme il peut quand ceux-ci se font trop béants. Chacun s'installe donc, comme il peut et comme il veut, dans la foi en une fiction de sens : mais si nous pouvons admettre maintenant sans polémique que toutes ces fictions se valent, et sont strictement des rideaux aux allures différentes, l'individu croyant en tel ou tel absolu ne saurait admettre l'égale légitimité et réalité des autres objets de croyance. Un absolu, par définition, ne tolère que difficilement la présence d'un autre absolu : c'est cette ironique et difficile confrontation qui est mise en scène dans la nouvelle que nous évoquions plus haut. Edouard joue à croire en Dieu pour conquérir une jeune fille : la nouvelle se répandant à l'école où il travaille, il se retrouve à devoir renier sa foi tout en la défendant face à sa directrice communiste. Pourquoi la défend-il s'il n'est pas vraiment croyant ? Parce que face à un croyant d'une autre sorte, il est encore plus insultant de trahir le fait même de croire en un absolu que de trahir tel absolu défendu par l'autre. Il doit donc tenir un argumentaire sur une foi qu'il n'éprouve pas, et l'ironie vient du fait qu'il ne sait pas le langage de la foi. C'est un inadapté à la fiction du sens, trop éveillé qu'il est au non-sens. Mais il joue tout de même, il joue à croire pour pousser son personnage de croyant de bonne foi à interroger les articles fondamentaux de la croyance, et à ainsi les mettre en lumière pour le lecteur:

Je pensais qu'il est possible de croire à la fois en Dieu et dans le communisme, que les deux choses sont conciliables.

-Non, dit la directrice avec une autorité toute maternelle. Les deux choses sont inconciliables.

-Je sais, dit Edouard tristement. Il ne faut pas m'en vouloir.

-Je ne vous en veux pas. Vous êtes encore jeune et vous vous accrochez obstinément à ce que vous croyez. Personne ne peut vous comprendre aussi bien que moi. Moi aussi, j'ai été jeune comme vous.¹

Dans cette scène, Edouard nous fait prendre du recul sur celui qui n'en prend pas, et son jeu innocent lui permet de ridiculiser à couvert et la croyance et celle qui l'incarne. En parlant de la sorte à la directrice, il lui dit et parvient à lui faire dire plusieurs choses, qui dressent selon nous un tableau réaliste de ce qu'est la foi en un sens. D'abord, il met sur un pied d'égalité la croyance religieuse et la croyance communiste. Ensuite, il se voit répondre que les croyances sont inconciliables. Enfin, il est excusé par l'adage selon lequel c'est le lot de la jeunesse de s'accrocher obstinément à des croyances. A travers le jeu de double énonciation, tout ce qui est dit de relativisation sur la croyance est vrai, et pourtant, en tant que croyants, les deux locuteurs devraient s'en offusquer, s'il n'y avait le recul d'Edouard, et l'absence totale de recul de la directrice, qui n'est même pas capable d'entendre dans ce qu'elle dit sa propre satire. On voit donc comme l'absence de recul et d'expérience est ce qui seul permet de

¹ *Ibidem*, pp.280-281

s'accrocher au sens, et qu'elle est donc logiquement pour Kundera comme pour la directrice, le lot de la jeunesse : mais on voit bien que ce n'est pas le cas ici, et que c'est loin d'être toujours le cas. C'est en fait le lot de tout individu qui ne se sait pas, qui n'a pas éprouvé le vertige, qui a su rester accroché à ses croyances et à ses convictions en y restant au plus près, sans prendre de recul :

Ils sont tous au début du voyage dans l'inconnu ; sans aucun doute, ils errent ; mais c'est une errance particulière : ils errent en ne se sachant pas errants ; car leur inexpérience est double : ils ne connaissent pas le monde et ils ne se connaissent pas eux-mêmes ; c'est seulement quand ils l'auront vue avec le recul de l'âge adulte que leur errance leur apparaîtra comme errance ; plus : c'est seulement avec ce recul qu'ils seront en mesure de comprendre la notion même d'errance. Pour le moment, ne sachant rien du regard que l'avenir jettera un jour sur leur jeunesse passée, ils défendent leurs convictions avec beaucoup plus d'agressivité que ne défend les siennes un homme adulte qui a déjà fait l'expérience de la fragilité des certitudes humaines.¹

L'errance qui est ici décrite, Kundera le mentionne un peu plus tôt, représente plus une « situation humaine en général que la situation spécifique d'un âge »² : elle est la position de l'individu qui ne s'est jamais retourné sur lui-même, qui n'a jamais regardé ni le monde ni lui-même avec un recul qui seul permet le questionnement réflexif. C'est la position de celui qui n'a donc jamais fait « l'expérience de la fragilité des certitudes humaines » qui conduit à celle de la légèreté de l'être. Et s'il ne l'a jamais faite, s'il est toujours resté dans cette posture existentielle d'errer « ne se sachant pas [errant] », c'est que ce qui le distingue de ceux qui savent leur errance, ce qui le tient à l'abri du doute et de l'instabilité d'être, c'est sa croyance. Car une croyance, ou une conviction, se définit par sa force : ainsi, si l'individu est depuis toujours plongé dans cette croyance, dans un milieu où tout le monde croit, il n'a appris, comme tous les individus qu'il côtoie, à connaître le monde qu'à travers ce filtre de sens. La force de sa croyance et de l'habitude de croire lui permet de tenir son rideau de sens bien en place, sans jamais regarder derrière puisque jamais il n'a ne serait-ce que l'intuition que ce n'est qu'un rideau. Cette position de l'être dans la foi est donc celle de l'individu qui est au plus près du sens, et ne le cherche plus, puisqu'il ne vit qu'à travers lui. Celui qui ne s'est pas trouvé d'emblée baigné dans une croyance en son sens fort va devoir quant à lui rapiécer sans cesse son rideau de sens, en cherchant continuellement le sens là où il peut le trouver. Et comme il n'est pas le premier à chercher, notre monde regorge déjà de fictions d'absolu auxquelles, même s'il finit par les relativiser, il pourra s'accoler un temps pour profiter de l'aura de transcendance qu'il sentira alors projetée sur son être.

¹ KUNDERA, Milan, *Le rideau*, p.165

² *Ibidem*, p.162

b) Le désir d'immortalité : vivre pour se transcender

L'immortalité est, en son sens religieux, immortalité de l'âme : les personnes croyantes vivent avec cette promesse, avec la certitude que leur existence a un poids qui dépasse sa stricte durée, et que tout ce qui s'y produira aura une conséquence au-delà. En ce sens, leur existence est déjà placée sous le signe de la transcendance, puisqu'elle ne vaut pas pour elle seule, mais pour la durée infinie qui lui succèdera et qui sera conditionnée par cette existence. Bien qu'elle s'en approche, l'immortalité dont nous allons parler avec Kundera sera une immortalité « profane, pour ceux qui restent après leur mort dans la postérité »¹. Cette immortalité-là est, en un sens restreint, le lot de tout individu ayant compté pour son entourage : son souvenir reste, comme représentation de son être, dans l'esprit des autres, et c'est la conviction qu'il continuera toujours à exister un peu à travers cette représentation qui lui donne le sentiment d'une immortalité profane. Ce sentiment est important, car il conditionne également la vie de l'individu qui, voulant continuer à exister dans une image de lui valorisante, justifie l'existence qu'il a menée par la bonne image qu'il en laisse. Cette conviction d'immortalité permet donc également à l'individu de transcender son existence, de la vivre pour quelque chose de plus qu'elle-même : pour l'image, l'idée, le sentiment qu'elle laissera dans l'esprit de ses proches. C'est pour elle qu'il tache de compter pour d'autres personnes, pour ne pas mourir seul, non tant que la solitude ni la mort soient insoutenables en elles-mêmes, mais elles nourrissent l'angoisse d'une existence qui ne trouve de portée qu'en elle-même. Car ce qu'expriment selon nous la peur de la mort, et son palliatif, le désir d'immortalité, c'est principalement la peur de vivre dans un néant de consistance et de sens.

Dès l'enfance, on rêve d'immortalité. De plus, Bettina appartenait à la génération des romantiques, éblouis par la mort dès l'instant où ils voyaient le jour. [...]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.²

Le désir d'immortalité, exalté comme nous le rappelle Kundera par le romantisme, est projection de l'être individuel vers sa mort, elle est l'aspiration à ne pas disparaître avec son corps, aspiration à la transcendance. Ce désir répond à la peur de la mort pour lui dire que celle-ci n'est rien, si elle peut changer l'individu en une image absolue, si elle peut le

¹ KUNDERA, Milan, *L'immortalité*, p. 79

² *Ibidem*, p.103

transcender dans l'être comme dans le non-être en lui faire caresser le statut d'idéal. La « *petite immortalité* »¹ est connue de tous, elle permet à l'homme de toucher sa transcendance en vivant pour l'image qu'il laissera en l'autre. Cette image de l'immortalité est complétée chez Kundera par sa variante, la « *grande immortalité* »², qui est l'aspiration de celui désirent laisser un souvenir de lui à la réalité plus grande encore, qui puisse le transformer en symbole, placer son existence sous le signe de l'absolu, et le faire rester même « dans l'esprit de ceux qui ne l'ont pas connu »³. C'est l'aspiration de l'individu qui veut transcender son existence en se fondant dans son image posthume idéalisée, et se voir exister non seulement dans l'esprit de ses proches mais aussi dans la grande imagerie de l'histoire des hommes, renforçant ainsi l'absolu de son moi en en faisant un absolu pour le monde. Cette aspiration à l'immortalité profane, Kundera la représente dans un geste, le « geste du désir d'immortalité »⁴, incarné par plusieurs personnages qui viennent ensemble donner corps à cette position existentielle. Ce geste exprime la volonté de donner au moi une portée qui le rende nécessairement mémorable :

Appelons le geste de Bettina et de Laura *geste du désir d'immortalité*. Aspirant à la grande immortalité, Bettina veut dire : je refuse de disparaître avec le présent et ses soucis, je veux me dépasser moi-même, faire partie de l'Histoire parce que l'Histoire est la mémoire éternelle. Même si elle n'aspire qu'à la petite immortalité, Laura veut la même chose : se dépasser elle-même et dépasser le moment malheureux qu'elle traverse, faire « quelque chose » pour rester dans la mémoire de tous ceux qui l'ont connue.⁵

On comprend bien ici ce qui alimente le désir d'immortalité : c'est le besoin de dépassement. Ce geste surgit quand se fait jour pour l'individu l'insignifiance de son moi, aussi consistante soit la fiction qu'il en ait conçue : c'est ce qui explique que Laura, dont on sait combien elle est assise sur son moi, exprime son besoin de projeter ce moi vers un autre absolu que celui qu'il constitue en lui-même, elle veut le projeter vers plus grand qu'elle, pour lui donner un sens, une grandeur mémorable. Nous pourrions dire que le désir de Bettina est juste l'amplification de ce geste, le désir de donner un écho le plus large possible à son moi. Elles témoignent toutes deux par ce geste d'un besoin d'exister non seulement comme leur moi, mais comme entités participant d'une transcendance, de quelque chose de supérieur qui donne un poids absolument absolu au moi, et non relatif à leur seule existence. Il est intéressant de

¹ *Ibidem*, p.80

² *Ibidem*, p.80

³ *Ibidem*, p.80

⁴ *Ibidem*, p.243

⁵ *Ibidem*, p.248

noter ici que c'est bien de cette relativité et de la douleur qu'elle engendre que naît ce geste, d'un manque de poids qui se fait jour dans le « moment malheureux », dans les « soucis » du présent, et qui s'exprime comme « un amour exacerbé et insatisfait de son moi »¹. Pour le dire autrement, Laura est tout à fait installée dans son moi, elle y est identifiée et aime cette construction d'elle, mais elle ressent dans les moments difficiles un manque : son amour est « insatisfait », elle se rend compte tout à coup que son moi n'a pas un poids suffisant. Il a le poids de la consistance, mais non de la signifiante. C'est qu'elle a perdu l'amour de Bernard, elle a perdu cet autre qui faisait en l'aimant de son existence un absolu, qui lui donnait un sens : Laura, devenue un moi sans sens, est prise de vertige. Ce vertige s'exprime d'abord dans la menace de suicide, si bien qu'une fois ce point apaisé, Agnès voit « le moment du vertige [...] passé »², et se rassure quand Laura évoque le désir de « faire quelque chose »³. Mais ce désir est encore l'appel du vertige, car Laura entend dans cette phrase le désir de s'adonner à l'infidélité, de plonger son moi dans le malheur et dans la dégradation. Et pourtant, cette phrase contient aussi bien la chute de Laura que son salut : c'est ce qui se révèle à elle quand elle veut préciser sa pensée et reproduit le geste du désir d'immortalité. C'est en fait ce geste qui précise Laura, qui l'élance vers le dépassement du vertige : elle ne sent plus le désir d'y céder, mais celui de se projeter vers un autre absolu, peu importe lequel. Elle désire dépasser la faiblesse du moi : plutôt que de s'y abandonner, de céder au vertige et de choir dans l'inconsistance sous l'effet de l'insignifiante et de la contingence, Laura choisit de dépasser ce vertige vers le haut, en conservant sa consistance et en aspirant à lui rendre signifiante dans un autre absolu. Le geste la rappelle à la grandeur de son moi, pour qui elle a un « amour exacerbé », et qu'elle ne peut relativiser comme fiction car elle est déjà pleinement identifiée à lui, et ne se comprend qu'ainsi : sa réaction n'est donc pas celle de la relativisation, comme elle le serait chez Agnès, elle est celle de l'absolutisation. Ce geste de projection vers l'absolu ne pourrait d'ailleurs pas s'incarner en Agnès : il ne possède et ne sauve de la légèreté du sens que ceux qui n'ont pas déjà cédé à la légèreté du moi et son inconsistance. Car ce geste a besoin d'un moi aux contours bien définis pour s'ancrer en lui, puisqu'il est projection physique du moi :

Souvenons-nous de son geste, que j'ai appelé geste du désir d'immortalité : elle a d'abord posé les doigts sur un point situé entre ses deux seins, comme pour indiquer le centre même de ce qu'on dénomme le moi. Puis elle a lancé ses mains en avant, comme pour projeter ce moi très loin, par-delà l'horizon, vers l'immensité. Le geste du désir d'immortalité ne connaît que deux points de

¹ *Ibidem*, p.315

² *Ibidem*, p.241

³ *Ibidem*, p.241

repère : le moi, ici, et l'horizon là-bas, au loin ; et deux notions seulement : l'absolu qu'est le moi et l'absolu du monde.¹

Pour pérenniser sa pesanteur, sa consistance et sa nécessité, l'individu tend à se dépasser pour donner à ce moi des motifs de valorisation qui le transcendent, qui sont susceptibles d'être reconnus et valorisés dans l'absolu, dans une utopique universalité. Il transporte donc, par le geste du désir d'immortalité, l'absolu de son moi dans l'absolu du monde, en s'accrochant aux valeurs préconçues comme absolues : ce sont elles qui vont conforter le moi, et servir d'horizon transcendant son existence. Le geste que nous dépeint Kundera est en fait la schématisation de la relation existentielle du moi à l'absolu, dont il a besoin et qu'il appelle en lui tendant les mains. L'auteur souligne au passage que dans un tel schéma, peu importe à l'individu la nature de l'horizon absolutisant vers lequel il élance son moi : la seule chose qui importe est son caractère absolu. Laura se retrouve à faire partie d'une œuvre caritative, mais elle aurait tout autant pu faire autre chose, et elle ne pense d'ailleurs initialement qu'à « faire quelque chose », et si cette formule est indéterminée c'est bien justement parce que la détermination de la chose n'a pas d'importance, tant qu'elle lui permet d'envoyer son moi vers une transcendance. Comme Bettina, son contact avec l'absolu n'est qu'un biais pour faire profiter son moi de sa pesanteur :

Ce qui l'incitait à agir n'était pas la passion de la bienfaisance, mais le désir d'entrer en contact direct et personnel avec Dieu, qu'elle croyait incarné dans l'Histoire. Toutes ses amours pour les hommes célèbres (les autres ne l'intéressaient pas) n'étaient qu'un trampoline sur lequel elle se laissait tomber de tout son poids pour rebondir très haut, jusqu'à ce firmament où (incarné dans l'Histoire) siégeait son Dieu.²

Bettina profite de la lumière immortelle et absolue que Goethe projette sur elle, comme elle profite de son image ravivée par la lutte pour la justice, et comme Laura, à un moindre niveau, profite de celle que lui renvoie sa participation à la charité. On voit donc bien que les deux personnages donnent leur vie non aux autres comme on pourrait naïvement le croire, mais qu'ils la donnent à façonner leur moi et à lui donner la consistance et le sens d'une image éternelle. Ce n'est pas d'altruisme dont il s'agit, comme le souligne le reproche de Goethe rapporté par Kundera : « Goethe exhortait Bettina [...] à sortir d'elle-même. Aujourd'hui nous dirions qu'il lui reprochait son égocentrisme. »³ Cette remarque nous paraît exprimer au plus juste la nature et les limites de la fiction du moi : en formant un « amour exacerbé » pour son moi, en voulant à tout prix donner une consistance et un sens à son existence, en voulant qu'elle pèse du poids le plus lourd, l'individu court le risque de ne plus

¹ *Ibidem*, pp.314-315

² *Ibidem*, p.247

³ *Ibidem*, p.314

voir que ça, que l'image de son moi existant, et d'enlever tout poids au reste du monde. Elle nous montre aussi que l'individu est prêt à se faire le plus grand des altruistes par égocentrisme, qu'il est prêt à donner sa vie pour n'importe quoi pourvu qu'il en gagne une raison d'être et une immortalité qui puissent transcender son existence individuelle.

c) Vivre par amour : l'absolu en l'autre

Sur la scène des fictions qui donnent sens à l'existence, l'amour nous semble tenir un rôle capital, en tant qu'il est la fiction d'absolu la plus tangible et la plus accessible à l'homme durant son existence. L'amour permet à l'individu de déporter le sens de son existence non dans une divinité, ni dans des valeurs ou des idéaux, mais dans une personne concrète : il lui offre de rendre son existence absolument et concrètement nécessaire à celle de l'autre et, inversement, de l'en rendre dépendante.

L'amour : jadis, Agnès avait imaginé cette sorte d'examen : on vous demande si, après la mort, vous souhaitez vous éveiller à une vie nouvelle. Si vous aimez vraiment, vous n'accepterez qu'à la condition de vous retrouver avec la personne que vous avez aimée. La vie n'est pour vous une valeur qu'au conditionnel, et ne vaut que dans la mesure où elle vous permet de vivre votre amour. La personne aimée représente pour vous plus que toute la création, plus que la vie. Voilà, bien entendu, un blasphème moqueur à l'égard de l'ordinateur divin, lequel se considère comme le sommet de toutes les choses et le détenteur du sens de l'être.¹

Cette épreuve imaginée par Agnès doit montrer que l'individu réellement amoureux ne vit plus que par et pour son amour, et qu'il est la condition même de son maintien dans l'existence. Il est intéressant de noter que cet « examen » est un écho très clair à la question nietzschéenne « veux-tu cela encore une fois et une quantité innombrable de fois » : ce que nous dit donc Agnès, c'est que l'amoureux véritable répond par l'affirmative, qu'il supporte avec plaisir le poids du sens que l'être aimé donne à son existence, et soutiendrait l'éternel retour de cette vie-là pour que son amour pèse sur son être d'un « poids formidable ». C'est dire, en même temps, tout le besoin de poids qu'expriment ceux qui se sacrifient aux absolus, et qui seraient prêts à assumer l'insoutenable poids du retour éternel pour rendre leur existence signifiante. C'est aussi une manière ironique de montrer les trésors d'ingéniosité déployés par l'homme pour pallier le non-sens absolu de son être : en faisant de l'être aimé le créateur et le détenteur du sens de sa vie, il donne une signifiante et une nécessité toute réelle à son être. D'où le mot de « blasphème », puisque c'est bien ainsi que se définit la position de celui qui nie, trahit, ou détourne le sens existentiel édicté par le « détenteur du sens de l'être », qui n'est autre ici que le hasard ou la contingence, n'édictant logiquement de sens que celui

¹ *Ibidem*, p.379

du non-sens de l'être. L'amour est donc bel et bien pied-de-nez au non-sens, puisqu'il parvient à donner du sens, et ce bien plus concrètement que les croyances, les convictions ou l'aspiration à l'immortalité, qui ne transcendent l'être humain qu'à travers des fictions d'absolu et des abstractions de son être. C'est tout au long de l'existence que l'amour fait son œuvre de sens, puisque comme Kundera nous le rappelle, « Toutes les définitions de l'amour auront toujours un point commun : l'amour est quelque chose d'essentiel, il transforme la vie en destin »¹. L'amour transforme l'être individuel en absolu, au point que la fiction identitaire n'est même plus nécessaire : l'individu peut jouir, dans le temps amoureux, du statut de pure signifiante sans substance. Dans une scène amoureuse très ironique de *L'immortalité*, Rubens joue de cette caractéristique de l'amour pour justifier qu'il se soit trompé de prénom devant sa femme : « Ingrid, Elisabeth ! Oui, tu es pour moi toutes les femmes ! Toutes les femmes du monde ! Eve ! Clara ! Julie ! Tu es toutes les femmes ! Tu es la femme au pluriel ! Ingrid ! Gretchen ! Toutes les femmes du monde sont en toi, tu portes leurs noms !... »² Le stratagème fonctionne, car « en agissant comme un fou, Rubens s'est réclamé de l'absolu, de l'absolu fou de l'amour »³, et que c'est la marque même du grand amour, de l'amour absolu, que d'être dénué de raison. L'amour doit être fou pour être vrai, et c'est folie que de dépersonnaliser sa femme pour mieux la faire amour, mais c'est amour, et l'absolu justifie tout, même la dépersonnalisation. Et le stratagème fonctionne, l'absolu de l'amour fonctionne effectivement ainsi, ce qui signifie que la femme accepte de voir niée son identité, de voir son nom noyé dans la foule des noms, de se voir ramenée à une pluralité féminine anonyme, pour mieux se sentir fondue dans l'absolu de l'amour, pour devenir auprès de son amant un pur amour, un pur absolu sans substance. C'est là la folie de l'amoureux, qui accepte tous les compromis sur sa personne pourvu qu'il soit maintenu dans la lumière absolue de l'amour. Pour autant, de manière générale, il nous semble que l'on peut dire que le regard amoureux a cette faculté, en même temps qu'il donne signifiante à l'être individuel, de lui donner un caractère substantiel tout à fait unique, et de le sortir ainsi de la multitude généralisante des corps. Comme le formule Paul, « Quand on aime quelqu'un, on aime son visage et on le rend ainsi totalement différent des autres »⁴. L'amour donne donc à la fois consistance et signifiante à l'être individuel, il lui donne un « poids formidable » sans pareil, si bien que la tentation est souvent forte pour l'individu de se livrer à l'amour ne serait-ce que pour profiter de cette aura absolutisante : c'est là le cas de Laura, comme de beaucoup, qui échoueraient au test d'Agnès

¹ *Ibidem*, p.439

² *Ibidem*, p.419

³ *Ibidem*, p.420

⁴ *Ibidem*, p.57

en préférant leur vie et leur moi à l'amour, et retomberaient dans l'insignifiance en reléguant l'amour au second plan, en en faisant un moyen pour alimenter l'absolu de leur moi.

L'important c'est qu'il pense à moi. J'ai eu beaucoup d'hommes dans ma vie, aucun ne sait plus rien de moi, je ne sais plus rien d'eux et je me demande : pourquoi ai-je vécu, si personne ne doit garder la moindre trace de moi ? Que reste-t-il de ma vie ? Rien, Agnès, rien ! Mais ces deux dernières années j'ai été vraiment heureuse en sachant que Bernard pensait à moi, que j'habitais sa tête, que je vivais dans les pensées de l'autre. Sans ça, je suis une morte, tout en vivant.¹

On voit bien que Laura ne vit pas pour l'amour, mais qu'elle attend de l'amour qu'il la fasse vivre. En disant « sans ça, je suis une morte, tout en vivant », elle ne dit pas sa dépendance à l'amour, elle dit son besoin que l'absolu vienne pallier la légèreté de sa condition ontologique. Aveuglée par son moi, elle n'est pas capable de le fondre dans un absolu transcendant, car il est déjà son absolu, elle ne voit que lui et ne vit que piégée dans son égocentrisme. Et pourtant elle éprouve ce désir d'immortalité, de signifiance, elle le vit comme un manque et essaie de la combler par l'amour. Mais comme tout absolu, l'amour ne peut offrir sa signifiance que si l'on s'y livre pleinement : il ne peut donc l'offrir à Laura qui, comme Bettina, n'est pas capable de « sortir d'elle-même », et doit se contenter d'errer avec sa conviction de substance, caressant ponctuellement les absolus. Et, nous le répétons, la situation de Laura est celle de nombre d'individus, ce qui veut donc dire, pour reprendre les mots d'Agnès, que « la plupart des gens n'ont pas connu l'amour »². De manière générale, l'homme croit le connaître, mais se contente en fait de le vivre comme un heureux répit à l'insignifiance : il en profite souvent, comme elle, à sens unique, savourant la conviction que ses amants conserveront éternellement son souvenir en leur esprit, mais ne se souciant pas de dire « je ne sais plus rien d'eux ». Il en profite comme d'un abandon temporaire de soi, laissant ainsi à l'autre le soin d'assurer sa signifiance et sa consistance :

Aimer quelqu'un, pour Laura, signifiait lui faire don de son corps : le lui apporter, comme elle avait fait apporter à sa sœur le piano blanc ; le déposer au milieu de son appartement : me voici, voici mes cinquante-sept kilos, voici ma chair et mes os, ils sont pour toi et c'est chez toi que je les abandonne.³

On voit comme dans cet amour-là l'individu se donne à l'autre, comme un objet, à la composition et la nécessité interne finie. Il profite ainsi de l'amant comme support au poids de son moi, exigeant de l'autre qu'il le prenne tel-quel, comme entité absolue, pour se soulager un temps de devoir porter sur lui-seul sa propre nécessité. C'est, pour ainsi dire, un amour pratique que vit alors l'individu, ne répondant que faiblement à ses attentes et n'y répondant

¹ *Ibidem*, pp.236-237

² *Ibidem*, p.379

³ *Ibidem*, p.239

qu'un temps, comme toute fiction pratique n'étant pas vécue comme absolue.

d) Les convictions sont des attributs du moi

On a pu éprouver quelque peu les aspects des fictions de sens dont l'individu voile sa vie pour lui donner signifiante et nécessité, et comprendre toute la difficulté qu'il y a à pallier la pesanteur en se référant à des absolus transcendants, dès lors que ceux-ci rentrent en contradiction les uns avec les autres, et qu'ils ne tolèrent donc pas la moindre relativisation. La fiction de sens demande donc, comme la fiction de substance, une adhésion et une identification sans réserve pour donner à l'être la pesanteur recherchée. C'est que l'une comme l'autre, nous dira Kundera, demandent à être prises et vécues comme des attributs du moi : bien qu'il soit sensé être par définition extérieur au moi, le sens transcendant que se donne le moi n'a de réalité absolue que relativement à la croyance qu'il y place, puisqu'en dernier ressort la seule réalité absolue est de l'ordre du non-sens.

La méthode additive est tout à fait plaisante si l'on ajoute à son moi un chien, une chatte, un rôti de porc, l'amour de l'océan ou des douches froides. Les choses deviennent moins idylliques si l'on décide d'ajouter au moi la passion pour le communisme, pour la patrie, pour Mussolini, pour l'Eglise catholique, pour l'athéisme, pour le fascisme ou pour l'antifascisme. Dans les deux cas, la méthode reste exactement la même : celui qui défend opiniâtrement la supériorité des chats sur les autres animaux fait, par essence, la même chose que celui qui proclame Mussolini unique sauveur de l'Italie : il vante un attribut de son moi et met tout en œuvre pour que cet attribut (une chatte ou Mussolini) soit reconnu et aimé de tout son entourage.¹

On pourrait ainsi dire qu'il y a identité de nature, ou d'« essence », entre les attributs signifiants et substantiels, en tant qu'ils sont tous deux des composantes de la fiction du moi, et qu'ils n'ont donc aucune valeur ou poids ontologique absolu. Ils vont simplement définir relativement à l'individu les pôles d'importance de son existence, et lui donner des indications directionnelles auxquelles se raccrocher face à la légèreté : ainsi « Celui qui d'une passion pour Mussolini fait un attribut de son moi devient militant politique ; celui qui exalte les chats, la musique ou de vieux meubles, fait des cadeaux à ses amis. »² Dans cet extrait, comme dans celui précité, Kundera assimile d'ailleurs très clairement tous ces attributs du moi, poussant la déconstruction des valeurs jusqu'à mettre au même niveau l'amour du « rôti de porc » et « la passion pour le communisme », et achevant ainsi d'enlever toute prétention à la transcendance aux attributs préconçus comme porteurs d'un sens absolu. Si les formules

¹ *Ibidem*, pp.152-153

² *Ibidem*, p.154

ont quelque chose de provocateur, c'est selon nous pour mieux signifier la violence de la déconstruction des valeurs qui laisse toujours, en dernier ressort, une impression choquante et caricaturale, alors qu'elle demeure pour l'auteur désengagée de tout conflit de valeurs que ce soit. Si ce rideau des préinterprétations intéresse Kundera, c'est cela qui nous laisse croire au caractère universel et absolu de certaines valeurs ou attributs lui permet de comprendre l'importance que les individus en conçoivent. C'est qu'à travers ce besoin d'un sens transcendant, s'exprime en fait et surtout un besoin de reconnaissance de l'existence du moi comme substance nécessaire. Et tout comme dans l'amour véritable l'autre reconnaît et atteste mon existence comme telle, dans les croyances, les valeurs absolues et les idéaux, la présence imaginaire du regard de l'autre produit de même ce sentiment de reconnaissance du moi. Par suite, l'intégration de ce regard permet de combler l'égoïsme qui est la marque de toute fiction du moi accomplie, c'est-à-dire absolutisée. L'intégration de ce regard donc, et de ce regard en tant qu'il reconnaît le moi comme valorisé, suscite l'émotion du moi se retournant sur le moi :

La larme dans l'œil de Laura était celle de l'émotion que suscitait chez Laura la vue d'une Laura décidée à faire le sacrifice de sa vie, en restant aux côtés du mari de sa sœur disparue.

La larme dans l'œil de Paul était celle de l'émotion que suscitait chez Paul la fidélité d'un Paul incapable de vivre avec une autre femme que l'ombre même de sa compagne disparue, son imitation, sa sœur.¹

Ce regard ému est la signature de la pesanteur du moi, il est la marque de son assise absolument égocentrique sur l'être. Placée sous le signe du moi, l'existence est dès lors vécue pour satisfaire l'« amour exacerbé » du moi qui en est conçu, pour continuer d'en asseoir, d'en étendre et d'en exalter le poids. Et puisque la fiction du moi existe à travers sa reconnaissance, c'est, en tout, l'image du moi que l'individu percevra, et pour laquelle il vivra, comme Bettina, dont Kundera nous dit qu'« Où qu'elle soit allée, son moi a flotté derrière elle comme un drapeau »². Le moi sera le phare existentiel de l'individu, son étendard à travers l'existence, son point de repère et la marque même de sa réalité substantielle et nécessaire.

Le garçon qui s'inscrit à vingt ans au parti communiste ou qui, fusil au poing, s'en va rejoindre la guérilla dans les montagnes, est fasciné par sa propre image de révolutionnaire : c'est elle qui le fait devenir lui-même. A l'origine de sa lutte se trouve un amour exacerbé et insatisfait de son moi, auquel il désire donner des contours bien nets, avant de l'envoyer (en accomplissant le geste du désir d'immortalité, tel que je l'ai décrit) sur la grande scène de l'Histoire où convergent des milliers de regards ; et nous savons, par l'exemple de Mychkin et de Natassia Philippovna, que sous les

¹ *Ibidem*, p.303

² *Ibidem*, p.314

regards intensément braqués sur elle l'âme ne cesse de croître, d'enfler, de prendre du volume, pour s'envoler enfin vers le firmament comme un aérostat magnifiquement illuminé.¹

L'existence est bel et bien pour la plupart des individus une lutte contre la légèreté de l'être et donc une lutte pour la reconnaissance du moi comme réel : l'individu a besoin de son image, nous dit-il ici, pour « devenir lui-même », c'est-à-dire pour pouvoir se regarder vivre, s'identifier à son image, et œuvrer à la façonner selon ce que son amour du moi exigera pour être satisfait. Il a donc besoin de se définir d'abord comme image, de lui « donner des contours bien nets », pour pouvoir la regarder comme lui-même, et la soumettre aux « milliers de regards » réels ou imaginés des autres existants, afin de lui donner pleine réalité, non seulement pour lui, mais dans l'absolu du regard des autres. C'est seulement alors qu'il se voit soulagé du poids de sa légèreté ontologique, et qu'il peut « prendre du volume, pour s'envoler » vers l'imagerie des absolus. Nous allons maintenant voir les aspects que prend cette lutte individuelle et collective, intrinsèquement égocentrique, pour faire exister la fiction du moi à travers le regard d'autrui, et quelles problématiques soulève cette dépendance acharnée à l'autre et à l'image.

¹ *Ibidem*, p.315

III – TROISIEME PARTIE

Une quête en forme de lutte : autrui donne poids au moi et ramène l'être à la légèreté

1- Une lutte pour la reconnaissance du moi

a) Le besoin du regard d'autrui pour faire exister et reconnaître le moi

Pour asseoir le poids de son être, l'individu doit en trouver la confirmation hors de lui-même, il doit en trouver la reconnaissance extérieure, sans quoi son identité fictionnée ne peut s'assumer comme réalité. La transcendance qu'il recherche ne trouvant de concrétisation que dans le regard d'autrui, l'existence de son moi va donc être suspendue à cet autre qui le regarde, que ce regard soit réel ou intériorisé, imaginé. Il n'est d'ailleurs pas anodin que toutes les religions reposent sur la fiction d'une divinité omnisciente, qui veille continuellement par son regard à faire exister l'individu en donnant du poids à chacun de ses gestes. C'est que, nous dit Kundera, « Nous avons tous besoin que quelqu'un nous regarde. »¹ C'est un besoin qui accompagne le besoin de fiction identitaire, puisque celle-ci ne tient que par sa reconnaissance comme réalité objective et nécessaire. L'auteur imagine qu'« on pourrait nous ranger en quatre catégories selon le type de regard sous lequel nous voulons vivre » : nous voyons surtout dans ces catégories l'énonciation des principales positions face au regard, des différents aspects du besoin de regards, se retrouvant d'ailleurs souvent au sein d'un même individu. Enumérant ces catégories, il pose alors que « la première cherche le regard d'un nombre infini d'yeux anonymes », que la seconde rassemble « ceux qui ne peuvent vivre sans le regard d'une multitude d'yeux familiers », la troisième « ceux qui ont besoin d'être sous les yeux de l'être aimé », et la dernière, « la plus rare », « ceux qui vivent sous le regard imaginaire d'êtres absents », « les rêveurs ». Ces postures intéressent toutes l'individu à leur manière, en tant qu'elles sont les diverses facettes d'un même besoin de pesanteur existentielle. Nous y retrouvons, sous l'angle de leur besoin de signification, les grands traits qui composent la fiction du moi. La première posture renvoie d'abord au besoin d'absolu, puisque les yeux de la multitude anonyme sont porteurs d'une universalité relative,

¹ KUNDERA, Milan, *L'insoutenable légèreté de l'être*, p.395 (toutes les citations qui vont suivre sont extraites de la suite développement sur les catégories de regards : pp.395-396)

ils sont pour ainsi dire un regard total, et transforment par là le moi en une image idéale et éternelle : c'est ce que recherchent ceux qui visent la « grande immortalité », par la gloire ou par la fonte du moi dans des valeurs. C'est aussi une posture qui exprime le besoin d'exister comme substance corporelle, comme être matériel dans le monde. C'est en un sens, un regard social, qui permet à l'individu de se rappeler à son existence visible, à son existence d'homme, même vu dans sa plus stricte généralité. C'est le manque de ce regard qu'exprime Chantal quand elle déplore « les hommes ne se retournent plus sur moi »¹, comme la réflexion de Jean-Marc le montre :

La phrase de Chantal lui résonnait dans la tête et il imaginait l'histoire de son corps : il était perdu parmi des millions d'autres corps jusqu'au jour où un regard de désir se posa sur lui et le tira de la nébuleuse multitude ; ensuite, les regards se sont multipliés et ont embrasé ce corps qui dès lors traverse le monde tel un flambeau ; c'est le temps d'une lumineuse gloire mais, bientôt, les regards commenceront à se raréfier, la lumière à s'éteindre peu à peu jusqu'au jour où ce corps, translucide, puis transparent, puis invisible, se promènera dans les rues tel un petit néant ambulant.²

Cette multitude anonyme qui regarde Chantal ne conforte pas seulement son sentiment de beauté, ou d'originalité. Il lui renvoie le sentiment du poids existentiel qu'elle diffuse : si Chantal ne sent plus les regards se poser sur elle, c'est qu'elle a déjà commencé de s'alléger, et qu'elle a perdu son assurance existentielle d'antan. Car la sensation et l'interprétation d'un regard est toujours relative à l'individu qui le reçoit, on peut se permettre de supposer que si Chantal ne sent plus les regards, c'est que ses certitudes sur son moi ont déjà commencé de s'effriter, et qu'elle ne se sent plus regardable, plus incluse dans cette société des humains que la multitude lui renvoyait. Cette « lumineuse gloire » de l'unicité qu'elle ressentait sous le regard du désir se serait, de même, tarie avec l'âge de la lucidité. Et si la « lumière » des regards s'éteint, c'est peut-être que Chantal a déjà confronté sa condition de « petit néant ambulant », et ne vit plus qu'ainsi, dans les yeux des autres comme dans les siens. Toujours est-il que, confrontée au tarissement des regards, réel ou non, elle se sent disparaître du monde humain des substances uniques, elle sent son être s'effacer, se fondre dans la substance matérielle, et exprime dans un cri ontologique son besoin fondamental d'être regardée pour revenir au monde. Jean-Marc parvient d'ailleurs à restaurer ce regard pour la faire revivre, en lui écrivant des lettres anonymes lui faisant croire qu'elle est espionnée. Cet aspect du besoin de regard est, selon nous, l'expression de la plus stricte volonté d'être inclus dans un ensemble de même nature que soi, dans une communauté substantielle dont l'individu puisse être reconnu membre. Le second besoin de regard dont nous parle Kundera, celui d'être reconnu par « une multitude d'yeux familiers », fait signe vers le besoin de reconnaissance

¹ KUNDERA, Milan, *L'identité*, p.51

² *Ibidem*, p.52

des attributs du moi, et de son unicité. D'une part, les proches sont souvent ceux qui partagent les attributs de l'individu, et leur donnent ainsi une réalité non-exclusive mais aussi non-relative, ils leur donnent une existence extérieure au moi en les projetant dans la sphère collective concrète du quotidien. Ils sont le reflet du moi le plus direct, ils le connaissent, c'est-à-dire qu'ils le reconnaissent et l'acceptent tel qu'il se définit dans sa complexion d'attributs. D'autre part, le regard des proches permet à l'individu d'exister dans une continuité, en attestant ses moindres changements, en jugeant de son évolution vis-à-vis d'un passif commun : ils le font exister de son vivant dans une « petite immortalité », tout en assurant l'assouvissement de son désir d'éternité. C'est ainsi que Jean-Marc définit le besoin d'amitié :

L'amitié est indispensable à l'homme pour le bon fonctionnement de sa mémoire. Se souvenir de son passé, le porter toujours avec soi, c'est peut-être la condition nécessaire pour conserver, comme on dit, l'intégrité de son moi. Afin que le moi ne rétrécisse pas, afin qu'il garde son volume, il faut arroser les souvenirs comme des fleurs en pot et cet arrosage exige un contact régulier avec des témoins du passé, c'est-à-dire avec des amis.¹

Il conçoit ainsi les proches comme les porteurs de l'unicité du moi à travers ses variations : ceux-ci, ayant une connaissance exhaustive d'au moins une partie de la vie de l'individu, lui permettent d'exister à travers leur regard non comme un pur présent fugitif mais comme un l'ensemble des « souvenirs » de son existence qui le constituent. Le contact amical a donc pour lui un rôle palliatif de la temporalité de l'être, il lui permet de la soutenir nostalgiquement, de l'abstraire par un regard ramenant sur la scène du présent le poids existentiel total des diverses postures passées qui le composent. Ce que nous dit Jean-Marc, c'est que « voilà la vraie et seule raison d'être de l'amitié : procurer un miroir dans lequel l'autre peut contempler son image d'autrefois qui, sans l'éternel bla-bla de souvenirs entre copains, se serait effacé depuis longtemps. »² Le troisième regard, celui de « l'être aimé », répond à un besoin similaire au second, à la différence qu'il permet également de pallier l'insoutenable sentiment de généralité de l'être individuel. Les yeux de l'amour sortent l'individu de la masse anonyme des corps et des moi, ils le font exister comme unique et irremplaçable, gonflant le moi dans la moindre de ses parcelles, au point de lui donner parfois une reconnaissance dont il n'est pas prêt à assumer le poids. A l'inverse, l'amoureux, en tant qu'il a fait de son amour pour tel individu un attribut de son moi, porte en lui-même le poids du moi de l'autre, et peut aussi permettre à l'individu de s'en soulager quand il n'a plus la force de le maintenir auprès des autres regards, quand il sent son moi s'effriter et qu'il a besoin de support : c'est donc un regard qui donne à la fois poids à l'insoutenable légèreté de

¹ *Ibidem*, pp.61-62

² *Ibidem*, p.20

l'être, et qui allège son poids formidable. Il est, en ce sens, une réponse complète à la problématique ontologique dans sa bipolarité. Ce regard répond également, comme les deux premiers et peut-être encore d'avantage, au besoin de nécessité de l'individu, en corrélant son existence à une autre. La dernière catégorie qu'évoque Kundera, celle des « rêveurs » qui ne vivent que « sous le regard imaginaire d'êtres absents », est celle de ceux qui, en vérité, n'ont plus un besoin concret du regard de l'autre, qui se suffisent d'une reconnaissance imaginée, rêvée, fictive : la seule idée du regard parvient à leur donner réalité. Ce sont, en général, ceux dont le moi est déjà entamé par la légèreté et qui, se sentant fiction, vivent dans la fiction. Cette catégorie est, nous dit l'auteur, « la plus rare », car elle rassemble les individus ayant dépassé la dépendance au regard. La plupart des hommes, en effet, ne parvient bien souvent jamais à se passer du regard d'autrui pour se sentir exister. Cela ne va pas sans poser problème, puisque l'individu ne se sent donc exister comme un moi que dans l'aliénation au regard de l'autre, qui ne se sert lui-même de lui que pour asseoir son existence. Poser une telle dépendance, c'est déjà définir le fondement de toute relation humaine comme une lutte pour l'existence, pour une existence dans le regard d'autrui : c'est donc dire que l'autre, par son regard, est tout à la fois ce qui donne réalité au moi et ce qui le nie.

b) L'autre réalise le moi comme image

En voulant la reconnaissance de son moi à travers le regard d'autrui, l'individu s'adonne à un jeu dangereux, car l'autre est tout en même temps ce qui fait venir le moi à l'existence, et ce qui le réduit à son image. Or, aussi fort soit son désir d'avoir du poids pour autre que soi, l'individu se refuse à exister comme image, comme chose vue, car c'est bien ainsi que le regard objectif de l'autre le perçoit. C'est là toute la problématique de la quête de pesanteur existentielle : elle ne peut s'achever que par l'autre, par son regard, or ce regard ne forme lui-même d'image que pour l'autre, ce qui signifie que la quête ne finit donc d'attester l'être individuel que pour cet autre. C'est ce qu'exprime Agnès quand elle dit que, pour autant qu'il s'identifie à son image, « l'individu ne s'appartient plus, qu'il est entièrement la propriété des autres »¹, dont les yeux détiennent la réalité du moi comme image. C'est aussi le sens de la réflexion de Sartre, qui voit par le regard de l'autre le moi venir à l'être et devenir image du même coup : c'est ce qu'il nomme le fait d'être-pour-autrui. Voulant à tout prix donner une réalité et une nécessité absolue au moi pour nier sa contingence, pour combler son manque de

¹ *Ibidem*, p.57

poids, l'être humain rêve d'une impossible synthèse, il veut être son moi comme faisant sens à la fois pour lui-même et pour l'autre, il veut faire sens pour soi et en soi, il veut être ce que Sartre définit comme un « *en-soi-pour-soi* ». Mais l'individu ne peut être sujet et objet : dès lors qu'il satisfait son désir d'être en-soi, dès qu'il se réifie, il se voit dépossédé de sa subjectivité et de sa maîtrise de son moi, et c'est ce statut lui est insoutenable. C'est de lui que naît la honte, en son sens fondamental tel que nous avons pu le détailler avec Agnès, la honte comme « humiliation que nous éprouvons à être ce que nous sommes sans l'avoir choisi [...] »¹.

[...] autrui est le médiateur entre moi et moi-même : j'ai honte de moi *tel que j'apparais* à autrui. Et par l'apparition même d'autrui, je suis mis en mesure de porter un jugement sur moi-même comme sur un objet, car c'est comme objet que j'apparais à autrui. Mais pourtant cet objet apparu à autrui, ce n'est pas une vaine image dans l'esprit d'un autre. Cette image en effet serait entièrement imputable à autrui et ne saurait me « toucher ». Je pourrais ressentir de l'agacement, de la colère en face d'elle, comme devant un mauvais portrait de moi, qui me prête une laideur ou une bassesse d'expression que je n'ai pas ; mais je ne saurais être atteint jusqu'aux moelles : la honte est, par nature, *reconnaissance*. Je reconnais que je *suis* comme autrui me voit.²

La honte telle que la décrit Sartre vient donc avec la prise de conscience de la contingence du moi, puisque l'individu reconnaît que son image dans le regard de l'autre est bien lui, qu'il existe en cette image et par cette image, et n'a donc pas les pleins pouvoirs de se définir mais est ontologiquement lié à cette apparence. Et il se sent trahi par cette apparence, il est humilié de voir qu'elle le touche et qu'elle est donc porteuse de la réalité de son moi tandis même qu'il n'en dispose que par la médiation de l'autre. Dans ce texte, on comprend que l'être-pour-autrui est l'insatisfaisante synthèse du statut ontologique d'en-soi et de pour-soi que vise l'individu, mais qu'il est irréductible à l'un ou à l'autre et constitue un mode d'être spécifique, révélant à l'individu que la seule reconnaissance du moi à laquelle il peut prétendre s'accompagne du sentiment de honte. Cette réflexion sartrienne trouve un écho très clair dans le discours de Paul, qui vient même selon nous la compléter :

C'est une illusion naïve de croire que notre image est une simple apparence, derrière laquelle se cacherait la vraie substance de notre moi, indépendante du regard du monde. Avec un cynisme radical, les imagologues prouvent que le contraire est vrai : notre moi est une simple apparence, insaisissable, indescriptible, confuse, tandis que la seule réalité, presque trop facile à saisir et à décrire, est notre image dans les yeux des autres. Et le pire : tu n'en es pas le maître. Tu essaies d'abord de la peindre toi-même, ensuite, au moins, de garder une influence sur elle, de la contrôler, mais en vain : il suffit d'une formule malveillante pour te transformer à jamais en lamentable caricature.³

C'est d'une dénonciation de la fiction du moi dont il s'agit ici : Paul parle en effet d'une

¹ KUNDERA, Milan, *L'immortalité*, p.366

² SARTRE, Jean-Paul, *L'être et le néant, essai d'ontologie phénoménologique*, p.260.

³ KUNDERA, Milan, *L'immortalité*, pp.193-194

« illusion naïve » de substantialité, et accorde seule réalité ontologique au moi comme image. Par là, il pose que l'être humain lui-même existe strictement en cette image, qu'il n'est pas seulement présent comme image « dans l'esprit de l'autre », mais qu'il n'est *que* cette présence, que ce « moi *tel que j'apparais à autrui* ». Le moi n'est pas seulement dépendant « du regard du monde » pour être attesté comme existant, comme on a pu le voir précédemment, il est dépendant de ce regard pour être : il est strictement l'image que ce regard en forme. En disant cela, Paul nie la réalité de l'être individuel, qu'il désigne par le « moi », comme « insaisissable, indescriptible, confuse », dont on sait qu'elle est à peu près la conception qu'en forme Kundera. Il nie la réalité inintelligible de l'être humain et il nie l'illusion du moi, rejoignant le point de vue des « imagologues », ceux-là qui donnent toute réalité à l'image, qui composent et orchestrent l'exaltation et la promotion de l'image dans l'esprit des individus. Cette conception, et cette imagologie, enlèvent comme il le souligne lui-même toute « influence » et tout pouvoir à l'individu sur son image et donc sur son être. Or, s'il se sent « caricature » en son image, c'est que l'individu ne se sent pas exister comme tel : il ne se sent pas être en son image, il a la plupart du temps le sentiment que cette image le déforme, que le regard d'autrui le manque. Car s'il est cette image-là pour l'autre, il n'est pour autant pas cette image-là pour lui : imposé de l'extérieur, le regard que les autres portent sur l'individu le définissent comme ils le comprennent, au travers du rideau des préinterprétations subjectives qui opacifie toute relation et tout regard. L'individu cherche toujours à retrouver de lui-même en l'autre, parce qu'il ne connaît que cela. Pour comprendre, il cherche à se retrouver lui et ses référentiels. Parfois certains référentiels communiquent mieux que d'autres. Dans tous les cas, ils sont imperméables, et fondent l'égoïsme de tout individu et donc de toute relation. L'incompréhension fondamentale qui règne entre les individus repose pour Kundera sur l'incommunicabilité de leurs codes existentiels individuels¹ : comme s'ils parlaient un langage différent, étant chacun référé à leurs codes propres, ils n'entendent et ne voient que ce qu'ils peuvent et veulent décoder autour d'eux, et s'en forment ainsi une image qui se réfère avant tout à eux.

Elle ne lui dissimulait jamais ce qu'elle pensait, il avait donc la possibilité de bien la connaître ; pourtant il la voyait exactement comme tout le monde la voyait : *une jeune femme qui souffre, bannie de son pays*. Lui-même vient d'une ville suédoise qu'il déteste cordialement et où il se défend de remettre les pieds. Mais dans son cas, c'est normal. Car tout le monde l'applaudit comme *un sympathique Scandinave très cosmopolite qui a déjà oublié où il est né*. Tous les deux sont classés, étiquetés, et c'est selon la fidélité à leur étiquette qu'on les jugera (mais, bien sûr, c'est cela et rien d'autre qu'on appelle avec emphase : être fidèle à soi-même).²

¹ KUNDERA, Milan, *L'insoutenable légèreté de l'être*, « *Petit lexique des mots incompris* » (première partie et suite) pp.133-143, 146-153

² KUNDERA, Milan, *L'ignorance*, p.31

On voit bien ici que l'individu, incarné par Gustaf, forme une image de l'autre, Irena, qui est « produit de son désir, de sa pensée abstraite »¹, projection d'un assemblage d'images codifiées qui préexistent en lui, et grâce auxquelles il peut avoir l'impression de la connaître et la comprendre exister en fonction. On voit aussi qu'il y a certains codes qui préexistent dans l'imaginaire collectif et codifient en partie le regard de « tout le monde » : ce sont ceux-là qu'on appelle les préjugés, et qui plus encore que les codes existentiels individuels donnent à l'individu qui est regardé au travers le sentiment d'être mal vu, incompris, car exister comme image est d'autant plus révoltant lorsque cette image ne s'applique même pas à l'individu mais à une généralité. C'est pour toutes ces raisons que, bien que l'individu soit fondamentalement dépendant de l'autre, il ne peut accepter sans honte et sans révolte d'être réduit à une image déformée et mal vue. Il est donc entraîné à défendre l'unicité et la subjectivité de son moi : c'est ainsi qu'il entre dans une lutte perpétuelle avec l'autre pour exister, grâce et contre lui, et reprendre le contrôle de son image, poursuivant ainsi son impossible quête de pesanteur et la satisfaction de son besoin d'être un « en-soi-pour-soi ».

c) Une lutte pour l'existence du moi et son unicité

Dans l'œuvre de Kundera, cet impossible besoin de reconnaissance de la fiction du moi prend une place conséquente, puisqu'il est la préoccupation essentielle de l'existence de l'individu cherchant à pallier la légèreté de son être. Les existences individuelles incarnées par les personnages, et leurs relations nécessaires à l'autre, vont dès lors être placées sous le signe de la lutte, car comme il le souligne pour expliquer la passion avec laquelle les individus donnent des attributs au moi, « si nous voulons que l'amour (innocemment insignifiant) des douches devienne un attribut de notre moi, il nous faut porter à la connaissance du monde entier notre intention de nous battre pour cet amour. »² Voulant se donner un caractère substantiel, et voulant rester sujet de cette substance, l'individu se lance donc dans une lutte existentielle pour faire reconnaître les attributs qu'il s'est choisis en propre, pour imprimer dans le regard d'autrui l'image qu'il veut peindre de lui. Pour cela, il doit rendre visible de tous cette image et s'extravertir, l'imposer au regard de l'autre, tandis que cet autre mène le même combat pour exister.

Vous savez ce qui se passe quand deux personnes bavardent. L'une parle et l'autre lui coupe la

¹ KUNDERA, Milan, *Risibles amours*, p.111

² KUNDERA, Milan, *L'immortalité*, p.54

parole : « c'est tout à fait comme moi, je... » et se met à parler d'elle jusqu'à ce que la première réussisse à glisser à son tour : « c'est tout à fait comme moi, je... »

Cette phrase, « c'est tout à fait comme moi, je... », semble être un écho approbateur, une manière de continuer la réflexion de l'autre, mais c'est un leurre : en réalité c'est une révolte brutale contre une violence brutale, un effort pour libérer notre propre oreille de l'esclavage et occuper de force l'oreille de l'adversaire. Car toute la vie de l'homme parmi ses semblables n'est rien d'autre qu'un combat pour s'emparer de l'oreille d'autrui.¹

Cet extrait nous dit toute l'aliénation que l'autre fait subir à l'individu, et le rapport de balance entre « esclavage » et libération qui constitue toute relation intersubjective : autrement dit, lorsqu'il converse, l'individu est dans une alternance constante entre sa position d'objet et de sujet, d'en-soi et de pour-soi, de possession et de dépossession de son image. L'autre le ramène sans cesse à lui, il s'accapare son moi en le réduisant ouvertement à un reflet du sien : en disant « c'est tout à fait comme moi, je... », il s'attribue la réalité que vient d'énoncer l'autre pour ramener la lumière sur lui d'une part, et pour mieux gonfler son moi d'autre part. Et dans cette lutte pour posséder l'oreille de l'autre, son regard, son attention, et reprendre par-là l'ascendant sur son moi, l'individu use de toutes les armes à sa disposition. Ainsi, quand la parole ne suffit plus à lutter, quand les codes existentiels², les lexiques caractérisant l'interprétation que chaque individu fait du monde et qui conditionnent les possibilités d'intersubjectivité, se révèlent incapables de communiquer, c'est à son corps qu'il fait appel pour asseoir son image en l'autre et pérenniser sa possession.

Je ne te lâche pas, se disait-elle, je ne me laisserai pas évincer, je lutterai pour te garder. Alors son sexe, en se mouvant vers le haut et vers le bas, se transforma en une machine de guerre qu'elle mettait en marche et dirigeait. Cette arme était la dernière, se disait-elle, la seule qui lui restât, mais toute-puissante. Au rythme de ses mouvements, elle répétait pour elle-même, comme un osumato de basse dans un morceau de musique : *je lutterai, je lutterai, je lutterai*, et elle croyait à sa victoire.³

Cette scène, qui est mise en abîme de la lutte existentielle de Laura, incarne très visuellement la violence de la lutte, son caractère acharné et impitoyable : en transformant la scène d'amour en véritable guerre ouverte, Kundera donne une image tout à fait désenchantée des rapports humains, et fait de ce « *je lutterai, je lutterai, je lutterai* » le tempo d'une existence dont l'égoïsme se fait la fondamentale. Ce rapport de force dont il s'agit est un rapport en forme de « course-poursuite »⁴ où les deux coureurs luttent pour s'accaparer le devant de la scène et par là, la reconnaissance de leur existence. Mais c'est en même temps une lutte au corps à corps, pour déterminer celui dont la position existentielle est la plus digne de reconnaissance, celui dont la visibilité est non seulement attestée mais valorisée : autrement

¹ KUNDERA, Milan, *Le livre du rire et de l'oubli*, pp.136-137

² Voir p.20 et pp.86-87 du document

³ KUNDERA, Milan, *L'immortalité*, p.226

⁴ *Ibidem*, p.343

dit, c'est à la fois et dans un mouvement réciproque une lutte pour la consistance et pour la transcendance, ces deux aspects du besoin de pesanteur étant complémentaires bien qu'inconciliables. Car chacun se donne un sens et donne un sens aux situations, ce corps à corps prend forme dans l'effort quotidien de l'individu qui, pour donner poids à l'être et aux choses, se heurte sans cesse à celui de l'autre, et chacun va ainsi chercher à faire valoir son poids pour l'autre, et contre lui. En effet, aussi beau et altruiste que puisse être le sens pour lequel l'individu se bat, c'est toujours dans une lutte avec l'autre qu'il se situe puisque, nous le rappelle Kundera, « la lutte *pour* est indissociable de la lutte *contre* »¹, et que pour faire valoir le sens dont il fait son moi le porteur, il doit toujours supplanter celui des autres, puisque deux sens aux prétentions absolues ne peuvent, comme on l'a vu, tolérer une fondamentale coexistence. On pourra donc dire que chez notre auteur, comme chez Sartre, « l'essence des rapports entre consciences, c'est le conflit »².

N'allez pas me dire que deux hommes en profond désaccord puissent s'aimer ; ce sont des contes pour les enfants. Peut-être pourraient-ils s'aimer s'ils gardaient pour eux leurs opinions, ou n'en parlaient que sur un ton badin pour en minimiser l'importance [...]. Mais une fois que la dispute a éclaté, il est trop tard. Non qu'ils croient tellement aux opinions qu'ils défendent, mais ils ne supportent pas de ne pas avoir raison. Regardez ces deux-là. Après tout, leur dispute ne changera rien à rien, elle n'aboutira à aucune décision, n'influencera nullement la marche des choses, elle est parfaitement stérile, inutile, limitée au périmètre de cette cantine et à son atmosphère fétide, avec laquelle elle disparaîtra quand les femmes de ménage ouvriront les fenêtres. Et pourtant, voyez l'air concentré du petit groupe d'auditeurs, serrés autour de la table ! Ils écoutent tous en silence, oubliant même de siroter leur café. Et les deux adversaires s'accrochent à cette minuscule opinion publique, qui va désigner l'un ou l'autre comme le détenteur de la vérité : pour chacun d'eux, être désigné comme celui qui ne la détient pas équivaut à perdre l'honneur. Ou à perdre une parcelle de son moi. De fait, peu leur importe l'opinion qu'ils défendent. Mais comme ils en ont fait un attribut de leur moi, chaque atteinte à cette opinion est une piqûre dans leur chair.³

La vérité ne pouvant avoir chez Kundera qu'un sens relatif à l'individu qui le pose pour donner sens à une réalité qui n'en a pas, le débat d'idées entre individus se résume donc à une lutte pour faire reconnaître sa vérité et irréaliser celle de l'autre. Dès lors qu'« ils en ont fait un attribut de leur moi », ils doivent combattre pour s'en voir reconnaître les détenteurs, et voir le sens dont ils sont porteurs en « leur chair » reconnu dans sa vérité, c'est-à-dire comme valorisable par la majorité, détentrice de l'ultime reconnaissance. Cette confirmation de la fiction du moi est la victoire à laquelle il croit et pour laquelle il lutte de toutes ses forces. Aussi, pour se donner toutes les chances de réussir, il a tout intérêt à se donner des adjuvants, à s'associer avec d'autres individus autour d'une lutte commune pour la reconnaissance d'une certaine vérité que tous font porter sur leur moi.

¹ *Ibidem*, p.227

² SARTRE, Jean-Paul, *L'être et le néant*, p.502

³ KUNDERA, Milan, *L'immortalité*, pp.183-184

2- Une lutte commune pour l'affirmation du sens

a) Le kitsch, identification du moi aux convictions et au groupe

Pour transcender son existence dans la reconnaissance de son moi par le plus grand nombre, l'individu s'attache à rendre ce moi plus voyant et à lutter pour que les regards réalisent ce qu'il veut être. Il va pour cela mettre tout en œuvre pour que l'autre reconnaisse son point de vue, la fiction de son moi trouvant ainsi en chaque attribut le poids de son écho chez l'autre. Il va donc chercher appui dans des réalités qui dépassent sa stricte sphère de signifiante relative, afin de se donner une force d'être individuelle décuplée par l'appartenance à un groupe, l'identification à des valeurs, des idéaux, une histoire, une collectivité assumée qui donne du poids.

Elle voudrait, elle aussi, danser dans une ronde. Elle a toute sa vie cherché un cercle d'hommes et de femmes auxquels elle pourrait donner la main pour danser une ronde, elle l'a d'abord cherché dans l'Église méthodiste (son père était un fanatique religieux), puis dans le parti communiste, puis dans le parti trotskiste, puis dans le parti trotskiste dissident, puis dans le mouvement contre l'avortement (l'enfant a droit à la vie!), puis dans le mouvement pour la légalisation de l'avortement (la femme a droit à son corps!), elle l'a cherché chez les marxistes, chez les psychanalystes, puis chez les structuralistes, elle l'a cherché chez Lénine, dans le bouddhisme Zen, chez Mao Tsé-toung, parmi les adeptes du yoga, dans l'école du nouveau roman, et, pour finir, elle veut être au moins en parfaite harmonie avec ses élèves, ne faire qu'un seul tout, ce qui signifie qu'elle les oblige toujours à penser et à dire la même chose qu'elle, à n'être avec elle qu'un seul corps et qu'une seule âme dans le même cercle et la même danse.¹

Au travers de cette accumulation, on comprend que la nature du combat collectif auquel l'individu décide de corréler son moi n'importe au final que très peu, puisque tous sont réellement égaux en insignifiante donc strictement équivalents, et que seule compte la lumière que cette affinité avec l'universel projette sur lui. C'est à la fois, pour Kundera, une manière d'appuyer sa relativisation des valeurs, et d'incarner l'errance de l'individu à travers l'existence : l'institutrice cherche, « elle a toute sa vie cherché un cercle d'hommes et de femmes auxquels elle pourrait donner la main pour danser une ronde », elle a épuisé toute sa force existentielle à vouloir s'en donner d'avantage, à vouloir trouver une ronde dans laquelle se sentir signifiante et reconnue comme son moi. C'est le désir d'être en « harmonie » qui la pousse, de sentir son moi sonner avec et par les autres, pour former un ensemble qui lui donne sens, et « ne faire qu'un seul tout ». Mais c'est bien en elle seule et pour elle seule qu'elle veut faire un tout : c'est toujours et encore elle qu'elle vise à satisfaire, elle ne désire la ronde

¹ KUNDERA, Milan, *Le livre du rire et de l'oubli*, pp.110-111

que pour profiter de l'aura du groupe uni autour d'elle et en elle, transcendant et gonflant son moi pour lui donner le poids d'un absolu. Elle veut les autres pour les obliger « toujours à penser et à dire la même chose qu'elle, à n'être avec elle qu'un seul corps et qu'une seule âme dans le même cercle et la même danse ». En somme, elle les veut pour pallier sa carence d'être en signifiante et en substance. Cet extrait nous montre qu'à travers le collectif, l'individu trouve le moyen de soutenir l'être dans un joyeux accord commun sur le désir de pesanteur existentielle, incarné dans une réalité quelle qu'elle soit, dans un accord quelconque avec l'être : c'est cet accord que Kundera nomme le kitsch.

La source du kitsch, c'est l'accord catégorique avec l'être.

Mais quel est le fondement de l'être ? Dieu ? L'humanité ? La lutte ? L'amour ? L'homme ? La femme ?

Il y a là-dessus toutes sortes d'opinions, si bien qu'il y a toutes sortes de kitsch : le kitsch catholique, protestant, juif, communiste, fasciste, démocratique, féministe, européen, américain, national, international.¹

Selon ses préférences et surtout les préinterprétations avec lesquelles il est venu à l'existence, l'individu définit un « fondement de l'être » pour lequel il est prêt à donner son accord catégorique comme sa vie, et qui en retour lui donne la pesanteur. S'il le prend en absolu, et qu'il s'inclue réellement ou imaginativement dans un groupe partageant la croyance en ce fondement, il peut fictivement accéder à la pesanteur qu'il recherche. C'est donc par le kitsch que l'individu se maintient dans la négation de la légèreté de l'être, et qu'il existe ainsi dans la plénitude de son moi confirmé par la collectivité valorisante. Pour le dire autrement, chacun choisit son kitsch, et mène son existence en fonction, mène sa lutte pour son moi, et se donne ainsi une nécessité confortante. Ce kitsch kunderien, puisqu'il est finalement la solution trouvée par le plus grand nombre pour soutenir la problématique ontologique qui nous occupe, appelle une définition plus précise :

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 fallait qu'il le fût, que l'être est bon et que c'est donc une bonne chose de procréer. Appelons cette croyance fondamentale *accord catégorique avec l'être*.

Si, récemment encore, dans les livres, le mot merde était remplacé par des pointillés, ce n'était pas pour des raisons morales. On ne va tout de même pas prétendre que la merde est immorale ! Le désaccord avec la merde est métaphysique. L'instant de la défécation est la preuve quotidienne du caractère inacceptable de la Création. De deux choses l'une : ou bien la merde est acceptable (alors ne vous enfermez pas dans les waters!), ou bien la manière dont on nous a créés est inadmissible.

Il s'ensuit que l'*accord catégorique avec l'être* a pour idéal esthétique un monde où la merde est niée et où chacun se comporte comme si elle n'existait pas. Cet idéal esthétique s'appelle le kitsch. C'est un mot allemand qui est apparu au milieu du XIXe siècle sentimental et qui s'est ensuite

¹ KUNDERA, Milan, *L'insoutenable légèreté de l'être*, p.373

répandu dans toutes les langues. Mais l'utilisation fréquente qui en est faite a gommé sa valeur métaphysique originelle, à savoir : le kitsch, par essence, est la négation absolue de la merde ; au sens littéral comme au sens figuré : le kitsch exclut de son champ de vision tout ce que l'existence humaine a d'essentiellement inacceptable.¹

Le kitsch est bien, comme le montre cet extrait, la « négation de la merde », soit de la « manière dont on nous a créés », qui est fondamentalement inadmissible et insoutenable. Le kitsch est donc la censure de cette merde « métaphysique », il est cet accord absolu avec l'être qui prend corps dans la ronde, et qui permet que « chacun se comporte comme si elle n'existait pas ». Ce terme kunderien contient selon nous la position de négation de légèreté de l'être dans son ensemble, il est la réponse plurielle et commune aux hommes ne pouvant soutenir le besoin de pesanteur sans le combler. Le kitsch, manié avec stratégie, permet à l'individu de se sentir exister partout et en tout, de satisfaire à la fois le besoin d'unicité et celui de reconnaissance absolue, le besoin de continuité et celui d'originalité, le besoin de substance et celui de subjectivité créatrice, le besoin de nécessité comme celui de liberté. Etant pure fiction utilitaire, la contradiction ne le menace pas : son pouvoir de négation et d'abstraction permet de satisfaire à tous les besoins existentiels et de combler par le vide de l'oubli les trous de sens qui pourraient laisser transparaître l'insoutenable réalité, car dans le monde du kitsch, l'utile est l'absolu surplombant toute réalité. Le kitsch le plus stratégique, incarné par les Clevis dans *Le livre du rire et de l'oubli*, nous semble être par conséquent celui qu'on pourrait appeler le kitsch du meilleur possible.

Il existe de multiples sortes d'idées progressistes et les Clevis en défendaient toujours la meilleure possible. La meilleure possible des idées progressistes est celle qui renferme une assez forte dose de provocation pour que son partisan puisse se sentir fier d'être original, mais qui attire en même temps un si grand nombre d'émules que le risque de n'être qu'une exception solitaire est immédiatement conjuré par les bruyantes approbations de la multitude glorieuse.²

Ce kitsch-là, grâce à la diversion qu'opèrent « les bruyantes approbations de la multitude glorieuse », parvient donc à conjurer le double risque encouru dans la quête pour l'unicité du moi, celui d'être une « exception solitaire » impossibilisant la reconnaissance, et celui de se voir nier son unicité par l'extension de la portée du moi à la multitude. Les Clevis visent continuellement cette position « la meilleure possible », se fondant dans tous les kitsch tour à tour et tout en même temps, selon ce que l'utilité leur dicte. C'est, pour ainsi dire, la position existentielle la plus stable mais la plus exigeante en termes de force de persuasion et de négation. C'est aussi celle qui symbolise l'extrémisme pragmatique du kitsch : se faisant

¹ *Ibidem*, pp.356-357

² KUNDERA, Milan, *Le livre du rire et de l'oubli*, pp.320-321

accord des accords catégoriques avec l'être, ce kitsch du meilleur possible offre la pesanteur continue, la joie simple d'une existence a-problématique. Pourvu que l'individu en soutienne par l'abstraction la facticité, les kitsch de toute sorte lui offrent d'ailleurs, avec une moindre constance mais non moins de force, de vivre dans la simplicité de la célébration du sens.

b) Le rire des anges : célébration du sens

Ce que Kundera appelle le rire des anges, c'est cette joie d'être qui vient quand l'autre ou le monde conforte l'individu dans sa conviction que « le monde a été créé comme il fallait qu'il le fût, que l'être est bon et que c'est donc une bonne chose de procréer »¹ : c'est le rire de l'individu qui se fait ange en exaltant la création de l'être tel qu'il est, qui veut être l'incarnation du bonheur d'être, et « se réjouir que tout fût ici-bas bien ordonné, sagement conçu, bon et plein de sens. »²C'est le rire qui jaillit des individus dansant dans le commun accord, dans une ronde, ce « cercle magique qui les unit »³ et qui les allège du poids de la légèreté existentielle. Il est la célébration de la ronde du kitsch enfin pénétrée, une célébration sans cesse renouvelée pour sans cesse regonfler l'être des individus de leur moi dans l'unité du sens. Dans *Le livre du rire et de l'oubli*, l'auteur fait tinter le rire des rondes, et il s'attarde sur la ronde dans laquelle il a lui-même dansé, la ronde du communisme tchèque.

Et la jeune fille s'est mise à rire et elle a tapé plus fort du pied sur le macadam, de sorte qu'elle s'est élevée de quelques centimètres au-dessus de la chaussée, entraînant les autres avec elle vers le haut, et l'instant d'après plus un seul d'entre eux ne touchait terre, ils faisaient deux pas sur place et un pas en avant.⁴

Dans ces scènes de ronde, on voit les jeunes gens danser en cercle, et s'exalter mutuellement dans des mouvements dont la coordination les inclut dans une chorégraphie existentielle, les unit dans de mêmes pas et dans un même rire. C'est cette ronde, et c'est ce rire qui les arrache du sol du non-sens pour les alléger et les tirer vers le ciel rêvé du sens de l'être. Kundera précise que c'est un rire tout à fait particulier, un rire qui n'est pas drôle, un rire sans objet qui est simplement « l'expression de l'être qui se réjouit d'être »⁵ : c'est, en cela, un rire qui est sa propre cause, puisqu'il est tourné vers lui-même et vers la jouissance de l'individu qui l'exprime, il est le symptôme bienvenu du bonheur d'être enfin ressenti qu'il exalte pour ne pas le laisser glisser. Il est le rire de l'autocélébration de soi comme ronde, exaltation du moi

¹ KUNDERA, Milan, *L'insoutenable légèreté de l'être*, p.356

² KUNDERA, Milan, *Le livre du rire et de l'oubli*, p.109

³ *Ibidem*, p.110

⁴ *Ibidem*, p.117

⁵ *Ibidem*, p.101

dans son sens nécessaire et reconnu.

Vous vous souvenez certainement de cette scène pour l'avoir vue dans des dizaines de mauvais films : un garçon et une fille se tiennent par la main et courent dans un beau paysage printanier (ou estival). Ils courent, ils courent, ils courent et ils rient. Le rire des deux coureurs doit proclamer au monde entier et aux spectateurs de tous les cinémas : nous sommes heureux, nous sommes contents d'être au monde, nous sommes d'accord avec l'être ! C'est une scène stupide, un cliché, mais elle exprime une attitude humaine fondamentale : le rire sérieux, le rire « au-delà de la plaisanterie ».

Toutes les Eglises, tous les fabricants de linge, tous les généraux, tous les partis politiques sont d'accord sur ce rire-là, et tous se précipitent pour placer l'image de ces deux coureurs riant sur leurs affiches où ils font la propagande pour leur religion, leurs produits, leur idéologie, leur peuple, leur sexe et leur poudre à laver la vaisselle.¹

Que se passe-t-il s'ils arrêtent de courir ? Ils tombent, ils rient encore, il évoquent peut-être leur bonheur présent et leur souffrance passée, et ils exaltent le bonheur et ils rient encore et, peut-être, ils évoquent quelque souci, et cessent de rire en retrouvant la tristesse du sol. Pour rire, ils doivent continuer de courir, et ne pas laisser de répit à leur course exaltée : ils ne peuvent mettre en doute leur bonheur de courir et de danser dans la ronde, ils ne peuvent pas le contrarier en marquant une pause et en se retournant sur leurs pas. Car c'est d'un « rire sérieux » dont il s'agit, ils ont la responsabilité de le faire perdurer, de le répandre de par le monde : c'est leur mission existentielle d'amener les autres à rire avec eux, à exalter le bonheur d'être parce qu'il est bon de croire en un sens, parce que ce sens est bon absolument, et parce que l'homme ne pèse dans l'existence que grâce à ce sens à qui il doit donner corps pour s'en pénétrer. Cette image des deux coureurs qu'évoque ici Kundera, c'est le cliché même du kitsch, et en tant que cliché, il est l'image la plus reconnue et la plus évocatrice du sentiment de bonheur d'être. C'est pour ça qu'il est repris par toutes les rondes, pour que leurs rondes soient immédiatement identifiées comme telles, comme des exaltations de l'accord avec l'être que l'individu a tout intérêt de rejoindre pour venir faire tout avec le sens, pour lui-même être ce sens et ce bonheur d'être. Ce cliché et ce rire sont en cela tout à fait sérieux, et ce n'est qu'en ce sens qu'ils sont l'identité visuelle des croyances les plus répandues, qu'elles soient comme on le voit religieuses, politiques, sociales, esthétiques... L'énumération que l'auteur en fait nous montre bien que tous les champs de la vie humaine sont investis de croyances, et que tous ces accords avec l'être ne sont que des variations autour d'un même accord, un accord commun avec l'être et le bonheur d'exister ainsi. Car la publicité pour la vie soulève l'accord le plus unanime, elle est la tonalité essentielle à toute bonne propagande. A l'inverse, celui qui jette du discrédit sur cet accord et tourne le rire sérieux en dérision, même s'il rit, rentre en discordance avec la ronde, trahit le rire des anges, et s'en attire les

¹ *Ibidem*, p.101-102

foudres.

Ceux qui, jadis, jetaient sur Rabelais des anathèmes idéologiques (théologiques) y étaient incités par quelque chose de plus profond encore que la foi en un dogme abstrait. C'était un désaccord esthétique qui les excédait : le désaccord vis-à-vis du non-sérieux ; l'indignation contre le scandale du rire déplacé. Car 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

Les « agélastes », « c'est le néologisme que Rabelais a créé à partir du grec pour désigner ceux qui ne savent pas rire »² : ce sont chez Kundera les anges qui rient d'un rire sérieux et n'en tolèrent pas d'autre, tout autre rire étant un « sacrilège » envers l'accord avec l'être, érigé en valeur absolue et sacrée par toutes les croyances. Il est selon nous intéressant de considérer l'exaltation de la pesanteur existentielle comme quelque chose de l'ordre du sacré, puisque c'est bien en consacrant la vie que les hommes parviennent à contrer leur métastabilité existentielle : ils s'ancrent ainsi dans la stabilité du sens, le sacrent et le rendent définitivement intouchable et incorruptible. Même si la plaisanterie, en tant qu'elle « révèle le comique » de l'existence, les irrite et est outrage au sacré, elle n'a pas d'impact essentiel sur le sens : elle est blasphème, donc condamnée, mais aussitôt recouverte des louanges chantées au sens et à tous les domaines qu'il investit, et que les agélastes se targuent de défendre contre les assauts d'un rire déplacé. C'est là la solution la plus viable trouvée par les hommes pour répondre à leur impossible besoin ontologique, si bien que ceux qui ne parviennent pas à trouver leur ronde pour se faire ange et incarner le rire du sens souffrent de ce manque, d'un manque de rire des anges : c'est le cas de l'institutrice qui n'a jamais trouvé son kitsch, et qui vit dans la solitude, c'est-à-dire dans le vide de pesanteur :

Elle s'arrêta et elle entendit dans son crâne le cri du vide qui se révoltait et qui voulait être comblé. Il lui sembla que quelque part, non loin d'elle, tremblait la flamme du grand rire, qu'il y avait peut-être quelque part, tout près, des gens qui se tenaient par la main et qui dansaient une ronde...³

C'est que le kitsch demande une adhésion totale et une force de persuasion inconciliables avec le doute ou l'hésitation : si l'institutrice a, comme on l'a vu, essayé de rentrer dans nombre de rondes sans jamais parvenir à y rester, c'est qu'elle n'a su trouver son kitsch, elle

¹ KUNDERA, Milan, *Le rideau*, p.128

² *Ibidem*, p.127

³ *Ibidem*, pp.112-113

n'a su répondre avec assurance à la question « Mais quel est le fondement de l'être ? Dieu ? L'humanité ? La lutte ? L'amour ? L'homme ? La femme ? ». En somme, si elle n'a jamais su trancher et donner son accord catégorique à l'être tel qu'exalté par tel ou tel kitsch, c'est peut-être qu'elle avait toujours déjà conscience de l'équivalence de ces kitsch et de l'indifférence du choix, conscience par trop lucide et impossibilisant fondamentalement l'adhérence. Seuls les Clevis, ces personnages irréels de pragmatisme, sont capables de s'identifier tour à tour à une multiplicité de kitsch sans jamais souffrir de la fictivité du sens que leur équivalence implique. L'individu lucide, qui questionne le sens sans jamais parvenir à fixer son moi sur des valeurs, est déjà hors de l'heureux domaine du kitsch, il est condamné à retomber continuellement dans la légèreté.

c) Retombée dans la légèreté : le kitsch totalitaire

En adhérant à un certain kitsch, l'individu se donne une force décuplée dans la lutte pour l'existence : identifié à la ronde, il peut y faire valoir avec force la signifiante de son être. Son moi prend, dans la ronde, de la visibilité et de la signifiante, et peut ainsi donner à son être le poids qu'il escompte. Mais cette solution du kitsch comporte ses propres paradoxes, et par là ses propres limites. D'abord, la ronde donne à l'individu une unicité collective : c'est-à-dire que l'individu choisit effectivement son kitsch pour affirmer la maîtrise de son moi-image, en lui donnant l'ampleur et la force d'une image collective, mais se dépossède en même temps de son unicité individuelle.

Tel est l'étrange paradoxe dont sont victimes tous ceux qui recourent à la méthode additive pour cultiver leur moi : ils s'efforcent d'additionner pour créer un moi inimitablement unique, mais devenant en même temps les propagandistes de ces attributs additionnés, ils font tout pour qu'un maximum de gens leur ressemblent ; et alors l'unicité de leur moi (si laborieusement conquise) s'évanouit aussitôt.¹

En essayant de rendre son moi unique et d'obtenir sa reconnaissance dans le groupe, l'individu, se faisant « propagandiste » de son moi, manque à la fois l'unicité et la reconnaissance, puisqu'il se fond dans une image de lui qui n'est qu'une variante des autres qui partagent les attributs de son moi, et que son moi n'obtient toujours qu'une reconnaissance d'objet, sa maîtrise par le choix étant recouverte par son objectivation comme individu-porteur-de-valeur, ou individu-[tel kitsch]. C'est là tout le problème de la méthode additive comme du kitsch, qui ne peuvent répondre au double besoin existentiel de

¹ KUNDERA, Milan, *L'immortalité*, p.153

consistance et de reconnaissance que pris ensemble : or, s'ils ne suffisent pas pris à part à donner à l'individu la pesanteur qu'il recherche, ils s'annulent pour autant mutuellement. On voit bien que, de même que la méthode additive gonflant le moi pour le rendre plus consistant et reconnaissable contrarie son objectif en lui donnant par la reconnaissance une consistance d'objet en série, le souhait de l'institutrice que l'autre ne puisse « être avec elle qu'un seul corps et qu'une seule âme dans le même cercle et la même danse » contredit son souhait d'unicité et la réifie en l'absolutisant. C'est là tout le paradoxe de cet impossible quête de pesanteur, de ce périple existentiel qui condamne l'être individuel à retomber dans la légèreté à chaque fois qu'il croit s'en libérer. Le second risque auquel s'expose l'individu dans sa lutte acharnée pour le sens, c'est celui de tomber dans les filets du kitsch totalitaire. En effet, comme on l'a vu, l'adhésion à un kitsch exige d'être totale et interdit le questionnement : en ce sens, le moi est contraint par le kitsch, qui se fait totalitaire en niant la particularité de l'individu comme sa subjectivité. Ce kitsch poussé à son extrême et devenu assez fort pour remporter la lutte collective pour le sens est devenu en même temps une arme se retournant contre l'individu :

Dans une société où plusieurs courants coexistent et où leur influence s'annule ou se limite mutuellement, on peut encore échapper plus ou moins à l'inquisition du kitsch ; l'individu peut sauvegarder son originalité et l'artiste créer des œuvres inattendues. Mais là où un seul mouvement politique détient tout le pouvoir, on se trouve d'emblée au royaume du kitsch *totalitaire*.¹

Mais, nous semble-t-il, ce kitsch totalitaire, comme tout régime totalitaire, n'est problématique que pour l'individu qui a le recul nécessaire à le comprendre comme tel. Celui qui est inclus dans le kitsch dominant est, à la base, suffisamment persuadé pour s'incarner dans un kitsch, ce qui veut dire qu'il ne le questionne pas, puisque le questionner reviendrait à questionner la stabilité de son moi durement acquise. Même si ce kitsch devient dominant, il lui faudra mettre en jeu son propre moi pour le questionner, même s'il voit autour de lui l'écrasement des autres kitsch venir mettre en péril les valeurs qu'il a faites siennes. Pleinement identifié à son kitsch, il ne peut s'en éloigner qu'en s'éloignant de lui : le kitsch totalitaire, par les contradictions qu'il met en lumière, en relativisant ses valeurs pour mieux les absolutiser par la force, peut faciliter le processus de questionnement, et ainsi ramener l'individu à sa légèreté. Mais si l'individu veut rester identifié à son kitsch, totalitaire ou non, il doit se garder de le questionner, car questionner mène à relativiser : dans le kitsch totalitaire plus que tout autre, par conséquent, l'individu conscientise le nécessaire abandon de sa qualité de sujet, puisqu'il est forcé d'y renouveler son adhésion pour se maintenir. Il accepte donc,

¹ KUNDERA, Milan, *L'insoutenable légèreté de l'être*, p.363

pour parachever sa lutte pour l'existence, de perdre la dernière once de pouvoir escomptée dans la subjectivité de son moi.

Au royaume du kitsch totalitaire, les réponses sont données d'avance et excluent toute question nouvelle. Il en découle que le véritable adversaire du kitsch totalitaire, c'est l'homme qui interroge. La question est comme le couteau qui déchire la toile peinte du décor pour qu'on puisse voir ce qui se cache derrière. C'est ainsi que Sabina a expliqué à Tereza le sens de ses toiles : devant c'est le mensonge intelligible, et derrière transparait l'incompréhensible vérité. Seulement, ceux qui luttent contre les régimes dits totalitaires ne peuvent guère lutter avec des interrogations et des doutes.¹

L'individu qui questionne n'est d'aucun kitsch, il est l'ennemi du kitsch, bien qu'il soit à peine considérable comme une menace s'il s'attache à questionner. Car, comme l'écrit Kundera, « ceux qui luttent contre les régimes dits totalitaires ne peuvent guère lutter avec des interrogations et des doutes ». La lutte exige, à ce niveau-là, d'opposer la force d'un autre kitsch ou de plusieurs au dominant, pour rétablir la coexistence tolérante. Ceux qui luttent contre ces régimes ne luttent pas contre leurs valeurs, ils luttent contre l'écrasement des leurs, pour leur existence. Ceux qui luttent avec des interrogations luttent contre les valeurs en elles-mêmes, et sont pour cette raison dépossédés de tout pouvoir dans la lutte, le nihilisme n'ayant de poids à opposer au kitsch que celui l'insoutenable légèreté. C'est ce qui explique que la lutte de Sabina, qui crie « Mon ennemi, ce n'est pas le communisme, c'est le kitsch ! »², et qui veut opposer « l'incompréhensible vérité » au « mensonge intelligible », est dénuée de poids, étant pour l'unanime foule des croyants, « incompréhensible ». On ne peut pas lutter contre le kitsch. La seule victoire possible, c'est l'adhésion sans réserve à la fiction, ou l'acceptation solitaire de la vérité. Autrement dit, l'individu est condamné à vivre dans la conscience de son être comme « incompréhensible vérité » ou « mensonge intelligible », et le choix ne relève même pas de lui, mais de sa faculté à oublier que le mensonge en est un ou, inversement, à prendre du recul sur le poids de l'être. En conclusion, l'identification pleine et totale au kitsch étant la solution la plus satisfaisante à la problématique ontologique, l'ennemi du kitsch comme du bonheur d'être, c'est le questionnement. Mais comme il se trouve que l'homme est un être qui a une fâcheuse tendance à penser, et que le monde comme les autres lui envoient continuellement des signes le rappelant à sa légèreté, il vit sous la perpétuelle menace du vertige. Et il lui suffit de douter un instant pour que tout commence à s'effondrer et qu'il se voie bientôt réduit à sa stricte existence incompréhensible d'image dans l'œil de l'autre, n'étant que par lui et pour lui et ne pouvant plus se soutenir ainsi sans nostalgie de la ronde

¹ *Ibidem*, p.368

² KUNDERA, Milan, *L'immortalité*, p.368

perdue où il errait sans encore se savoir errant. La pesanteur de l'être est donc suspendue à l'absence de questionnement, et comme elle ne tient, comme on a pu le voir, que sur un entrelacs de fictions toutes nécessaires et contradictoires, elle requiert selon nous une puissante cécité pour être maintenue dans une perpétuelle stabilité. En somme, elle exige de l'individu de ne pas penser, puisque comme l'écrivait Camus, « Commencer à penser, c'est commencer d'être miné. »¹

¹ CAMUS, Albert, *Le mythe de Sisyphe*

3- Une lutte vaine qui ramène le moi à la légèreté de son être

a) Vanité de la lutte : l'image n'est pas l'être

La lutte pour la pesanteur existentielle peut durer très longtemps et porter ses fruits en termes de fictions de substance et de signifiante, aussi longtemps qu'elle n'est pas conscientisée. C'est pour cela qu'il est selon Kundera plus aisé de lutter pour l'individu en début de vie, puisqu'il n'a pas encore fait « l'expérience de la fragilité des certitudes humaines »¹. Il y a, on l'a vu, de multiples manières de vivre cette expérience, si bien que chacune d'elles contribue à user le rideau de sens devant lequel l'individu vient au monde ainsi qu'à user sa faculté à le raccommode. Une à une, parfois toutes en même temps, les fictions utilitaires s'effritent, et l'individu ne se retrouve bientôt plus que sur un mince fil le raccrochant à une idée de l'existence soutenable. Ce dernier fil, tel qu'on a pu le constater, c'est l'existence comme image déformée et non-maîtrisée dans le regard de l'autre, et comme nécessité absolue pour l'être aimé. Il reste donc à l'individu un sentiment de substance et de signifiante insatisfaisants mais réels. Cependant, ces sentiments sont entièrement dépendants de la présence d'autrui, qui seul atteste l'existence du moi comme image et porte mon existence au rang de nécessité objective. Ceci implique que l'individu ne se sent exister que dans l'identité que lui reconnaît l'autre, si bien que quand il part, le vertige revient, et fait tomber l'individu de plus haut encore, puisqu'en définitive l'image du moi n'est qu'une coquille vide remplie par l'égoïsme de l'autre. Une fois l'autre ayant retiré son vœu d'être pour l'individu l'absolu et de le prendre comme absolu, la solitude résonne en lui comme la marque de son inéluctable vide ontologique. Kundera décrit cet état de tension vertigineuse dans un chapitre de *L'insoutenable légèreté de l'être* qui signe le désir de chute de Tereza, tiraillée entre ce que lui donne et ce que lui ôte son amour pour Tomas, entre le sérieux et l'insignifiante dont il remplit son moi tour à tour. Cette tension bipolaire est caractéristique des relations amoureuses, où l'autre est à la fois ce qui donne sens à l'individu et ce qui le nie, et où, comme chez Sartre, l'autre le possède tel qu'il ne peut pas vouloir se laisser posséder.

Celui qui veut continuellement « s'élever » doit s'attendre à avoir un jour le vertige. Qu'est-ce que le vertige ? La peur de tomber ? Mais pourquoi avons-nous le vertige sur un belvédère pourvu d'un solide garde-fou ? Le vertige, c'est autre chose que la peur de tomber. C'est la voix du vide au-dessous de nous qui nous attire et nous envoûte, le désir de chute dont nous nous défendons ensuite avec effroi. Le défilé des femmes nues autour de la piscine, les cadavres dans le corbillard qui se réjouissaient que Tereza fût morte comme eux, c'est l'« en-bas » qui l'effrayait, d'où elle

¹ KUNDERA, Milan, *Le rideau*, p.165

s'était déjà enfuie une fois, mais qui l'attirait mystérieusement. C'était son vertige : elle entendait un appel très doux (presque joyeux) à renoncer au destin et à l'âme. C'était l'appel à la solidarité avec les sans-âmes et, dans les moments de faiblesse, elle avait envie d'y répondre et de retourner vers sa mère. Elle avait envie de rappeler du pont de son corps l'équipage de l'âme ; de descendre s'asseoir parmi les amies de sa mère et de rire quand l'une ou l'autre lâche un pet sonore ; de défiler nue avec elles autour de la piscine et de chanter.¹

Devant la mise en échec de ses tentatives pour « s'élever », pour faire de l'autre aimé son destin, et ainsi donner du sens à son existence, Tereza est prise de vertige. Devant la difficulté et l'impossibilité de vivre par l'autre de manière satisfaisante, elle éprouve un mélange de peur et d'envie d'échouer, de se prouver qu'elle s'est trompée et qu'elle ne vaut pas mieux que les « sans-âmes », qu'elle n'a pas plus d'âme, de destin, ni de sens que quiconque. Elle ressent cette béance à côté d'elle, cet abîme de sens d'où elle a fuit et où chacun est comme n'importe qui, un exemplaire du pluriel dont la corporéité est le plus flagrant témoignage. La dépendance à l'autre est une des seules manières lucide de soutenir la légèreté dans l'acceptation d'une existence d'image en l'autre, mais qui ramène l'individu face à sa contingence dès que l'autre déséquilibre le rapport donnant à l'individu le sentiment d'être essentiel. L'être-pour-autrui réifie l'individu, le dépossède de son moi, et ne peut voiler qu'un temps son inconsistance et son insignifiance, car comme le divertissement s'achève dans l'ennui, l'autre me lasse ou se lasse et le moi s'écroule avec la fin de la relation intersubjective. On sent déjà là le paradoxe s'avancer, puisqu'une ontologie telle signifierait le non-être de l'individu non-regardé : or, même si le sentiment d'exister s'estompe dans la plus grande solitude, on ne peut nier que l'être humain est, même seul. Ce que nous dit Kundera, c'est que l'image du moi n'est pas l'être individuel réel : cette position, incarnée par Paul, montre ses limites. Il relativise le moi, en admet l'inconsistance, et conçoit son image comme seule réalité de l'individu, en les identifiant complètement. Mais ce n'est pas aller assez loin : la réalité ontologique de l'individu n'est pas son moi-image. C'est cette ultime position qu'incarne Agnès, donnant corps avec Paul à une dernière lutte pour sauver l'ontologie du nihilisme.

Plus l'homme reste indifférent à la politique, aux intérêts d'autrui, plus il est obsédé par son visage. C'est l'individualisme de notre temps.

-L'individualisme ? Où est l'individualisme quand la caméra te filme au moment de ton agonie ? Il est clair, au contraire, que l'individu ne s'appartient plus, qu'il est entièrement la propriété des autres.²

Ce que Paul constate, c'est que le moi est aujourd'hui moins identifié à ses convictions, donc moins porté à nier sa contingence, à se réifier dans un déterminisme transcendant, c'est-à-dire

¹ KUNDERA, Milan, *L'insoutenable légèreté de l'être*, p.93

² *Ibidem*, pp.56-57

à se désobjectiver, à s'objectiver, à se chosifier, pour définir l'emploi le plus général que nous ferons de ce terme. Au contraire, l'individu est identifié à son image, c'est-à-dire attaché à se donner consistance, à se réifier dans un déterminisme immanent qui est sa seule réalité. Ce qu'Agnès lui oppose, c'est que dans la lutte pour exister, la lutte pour l'image a remplacé la lutte pour la signifiante, rendant plus ostensible le fait que l'individu est être-pour-autrui. Or, constater l'être-pour-autrui amène à prendre de la distance avec cet être, et ce second pas de relativisation est plus douloureux, en tant qu'il oblige à creuser le vide ontologique plus en profondeur : non seulement l'individu n'a pas de raison d'être, théologique ou morale, mais il n'a pas de substance puisqu'il n'est pas son image. Agnès associe sa séparation d'avec son image avec l'expérience du miroir. Avant l'expérience du miroir, l'identification reste possible.

Imagine que tu aies vécu dans un monde sans miroir. Tu aurais rêvé de ton visage, tu l'aurais imaginé comme une sorte de reflet extérieur de ce qui se trouvait en toi. Et puis, suppose qu'à quarante ans, on t'ait tendu une glace. Imagine ton effroi. Tu aurais vu un visage totalement étranger. Et tu aurais nettement compris ce que tu refuses d'admettre : ton visage, ce n'est pas toi. ¹

L'expérience imaginaire que décrit Agnès montre bien que celui qui n'est pas son image dans le regard de l'autre est tout de même. Au contraire, c'est lorsque l'individu confronte son image dans le miroir qu'il s'en dissocie : il en avait auparavant une idée qu'il sentait correspondre à son être, « comme une sorte de reflet extérieur » de cet être. Une fois le miroir confronté, la certitude qu'a l'individu quant à sa propre consistance se désagrège, elle s'effondre sous le poids des questionnements, en ce moment « où l'on se tient devant la glace et l'on se dit : est-ce-que cela c'est vraiment moi ? et pourquoi ? pourquoi devrais-je me solidariser avec ça ? que m'importe ce visage ? Et à partir de là, tout commence à s'effondrer. Tout commence à s'effondrer. »²C'est à ce stade que la dernière fiction du moi s'effondre pour Agnès, en ce moment de confrontation avec l'être le plus connu qui se révèle grâce au recul du miroir dans son caractère étranger. L'expérience de la caméra est similaire, sauf que le miroir est directement autrui et non son avatar, et que ce miroir fige l'image et la porte aux yeux de tous. On peut d'ailleurs constater, dans la similarité de sa formulation, que cette expérience est vécue de la même manière par le personnage : « Le droit à la caméra a été élevé au-dessus de tous les droits, et de ce jour tout a changé, absolument tout. »³Agnès voit dans la caméra la négation du droit de l'individu à disposer de son image, et à exister malgré elle. Face à la caméra, l'individu doit confronter son existence d'être-pour-autrui, et assumer

¹ KUNDERA, Milan, *L'immortalité*, p.58

² *Ibidem*, p.59

³ *Ibidem*, p.57

avec exaltation d'être identifié à son image. La négation du droit à l'image, c'est la réification assumée et forcée. Mais ce que dit vraiment la caméra, comme le miroir, ce qui mine l'individu et qui le sauve, c'est ce qu'il refuse d'admettre comme Paul le refuse : « ton visage, ce n'est pas toi ». Ce visage, crie la caméra, appartient aux autres. Si la caméra dérange, c'est qu'elle montre en filigrane ce que l'individu ne voulait pas voir, qu'il n'a pour autrui de seule réalité qu'image. Ce qu'elle souffle aussi, si l'on veut bien l'écouter, c'est que cette image n'étant pas lui, l'individu peut la mettre à distance, et en jouer. A la fin de *L'immortalité*, Kundera répond à l'affirmation de Paul selon laquelle « la seule réalité, presque trop facile à saisir et à décrire, est notre image dans les yeux des autres »¹ : pour lui, comme pour Agnès, l'être de l'individu n'est pas son image, puisqu' « on peut se cacher derrière son image, on peut disparaître à jamais derrière son image, on peut se séparer de son image : on n'est jamais sa propre image. »² Dire cela, c'est dire toute la vanité de la lutte pour l'image, de l'obsession du visage qui est « l'individualisme de notre temps » le plus désindividualisant. Vouloir façonner son image, en avoir la maîtrise pour maîtriser sa seule existence d'être dans le regard de l'autre, c'est à la fois nier celui-là qui est sujet de la maîtrise, et employer sa vie à lutter pour une vanité qui n'offrira pas le poids ontologique escompté, puisque ce combat se trompe de cible. Vivre pour faire son image consistante et signifiante, c'est finir par n'exister que réifié, c'est vivre pour une fiction de soi comme objet. De même, vivre pour l'immortalité, c'est se fantasmer une existence immortelle d'image et donner sa vie à la façonner, donner sa vie pour quelque chose où l'être n'est pas.

- Non, je ne suis pas présent en cette image, dit Goethe avec beaucoup de fermeté. Et je vous dirai encore plus. Dans mes livres non plus, je ne suis pas présent. Celui qui n'est pas ne peut être présent.³

Le moi déformé de Goethe est présent en son image, mais aucunement lui. Car le moi existe comme image dans le regard de l'autre, on pourrait penser que la mémoire de l'autre soit garante de l'immortalité du moi. Mais, comme on l'a vu, le temps est l'ennemi de la continuité de l'être : il impossibilise donc tout autant la continuité ou la stabilité du moi-image dans le regard comme dans la mémoire de l'autre. Même réifié en image, le moi est soumis à l'évolution de cette image en l'autre. Ainsi, l'immortalité est la plus vaine des quêtes, puisqu'elle mise sur une stabilité du moi-image d'autant plus susceptible d'être altérée par le temps qu'elle se place dans un désir d'infini. Le personnage de Goethe, en conversant avec Hemingway dans la mort, observe ce que les autres ont fait de son image et doit bien constater

¹ *Ibidem*, p.194

² *Ibidem*, p.465

³ *Ibidem*, p.319

qu'il n'est « pas présent en cette image » : il voit une image de son moi passé, qui est d'autant moins lui qu'elle est remodelée par le regard des autres soumis au temps et aux effets de « la mémoire qui efface » et de « l'oubli qui transforme »¹. Ainsi, l'image immortelle ne reflète pas le moi, alors même que le moi n'est pas l'être de l'individu mais seulement une fiction de son être réifié par l'autre.

Morte, la femme de Josef n'a aucune dimension, ni matérielle ni temporelle.

Aussi les efforts pour la ressusciter dans son esprit devinrent-ils bientôt torture. Au lieu de se réjouir d'avoir redécouvert tel ou tel instant oublié, il fut désespéré par l'immensité du vide dont cet instant était entouré. Un jour, il s'interdit la douloureuse errance dans les couloirs du passé et mit un terme aux vains essais de la faire renaître telle qu'elle était. Il se dit même que par cette fixation sur son existence passée, il la reléguait traitreusement dans un musée des objets perdus et l'excluait de sa vie présente.²

Josef incarne dans *L'ignorance* la prise de conscience de la vanité de la lutte à l'immortalité de l'image, sa vanité et aussi son caractère douloureux : cherchant à maintenir le moi-image de sa femme pour continuer de la faire exister par-delà sa mort, il reconnaît sa quête comme une vaine errance. Il souffre de son pouvoir objectivant sur l'être qu'était sa femme, mis en lumière par sa mort qui la réduit à une stricte existence d'« objet perdu ». Il veut continuer de l'inclure dans sa vie non comme le souvenir déformé d'un moi-image qu'il en formait par son regard et qui n'était pas sa femme, mais comme une présence d'être dont il veut conserver la sensation, un ensemble existentiel dont la seule réalité de présent s'en est allée à jamais. Comme le dit Goethe, « celui qui n'est pas ne peut pas être présent », et inversement, celui qui n'est pas présent ne peut pas être, puisque l'être n'existe que comme présence et n'exprime la réalité de son être que dans l'instant présent³. L'immortalité comme l'existence d'image est donc bien une vaine quête réifiante pour la pesanteur, qui manque toujours l'être et ne le trouve nulle part autrement que comme pure présence évanescence, dont le maigre poids s'effrite dès qu'on cherche à le tenir entre ses doigts. Comme l'écrit Camus, « si j'essaie de saisir ce moi dont je m'assure, si j'essaie de le définir et de le résumer, il n'est plus qu'une eau qui coule entre mes doigts. »⁴. Pourtant, nous devons constater avec Goethe que l'homme ne peut s'empêcher d'essayer de saisir son être comme moi, de s'accrocher à ce qu'il en saisit d'image dans le regard de l'autre, même si la définition qu'il en forme s'évanouit avec l'instant présent : « Le souci de sa propre image, voilà l'incorrigible immaturité de l'homme. Il est si difficile de rester indifférent à son image ! Une telle indifférence dépasse les forces

¹ KUNDERA, Milan, *Le rideau*, p.174 Kundera consacre un chapitre à ces forces qui œuvrent à la déformation du passé.

² KUNDERA, Milan, *L'ignorance*, p.149

³ Voir p.24 du document

⁴ CAMUS, Albert, *Le mythe de Sisyphe*

humaines. »¹ C'est, nous semble-t-il, que le « souci de sa propre image » est une conséquence qui découle nécessairement du besoin humain de se comprendre à travers une fiction du moi, dont nul ne peut en définitive se passer ni se détacher complètement. Il reste cependant selon nous possible de relativiser ce moi en le voyant fiction, et d'abandonner la douloureuse et vaine quête de pesanteur : après l'abandon de la lutte pour la substance et le sens du moi, ne reste que l'abandon de la lutte pour l'image du moi, de l'individualisme, qui est plus que jamais négation de l'individu derrière l'image. Car la distance prise par rapport au moi, la fin de la quête à l'identification réifiante, négatrice de la légèreté, permettent à l'individu de relativiser l'être et le réel, de s'en amuser, de « se cacher derrière son image », de « se séparer de son image », de jouer de son moi et de la malléabilité intrinsèque à son inconsistance ontologique.

b) Mauvaise foi de la lutte et critique du kitsch

Face à l'angoisse née de la vacuité de l'être, face au gouffre vertigineux des possibilités que tout un chacun a la liberté irréductible d'actualiser sans cesse en diverses directions, il arrive bien souvent que l'être humain cède à ce que Sartre appelle la mauvaise foi. C'est, pour reprendre cette idée en termes kunderiens, une attitude qui consiste à se convaincre de la pesanteur de son être, du sérieux des scènes et des rôles qu'il joue, à se justifier vainement dans l'existence. L'être humain est de mauvaise foi lorsqu'il s'essentialise et se convainc lui-même qu'il est un en-soi dont le devenir est déterminé par la condition, et non un pour-soi capable de remplacer le sens donné à sa vie par un autre. Pour Sartre, la mauvaise foi est un mensonge que s'adresse la conscience à elle-même, pour nier la liberté à laquelle elle est condamnée, et se réfugier dans la facilité de la fiction d'une existence qui serait celle d'une chose, non-consciente et donc non accablée par la tâche de choisir. Pour prolonger nos précédentes analyses, nous pouvons dire que l'être de mauvaise foi est celui qui se donne un sens sans prendre la mesure de son caractère fictif, provisoire, et toujours libre ; c'est celui qui se ment sur le caractère fictif du sens, s'épargnant ainsi la tâche d'avoir à se recréer sans cesse face au néant. La dépendance heureuse, c'est pour nous cette manière de vivre qui consiste à nier son être en le rapportant à un autre, qu'il soit parent, amant, ami, idéal ou divinité. C'est lorsque le pour-soi devient un pour-autrui réifiant et déterminant. Le cas du parent comme celui du dieu sont d'autant plus déterminants que l'être individuel trouve dans ces autres sa raison d'agir en vertu d'un sentiment de reconnaissance et de respect des valeurs, mais

¹ KUNDERA, Milan, *L'immortalité*, p.319

également ses créateurs. Pour autant, nous soutiendrons que cette attitude décrite par Sartre et Kundera n'est pas la seule que l'individu soit capable de soutenir. La mauvaise foi, ou la quête de pesanteur, est une conséquence nécessaire de la légèreté de l'être, mais ce qui reste incontestablement du ressort de l'être incarné dans un individu, c'est de ne pas s'identifier à ce qu'il est, d'en prendre de la distance, de ne pas être ce que Sartre appelle un « salaud ». « Le salaud, au sens sartrien du terme, c'est celui qui se croit, qui se prend au sérieux, celui qui oublie sa propre contingence, sa propre responsabilité, sa propre liberté, celui qui est persuadé de son bon droit, de sa bonne foi, et c'est la définition même, pour Sartre, de la mauvaise »¹, pour reprendre la définition d'André Comte-Sponville. Si les êtres doivent bien se donner du sens pour continuer d'être, il semble pour autant que s'identifier définitivement à ce sens, refuser de confronter le non-sens de l'être, soit une manière de préférer ouvertement l'entropie à l'équilibre instable de la création continue. C'est ainsi soit le signe d'une conscience qui se ment à elle-même, soit le signe d'une conscience non éveillée : c'est en tous cas la manifestation d'un être qui n'est pas pleinement, et qui court sans se voir courir sur la route de la réification négatrice de l'être. C'est cette vaine lutte pour le sens que l'on a rencontrée dans ce développement, et qui poussée jusqu'au bout de sa mauvaise foi se transforme en kitsch. Le salaud fonde son kitsch, sa négation de l'insoutenable légèreté de l'être, son affirmation du sens, sur un attribut du moi, un sentiment, une idée ou une image, en le transformant en valeur absolue capable de ramasser tout le sens de son être et son bonheur : les salauds qui partagent ce sens se regroupent alors naturellement dans une même ronde, un même kitsch, et luttent ensemble pour se donner plus de poids encore en ralliant les autres à leur sens pour gonfler les rangs de leur ronde. C'est ce mouvement existentiel que nous rencontrons chez presque tous les personnages kunderiens, même s'il s'achève pour certains dans une sortie de ronde. Sartre opère une critique de ce mouvement tournoyant dans la mauvaise foi, en y voyant une vaine parade à la contingence et surtout une négation de la liberté fondamentale de l'être individuel, c'est-à-dire une dévalorisation de sa responsabilité absolue et de la force de création existentielle qu'elle offre à l'individu. Nous avons vu en première partie que pour Kundera, en s'identifiant dans la mauvaise foi au sens qu'il se donne, l'individu nie non sa liberté comme responsabilité, mais le non-sens de son être, et se prive par-là de son irresponsabilité réelle, avec tout ce qu'elle implique de recul joueur, et de joie libérée. La liberté, pour celui qui assume le non-sens de son existence, peut seule être vécue et assumée comme irresponsabilité : c'est là la différence fondamentale entre

¹ COMTE-SPONVILLE, André, *Le goût de vivre et cent autres propos*

l'ontologie kunderienne et celle de Sartre, puisque Kundera refuse de maintenir la liberté comme une absolue responsabilité, celle-ci étant une autre fiction de sens élevant l'individu pour mieux le laisser retomber dans le relativisation de sa responsabilité face à une existence qui ne fait sens que dans l'abîme de l'infiniment instantané. La liberté comme irresponsabilité vient avec la prise de conscience de l'ambiguïté ontologique, avec le questionnement, le relativisme, avec tout ce qui peut « mettre en branle le penser »¹, et donc avec la distanciation d'avec le kitsch qui ment, borne, limite, et jette un voile sur ce qui peut faire le bonheur d'exister. A propos de Fellini, Kundera écrit : « ne devant plus rien à personne, il savoure la « joyeuse irresponsabilité » (je le cite) d'une liberté que, jusqu'alors, il n'a pas connue. »² Libéré de son aliénation au sens, aux autres qui le soutiennent et le réclament, Fellini est libre d'assumer « joyeusement » sa légèreté. On retrouve cette libération incarnée par le personnage de Chantal dans *L'identité* :

C'est à cause de l'enfant que nous nous attachons au monde, pensons à son avenir, participons volontiers à ses bruits, à ses agitations, prenons au sérieux son incurable bêtise. Par ta mort, tu m'as privée du plaisir d'être avec toi, mais en même temps tu m'as rendue libre. Libre dans mon face-à-face avec le monde que je n'aime pas.³

C'est seulement privée de sa responsabilité d'accompagner son enfant dans un mouvement lui permettant de soutenir son existence que Chantal peut jouir de sa liberté dans son « face-à-face avec le monde » : elle est ainsi libre de ne pas l'aimer, de ne pas le prendre au sérieux, de ne pas accompagner son mouvement en participant « à ses bruits, à ses agitations ». Elle est libre dans son irresponsabilité, qui seule lui offre de regarder « son incurable bêtise » sans y prendre part, et donc de jouer de sa bêtise et de son ambiguïté dans une ironie que seule permet la distance d'avec le monde.

c) Exister malgré l'autre : rejet de la lutte et fuite des regards

Voyons maintenant les aspects de ce dernier mouvement qui, après la saisie de l'insoutenable légèreté et sa négation dans la quête de pesanteur, conduit l'individu de la désagrégation du poids fictif à l'acceptation de la légèreté. Ce mouvement, c'est la sortie de ronde, la distanciation d'avec le monde, qui signe la dissociation de l'individu d'avec les autres. Il faut différencier ce mouvement de celui qui consisterait à rejeter la lutte par faiblesse, et non par conscience de sa vanité. La jeune fille qui tente de se donner la mort et provoque celle

¹ KUNDERA, Milan, *Les testaments trahis*, p.207

² KUNDERA, Milan, *Le rideau*, p.168

³ KUNDERA, Milan, *L'identité*, p.78

d'Agnès n'exprime pas un rejet du monde avec lequel elle n'est pas d'accord, elle exprime un rejet du moi, un rejet de son moi incapable de lutter pour exister.

Plus faible que les autres, elle subissait des offenses continuelles. Quand le mal s'abat sur l'homme, il le répercute sur les autres. C'est ce qu'on appelle dispute, bagarre, vengeance. Mais le faible n'a pas la force de répercuter le mal qui s'abat sur lui, sa propre faiblesse l'humilie et le mortifie, devant elle il reste absolument sans défense. Il n'a plus qu'à détruire sa faiblesse en se détruisant lui-même. Et c'est ainsi que la fille s'est mise à rêver à sa propre mort.¹

Si sa faiblesse lui est insupportable, c'est parce qu'elle l'empêche de tirer reconnaissance des autres, et qu'elle l'isole dans une existence maintenue dans l'inconsistance et l'insignifiance : c'est donc bien, en un sens, face au constat de sa légèreté qu'elle rêve d'abandonner la lutte. Mais c'est un constat qui n'est pas acceptation : c'est de son incapacité à lutter qu'elle souffre, de l'absence d'écho du monde à son être, et non de sa condition ontologique en elle-même. Elle a perdu le monde, parce qu'il ne lui répond pas : « il y avait bien longtemps qu'elle ne vivait plus en ce monde ; elle n'avait d'autre monde que son âme. »² Elle se sent donc seule avec son moi qui ne demande que la force d'être dans le monde : seule, enfermée en elle-même, elle ne parvient pas à parer le monde de sens, car elle est faible et que personne ne vient transcender son existence pour lui donner le sentiment de n'exister pas que pour elle, mais dans un ensemble signifiant : « ce monde n'avait aucune signification, c'était un pur espace vide sans autre intérêt que de lui permettre de marcher, de déplacer son âme endolorie d'un endroit à un autre dans l'espoir d'atténuer sa souffrance. »³ La jeune fille ne se sent pas autrement exister que par sa souffrance qui la rappelle à son moi insignifiant, « C'est pourquoi elle désirait se rejeter elle-même, se rejeter comme on jette un papier froissé, comme on jette une pomme pourrie. Elle désirait se rejeter comme si celle qui jetait et celle qui était rejetée étaient deux personnes différentes. Elle imagina qu'elle se pousserait elle-même par la fenêtre. »⁴ Cette image est intéressante, car elle exprime très clairement que le désir de mort porte sur ce moi sans écho, ce moi qui l'empêche de trouver visibilité dans le monde : c'est lui qu'elle veut rejeter, en rêvant de le pousser par la fenêtre. Car c'est bien de ce manque d'écho qu'elle souffre : pour reprendre l'image du mouvement existentiel, nous pourrions dire qu'elle en est restée à la saisie de sa légèreté, mais qu'elle n'est jamais parvenue à se fictionner substance et signifiant, n'ayant pu passer par la reconnaissance de l'autre. Elle est donc restée en suspens, en demande, en quête de pesanteur, et n'a jamais fait l'expérience de la légèreté qui subsiste même dans l'existence comme image dans les yeux de l'autre. Elle n'a

¹ KUNDERA, Milan, *L'immortalité*, pp.372-373

² *Ibidem*, p.375

³ *Ibidem*, pp.376-377

⁴ *Ibidem*, p.373

jamais connu ce moi-image, c'est lui qu'elle appelle et dont elle a besoin pour retrouver le monde. « C'était un désir très physique d'être écrasée, comme lorsqu'on éprouve le besoin d'appuyer fortement sa paume sur un endroit du corps qui fait mal. »¹ Même dans le suicide donc, il nous semble que s'exprime toujours le besoin de d'échapper à la douleur d'être un moi vide en se fictionnant le non-être comme lui donnant un poids. Cette position extrême de l'anéantissement de soi est une des issues possibles du premier mouvement existentiel de saisie de la légèreté, et elle montre la difficulté de l'assumer et la facilité de céder à la mort comme dernier poids rêvé. Agnès, fatiguée de lutter vainement contre le reste du monde, meurt. Et elle meurt à cause de cette fille et de son désir de suicide, né d'un sentiment inverse : elle a perdu le monde et elle en souffre, là où Agnès souffre de l'insoutenable présence du monde. Agnès veut disparaître, s'effacer. La jeune fille exprime, au contraire, un désir de poids désespéré, un « désir très physique d'être écrasée » : c'est, nous semble-t-il, qu'elle ne s'est en fait pas dissociée de son moi-image, et qu'elle ne se sent exister que dans le regard de l'autre. Et n'étant pas regardée, pas entendue, elle souffre d'un grand manque d'être, qu'elle essaie de combler dans la mort. En un sens, elle y parvient, puisqu'en menant Agnès à la mort elle la décharge du poids insoutenable des regards qu'elle subit, et il se passe comme un transfert de poids : le cri d'Agnès réagit à son existence et l'atteste comme présence dans le monde.

Ce cri était si insistant et si affreux que le monde autour d'elle, le monde qu'elle avait perdu, redevint réel, multicolore, aveuglant, sonore. Debout au milieu de la chaussée, elle écarta les bras et éprouva subitement la sensation d'être grande, d'être puissante, d'être forte ; le monde, ce monde perdu qui refusait de l'entendre, revenait à elle en criant, et c'était si beau et si terrible qu'elle voulut crier à son tour [...] ²

Par son acte, la jeune fille nous dit qu'elle voudrait pouvoir lutter, et qu'elle appelle de sa mort les regards sur son moi : c'est ce qu'elle parvient à faire en un sens, puisque le moi qu'elle a jeté par la fenêtre est disparu avec l'accident d'Agnès. Il a instantanément laissé la place à son moi plus fort, plus grand, qui a provoqué la mort de quelqu'un et s'est ainsi prouvé son poids. Logiquement, le monde revient à elle, il reprend sens puisque son moi se voit exister dans le cri d'un autre, dans sa mort, dans les conséquences de sa présence au monde. Nous nous sommes permis de passer par cette analyse du suicide afin de montrer qu'il n'est, selon Kundera, bien souvent pas le signe d'un divorce complet d'avec le monde comme on pourrait le croire. Il est d'avantage l'expression d'une souffrance égocentrique du moi qui ne se sent plus exister qu'en lui-même et ne peut soutenir ce tête-à-tête sans chanceler. Il est,

¹ *Ibidem*, pp.373-374

² *Ibidem*, p.383

en un sens, une conséquence possible d'un premier vertige, mais il ne peut être considéré comme acceptation de la légèreté du moi, puisqu'il en est rejet. L'histoire de cette jeune fille est, selon nous, une manière pour Kundera de mettre en scène un ego fictif, expérimentant le monde sans jamais l'avoir vu paré d'un rideau de sens, et ne pouvant soutenir cette vision. Mais c'est une position de celui qui est encore en demande, en quête, qui réclame un écho de signifiante. La position d'Agnès, même si elle prend la forme d'un rejet, n'est pas du tout la même, puisque c'est un rejet de la quête elle-même, de la pesanteur, un rejet qui vient en fin de course signer la vanité de celle-ci : son désir de disparaître, même s'il pourrait bel et bien se matérialiser par un suicide, serait par-là rejet de la pesanteur accablante et abandon à la légèreté. On voit donc bien la nécessité que l'individu passe par les différentes phases du mouvement existentiel et par la désagrégation de toutes les fictions de sens pour saisir finalement la légèreté de l'être dans son caractère irrémédiable. Là seulement il lui est donné de comprendre l'abîme entre sa propre légèreté et le poids fictif du monde et des autres comme un mensonge, et s'il perd le monde c'est dans un mouvement de rejet du poids, et non de la légèreté.

Le débat entre ceux qui affirment que l'univers a été créé par Dieu et ceux qui pensent qu'il est apparu tout seul concerne quelque chose qui dépasse notre entendement et notre expérience. Autrement réelle est la différence entre ceux qui doutent de l'être tel qu'il a été donné à l'homme (peu importe comment et par qui) et ceux qui y adhèrent sans réserve.¹

Ce que nous dit ici Kundera, c'est qu'en doutant de l'être, c'est-à-dire en questionnant sa nature, l'individu ne peut plus s'exalter dans un accord catégorique avec l'être, et se sépare de la foule de « ceux qui y adhèrent sans réserve ». L'homme qui questionne, qui doute, ne peut plus se retourner sur l'être sans voir l'insoutenable ambiguïté ontologique et son caractère inacceptable. Ayant ouvert la porte au non-sens, il ne voit plus que l'atroce pâte de l'être et la béance du non-être juste à côté : ne prenant plus part à leur lutte et ne voyant partout que l'absurde, il ne se sent plus vivre dans le même monde que ces autres qui courent dans le vent.

Alors, de nouveau, elle éprouva cette étrange et forte sensation qui l'envahissait de plus en plus souvent : elle n'a rien de commun avec ces créatures sur deux jambes, la tête au-dessus du cou, la bouche sur leur 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. Cette sensation était bizarre, elle s'en défendait, la sachant absurde et immorale, mais elle finit par se dire qu'on ne peut commander ses sentiments : elle ne pouvait ni se tourmenter pour leurs guerres, ni se réjouir de leurs fêtes, parce qu'elle était imprégnée de la certitude que tout cela n'était pas son affaire.²

Cette sensation qui envahit Agnès, et qui revient de plus en plus souvent, c'est le symptôme

¹ *Ibidem*, p.356

² *Ibidem*, p.67

du divorce de l'individu d'avec le monde de la pesanteur fictive : ne pouvant plus contrer la désagrégation du sens, ne pouvant plus raccommo-der le rideau, il achève de disparaître devant lui, lui révélant l'image d'une foule de gens donnant leur vie pour un rideau qui n'existe pas. Cette « sensation de n'être pas des leurs » le rend étranger à toutes leurs occupations, il a peine à s'y adonner tout en n'y voyant plus que des vanités équivalentes. Accusant l'absurde du sérieux que les autres se donnent, il ne peut plus « ni se tourmenter pour leurs guerres, ni se réjouir de leurs fêtes » : il n'est plus d'aucune ronde, il rejette la ronde comme la lutte, décroché du cercle de gravitation du sens, il tombe et n'en finit pas de tomber. Alors, ne pouvant plus soutenir l'absurde de ce monde, l'individu est poussé à s'en extraire, à fuir la foule des coureurs qui veulent son accord avec l'être, qui veulent le faire être son moi fiction, son moi image, et le ramener dans la ronde de la pesanteur fictive. Alors il court, il court non pour le sens mais pour fuir ceux-là qui le ramènent sans cesse à son néant d'être. C'est encore Agnès qui incarne cette course, cette dernière position d'extraction du monde : « elle court, on la poursuit »¹. Elle tente de soutenir son être sans être sans cesse réduite à son moi, elle veut vivre sa stricte présence dénuée de fictions : « Elle était fatiguée et tout la fatiguait. Surtout, elle n'avait la force de supporter aucun regard. Elle gardait les yeux fermés, pour ne rien voir ni personne. »² Elle tache ainsi d'exister malgré l'autre, sans tomber dans le piège de son regard aliénant, en fuyant les regards et en fermant les yeux, pour ne plus être vue ni voir le triste spectacle du monde.

Même sa voiture lui donnait quelque bonheur, parce que là personne ne lui parlait, personne ne la regardait. Oui, c'était le principal, personne ne la regardait. La solitude : douce absence de regards. Un jour, ses deux collègues tombèrent malades et pendant deux semaines elle travailla seule au bureau. Le soir, elle constata avec étonnement qu'elle n'éprouvait presque pas de fatigue. Cela lui fit comprendre que les regards étaient des fardeaux écrasants, des baisers vampiriques ; que c'était le stylet des regards qui avait gravé les rides sur son visage.³

Comme Fellini savourant sa « joyeuse irresponsabilité », Agnès profite de « la solitude » comme « douce absence de regards ». S'extrayant des fictions de substance comme de signifiante, les regards ne peuvent plus lui offrir que ce qu'ils font d'elle réellement, non une existence, mais une existence d'objet, négatrice de son être au profit de son moi : elle ne les ressent dès lors plus que comme des « fardeau écrasants, des baisers vampiriques » qui usent et fatiguent sa force nécessaire à être pure présence. Ce sont eux qui la font vieillir, qui la ramènent à son image pour mieux lui montrer son inconstance et son inconsistance. Et contre

¹ *Ibidem*, p.395

² *Ibidem*, p.395

³ *Ibidem*, p.50

cette agression permanente, elle ne trouve d'autre moyen que de fuir, elle fuit le regard et elle ferme les yeux, se livrant à ce qu'on pourrait appeler une néantisation lucide des autres et du monde, en ce sens sartrien qu'elle sécrète du néant autour d'elle par sa fuite dans l'absence de regard. Et lorsqu'elle meurt, elle est encore baignée de cette douce légèreté, elle remporte la course avec Paul et évite son dernier regard, savourant son être enfin libre de tout poids. Elle s'éloigne ainsi du monde des hommes, comme dans la fiction imaginée par Kundera dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, où il met en scène Nietzsche et Tereza : « Je les vois tous les deux côte à côte : ils s'écartent tous deux de la route où l'humanité, « maître et possesseur de la nature », poursuit sa marche en avant »¹ Tous les deux, « côte à côte » avec Agnès et avec les individus lucides, s'écartent peu à peu du reste des hommes, de cette humanité qui, guidée par Descartes, érige en absolue réalité sa pensée et trouve le sens du monde et de l'être en une divinité ou une quelconque valeur transcendante, cette humanité qui fait de la pensée une valeur suprême de maîtrise et de domination sur les autres êtres, n'ayant pas compris que « penser, c'est commencer d'être miné. »².

¹ KUNDERA, Milan, *L'insoutenable légèreté de l'être*, p.422

² CAMUS, Albert, *Le mythe de Sisyphe*

IV – QUATRIEME PARTIE

L'abandon de la lutte : composer avec la légèreté

1- L'insoutenable lucidité et le besoin de rêver le sens

a) Un irréductible besoin de sens

Pour étudier ce dernier mouvement d'assomption de la légèreté, et explorer la position dans l'existence de celui qui, comme le Huguenau de Brosch, « s'accommode parfaitement du monde déserté par les valeurs »¹, il nous semble nécessaire que commencer par dire que même celui qui vit dans un désert éprouve le besoin de rêver le sens. Même s'il rejette la quête de sens et exècre le kitsch, même s'il se dissocie du monde et de la foule d'inconscients qui le fictionnent, il éprouve toujours cette tendance humaine à être attiré par le kitsch et son pouvoir rassurant. Bien qu'il ne puisse céder complètement à cette attirance, il ne peut non plus lutter contre l'expression de ce besoin ancré en lui.

Sabina reprendra le chemin des trahisons et, de temps à autre, au plus profond d'elle-même, tintera dans l'insoutenable légèreté de l'être une ridicule chanson sentimentale qui parlera de deux fenêtres éclairées derrière lesquelles vit une famille heureuse.

Cette chanson la touche, mais elle ne prend pas son émotion au sérieux. Elle sait fort bien que cette chanson-là n'est qu'un joli mensonge. À l'instant où le kitsch est reconnu comme mensonge, il se situe dans le contexte du non-kitsch. Ayant perdu son pouvoir autoritaire, il est émouvant comme n'importe quelle faiblesse humaine. Car nul d'entre nous n'est surhomme et ne peut échapper entièrement au kitsch. Quel que soit le mépris qu'il nous inspire, le kitsch fait partie de la condition humaine.²

Sabina est depuis bien longtemps sortie de la course à la pesanteur : son chemin, c'est celui « des trahisons », celui de la liberté et de l'irresponsabilité de celui qui assume « l'incompréhensible vérité » de l'être dans toute sa légèreté. Elle a le kitsch en horreur, « mais est-ce qu'elle ne le porte pas elle-même au fond de son être ? Son kitsch, c'est la vision d'un foyer paisible, doux, harmonieux, où règnent une mère aimante et un père plein de sagesse »³ Ce que nous dit ici Kundera, c'est que le kitsch comme désir de sentir le sens tinte même chez le plus lucide des hommes, et tintera toujours même s'il sonne dans le vide, « dans l'insoutenable légèreté de l'être ». Ce n'est évidemment déjà plus le kitsch que nous avons pu

¹ KUNDERA, Milan, *Le rideau*, p.81

² KUNDERA, Milan, *L'insoutenable légèreté de l'être*, p.371-372

³ *Ibidem*, p.370

rencontrer, puisque ce kitsch est conscientisé comme tel, « comme mensonge », et que c'est donc déjà un « non-kitsch ». Autrement dit, ce kitsch est comme la marque résiduelle de ce besoin de poids qui « fait partie de la condition humaine », il est ce trou, ce manque qui tinte chez tout homme et auquel personne « ne peut échapper entièrement » même en le reconnaissant comme tel. En ce sens, ce kitsch ou non-kitsch, ce désir de kitsch, apparaît à la fin du mouvement existentiel comme la version transformée du vertige, puisqu'il exprime toujours un léger déséquilibre occasionné non par la saisie de la légèreté mais par la conscience du besoin de poids, qui surgit comme un sursaut nostalgique au milieu du vide.

Il y a des gens auxquels il est donné de mourir dans le tournoiement et il y en a d'autres qui s'écrasent au terme de la chute. Et ces autres (dont je suis) gardent toujours en eux comme une timide nostalgie de la ronde perdue, parce que nous sommes tous les habitants d'un univers où toute chose tourne en cercle.¹

Dans cet extrait du *Livre du rire et de l'oubli*, le narrateur-auteur se pose clairement comme faisant partie de ces lucides qui peinent à soutenir leur lucidité, qui se sont décrochés de la ronde et ne pourront y rentrer à nouveau : étant toujours part d'« un univers où toute chose tourne en cercle », ils souffrent de leur condition assumée, de leur condition d'homme qui ne peut se faire chose qui tourne en cercle que dans la fiction de la ronde, il souffrent ne pas être chose et de ne pouvoir l'être que dans le mensonge. C'est bien d'une « nostalgie » dont il s'agit là, d'un sentiment fugace de poids perdu qui revient avec le souvenir du tournoiement, d'un léger vertige à l'idée du poids qui rappelle un instant l'individu à sa réification perdue pour l'extraire aussitôt de sa rêverie et le ramener plus douloureusement à sa chute. En somme, tout homme conserve l'arrière-goût du kitsch dans lequel il s'est noyé un jour. Revenu à la surface, il apprend à vivre dans un monde désertique, mais ne peut s'empêcher de chercher toujours le mirage d'une mer où se noyer.

Toutes les fontaines se sont desséchées pour nous et la mer s'est retirée. Tout sol veut se fendre, mais les abîmes ne veulent pas nous engloutir !

« Hélas ! Où y a-t-il encore une mer où l'on puisse se noyer ? » Ainsi résonne notre plainte – cette plainte qui passe sur les plats marécages.

En vérité, nous nous sommes déjà trop fatigués pour mourir, maintenant nous continuons à vivre éveillés – dans des caveaux funéraires !²

Cette image nietzschéenne de l'homme errant sur le sol friable du monde déserté par le sens laisse elle-aussi tinter une douleur de la mer perdue, une plainte déplorant sa terrible absence. Cette plainte est celle de la condition humaine, et qui résonne toujours même quand l'errance

¹ KUNDERA, Milan, *Le livre du rire et de l'oubli*, p.114

² NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Deuxième partie, « Le devin »

est assumée comme telle. Nietzsche l'évoque non seulement comme l'expression d'un manque de mer, mais aussi comme un cri offusqué face à la friabilité du sol qui n'en finit pourtant jamais de s'effondrer. Autrement dit, cette plainte exprime et le manque de sens, et la vaine révolte de l'homme face à sa condition existentielle d'être toujours déjà mourant et pourtant bien vivant, cette condition qui l'oblige à marcher dans cette vie où « tout sol veut se fendre », mais où « les abîmes ne veulent pas [l']engloutir ». Le sentiment insoutenable qui surgit en l'individu avec la conscience que sa vie est comme « morte d'avance »¹ ne l'abandonne en réalité jamais, même s'il finit par confronter cette condition avec lucidité : quand Nietzsche écrit qu'« en vérité, nous nous sommes déjà trop fatigués pour mourir, maintenant nous continuons à vivre éveillés – dans des caveaux funéraires ! », c'est selon nous une manière de dire que ce « nous » lucide ne peut plus vivre autrement que dans cette condition zombifiée, tant même la mort est une possibilité que le lucide, ne pouvant plus nier sa légèreté, se voit empêché de prendre en échappatoire. Ce « nous nous sommes déjà trop fatigués pour mourir » fait signe vers l'épuisement qui vient en fin de mouvement existentiel : c'est en somme un épuisement des possibilités explorées dans la quête de pesanteur qui, étant de vaines fictions de pesanteur, le suicide y compris, élèvent l'individu pour mieux le laisser retomber toujours plus épuisé dans sa légèreté. Autrement dit, le lucide est déjà trop fatigué d'avoir déjà tout épuisé pour vivre autrement qu'en mort-vivant, et ne peut plus que se plaindre de cette condition en faisant tinter la nostalgie du sens dans son cri. Ce cri de douleur est ce qui le pousse à se réfugier de temps à autre dans le souvenir de la ronde perdue, ou dans le jeu du sérieux, mais il ne peut plus prendre réellement le mensonge au sérieux, il ne peut plus se voiler l'absence de sens. Il ne peut plus faire fit du vertige, ni mettre de faux plancher sur le gouffre de non-sens qui soutient ses pas, il ne peut plus abstraire le gouffre : il peut seulement fantasmer le sens, le rêver, le goûter, sans nier pour autant sa condition. Il est ce que Cioran nomme un anxieux : « Tous est ; rien n'est. L'une et l'autre formule apportent une égale sérénité. L'anxieux, pour son malheur, reste entre les deux, tremblant et perplexe, toujours à la merci d'une nuance, incapable de s'établir dans la sécurité de l'être ou de l'absence d'être »² C'est, selon nous, la condition de l'homme lucide dont il s'agit là, puisque comme nous l'avons vu, « nul d'entre nous n'est surhomme et ne peut échapper entièrement au kitsch », de même que nul ne peut s'établir dans « l'absence d'être » sans souffrir de l'anxiété à laquelle le frisson nostalgique de sens le ramène. Car l'être est, il ne peut être absence d'être, il est toujours « entre les deux », dans l'anxiété et le manque d'une sérénité

¹ KUNDERA, Milan, *L'insoutenable légèreté de l'être*, p.13

² CIORAN, *De l'inconvénient d'être né*, p.15

qui lui est interdite.

Vous ne savez pas du tout ce qui vous arrive, vous courez comme des gens ivres à travers la vie et vous tombez de temps en temps en bas d'un escalier. Mais grâce à votre ivresse vous ne vous cassez pas les membres : vos muscles sont trop fatigués et votre tête est trop obscure pour que vous trouviez les pierres de ces marches aussi dures que nous autres ! Pour nous la vie est un plus grand danger : nous sommes de verre — malheur à nous si nous nous heurtons ! Et tout est perdu si nous tombons.¹

Cette seconde image nietzschéenne nous intéresse en tant qu'elle décrit selon nous assez finement la position précaire de ce « nous » des lucides qui vivent « la vie la plus dangereuse », en ne s'attachant qu'à la dernière des valeurs, la lucidité. L'ivresse dont il s'agit ici fait signe vers la condition existentielle de ceux qui se saoulent du sens de l'être et exaltent leur ivresse dans la ronde. Elle les protège du malaise existentiel, et grâce à elle-même leurs sursauts de frissons face au vide s'estompent vite, car elle les reprend aussitôt pour les faire tourner de nouveau. En recouvrant la sobriété, l'individu perd l'inconscience de sa course, cette euphorie de courir sans se savoir courir, qui lui permettait de ne pas sentir la fatigue, ni les bleus, ni les chutes. Les sobres, les lucides, ce « nous » de qui Nietzsche se fait le porte-parole, vivent bien plus dangereusement, ils accusent pleinement les heurts de l'existence, ils les subissent dans toute leur gratuité et leur insignifiance. Aussi, pour adoucir la dureté de cette marche, s'il leur est impossible de se réfugier à nouveau dans l'ivresse, ils ont toujours comme on l'a vu la tentation de rêver cette ivresse, et leur anxiété les maintient dans cet état où ils ne peuvent s'empêcher de s'adonner à la rêverie nostalgique de temps à autre. Le personnage d'Edouard dans *Risibles amours*, que nous avons déjà rencontré tout à l'heure, nous semble incarner cette tension-là, notamment au travers du désir de Dieu qu'il exprime.

[Edouard] n'a jamais rien trouvé d'essentiel ni dans ses amours, ni dans son métier, ni dans ses idées. Il est trop honnête pour admettre qu'il trouve l'essentiel dans l'inessentiel, mais il est trop faible pour ne pas désirer secrètement l'essentiel.

Ah, mesdames et messieurs, comme il est triste de vivre quand on ne peut rien prendre au sérieux, rien ni personne !

C'est pourquoi Edouard éprouve le désir de Dieu, car seul Dieu est dispensé de l'obligation de paraître et peut se contenter d'être ; car lui seul constitue (lui seul, unique et non existant) l'antithèse essentielle de ce monde d'autant plus existant qu'il est inessentiel.

Donc, Edouard vient de temps à autre s'asseoir à l'église et lève vers la coupole des yeux rêveurs. C'est à un tel moment que nous prenons congé de lui : l'après-midi s'achève, l'église est silencieuse et déserte, Edouard est assis sur un banc de bois et il se sent triste à l'idée que Dieu n'existe pas. Mais en cet instant, sa tristesse est si grande qu'il voit émerger soudain de sa profondeur le visage réel et *vivant* de Dieu. Regardez ! C'est vrai ! Edouard sourit ! Il sourit et son sourire est heureux...²

Comme on peut le voir, Edouard est tout à fait l'incarnation de la position existentielle d'assomption de la légèreté : « il est trop honnête pour admettre qu'il trouve l'essentiel dans l'inessentiel, mais il est trop faible pour ne pas désirer secrètement l'essentiel ». Cela rejoint

¹ NIETZSCHE, Friedrich, *Gai savoir*, paragraphe 154, « La vie plus ou moins dangereuse »

² KUNDERA, Milan, *Risibles amours*, pp.302-303

notre définition des lucides, ceux-là qui ne voient partout que le non-sens mais ne peuvent faire taire leur désir de kitsch. Il est intéressant de noter que ce désir s'exprime chez Edouard en direction de Dieu, et surtout que c'est la nature même de Dieu qui fait naître ce désir : pour être tout à fait exactes, il nous semble que son désir est envie de sa nature d'être. Autrement dit, Edouard « éprouve le désir de Dieu » en ce sens qu'il aimerait ressentir l'aura de Dieu, être au plus près de lui pour l'être un peu, pour connaître en Dieu un monde qui soit « l'antithèse essentielle de ce monde » : un monde où l'être est essentiel donc absolu, où il est « unique et non existant », c'est-à-dire baigné dans l'unicité et la continuité du non-corruptible, et où il est « dispensé de l'obligation de paraître et [qui] peut se contenter d'être », c'est-à-dire une présence pure sans besoin d'exister comme image. Ce mode d'être divin dont il rêve est, en tous points, réponse aux besoins de pesanteur humains par leur suppression : il est en cela l'antithèse exacte de l'ontologie humaine réelle, qui contraint l'individu à vivre dans l'inacceptable insatisfaction du besoin. Contrairement à ce qu'en dit la religion, l'homme n'est donc pas pour Edouard à l'image de Dieu, il est à l'extrême opposé de cet être rêvé, il est son insoutenable négatif. C'est ainsi tout à fait compréhensible que le désir d'Edouard porte sur cet être idéal, non qu'il puisse croire en Dieu comme un absolu signifiant transcendant l'homme, mais il aime à s'imaginer un mode d'être pleinement satisfaisant, serein et dispensé du recours à des fictions accablantes. C'est là sa rêverie, sa nostalgie kitsch à lui, et c'est ce qui le pousse à fréquenter les églises pour s'adonner à cette pensée, même s'il doit retomber dans la triste réalité où cet être n'existe pas. La fin de cet extrait, qui est aussi la fin de *Risibles amours*, le premier roman de Kundera, n'est pas sans intérêt : Edouard est assis dans l'Eglise, et « sa tristesse est si grande qu'il voit émerger soudain de sa profondeur le visage réel et *vivant* de Dieu. Regardez ! C'est vrai ! Edouard sourit ! Il sourit et son sourire est heureux... » Si c'est bien des profondeurs de sa tristesse qu'émerge le Dieu dont Edouard rêve, c'est que ce Dieu s'incarne en son sentiment de légèreté, c'est qu'Edouard devient un instant cet être rêvé qui n'est pas réponse à ses besoins humains de pesanteur, mais être sans besoins, être dans la plénitude d'une légèreté qui ne connaît pas le manque. Son visage devient celui de Dieu, il savoure le sentiment d'anti-être qui surgit en lui à force de le désirer, l'incarne en lui pour le faire être « réel et *vivant* » le temps d'un sourire heureux. Ce sourire et ce bonheur sont le signe du suspens de son anxiété et de l'ontologie insoutenable dont elle est la caractéristique intrinsèque. Voyons maintenant quelles autres manières de soutenir la légèreté de l'être en toute lucidité sont explorées par les personnages kunderiens.

b) Jouer du sensible comme lieu de présence à l'être

Comme Edouard qui joue à être Dieu et savoure ce fantasme de lui-même comme existant sur un autre mode, il est une foule de personnages qui jouent à être un corps, et savourent eux-aussi le fantasme de n'être plus existant que sur le mode corporel. En ce sens, le jeu est là quelque chose de très sérieux, puisqu'il demande à être vécu comme la transmutation réelle et provisoire en un autre mode d'être, et c'est seul pris ainsi qu'il peut donner répit à l'insoutenable lucidité. Prendre son corps comme lieu de refuge qui ne dure qu'un temps mais permet de faire taire le moi, c'est une manière de revenir à la présence d'être dans son caractère le plus concret et fugitif, mais aussi le plus tangible et le plus réel. C'est s'extraire un moment de sa condition d'être en besoin de fictions pour se voir et se sentir exister dans la plus pure présence, sans image du moi, uniquement et strictement comme corps. C'est aussi une manière pour Kundera de souligner que la foule des exaltants de l'image du moi, devenue légion et même norme sous l'effet de la modernité guidée par les imagologues, vénère l'image du moi sans y voir sa distance d'avec l'être, et s'empêche ainsi d'en jouer. Elle anéantit un des seuls sens à être, celui de jouir de son non-sens en en jouant, par la croyance en un moi-image comme seul sens.

« Je t'ai raconté mon projet de sondage : demander aux gens s'ils préfèrent coucher secrètement avec Rita Hayworth ou se montrer avec elle en public. Le résultat est, bien sûr, connu d'avance : tout le monde, jusqu'au dernier des pauvres types, prétendra vouloir coucher avec elle. Car à leurs propres yeux, aux yeux de leurs femmes ou de leurs enfants, et même aux yeux de l'employé chauve du bureau de sondage, ils veulent tous paraître hédonistes. Mais c'est leur illusion. Leur cabotinage. Aujourd'hui, il n'y a plus d'hédonistes. » Il prononça ces derniers mots avec une certaine gravité, puis ajouta en souriant : « Sauf moi. » Et il poursuivit : « Quoi qu'ils en disent, s'ils avaient vraiment le choix, tous ces gens-là, je t'assure, tous, préféreraient à la nuit d'amour une promenade sur la grand-place. Car c'est l'admiration qui leur importe et non pas la volupté. L'apparence, et non la réalité. La réalité ne représente plus rien pour personne. Pour personne. »¹

En vivant pour leur image, ces gens-là font passer leur sentiment de présence au monde au second plan : l'image du moi étant désignée seule réalité par le pouvoir de notre temps, ils vivent pour ce réel-là, et se privent de vivre en voulant vivre, car comme on a pu le voir tout à l'heure, « Le sentiment, par définition, surgit en nous à notre insu et souvent à notre corps défendant. Dès que nous *voulons* l'éprouver [...] le sentiment n'est plus sentiment mais imitation de sentiment. »² C'est bien ce qu'Avenarius, le lucide combattant de l'obscurantisme moderne, met ici en lumière : les « gens » préfèrent se définir par le regard des autres comme hédonistes que de l'être vraiment, comme ils préfèrent faire du sentiment un attribut de leur

¹ KUNDERA, Milan, *L'immortalité*, pp. 503-504

² *Ibidem*, p.291

moi-image que de le vivre. Car c'est bien là tout le nœud de ce discours : la croyance en un être à la seule réalité d'image rend caduque la sensibilité réelle, seule preuve ontologique réellement tangible pour Kundera. On comprend là toute la problématique de cette quête de pesanteur, qui si elle n'est jamais regardée avec le recul lucide du dernier mouvement existentiel, mène les individus à ne vivre que « l'apparence, et non la réalité », et à se priver des bonheurs de la légèreté, tels que l'hédonisme en fait partie. Par ce sondage, évidemment vain puisque ceux qui vivent dans l'illusion ne la trahissent pas pour le bien d'un sondage, Avenarius met en lumière le désintéressement moderne de la réalité sensible, de la vie, et souligne en filigrane que l'image étant ontologiquement vide, s'atteler à vivre plus qu'à la façonner, à vivre la vie sensible de l'hédoniste, à se noyer dans la corporéité, est une des manières les plus lucides pour soulager la lucidité.

Qu'est-ce qui aurait pu changer le rapport d'Agnès à son corps ? Rien d'autre que l'instant de l'excitation. L'excitation : fugitive rédemption du corps. [...] Pour Agnès, le corps n'était pas sexuel. Il ne le devenait qu'en de rares moments, quand l'excitation projetait sur lui une lumière irréaliste, artificielle, qui le rendait beau et désirable. Voilà pourquoi, même si presque personne ne s'en doutait, Agnès était hantée par l'amour physique et attachée à lui, parce que sans lui la misère du corps n'aurait eu aucune issue de secours et tout aurait été perdu.¹

Comme on peut le voir ici, l'excitation, en tant que summum physique du sentiment de corporéité, est en quelque sorte le kitsch d'Agnès, en tant qu'elle la délivre un court instant de la lucidité et de la honte de sa condition d'être, dont on sait qu'elle lui était pourtant rappelée dans ses moments de confrontation avec son corps, comme honte de la généralité. Elle est « hantée par l'amour physique » comme Edouard par l'idée de Dieu, parce qu'il est son kitsch, parce qu'il lui permet de fuir sa condition le temps d'une rêverie, « en de rares moments, quand l'excitation projetait sur lui une lumière irréaliste », c'est-à-dire dans ces moments où l'excitation lui fait voir tel qu'il n'est pas, comme la tristesse révèle à Edouard son visage rêvé. Lors de cette « fugitive rédemption du corps », celui-ci ne se fait plus instrument de sa douleur, il ne la montre plus dans son insoutenable généralité. Au contraire, dans cette excitation où elle devient son corps fantasmé, elle se voit être un corps « beau et désirable ». C'est une expérience analogue que vit Tereza dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, voyant « Sous l'éclairage de l'incroyable, [...] la singularité, l'inimitable unicité de son corps [passer] au premier plan. Ce n'était pas le plus ordinaire de tous les corps (c'était ainsi qu'elle l'avait vu jusqu'à présent), mais le plus extraordinaire. »² Agnès et Tereza, comme

¹ *Ibidem*, p.149

² KUNDERA, Milan, *L'insoutenable légèreté de l'être*, p.226

deux variations kunderiennes de cette position, viennent donner vie à cette possibilité de rédemption du corps dans la rêverie que la sensibilité permet d'en former. Se faisant corps, elles s'oublient être, elles donnent répit à leur légèreté en s'incarnant pleinement dans leur corporéité et, ne pouvant alors que sentir l'unicité de leur être sentant, elles savourent un temps ce sentiment qui s'évaporerait aussitôt l'excitation disparue et la lucidité d'être recouverte. On pourrait aussi comparer cette expérience à celle vécue par Tamina qui, sur l'île des enfants, s'oublie de même en son corps, en découvrant de nouvelles excitations strictement corporelles qui la réconcilient avec cette corporéité auparavant empêchée par le sérieux de l'amour.

Jusqu'ici, sa sexualité avait été occupée par l'amour (je dis occupée parce que le sexe n'est pas l'amour, ce n'est qu'un territoire que l'amour s'approprie), elle participait donc à quelque chose de dramatique, de responsable, de grave. Ici, parmi les enfants, au royaume de l'insignifiance, l'activité sexuelle est enfin redevenue ce qu'elle était à l'origine : un petit joujou à produire une jouissance physique.¹

Cette dissociation de l'amour d'avec la sexualité semble ici devenir nécessaire à combler le désir kitschique d'excitation et même, à un plus large niveau, à permettre l'hédoniste jouissance sensible qui reste offerte au lucide. Nous avons pu voir que l'amour est chose sérieuse, dans laquelle l'individu peut même être prêt à abandonner sa fiction substantielle pour se faire absolu, pour toucher l'absolu réel de l'amour. Dans la relation amoureuse, l'autre est pris en son corps comme unique incarnation de l'absolu, et il a la responsabilité d'endosser ce rôle pour ne pas décevoir ses prétentions : de là naît d'ailleurs le rejet de Tereza vis-à-vis de son corps qui « n'a pas eu la force de devenir pour Tomas le corps unique de sa vie. Ce corps l'a déçue, l'a trahie »², il a échoué à se faire l'absolu facteur d'excitation pour Tomas, et a contredit par là son rôle dans l'amour. Mais, comme le note Tomas, « si l'excitation est un mécanisme dont se divertit le Créateur, l'amour est au contraire ce qui n'appartient qu'à nous et par quoi nous échappons au Créateur ». Et inversement, l'amour est le seul absolu auquel l'homme peut prétendre, mais l'excitation est, elle, toujours du domaine de sa contingente condition corporelle : elle n'est pas un marqueur physique du sentiment et pourtant, lier l'amour à la sexualité, c'est exiger qu'elle soit telle, c'est demander au corps d'avoir la « force » de se défaire de sa contingence pour devenir une impossible incarnation physique d'absolu. Et comme cette exigence est évidemment impossible à satisfaire en les termes, la personne amoureuse est à peu près toujours « déçue », « trahie » par le corps. La solution à

¹ KUNDERA, Milan, *Le livre du rire et de l'oubli*, p.294

² KUNDERA, Milan, *L'insoutenable légèreté de l'être*, p.201

cette impasse, Tomas l'entrevoit dans une rêverie, il voit « un monde où l'on est en érection à la vue d'une hirondelle et où il peut aimer Tereza sans être importuné par la bêtise agressive de la sexualité »¹ Délivrer l'amour de la sexualité, c'est donc donner forme à un amour accompli dans ses prétentions d'absolu, car détaché de l'importune contingence technique des corps. Et inversement, comme le découvre Tamina, c'est offrir à l'individu de vivre une sexualité qui ne soit pas « occupée par l'amour », et son caractère « dramatique », « responsable » et « grave » d'absolu, une sexualité qui soit libérée de ces exigences et vécue comme seule jouissance d'une corporéité contingente mais ressentie comme unicité sensible. Ce n'est pas un hasard si Tamina recouvre cette sensualité pure et dénuée de gravité sur l'île des enfants, car l'enfance est bien le « royaume de l'insignifiance », le temps où l'amour n'a pas encore recouvert de sens la corporéité, où le corps est encore un « petit joujou à produire une jouissance physique ». Et c'est bien cela qui fonde le désir kitschique de Tamina, d'Agnès et Tereza, c'est le rêve d'un mode d'être qui soit strictement corporel, dénué de signifiance, et entièrement occupé à jouer de ses mécanisme physiques et à en apprécier sensiblement les effets. Lors de cette expérience, Kundera nous dit que le corps de Tamina « semblait dans l'insignifiance et cette insignifiance était un soulagement et un repos »² C'est dire, en somme, que cette évasion kitschique permet à l'être de Tamina de jouer un temps à être pure substance sensible, et à se sentir être pleinement comme tel. Cela rejoint une réflexion analogue de Sartre sur la question, puisqu'il voit dans la sexualité une forme d'abstraction momentanée de la légèreté de l'être, où « La conscience se néantise sous forme de désir »³, et où les amants se contraignent mutuellement à se néantiser sous cette forme, à se sentir être pure présence corporelle : « Je lui fais goûter ma chair par sa chair pour l'obliger à se sentir chair »⁴ C'est tout un jeu de l'effacement de l'être individuel qui prend forme dans la sensualité : il s'efface pour s'être pleinement dans le sensible, dans sa « chair ». Ce jeu prend forme dans la sexualité, mais peut aussi s'exalter dans toute pratique où la corporéité sensible prend le pas sur la conscience du besoin d'être signifiance, comme en témoigne Agnès qui danse « comme si elle avait voulu dissimuler son visage derrière ces mouvements circulaires. Comme si elle avait voulu l'effacer. »⁵ Pour le plaisir hédoniste du lucide, seul compte donc de redécouvrir la contingence de l'être derrière l'image, pour maintenir le jeu, l'écart entre ce que l'être

¹ *Ibidem*, p.342

² KUNDERA, Milan, *Le livre du rire et de l'oubli*, p.284

³ SARTRE, Jean-Paul, *L'être et le néant*, p.431

⁴ *Ibidem*, p.431

⁵ KUNDERA, Milan, *L'immortalité*, p. 434

individuel paraît être et sa réalité. Et puisque la nature réelle de l'individu ne lui donne d'unicité que sensible, elle lui permet de jouer de sa légèreté pour fantasmer toutes sortes d'autres modes d'être dans lesquels se fondre un temps et s'effacer. La sexualité fait partie de ces jeux, où il joue à être un corps, à « se sentir chair », et s'efface dans sa sensibilité pour oublier un temps son non-être et se concentrer sur le témoin sensible de son être. Il joue ainsi de son ambiguïté ontologique, en profitant d'être néant de substance et de signifiante pour s'incarner dans des formes rêvées, et en profitant d'être en même temps un existant sensible pour savourer le plaisir de prendre ces autres formes.

A présent elle est sur la cuvette, elle sourit et ferme à demi les yeux. Elle s'imagine qu'elle est cette institutrice et que la fillette couverte de taches de rousseur qui est assise sur le water d'à côté et lui jette de biais des regards curieux, c'est la petite Tamina d'autrefois. Elle s'identifie aux yeux sensuels de la fillette aux joues tachées de son, si parfaitement qu'elle sent quelque part dans les profondeurs lointaines de sa mémoire frémir l'ancienne excitation à demi réveillée.¹

On voit bien dans cette scène, où Tamina joue à s'identifier à travers la petite fille à la « petite Tamina d'autrefois », que tout le jeu repose sur l'expérimentation des multiples possibilités d'être de l'individu, dont la nature inconstante et inconsistante lui permet d'incarner une position de lui temporellement révolue : en fondant le sens des situations dans le relativisme que permet la conscience de la légèreté, il se révèle le caractère polymorphe du monde et de l'être, malléable à merci selon le fantasme par lequel il désire le voir. Le sensible est un lieu où la quête de sens n'a plus la même importance mais se fond en jeu avec le sens, où seule compte l'excitation que l'ambiguïté suscite, ici celle d'appliquer le sens d'une situation passée à une situation présente pour se sentir être une autre d'un autre temps, et jouir du plaisir d'incarner un temps son être passé pour ressentir son excitation innocente et insignifiante d'enfant. C'est un chassé-croisé qui ne fuit jamais complètement l'être, mais l'oublie pour mieux y revenir et jouer de son ambiguïté, et c'est d'ailleurs seulement ainsi que l'individu peut accepter de se voir objectivé par l'autre. L'individu lucide n'est jamais tout entièrement absorbé par le sens ou le non-sens, il en joue avec le sérieux nécessaire à maintenir la réalité donnée au fantasme.

Ils se dépêchaient tous les deux. Ils étaient debout face à face, penchés en avant, Jan libérait successivement un pied puis l'autre de son pantalon (pour cela il levait très haut les jambes comme un soldat qui défile), elle se courbait pour faire descendre son collant sur ses chevilles, puis en dégageait ses jambes et les levait vers le plafond, tout à fait comme lui. C'était à chaque fois pareil, mais un jour il se produisit un petit fait anodin qu'il n'oublierait jamais : Elle le regarda et elle ne put retenir un sourire. C'était un sourire presque tendre, plein de compréhension et de sympathie, un sourire timide qui cherchait lui-même à se faire pardonner, mais incontestablement un sourire né de l'éclairage du ridicule qui inonda soudain toute la scène. Il eut beaucoup de mal à

¹ KUNDERA, Milan, *Le livre du rire et de l'oubli*, p.285

se maîtriser et à ne pas retourner ce sourire. Car il voyait lui aussi émerger de la pénombre de l'habitude le ridicule inopiné de deux personnes qui se font face et lèvent très haut les jambes dans une étrange précipitation. Pour un peu, il aurait éclaté de rire. Mais il savait qu'ensuite ils ne pourraient plus faire l'amour. Le rire était là comme un énorme piège qui attendait patiemment dans la pièce, dissimulé derrière une mince paroi invisible. Quelques millimètres à peine séparaient l'amour physique du rire et il redoutait de les franchir. Quelques millimètres le séparaient de la frontière au-delà de laquelle les choses n'ont plus de sens.¹

Dans cet extrait, remarquable mise en scène de la danse pré-coïtale et de l'effacement de l'être qu'elle requiert pour laisser place à l'excitation des corps, les personnages nous montrent toute la difficulté et la nécessité de garder son sérieux lors du jeu. En effet, il suffit comme on peut le voir d'un moment d'inattention pour que l'individu relâche son masque de sérieux et sorte du fantasme en se voyant tout à coup de nouveau avec le recul de la lucidité. Ce court instant où « elle le regarda, et elle ne put retenir un sourire » peut suffire à faire retomber le sérieux de la scène dans le non-sens et le ridicule, le révélant sous sa forme réelle d'insignifiante agitation des corps d'autant plus risible qu'elle se donne l'allure d'une occupation importante. Ce sourire, c'est ici le rictus témoin de la saisie du non-sens, c'est lui qui symbolise la frontière entre le sérieux et le risible, le sens et le non-sens. C'est le sourire du ridicule, qui survient à la frontière, quand se fissure soudainement le sens pour laisser entrevoir le non-sens, et que coexistent un instant le sens et le non-sens d'une même situation. Il est l'ennemi du jeu du sérieux, et en même temps la douce lueur du comique qui vient reconforter les joueurs ayant recouvert leur lucidité, pour leur rappeler que le jeu est toujours possible, qu'à tout moment il peuvent se sentir être ce qu'il ne sont pas, et s'échapper de l'être sur les ailes de plomb de leur légèreté.

c) Fondre la légèreté du moi dans l'être élémentaire : la nature

Il se rencontre chez Kundera une seconde manière de donner vacance à l'être : c'est de ne plus le sentir être ce qu'il est, c'est-à-dire une présence à l'unicité sensible. Ce fantasme est la possibilité réciproque du précédent, en tant qu'il joue de l'autre branche de l'ambiguïté ontologique, en néantisant l'être individuel non comme néant, mais comme existant sensible. Cette rêverie s'incarne dans le personnage de Rubens sous la forme d'une évasion de l'individu à travers sa corporéité, cette fois-ci non pas ressentie dans son unicité, mais dans sa généralité.

L'idée vint alors à Rubens qu'un seul et même flot traverse tous les hommes et toutes les femmes,

¹ *Ibidem*, pp.341-342

une même rivière souterraine charriant des images érotiques. Chaque individu reçoit son lot d'images non pas d'un amant ou d'une amante, comme dans le jeu du téléphone arabe, mais de ce flot impersonnel (trans-personnel ou infra-personnel). Or, dire que la rivière qui nous traverse est impersonnelle, c'est dire qu'elle ne relève pas de nous ; c'est dire, en d'autres termes, qu'elle relève de Dieu, voire qu'elle est Dieu, ou l'un de ses avatars. Quand Rubens formula pour la première fois cette idée, elle lui parut blasphématoire, mais ensuite l'apparence du blasphème s'évapora et il plongea dans la rivière souterraine avec un sorte d'humilité religieuse : il sentait que dans ce flot nous sommes tous unis, non pas comme les membres d'une même nation, mais comme des enfants de Dieu ; chaque fois qu'il s'immergeait dans ce flot, il éprouvait la sensation de se confondre avec Dieu dans une sorte de fusion mystique.¹

Il est intéressant de noter que c'est la généralité de l'être qui suscite le plaisir de Rubens et lui offre un moment d'évasion hors de sa lucide unicité, quand on a vu que cette généralité est usuellement source d'angoisse de la légèreté, et qu'elle est justement ce qui est fui par Tamina, Agnès et Tereza. C'est, nous semble-t-il, que là où ces trois personnages éprouvent le désir kitschique d'être sur le mode corporel pour vivre pleinement leur unicité sensible, Rubens rêve d'être une pure corporéité désincarnée et de se fondre par son corps dans une pluralité sensible. Il s'accroche donc de même à cette sensibilité pour mieux rêver sa désindividualisation et, loin d'éprouver du plaisir à son unicité, il savoure son immersion dans le « flot impersonnel (trans-personnel ou infra-personnel) » qui traverse les corps et l'imaginaire érotique des individus pour les unir dans une même nature mécanique, dans « une sorte de fusion mystique » avec l'être lui-même. Ainsi, il ne se sent plus être comme individu mais comme participation à l'être, incarnation contingente de l'être unie aux autres dans une même essence. C'est de cette essence qu'il jouit, dans cette essence qu'il se fond, où il oublie un temps son unicité sensible pour se néantiser dans l'impersonnel, dans ce flot de l'être qui réduit l'individualité à néant. Ce fantasme de fusion dans l'insensibilité de l'être, dans sa pure essence qui « ne relève pas de nous », trouve son écho dans une confession de Kundera lui-même, qu'il livre dans *Les testaments trahis* :

Et je pense à l'adagio du troisième Concerto pour piano et orchestre de Bartók (œuvre de sa dernière, sa triste période américaine). Le thème hypersubjectif d'une ineffable mélancolie alterne ici avec l'autre thème hyperobjectif [...] : comme si le pleur d'une âme ne pouvait être consolé que par la non-sensibilité de la nature.

Je dis bien : consolé par la non-sensibilité de la nature ». Car la non-sensibilité est consolante ; le monde de la non-sensibilité, c'est le monde en dehors de la vie humaine ; c'est l'éternité ; « c'est la mer allée avec le soleil ». Je me rappelle les années tristes que j'ai passées en Bohême au début de l'occupation russe. Je suis, alors, tombé amoureux de Varèse et de Xenakis : ces images de mondes sonores objectifs mais non existants m'ont parlé de l'être libéré de la subjectivité humaine, agressive et encombrante ; elles m'ont parlé de la beauté doucement inhumaine du monde avant ou après le passage des hommes.²

¹ KUNDERA, Milan, *L'immortalité*, p.413

² KUNDERA, Milan, *Les testaments trahis*, pp.88-89

Ces œuvres musicales au « thème hyperobjectif », voilà ce qui transporte notre auteur dans des rêveries où l'être est « libéré de la subjectivité humaine, agressive et encombrante », où il est confondu avec l'être éternel, non-subjectif, non-sensible, non-identifié et n'éprouve aucun besoin de l'être humain. Cette « non-sensibilité de la nature » consolante, c'est là où son être se sent transporté un moment, dans ce moment d' « extase » qui « est identification absolue à l'instant présent », pure présence dans « l'espace vide, en dehors de la vie et de sa chronologie, en dehors du temps et indépendante de lui (c'est pourquoi on peut la comparer à l'éternité, qui, elle aussi, est la négation du temps) »¹ En somme, pour reprendre l'image de la variation, l'individu qui savoure sa non-sensibilité, sa déshumanisation et sa pure fusion avec l'être, c'est la variation qui se console dans le thème, qui se libère de son unicité pour sentir plurielle, pour se sentir absorbée dans le thème, objective et non existante. Dans cette rêverie, l'individu qu'incarne Kundera se transporte dans ces « mondes sonores objectifs mais non existants » pour sortir non seulement de lui-même, mais de son humanité. Alors, comme Edouard devenu un anti-homme à travers Dieu, il devient « l'espace vide », le néant éternel de l'être dans sa pure présence objective. C'est à peu près cette même vision qui alimente le fantasme d'Agnès, dont on a déjà vu qu'elle est attirée par la solitude comme douce absence de regards comme par le désir de ne plus se sentir exister.

Elle se rappela un moment étrange vécu ce jour même, en fin d'après-midi, alors qu'elle était allée se promener une dernière fois dans la campagne. 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. Étrange, inoubliable moment : elle avait oublié son moi, elle avait perdu son moi, elle en était libérée ; et là il y avait le bonheur.

Ce souvenir fit naître en elle une pensée vague, fugace, et pourtant si importante (la plus importante de toutes, peut-être) qu'Agnès tenta de la saisir avec des mots :

Ce qui est insoutenable dans la vie, ce n'est pas d'*être*, mais d'*être son moi*. Grâce à son ordinateur, le Créateur a fait entrer dans le monde des milliards de moi, et leurs vies. Mais à côté de toutes ces vies on peut imaginer un être plus élémentaire, qui existait avant que le Créateur ne se mît à créer, un être sur lequel il n'a exercé ni n'exerce aucune influence. Étendue sur l'herbe, traversée par le chant monotone du ruisseau qui entraînait son moi, la saleté de son moi, Agnès participait de cet être élémentaire qui se manifeste dans la voix du temps qui court et dans le bleu du ciel ; elle savait, désormais, qu'il n'y a rien de plus beau.²

On voit bien là que le fantasme d'Agnès est alimenté par un sentiment de confusion non avec le flot impersonnel des êtres que mystifie Rubens, mais avec le flot inhumain de « l'être élémentaire », ce qui fait de sa position une incarnation romanesque possible de l'auteur. Dans cette scène, on la voit s'évader vers un mode d'être où son être n'est pas incarné dans un moi,

¹ KUNDERA, Milan, *Les testaments trahis*, p.103

² KUNDERA, Milan, *L'immortalité*, pp.380-381

où elle croit « sentir le courant la traverser », le courant du ruisseau qui lui chante « la beauté doucement inhumaine du monde avant ou après le passage des hommes » : ce courant, c'est le flot de la nature, le flot du temps, le flot qui emporte son moi et le noie dans « cet être élémentaire qui se manifeste dans la voix du temps qui court et dans le bleu du ciel ». La rêverie délivre ainsi Agnès de son encombrante humanité, elle la ramène à sa légèreté dénuée de tout manque, sa légèreté d'être éparpillé dans le flot du temps, dans le flot des êtres insensibles et non-individualisés. Ne pouvant regarder son individualité que comme forme vide, elle rêve d'un monde où elle ne doive plus subir cette forme et reste non-individuée, confondue dans la présence de l'être comme dans un « espace vide » où elle puisse se contenter d'être sans « être son moi ». Cette image trouve écho dans le personnage de Christiane, qui vient compléter cette rêverie.

Christiane ne souffrait d'aucune hypertrophie de l'âme et ne désirait nullement s'exhiber sur la grande scène de l'Histoire. Je la soupçonne d'avoir préféré s'allonger sur la pelouse, pour regarder les nuages flotter dans le ciel. (Je la soupçonne même d'avoir, en de tels moments, été heureuse ; idée déplaisante pour l'homme à l'âme hypertrophiée qui, consumé par les flammes de son moi, n'est jamais heureux.)¹

Comme Agnès, Christiane trouve « le bonheur » en se plongeant dans la vision du ciel qui la libère de son moi, et c'est cette position d'être qui les distingue de ces autres « à l'âme hypertrophiée », dont Kundera nous dit que leur quête pour la pesanteur du moi les consume et leur interdit le bonheur, puisqu'elle les condamne à l'éternelle insatisfaction de leurs besoins impossibles. Ceux-là n'ont pas acquis la lucidité libératrice qui leur permettrait de voir que toute la problématique insoutenable de l'existence se trouve justement dans le fait d'être un moi et de lutter vainement pour cette existence du moi. Et ils sont trop occupés par leur moi et par leur lutte pour deviner que « s'allonger sur la pelouse, pour regarder les nuages flotter dans le ciel » leur donnerait le bonheur. Ce que l'auteur nous dit là, c'est que le bonheur est réservé à ceux qui ont dépassé la lutte pour la pesanteur existentielle et assumé leur légèreté pour finalement y trouver le bonheur : en poussant cette légèreté jusqu'au bout dans le fantasme, ils y vivent l'extase de ne plus être un moi souffrant de sa légèreté. Il nous semble que tous ces fantasmes, qui viennent consoler les personnages de leur condition ontologique inacceptable en les transportant vers d'autres modes d'être, témoignent du fait que les lucides en fin de mouvement existentiel ne sont véritablement plus en quête de pesanteur, même rêvée, mais expriment au contraire un désir de légèreté pleine et réelle. En définitive, la plupart s'imagine être sans vivre, être dans la confusion avec le monde objectif

¹ *Ibidem*, pp.315-316

du non-existant, et ne souffrir d'aucun manque de subjectivité. C'est ce que résume parfaitement Agnès, quand elle dit : « Vivre, il n'y a là aucun bonheur. Vivre : porter de par le monde son moi douloureux. Mais être, être est bonheur. Être, se transformer en fontaine, vasque de pierre dans laquelle l'univers descend comme une pluie tiède. »¹ Se muer par le fantasme dans une forme d'être qui puisse être sans vivre, voilà le bonheur réservé à ceux qui sont sortis de l'exaltation de l'être et de la vie du moi humain, qui ont pu mettre à distance cette fiction toujours insatisfaisante d'un être humain faisant poids, pour trouver la sérénité dans un fantasme où le moi se fonde complètement avec la légèreté réelle de l'être et cesse de les ramener incessamment à leur anxiété ontologique.

¹ *Ibidem*, p.381

2- L'esthétique ontologique kunderienne

a) La poétique comme herméneutique

Bien qu'ils puissent être réduits essentiellement à une même condition ontologique généralisante, les êtres humains sont, pour leur plus grand malheur, concrètement incarnés dans des entités qu'on appelle « individus ». Et ce qui intéresse Kundera, c'est à la fois de montrer que ces individus sont des variations d'un même thème, l'être, et que ces variations se définissent dans le thème par leur fonction esthétique. Cette esthétique est leur fondement, elle désigne la manière dont ils vont participer au thème, et sonner ainsi harmoniquement avec certaines variations ou au contraire entrer en discordance avec d'autres. En d'autres termes, c'est la position esthétique de l'individu qui définit sa position par rapport à l'être et, par suite, sa relation au monde et aux autres. Et c'est la poétique, instrument de prédilection de notre romancier, qui va lui permettre de dévoiler le fondement esthétique de chaque position existentielle.

Une raison dont la rationalité n'est pas transparente paraît incapable de causer un effet. Or, en allemand, la raison en tant que cause se dit *Grund*, mot qui n'a rien à voir avec la ratio latine et qui désigne d'abord le sol, puis un fondement. Du point de vue de la ratio latine, le comportement de la fille assise sur la route semble absurde, démesuré, sans raison, pourtant il a sa raison, c'est-à-dire son fondement, son Grund. 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. 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.¹

C'est ainsi que peut se comprendre le « Grund », c'est-à-dire la raison entendue en son sens étymologique et se référant, comme chez Heidegger², à son acception comme fondement et non seulement comme cause efficiente. Le « Grund » est ainsi chez Kundera l'irrationnelle « cause permanente de nos actes », comme le sol poétique sur lequel s'inscrivent les fondements esthétiques de la position existentielle de l'individu. Ce sol, que Kundera conçoit comme ayant « le caractère d'une métaphore », est celui « sur lequel croît notre destin » : autrement dit, c'est à partir de cette métaphore ontogénétique individuelle que l'existence va varier, en multiples directions qui viendront chacune faire écho au fondement esthétique dont elles participent. En revenant à l'acception originelle du terme « cause » en langue allemande,

¹ *Ibidem*, p.350-351

² HEIDEGGER, Martin, *Le principe de raison*

Kundera s'autorise à poser un fondement de l'être individuel qui ne soit pas déterminant comme causalité mécanique et nécessaire, mais qui vienne offrir une grille de lecture poétique propre à éclairer les résonances esthétiques de chaque existence. Il tempère d'ailleurs ainsi son emploi du terme destin :

L'astrologie, paraît-il, nous enseigne le fatalisme : tu n'échapperas pas à ton destin ! Selon moi, l'astrologie (entendez bien, l'astrologie comme métaphore de la vie) dit quelque chose de plus subtil : tu n'échapperas pas au *thème de ta vie* ! Cela veut dire, par exemple, qu'il serait chimérique de prétendre fonder au milieu de votre vie une « vie nouvelle », sans rapport avec la précédente, en repartant de zéro, comme on dit. Votre vie sera toujours construite avec les mêmes matériaux, les mêmes briques, les mêmes problèmes, et ce que vous pourriez prendre d'abord pour une « vie nouvelle » apparaîtra bientôt comme une simple variation du déjà vécu.¹

C'est bien là tout le sens du destin kunderien : à un premier niveau, l'être d'un individu n'est qu'une variation du thème ontologique le plus général, et à un second niveau, son existence n'est elle-même composée que des variations de cette variation au thème, qui constitue alors le « thème de [sa] vie ». Et toutes ces variations existentielles seront toujours un déploiement de ce même thème, si bien qu'avec le temps la variation nouvelle se verra contrainte à être « variation du déjà vécu ». L'auteur, en utilisant « l'astrologie comme métaphore de la vie », décrypte les événements à la lumière de leur place dans l'agencement des variations, et croit voir une certaine récurrence rythmique de certains d'entre eux qui viennent pour ainsi dire faire une reprise de thème et prennent une importance centrale dans la composition. Car en relativisant la notion de cause, il relativise aussi celle d'importance : l'évènement ou la situation ne trouve plus son sens dans ses conséquences rationnelles conçues à tort comme seules dignes d'importance, mais dans le fondement esthétique vers lequel il fait signe et dans les autres échos vers lesquels il le renvoie. Il revisite ainsi la notion aristotélicienne d'épisode, pour rendre à la notion d'importance « cette relativité qu'Aristote n'a pas saisie »² :

[...] personne en effet ne peut garantir qu'un accident épisodique ne contienne pas une potentialité causale, susceptible de se réveiller un jour et de mettre en branle, inopinément, un cortège de conséquences. [...] Nous pouvons donc compléter comme suit la définition d'Aristote : aucun épisode n'est a priori condamné à rester à jamais épisodique, puisque chaque événement, même le plus insignifiant, recèle la possibilité de devenir plus tard la cause d'autres événements, se transformant du même coup en une histoire, en une aventure.³

C'est ce qui permet à Kundera de dire que l'évènement le plus « insignifiant » peut se révéler

¹ *Ibidem*, p.405

² Dans *La poétique*, chapitre XVII, Aristote conçoit l'épisode comme un « détail » qui ne vient qu'en ornement du « fond de l'action », introduisant une différence a priori du degré d'importance des événements dans la composition.

³ *Ibidem*, p.446

en son expression métaphorique le fondement d'évènements qui viendront résonner avec lui dans l'existence, bien qu'il « ne contienne pas de potentialité causale » rationnelle, puisqu'il « recèle la possibilité de devenir plus tard la cause d'évènements ». C'est encore une fois affirmer toute la relativité de la signifiante et de l'importance qui lui est conjointe, relativité qui seule peut permettre de regarder l'existence comme un agencement de variations déployant un possible contingent, seul capable de rendre compte de son sens réel et insignifiant, son sens esthétique. Et ce sens esthétique n'est composable, comme on le comprend bien ici, qu'*a posteriori* et à grand renfort de relativisme. C'est en prenant la métaphore comme outil d'une herméneutique existentielle que l'auteur parvient à se libérer des préinterprétations en termes de signifiante et d'importance, pour aborder les évènements et les situations qui la constituent sous un autre éclairage. C'est cette relativisation de l'importance par la poétique qui l'amène à prendre les événements d'une existence pour ce qu'ils sont pleinement, c'est-à-dire des motifs regorgeant de possibilités en termes de résonances. Et c'est seulement en les considérant ainsi que l'on peut avec lui entrevoir la poésie contenue en toute existence.

[Les vies humaines] sont composées comme une partition musicale. L'homme, guidé par le sens de la beauté, transforme l'évènement fortuit (une musique de Beethoven, une mort dans une gare) en un motif qui va ensuite s'inscrire dans la partition de sa vie. Il y reviendra, le répétera, le modifiera, le développera comme fait le compositeur avec le thème de sa sonate. Anna aurait pu mettre fin à ses jours de toute autre manière. Mais le motif de la gare et de la mort, ce motif inoubliable associé à la naissance de l'amour, l'attirait à l'instant du désespoir par sa sombre beauté. L'homme, à son insu, compose sa vie d'après les lois de la beauté jusque dans les instants du plus profond désespoir. On ne peut donc reprocher au roman d'être fasciné par les mystérieuses rencontres des hasards (par exemple, par la rencontre de Vronsky, d'Anna, du quai et de la mort, ou la rencontre de Beethoven, de Tomas, de Tereza et du verre de cognac), mais on peut avec raison reprocher à l'homme d'être aveugle à ces hasards et de priver ainsi la vie de sa dimension de beauté.¹

Ce que Kundera nous montre ici, c'est que les préinterprétations des notions d'importance et de signifiante jettent un voile sur ce qui fait le seul sens de l'existence, sa composition esthétique en forme de « partition musicale » : jamais l'individu ne pourra saisir cette mélodie qui est l'essence de sa vie en restant aveugle aux « mystérieuses rencontres des hasards » qui viennent y résonner. Puisque, nous dit-il encore, « la valeur d'un hasard est égale à son degré d'improbabilité »², ce n'est qu'en commençant à considérer comme important ce qui ne fait pas à priori sens qu'il peut s'ouvrir à la contemplation de son existence comme destin, et trouver la plus grande valeur esthétique là où elle se trouve, non dans la cause rationnelle, mais dans le hasard le plus improbable. Le destin, c'est la beauté née des résonances

¹ KUNDERA, Milan, *L'insoutenable légèreté de l'être*, p.82

² KUNDERA, Milan, *L'immortalité*, p.335

existentielles, sur le même mode qu'une métaphore filée ou qu'une variation musicale. On ne le voit que si on s'ouvre à cette beauté, en regardant derrière le voile du sérieux qui définit l'existence à travers le prisme d'une importance inconsistante. En soutenant la légèreté, en voyant ainsi la beauté dans l'insignifiance, on se désintéresse de la quête d'un sens absolu de l'être, d'une essence, pour l'aborder sous l'angle de l'infiniment petit, de la nuance infime qui fait la poésie de l'existence. Le seul poids de l'existence se conquiert dans les détails où l'individu oublie d'être un moi et se fond dans la beauté de son existence, une beauté qui sonne dans les échos des possibles qui la jalonnent avec contingence. Cette esthétique kunderienne voit la beauté dans la répétition d'un motif au sein d'une même existence : c'est également ainsi que l'expérimente Karel dans *Le livre du rire et de l'oubli* quand il ressent tout à coup que « la beauté est l'étincelle qui jaillit quand, soudainement, à travers la distance des années, deux âges différents se rencontrent. »¹ C'est bien de cela qu'il s'agit, d'une rencontre hasardeuse qui délivre soudain une clé du destin esthétique de l'individu, une clé en forme de métaphore laissera entrevoir à qui sait la voir la « partition de la vie » qui tinte au travers. Bien qu'ici Karel parvienne à saisir confusément cette idée, c'est le plus souvent l'auteur qui sa targe de nous ouvrir à la lecture musicale des existences qu'il donne à voir sur la scène du roman. Il tente ainsi de toucher, souvent à tâtons, le nœud ontologique qui semble ramasser le thème existentiel du personnage, son sol esthétique, qu'il exprime alors dans une métaphore. Ainsi, il nous dit que « De même qu'Eve est issue d'une côte d'Adam, de même que Vénus est née de l'écume, Agnès a surgi d'un geste de la dame sexagénaire »² Ce geste va définir de l'extérieur le fondement esthétique de la position existentielle d'Agnès, le corps élevé dans un geste qui ne lui appartient pas, et qui fait signe vers le surindividuel, vers l'être élémentaire ; la tête penchée vers le bas, « une tête sceptique qui regarde vers le sol »³ et est sans cesse ramenée à sa lucidité. Imaginer l'ontogénèse réelle du personnage dans un geste, c'est incarner toute la force de poïesis des métaphores, et dresser une analogie très fine entre la construction d'un personnage et la construction ontologique. La poétique, ou l'art de faire surgir du sens aux confins d'un mariage sémantique inédit, de composer avec toutes les dimensions du langage pour lui faire dire ce qu'une stricte définition ne saurait exprimer avec justesse, de jouer des sons, de la forme, des images des mots pour donner naissance à une expression alors au plus proche du concept, est ce qui permet à l'auteur de donner le poids esthétique-existential des métaphores à ses personnages. Il est

¹ KUNDERA, Milan, *Le livre du rire et de l'oubli*, p.92

² KUNDERA, Milan, *L'immortalité*, p.18

³ *Ibidem*, p.357

intéressant de s'efforcer à concevoir la métaphore comme un voile révélateur, dont il est assumé qu'il n'est pas réalité, mais expression imagée d'une facette de la réalité toute relative : elle est bien en cela qui pourrait caractériser au mieux l'être dans la beauté de son ambiguïté existentielle. Dans le chapitre « La métaphore en tant que définition phénoménologique » des *Testaments trahis*, Kundera déploie cette idée plus largement :

Il faut corriger l'idée affirmant que Kafka n'aimait pas les métaphores ; il n'aimait pas les métaphores d'un *certain genre*, mais il est un grand créateur de la métaphore que je qualifie d'*existentielle* ou *phénoménologique*. Quand Verlaine dit : « L'espoir luit comme un brin de paille dans l'étable », c'est une superbe imagination lyrique. Elle est toutefois impensable dans la prose de Kafka. Car ce que, certainement, Kafka n'aimait pas, c'était la lyrisation de la prose romanesque.

L'imagination métaphorique de Kafka n'était pas moins riche que celle de Verlaine ou de Rilke, mais elle n'était pas lyrique, à savoir : elle était animée exclusivement par la volonté de déchiffrer, de comprendre, de saisir le sens de l'action des personnages, le sens des situations où ils se trouvent.¹

En tant que ce qui infléchit la venue à la conscience des phénomènes narrés, la métaphore se fait phénoménologique, c'est-à-dire filtre conditionnant l'expérience existentielle. On voit bien là toute la nuance qu'il essaie de fixer entre la métaphore au sens où il l'emploie et la métaphore dans son traditionnel usage lyrique. En évoquant la pratique kafkaïenne, nous pouvons dire sans trop nous y risquer qu'il nous donne à voir « l'imagination métaphorique » dont il se reconnaît : ce qu'il emploie et ce qui fait la base de l'esthétique existentielle qu'il compose, c'est bien la métaphore « existentielle ou phénoménologique » que l'on peut trouver chez Kafka, celle-là qui est « animée exclusivement par la volonté de déchiffrer, de comprendre, de saisir le sens de l'action et des personnages, le sens des situations où ils se trouvent ». C'est bien de métaphore herméneutique dont il s'agit, celle à qu'il emploie pour cerner le *Grund* des situations, étant lui-même le complexe esthétique formé de la rencontre des *Grund* esthétique-existential propres à chaque individu. C'est une métaphore qui n'est « pas lyrique », et c'est ce qui nous permet d'appuyer sur le second point de cet extrait : tout comme Kafka n'aimait pas « la lyrisation de la prose romanesque », nous pouvons dire que, tout au moins, Kundera se refuse à la pratiquer. Il se place dans un anti-lyrisme, non seulement dans sa pratique romanesque, comme nous avons pu le voir et comme c'est à nouveau mis en lumière ici, mais aussi dans sa conception existentielle de ce qui peut faire le bonheur d'exister. La posture lyrique, que nous avons déjà eu l'occasion d'explorer

¹ KUNDERA, Milan, *Les testaments trahis*, p.128

relativement en détail, est la première des positions qui viennent composer le mouvement existentiel que nous avons voulu extraire de l'œuvre kunderienne et qui est, pour ainsi dire, la plus insatisfaisante au regard du déploiement expérimental qu'en forme l'auteur. C'est celle de l'individu qui est comme « Pasenow, fidèle aux valeurs qui, sous ses yeux, s'appêtent à s'en aller »¹ Elle forme un ensemble de variations individuelles autour de l'obsession égocentrique pour la quête de pesanteur : elle est celle qui, n'arrivant pas à se mettre à distance, vit pour donner à son moi un poids impossible. Cette posture, dont participent une grande majorité d'individus, a pour fondement l'esthétique lyrique. Cette ligne directrice esthétique, déterminante et sans cesse redéterminée par l'individu, se manifeste par l'omniprésence d'un moi obstruant son regard sur le monde, qui le condamne à ne voir que lui et à ne vivre que pour lui. Cette ligne forme une tension perpétuelle entre le moi et son horizon inatteignable, l'absolu vers lequel il veut projeter son moi pour lui donner pleine existence : c'est cette tension qui nourrit ses ambitions, qui l'obsède, qui le place dans une perpétuelle insatisfaction. C'est aussi elle qui sous-tend son accord catégorique avec l'être, par l'espoir, l'espoir de Verlaine, que cette exaltation ontologique gonfle son moi du poids d'une croyance plurielle et unanime. Cette esthétique lyrique est celle de l'apparence, de l'agélastie, du kitsch, de l'égocentrisme, et celle qui en conséquence rentre en discordance avec les deux autres grandes postures existentielles : l'esthétique contemplative, et l'esthétique comique. Ayant maintenant exploré les principales postures existentielles expérimentables, nous pouvons tenter d'aborder les esthétiques ontologiques propres à ces grandes familles surindividuelles de variations.

b) L'esthétique contemplative

Les obsessionnels du moi, ceux qui composent sur la base d'un fondement esthétique-existential placé sous le signe du lyrisme, sont ceux-là qui ne savent pas se mettre à distance pour questionner réellement l'être. Ils se différencient donc radicalement d'avec ces autres qui sont parvenus à faire le pas, et à se faire violence pour redéfinir leurs fondements, pour ainsi dire les démolir, et reconstruire par le vide. C'est cette rupture que soulignait Kundera lorsqu'il disait « la différence entre ceux qui doutent de l'être tel qu'il a été donné à l'homme (peu importe comment et par qui) et ceux qui y adhèrent sans réserve. »² C'est celle-là même qu'accusent Agnès, Sabina, Edouard, et tous ces autres qui, ayant assumé la lucidité, se sont

¹ KUNDERA, Milan, *Le rideau*, p.81

² KUNDERA, Milan, *L'immortalité*, p.356

dissocié du monde des lyriques et n'en gardent qu'une « timide nostalgie de la ronde perdue »¹. Cette dissociation et son fondement esthétique sont clairement exposés par Kundera dans le chapitre « L'esthétique et l'existence » du *Rideau* :

Où chercher les raisons les plus profondes pour lesquelles les hommes ressentent les uns pour les autres sympathie ou antipathie, peuvent ou non être amis ? Clarisse et Walter, de *L'homme sans qualités*, sont de vieilles connaissances d'Ulrich. Ils apparaissent pour la première fois sur la scène du roman quand Ulrich entre chez eux et les voit jouer à quatre mains au piano. « Cette idole basse sur pattes, à large gueule, croisé de bouledogue et de basset », ce terrible « mégaphone à travers lequel l'âme lance ses cris dans le Tout comme un cerf en rut », le piano représente pour Ulrich tout ce qu'il déteste le plus.

Cette métaphore éclaire l'insurmontable mésentente entre Ulrich et le couple ; une mésentente qui paraît arbitraire et injustifiable puisqu'elle ne provient d'aucun conflit d'intérêts et n'est ni politique, ni idéologique, ni religieuse ; si elle est à ce point insaisissable, c'est que ses racines descendent trop profondément, jusqu'aux fondements esthétiques de leurs personnes ; la musique, rappelons-nous ce que disait Hegel, est l'art le plus lyrique ; plus lyrique que la poésie lyrique elle-même. Pendant tout le roman, Ulrich se heurtera au lyrisme de ses amis. »²

Ce que nous dit ici Kundera, c'est que le lucide, ici Ulrich, éprouve une discordance fondamentale avec ses amis, « une mésentente qui paraît arbitraire et injustifiable », justement parce qu'elle n'est causée par rien de rationnel, rien qui tienne à un quelconque désaccord « politique », « idéologique », ou religieux, puisque le lucide se tient de toute façon au-delà de tout conflit d'intérêt rationnel, ayant assumé l'irrationalité de tout conflit visant à savoir comment il faut être d'accord avec l'être. Il n'est plus engagé dans un tel combat, il ne peut plus l'être, son désaccord remonte aux profondeurs de l'accord même avec l'être : c'est ce qui fait que cette mésentente entre le lucide et les lyriques est insaisissable pour qui ne conçoit pas le désaccord avec l'être, puisqu'elle n'est saisissable que par cette racine-là, qui descend « jusqu'aux fondements esthétiques de leurs personnes ». Cet extrait nous permet de comprendre la profondeur des discordances entre les grands types d'esthétiques existentielles, et nous permet de poser l'esthétique contemplative comme étant, en premier ordre, un rejet fondamental du lyrisme. C'est, comme on l'a vu, un rejet teinté de nostalgie et qui vient piocher, dans les territoires que le lyrisme s'est appropriés, des objets de contemplation et de fantasmes de fusion de soi dans la légèreté : les individus incarnant cette esthétique sont évidemment toujours hors du lyrisme, puisqu'ils ne viennent pas chercher leur moi en ces objets, mais justement l'y perdre. C'est le lyrisme qui leur est insupportable en la musique, pour reprendre le cas soulevé par Ulrich. Mais ils savent en extraire la beauté, d'autant plus

¹ KUNDERA, Milan, *Le livre du rire et de l'oubli*, p.114

² KUNDERA, Milan, *Le rideau*, p.123-124

appréciable qu'elle leur permet de se perdre dans des « mondes sonores objectifs et non existants », dans la « beauté doucement inhumaine du monde avant ou après le passage des hommes »¹, dans cette beauté où se plonge Kundera à l'écoute de Varèse et Xanakis. C'est que ces musiciens sont les rares représentants de la musique a-sentimentale, les successeurs de Schönberg et Stravinsky, que Kundera voit comme les marqueurs de la fin d'une période lyrique : « Mahler est le dernier grand compositeur qui s'adresse encore naïvement et directement à l'homo sentimental. Après Mahler, le sentiment en musique devient suspect ; Debussy veut nous charmer, non pas nous émouvoir, et Stravinsky a honte des sentiments »² Ces anti-lyriques annoncent pourtant, nous dit l'auteur, la fin de l'histoire de la musique. « A l'époque où Schönberg a fondé l'empire de la dodécaphonie, la musique était plus riche que jamais et ivre de sa liberté. L'idée que la fin pût être proche si proche n'effleurait personne. »³ Car bien que ce compositeur se confronte aux plus grands lyriques, que ces « deux grandes armées se battent à mort pour des causes sacrées »⁴, pour assumer leurs fondements esthétiques les plus profonds, la fin s'avance déjà comme « une minuscule bactérie de la peste qui les terrassera tous les deux ».⁵ Schönberg avait déjà identifié cet ennemi, celui qui terrasserait la musique même pour en faire naître une nouvelle pratique aucunement comparable : « déjà en 1930, il écrivait : « La radio est un ennemi, un ennemi impitoyable qui irrésistiblement avance et contre qui toute résistance est sans espoir » ; elle « nous gave de musique [...] sans se demander si on a envie de l'écouter, si on a la possibilité de la percevoir », de sorte que la musique est devenue un simple bruit, un bruit parmi les bruits ».⁶ Cette musique nouvelle, bruyante, anonyme et omniprésente, s'est transformée en un palliatif au silence, identifié à l'angoisse : elle est venue combler les failles de son ancêtre lyrique en s'imposant partout au moi, en ne le laissant jamais seul et toujours compris dans un accord universel suffisamment bruyant pour qu'il ne puisse l'entendre s'adresser « naïvement et directement » à ses fondements lyriques, ni donc par suite, douter de ce fondement lyrique. « L'harmonie stéréotypée, la mélodie banale et le rythme d'autant plus lancinant qu'il est monotone, voilà ce qui est resté de la musique, voilà l'éternité de la musique. Sur ces simples combinaisons de notes tout le monde peut fraterniser, car c'est l'être même qui crie en elles son jubiland *je suis là*. Il n'est pas d'accord plus bruyant et plus unanime que le simple accord

¹ KUNDERA, Milan, *Les testaments trahis*, p.88-89

² KUNDERA, Milan, *L'immortalité*, p.306

³ KUNDERA, Milan, *Le livre du rire et de l'oubli*, pp.289-290

⁴ KUNDERA, Milan, *L'ignorance*, p.167

⁵ *Ibidem*, p.167

⁶ *Ibidem*, p.167

avec l'être. »¹ Cette musique nouvelle a amplifié et universalisé cet accord avec l'être, il a fait du lyrisme la chose la plus banale et la plus commune qui soit, la chose la plus indubitablement fondamentale et dénuée même de toute beauté susceptible de toucher la nostalgie du lucide. De même que pour Sabina «la musique [est] comme une meute de chiens lâchée sur elle »², dans ce bruyant accord, Agnès ni Tamina ne savent se reconnaître ni s'oublier un temps : il est le cri de la foule des moi qui les assaillent de leur union autour de l'être et de « son *jubilant je suis là* ». La beauté dont se revendique cette union ne leur laisse qu'un sentiment de dégoût et d'oppression : comme Sabina, comme Ulrich, elles sont dans une discordance fondamentalement esthétique avec ce chant de l'être.

La première révolte de Sabina contre le communisme n'avait pas un caractère éthique, mais esthétique. Ce qui la répugnait, c'était beaucoup moins la laideur du monde communiste (les châteaux convertis en étables) que le masque de beauté dont il se couvrait, autrement dit, le kitsch communiste. Le modèle de ce kitsch-là, c'est la fête dite du 1^{er} mai. [...] Quand le cortège approchait de la tribune, même les visages les plus moroses s'éclairaient d'un sourire, comme s'ils avaient voulu prouver qu'ils se réjouissaient comme il se doit, ou, plus exactement, qu'ils *étaient d'accord* comme il se doit. Et il ne s'agissait pas d'un simple accord politique avec le communisme, mais d'un accord avec l'être en tant que tel. La fête du 1^{er} mai s'abreuvait à la source profonde de l'*accord catégorique* avec l'être. Le mot d'ordre tacite et non écrit du cortège n'était pas « Vive le communisme ! » mais « Vive la vie ! ».³

Ce kitsch criard qu'exècre Sabina, ce kitsch totalitaire qui impose l'exaltation bruyante et unanime de la beauté de l'être, dans un « Vive le communisme » est une expression parmi d'autres du mot d'ordre commun à toutes les croyances en un « Vive la vie ! ». C'est, en ce sens, une variation de l'accord avec l'être au même titre que la musique nouvelle. Sabina opère ici la jointure entre le kitsch en son sens métaphysique et son acception courante, qui veut qu'on ne l'emploie généralement qu'avec un certain recul critique sur une réalité, permettant de regarder avec mépris la fiction de sens qu'elle exalte. Il s'agit souvent d'un kitsch lointain d'une manière ou d'une autre, qui laisse une distance permettant la relativisation, et par là la mise en lumière de l'écart entre la fiction exaltée et sa réalité non-exaltable. Il exprime en même temps un rejet esthétique des manifestations de ce kitsch, perçu comme « le *mal esthétique suprême* »⁴ et, par suite, de ses fondements : on comprend là la portée métaphysique de ce terme, qui est couramment gommée au profit d'une acception strictement esthétique mais qui nous semble pour autant toujours sous-tendue par cette conception kunderienne. Si Sabina peine à exprimer son désaccord avec le kitsch

¹ KUNDERA, Milan, *Le livre du rire et de l'oubli*, pp.290-291

² KUNDERA, Milan, *L'insoutenable légèreté de l'être*, p.138

³ KUNDERA, Milan, *L'insoutenable légèreté de l'être*, p.358

⁴ KUNDERA, Milan, *Le rideau*, p.67

communiste, c'est parce que son dégoût du kitsch n'est pas compréhensible en une acception courante, il n'est pas une aversion superficiellement esthétique, mais un désaccord sur son esthétique fondamentale. Comme Ulrich, elle peine à faire entendre son dégoût, qui reste incompréhensible à l'intérieur des cadres de l'acception courante qui raisonnent et rationalisent : « Elle voulait leur dire que le communisme, le fascisme, toutes les occupations et toutes les invasions dissimulent un mal fondamental et plus universel ; l'image de ce mal, c'était le cortège des gens qui défilent en levant le bras et en criant les mêmes syllabes à l'unisson. Mais elle savait qu'elle ne pourrait pas leur expliquer. »¹ Ce mal, c'est le bruyant accord unanime, celui-là même qui nourrit son dégoût des cortèges comme de la musique, un dégoût fondamental qui n'est intelligible qu'à la lumière de la lucidité. Dans le chapitre « petit lexique des mots incompris », elle accuse de même cette incompréhension : son code existentiel ne peut que rentrer en dissonance avec celui de Franz, puisqu'il est un lyrique insatisfait. « Pour lui, la musique est libératrice, elle le libère de la solitude »², aussi est-il très étonné quand elle affirme qu'elle n'aime pas la musique : « Puis elle ajoute : « Peut-être que si je vivais à une autre époque... » et elle pense à l'époque de Jean-Sébastien Bach où la musique ressemblait à une rose épanouie sur l'immense plaine neigeuse du silence »³ Au dégoût de la beauté exaltée par l'esthétique lyrique, s'adjoint ainsi une nostalgie de la beauté contemplative, qui se trouve plus que jamais écrasée sous la masse bruyante et totalitaire de l'unanime accord lyrique avec l'être. Cette beauté, elle est celle qui naît du silence, ce silence dont rêvent aussi Agnès et Tamina, et qu'elles ne savent plus où trouver. Alors, comme « Esch, obsédé par le besoin de valeurs mais ne sachant plus comment les reconnaître »⁴, elles cherchent à retrouver la beauté dans les résonances du monde. C'est pour cela qu'elles poursuivent le silence, lui qui seul peut nourrir leur fantasme de légèreté en laissant tinter les accents d' « une rose épanouie », le « chant monotone du ruisseau » et « la voix du temps qui court »⁵, et qui loin d'être angoisse, se fait délivrance de l'oppression du moi dans une fusion avec la légèreté. Ces beautés-là, les beautés subtiles, demandent de l'attention, de la patience, et de l'oubli de soi au profit du monde. Car l'être ne révèle sa beauté que quand on s'attelle à en écouter les résonances, à le voir dans son ambiguïté, entre non-sens et illusion de sens, cette contemplation exige que soit soutenue sa légèreté. Sans cela, le monde reste une entité muette et angoissante, et la seule beauté que l'on y trouve est celle qui y est plaquée par le

¹ KUNDERA, Milan, *L'insoutenable légèreté de l'être*, p.148

² *Ibidem*, p.137

³ *Ibidem*, p.138

⁴ KUNDERA, Milan, *Le rideau*, p.81

⁵ KUNDERA, Milan, *L'immortalité*, p.380-381

rideau des préinterprétations.

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

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 ; chaque pas, elle nous dit « Arrête-toi ! ».¹

Cette image du chemin donne le thème de l'esthétique existentielle contemplative : celle-ci, en acceptant la nature réelle de l'existence, peut seule s'ouvrir à sa beauté. Elle est en ce sens celle qui fonde la pratique romanesque kunderienne et qui motive sa quête des échos variationnels, ces hasards qui viennent faire la beauté de l'existence. La prose de Kundera, comme l'existence, tire sa beauté de sa composition variationnelle : la beauté n'est pas rationnelle, elle se trouve dans les rencontres de motifs les plus improbables, elle surgit d'une image quand on ne pensait pas l'y trouver, elle surprend partout où l'on sait regarder, « chaque pas, elle nous dit « Arrête-toi ! » ». C'est ainsi qu'elle habite l'existence en tant que monde des chemins, c'est-à-dire monde des possibles, un monde où la vie comme la beauté « est continue et toujours changeante ». Cette existence, comme continuellement changeante, est appréciable de celui qui peut soutenir le caractère continuellement changeant de son être. Et comme nous l'avons vu, c'est cela-même qui nourrit l'angoisse et le besoin de fictions existentielles de cette foule d'individus lyriques qui, pour continuer de composer, se privent de la beauté des chemins en refusant de regarder leur existence sous son vrai visage. Ils en conçoivent une composition linéaire, progressive, stable, entropique. Ils préfèrent la voir « comme une route : comme une ligne menant d'un point à un autre, du grade de capitaine au grade de général, du statut d'épouse au statut de veuve ». Sur cette route, chaque ligne franchie atteste d'une réussite, d'une évolution vers le mieux, vers un plus d'existence. Cette conception de type hégélien compresse tout événement, lui donne une importance au regard du seul progrès qu'il constitue en vue de la fin visée, en vue de l'accomplissement d'un supposé destin: pour poursuivre le parallèle, on pourrait dire que suivant cette conception, les individus composent leur vie comme se compose un roman formel, en la réduisant à un « enchaînement causal d'actes, de gestes, de paroles que les Anglais appellent la « story » et

¹ *Ibidem*, p.330-331

qui prétend constituer le sens et l'essence d'un roman »¹, et qu'eux voient de même comme le sens et l'essence de leur existence. Une telle esthétique ferme le champ de vision à tout événement et donc toute possible beauté se situant hors du cadre des enjeux existentiels fixés par l'individu ou par toute entité transcendante à laquelle il se réfère : c'est donc tout à la fois un bridage en termes de possibilités de composition, et d'accession à la beauté. C'est, en même temps, une complète aberration à la lumière du sens réel de l'existence, qui n'est comme on l'a vu constitué que de variations et appréciable seulement par là. Cela entraîne aussi, comme le souligne Kundera, une réduction du « temps de vivre [...] à un simple obstacle qu'il faut surmonter à une vitesse toujours croissante ». Il nous semble entendre dans cette phrase toute l'aberration de cette position de l'homme dans l'être, et qui constitue le cœur du paradoxe inhérent à la conscience d'être, qui veut que la peur de rater sa vie pousse l'homme à l'annuler en la réduisant à un strict obstacle. C'est là un autre enjeu déterminant de l'esthétique lyrique, qui fonde l'existence sur la nécessité de combler l'angoisse pour gonfler le moi lyrique, et ce non seulement par l'omniprésence de l'autre, de son regard, et de la musique bruyante et unanime de l'accord avec l'être, mais aussi par la « vitesse toujours croissante » de sa vaine course à la satisfaction. Répétons-le : en l'absence de détermination absolue, le but d'une existence est entièrement relatif à la satisfaction qu'elle apporte, c'est-à-dire que vivre pour quelque chose, en espérant que celle-ci donne une récompense autre que celle de la jouissance de vivre, est un non-sens. C'est là tout le drame existentiel de cette foule lyrique qui, hypnotisée par son moi, court à l'existence dans un mouvement egocentrique normé et alimenté par les imagologues, et qui fait lâcher à Kundera ce triste constat : « l'homme n'a plus le désir de cheminer et d'en tirer une jouissance ». L'esthétique lyrique alimente ainsi une sorte de dépression existentielle voilée d'exaltation, un anti-hédonisme qui ne jouit que face à sa propre image, et qui se presse d'exister par peur de ne pas exister assez. Il oublie que ce temps qu'il veut effacer pour posséder plus vite, c'est cela même qui fait l'étoffe de sa vie, et la seule chose qu'il possède en définitive. A l'inverse, en dépassant cette position, l'esthétique contemplative a pu se fonder sur le ralentissement qui seul offre au temps de vivre son poids existentiel. C'est en un sens un phénomène tout à fait banal : lorsque l'on cherche à prolonger un moment, c'est toujours une manière de vouloir le savourer, ce qui revient à un désir de l'imprimer, de le faire exister dans une durée qui lui donnera une consistance. Il nous semble que ce besoin de lenteur est à la fois affaire de durée et d'intensité. Contrairement à ce que l'on croit communément, l'intense ne réside pas dans le caractère

¹ KUNDERA, Milan, *Le rideau*, pp.23-24

concentré sur lui-même d'une situation. L'intense se trouve nécessairement du côté de celui qui le vit, et c'est justement celui qui prendra le temps de vivre l'intensité des événements qui nous semble le plus à même de donner poids aux instants fugitifs qui composent sa vie. A l'inverse, celui qui se laisse porter par le train de sa vie semble se dépêcher de vivre pour oublier qu'il vit : la durée devient succession, et l'intensité simple concentration quantitative d'occupations dans un temps réduit. Prenons cet extrait du roman de Kundera, *La Lenteur*, qui nous semble ramasser le nœud de ce problème :

Il y a un lien secret entre la lenteur et la mémoire, entre la vitesse et l'oubli. Évoquons une situation on ne peut plus banale :

Un homme marche dans la rue. Soudain, il veut se rappeler quelque chose, mais le souvenir lui échappe. A ce moment, machinalement, il ralentit son pas. Par contre, quelqu'un qui essaie d'oublier un incident pénible qu'il vient de vivre accélère à son insu l'allure de sa marche comme s'il voulait vite s'éloigner de ce qui se trouve, dans le temps, encore trop proche de lui.

Dans la mathématique existentielle cette expérience prend la forme de deux équations élémentaires : le degré de la lenteur est directement proportionnel à l'intensité de la mémoire ; le degré de la vitesse est directement proportionnel à l'intensité de l'oubli.

De cette équation on peut déduire divers corollaires, par exemple, celui-ci : notre époque s'adonne au démon de la vitesse et c'est pour cette raison qu'elle s'oublie facilement elle-même. Or je préfère inverser cette affirmation et dire : notre époque est obsédée par le désir d'oubli et c'est afin de combler ce désir qu'elle s'adonne au démon de la vitesse ; elle accélère le pas parce qu'elle veut nous faire comprendre qu'elle ne souhaite plus qu'on se souvienne d'elle ; qu'elle se sent lasse d'elle-même ; écœurée d'elle-même ; qu'elle veut souffler la petite flamme tremblante de la mémoire.

L'auteur délivre ici quelques clés de sa pensée de notre époque, qui nous semblent contenir une certaine matière ontologique. L'homme moderne dont il nous parle est un homme pressé, et c'est un constat que l'on peut difficilement contredire : que l'on considère notre rapport à l'économie, ou encore et surtout aux technologies, on ne peut que se confronter au fait que la quête majeure de nos contemporains est guidée par la vitesse, associée à une notion floue d'efficacité. L'on est pressé de tout, comme le témoigne notre vocabulaire, la lenteur est associée à une « perte de temps », et être rapide, c'est en « gagner ». Les gagnants sont ceux qui ne prennent pas le temps de vivre, car la lenteur donne du recul, permet la pause, la réflexion, et accepter de vivre l'intensité d'une vie qui n'est que coquille vide, accepter de regarder sa vie telle qu'elle est, c'est accepter sa vanité, c'est prendre acte de la nécessité d'y imprimer nous-mêmes une pesanteur là où elle n'est que légèreté. Cédant au vertige du face à face avec sa contingence existentielle, l'être individuel s'angoisse et se nie, en fermant les yeux sur cette vanité tout à fait essentielle. C'est peut-être cela qui nous semble le plus pertinent dans ce tableau de l'esthétique lyrique de nos sociétés actuelles : voulant échapper à la légèreté en la niant, l'homme se trompe. Il mène en un sens les mauvais combats. Il se dépêche pour réussir sa vie et se prouver que son existence fait sens en tant que réussite, mais

il ne retourne ici qu'au face à face premier avec la coquille vide. A l'inverse, en se faisant perte du monde, fuite des regards, quête du silence et de la lenteur, l'esthétique contemplative se pose à l'antithèse du lyrisme, et ses incarnations, prenant le temps de « cheminer et d'en tirer une jouissance », nous semblent être au plus juste de ce qui peut faire le bonheur et la beauté de l'existence.

c) L'esthétique comique

Là où tout n'est qu'abîme de sens impossible à résorber : fuir, ou assumer le non-sens. Pour qui parvient à l'assumer sans éprouver le désir nostalgique de perdre son moi, il ne va rester qu'à jouer de cette ambiguïté existentielle pour en révéler l'absurde, dans un rire célébrant le non-sens : c'est cette position qui a pour fondement esthétique le comique. Elle nous semble sonner harmonieusement avec l'esthétique contemplative, les deux se définissant par l'acceptation de la légèreté et par son retournement de polarité : dans ces deux esthétiques, l'angoisse n'est plus du côté du léger, elle se déporte sur le poids fictif et ses implications ; la légèreté existentielle, elle, devient le moteur d'une contemplation rêveuse, et donne matière au jeu comme au rire. Car soutenir la légèreté, composer avec elle, c'est accepter toute l'ambiguïté de l'existence, et cette ambiguïté recèle autant de beautés que de potentiel comique : parce que d'abord, sur fond de néant elle laisse tinter une mélodie de l'être et de ses résonances qui en forme un tableau esthétique ouvrant le sens sur la beauté du non-sens ; parce qu'aussi, cette alternance de non-sens et d'impression de sens constitue l'essence du jeu comique et de ses accents d'absurde. A l'inverse, comme on peut s'en douter, les individus dont les fondements esthétiques sont ancrés dans le comique sont généralement dans une dissonance fondamentale avec les lyriques. Comme « Huguenau, qui s'accommode parfaitement du monde déserté par les valeurs. »¹, les comiques se placent dans une opposition évidente avec les lyriques. Ils ne la rejettent pas absolument, puisqu'elle contribue grandement à nourrir leur jeu de mise en lumière de l'absurde. C'est, au contraire, le lyrisme qui est par essence dans une profonde intolérance et une profonde incompréhension à l'égard du comique, puisqu'il croit, lui, à l'existence réelle de valeurs sacrées. En premier lieu, le comique est d'abord une mise à distance du lyrisme, un divorce qui fonde leur opposition : seule « la conversion anti-lyrique » comme « expérience fondamentale » peut permettre à l'individu de se regarder « éloigné de lui-même » et de comprendre alors, « étonné de ne pas

1 *Ibidem*, p.81

être celui pour qui il se prenait, [...] qu'aucun homme n'est celui pour qui il se prend, que ce malentendu est général, élémentaire, et qu'il projette sur les gens [...] la douce lueur du comique. (Cette douce lueur du comique, soudain découverte, est la récompense, discrète et précieuse, de sa conversion.) »¹ C'est selon nous tout à fait juste de parler de « conversion », car seul un tel terme peut nous laisser concevoir la profondeur d'une remise en question des fondements esthétiques de l'existence : comme transformé, l'individu a changé de regard sur le monde, il a déchiré le rideau et ne le regarde plus que comme une vaste plaisanterie dont les lyriques sont les cibles, d'autant plus ridicules qu'ils s'en prennent pour les acteurs : c'est ainsi que surgit la « douce lueur du comique » qui vient attester sa conversion. Dès lors, toutes les valeurs et les concepts brodés sur le rideau des préinterprétations vont donner matière à leur relativisme amusé. Edouard est, comme on a pu le voir un peu plus tôt, dans un rapport au monde et aux autres basé sur le jeu, ce qui en fait un des grands porteurs de cette esthétique comique.

*Pourquoi dire la vérité ? Qu'est-ce qui nous y oblige ? Et pourquoi faut-il considérer la sincérité comme une vertu ? Suppose que tu rencontres un fou qui affirme qu'il est un poisson et que nous sommes tous des poissons. Vas-tu te disputer avec lui ? Vas-tu te déshabiller devant lui pour lui montrer que tu n'as pas de nageoires ? Vas-tu lui dire en face ce que tu penses ? [...] Si tu ne disais que la vérité, que ce que tu penses vraiment de lui, ça voudrait dire que tu consens à avoir une discussion sérieuse avec un fou et que tu es toi-même fou. C'est exactement la même chose avec le monde qui nous entoure. Si tu t'obstinais à lui dire la vérité en face, ça voudrait dire que tu le prends au sérieux. Et prendre au sérieux quelque chose d'aussi peu sérieux, c'est perdre soi-même tout son sérieux. Moi, je dois mentir pour ne pas prendre au sérieux des fous et ne pas devenir moi-même fou.*²

Dans cet extrait, on assiste à une remarquable peinture de « l'homme qui interroge » et qui, remettant en question les fondements mêmes de l'esthétique lyrique, se fait « adversaire du kitsch totalitaire »³, autrement dit du lyrisme le plus unanime et le plus intolérant. Le simple fait de questionner, de demander « *Pourquoi dire la vérité ?* » est une offense à la valeur suprême du lyrisme, pour qui, arbitrairement, il est bon de dire ce qui est vrai. Nous avons coutume de dire qu'il est rationnellement bon de le faire, mais c'est perdre de vue la relativité de l'importance d'une cause rationnelle par rapport à une autre, qui pourrait aussi bien fonder une morale du mensonge en affirmant que dire le faux peut entraîner un cortège de conséquences positives. C'est, en un sens, ce que fait Edouard, bien que le mensonge soit plus précisément pour lui la seule attitude possible pour conserver son relativisme et ainsi ne pas perdre « tout son sérieux ». C'est à un second niveau de relativisme que l'on descend là : non

¹ *Ibidem*, p. 109

² KUNDERA, Milan, *Risibles amours*, pp. 298-299

³ KUNDERA, Milan, *L'insoutenable légèreté de l'être*, p.368

seulement la vérité en soi n'est une bonne cause qu'au regard de l'importance toute relative que l'on accorde à ses conséquences rationnelles, mais elle est en elle-même toute relative, si bien que pour Edouard il n'y a pas de vérité en soi. Ce serait donc folie et contradiction, pour le relativiste qu'il est, de consentir à discuter de la prévalence d'une vérité sur une autre. Par son exemple du fou, il souligne la folie du monde, qui se prend pour ce qu'il n'est pas, qui absolutise tout quand la seule vérité est relative, et qui oblige le relativiste à mentir pour ne pas entrer dans une lutte qui prendrait elle-même part à cette folie : « je *dois* mentir pour ne pas prendre au sérieux des fous et ne pas devenir moi-même fou » L'obsession folle du sérieux qui anime le monde est à la lumière du relativisme la chose la moins sérieuse qui soit, et c'est ce qui fonde cette morale du mensonge et qui alimente le jeu de rôles auquel Edouard s'adonne : en se faisant passer pour croyant, il a toute liberté de pousser la directrice et son amante à renier d'elles-mêmes leurs convictions en cédant à son charme, sans lui-même trahir son relativisme, puisqu'il ne cesse de s'amuser à remodeler son personnage pour mieux pousser ses adversaires à révéler leurs contradictions. Edouard est dans un jeu souterrain avec les convictions d'autrui, et comme on ne peut se battre en posant des questions, il contraint l'autre à s'en poser : par le mensonge, il peut ainsi faire jouer la relativisation en l'autre, sans jamais entrer dans la lutte. En ce sens, le relativisme impossibilise la lutte, et met en lumière sa vanité : c'est ce qui se passe quand, sous le regard amusé du narrateur, Paul et Grizzly doivent s'en remettre à l'auditoire pour désigner le vainqueur de la lutte qui les oppose et dans lesquels ils ont engagé leur vérité comme partie de leur moi. Il revient donc à l'auditoire de départager le poids de la vérité défendue par l'un et par l'autre, et de discerner la victoire à celle qui emporte à la majorité son adhésion. Cette scène montre à la fois la nature de la lutte pour les convictions, et la relativité de la vérité qui en ressort, tenant uniquement à cette situation unique rassemblant cet auditoire-là face à ces deux défenseurs-là, avec leur charisme et leur conception de la vérité d'autant plus déformée qu'ils en ont fait un attribut du moi. Cette vérité-là n'a aucune valeur absolue : c'est ce que souligne Kundera quand il dit que « Le sondage d'opinion, c'est un parlement siégeant en permanence, qui a pour mission de produire la vérité, disons même la vérité la plus démocratique qu'on ait jamais connue. »¹ Le démocratique, c'est l'anti-absolu par excellence, et c'est effectivement la forme de vérité qui exhale de notre monde qui soit la plus représentative de ce qu'est vraiment la vérité: un pur produit relatif à une majorité exprimée dans une situation donnée. Cette vérité-là n'est pas assumée comme ayant une quelconque valeur, et pourtant c'est bien la seule qui puisse

¹ KUNDERA, Milan, *L'immortalité*, p.175

s'établir sur un sol entièrement relatif, si tant est qu'on veuille s'éviter de le regarder en face. « Comme la réalité, aujourd'hui, est un continent qu'on visite peu et qu'à juste titre d'ailleurs on n'aime guère, le sondage est devenu une sorte de réalité supérieure »¹ La réalité, c'est l'insoutenable légèreté de l'être, celle que les lyriques ne veulent pas voir, celle avec laquelle la collectivité ne peut composer sans la recouvrir d'un voile de sens, composé de fictions utilitaires en toutes sortes. Parmi elles, la vérité et les convictions d'absolus en général ont commencé à s'éliminer, à perdre en poids, pour acquérir une relativité qui fait aujourd'hui plus que jamais souffrir les individus par son caractère insatisfaisant, tant il se rapproche de sa nature réelle : le sondage, nous dit Kundera, « est devenu une sorte de réalité supérieure », une réalité qui pallie le relativisme absolu du réel par l'expression d'un absolu relatif à tel ou tel sondage. Cette entreprise de déconstruction par le relativisme est à la fois caractéristique de l'esthétique comique incarnée par Edouard, et de l'entreprise kunderienne elle-même.

Comprendre avec Cervantès 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.²

C'est en effet cela, le monde des romans de Kundera : une fresque réaliste du monde où les êtres composent sur fond de légèreté, une fresque des contradictions impliquées par le fait que toute tentative d'absolutisation retombe dans le gouffre relativiste de la légèreté, qui rappelle l'être humain à sa propre ambiguïté comme à celle du monde, où rien ne vaut et où toute réalité est suspendue à l'instant de sa situation, le reste n'étant qu'un néant d'« incertitude ». C'est, nous dit Kundera, la seule « sagesse » que l'on peut tirer de ce monde et de l'étude de l'être : c'est de « comprendre avec Cervantès » le relativisme absolu et l'ambiguïté de toute chose, n'autorisant à composer qu'une « sagesse de l'incertitude », une ontologie variationnelle, puisqu'en dernier ressort il semble que l'être soit absolument variations. Dans *Le rideau*, l'auteur offre un parfait exemple de cette relativité ontologique contenue chez Cervantès :

Un pauvre gentilhomme de village, Alonso Quijada, a décidé d'être un chevalier errant et s'est donné pour nom don Quichotte de la Manche. Comment définir son identité ? Il est celui qu'il n'est pas.

Il dérobe à un barbier son plat à barbe en cuivre qu'il prend pour un casque. Plus tard, par hasard, le barbier arrive dans la taverne où don Quichotte se trouve en compagnie ; il voit son plat à barbe et veut le reprendre. Mais don Quichotte, fier, refuse de tenir le casque pour un plat à barbe. Du coup un objet apparemment si simple devient question. Comment prouver d'ailleurs qu'un plat à barbe posé sur une tête n'est pas un casque ? L'espiègle compagnie, amusée, trouve le seul moyen

¹ *Ibidem*, p.175

² KUNDERA, Milan, *L'art du roman*

objectif de démontrer la vérité : le vote secret. Tous les gens présents y participent et le résultat est sans équivoque : l'objet est reconnu comme casque. Admirable blague ontologique!¹

Don Quichotte, le premier personnage à se définir comme « celui qu'il n'est pas », porte sur la route de son existence le poids de son identité fictionnée, si grotesque et décalée par rapport à celle des autres qu'elle est visible de tous comme fiction, ou folie, les deux termes renvoyant seulement au caractère plus ou moins durable d'une même réalité. En ce sens, nous pourrions dire qu'il est une stricte caricature de l'individu lyrique le plus commun, puisque tout un chacun ne se définit que par son ambiguïté ontologique qui l'oblige, de fait, à se fictionner une identité et à être ainsi « celui qu'il n'est pas ». Don Quichotte, éclairé sans le savoir sur cette situation ontologique, décide tout à coup de s'attribuer une toute nouvelle identité et dans la quête existentielle qu'elle dirige : il veut être chevalier. Il n'en sait que ce qu'il en a lu, mais cela lui suffit à savoir qu'il doit aimer une belle et guerroyer pour être celui qu'il veut être. Si cette situation fait naître le comique, c'est qu'elle met justement en avant tout le décalage qu'il y a entre la réalité et l'identité fictionnée par le personnage. Mais, ce que nous dit Kundera, c'est que le lecteur ne peut saisir pleinement le comique de ce roman qu'en saisissant ce décalage entre la situation ontologique réelle et fictive comme étant le lot de tout individu. En amplifiant ce décalage, Cervantès fait surgir la « douce lueur du comique », celle qui naît quand on se retourne sur une réalité et que l'on découvre soudain qu'elle n'était pas celle pour quoi on la prenait. C'est cet écart qui nourrit le comique, celui qui donne à voir la relativité de toute chose soudain découverte, et qui déclenche le questionnement le plus fondamental : « Comment prouver d'ailleurs qu'un place à barbe posé sur une tête n'est pas un casque ? » Cette interrogation, semblable à celle d'Edouard, ne peut trouver réponse absolue : la question de l'identité, autant que celle de la vérité, est suspendue à la légèreté ontologique. Le talent du comique, c'est de soulever le doute partout où on ne le pensait pas, c'est lui qui fait qu'« un objet apparemment si simple devient question », lui qui questionne par l'absurde et relativise ainsi toute réalité, à la lumière de la plus simple d'entre elles. Et cette relativisation est maintenue et amplifiée encore par le verdict de l'auditoire, qui reconnaît l'objet comme casque, et participe sans le savoir à relativiser la vérité. Mais si l'auditoire rit, c'est du mensonge ontologique dont il atteste ironiquement la vérité, et il le peut parce qu'il ne doute pas de sa vérité, et qu'il voit l'autre en décalage par rapport à ce qu'il tient pour réalité : Don Quichotte, lui, ne rit pas, puisqu'il est ce qu'il n'est pas. Et nul ne pourrait rire s'il se voyait être dans la même situation ontologique que Don Quichotte, à moins d'accepter le comique intrinsèque à sa propre existence. Une fois encore, on comprend ici que le

¹ KUNDERA, Milan, *Le rideau*, p.141

comique ne lutte pas, il insinue, il met clairement en exergue le non-sens d'une situation, et laisse à l'autre le loisir d'en comprendre ou non la portée ontologique : il y aura ceux qui y verront une simple blague, jouant sur l'absurde (le plus dénué de sens) pour souligner le ridicule de son écart avec le réel conçu comme porteur de sens, et il y aura ceux qui y verront une « admirable blague ontologique » faisant signe vers l'absurdité ontologique réelle et son caractère comique. Autrement dit, le comique du relativisme n'est pleinement accessible qu'à celui dont les fondements esthétiques se sont délivrés du lyrisme, et plongent dans les sources comiques du non-sens. Sans cela, le comique conserve le caractère irritant d'une pure absurdité qui ne fait pas sens au regard des réalités.

Une nuit, par exemple, les chars du gigantesque pays voisin avaient envahi leur pays. Cela avait été un tel choc, un tel effroi, que personne, pendant longtemps, n'avait pu penser à autre chose. On était au mois d'août et les poires étaient mûres dans leur jardin. Une semaine plus tôt, maman avait invité le pharmacien à venir les cueillir. Mais le pharmacien n'était jamais venu et ne s'était même pas excusé. Maman ne pouvait pas le lui pardonner, ce qui mettait hors d'eux Karel et Markéta. Ils lui faisaient des reproches : tout le monde pense aux tanks, et toi tu penses aux poires. Puis ils avaient déménagé, avec le souvenir de sa mesquinerie.

Seulement, les chars sont-ils vraiment plus importants que les poires ? À mesure que le temps passait, Karel comprenait que la réponse à la question n'était pas aussi évidente qu'il l'avait toujours pensé, et il commençait à éprouver une secrète sympathie pour la perspective de maman, où il y avait une grosse poire au premier plan et quelque part, loin en arrière, un char pas plus gros qu'une bête à bon Dieu qui va s'envoler d'une seconde à l'autre et se cacher aux regards. Ah oui ! c'est en réalité maman qui a raison : le tank est périssable et la poire est éternelle.¹

Dans cet extrait, on observe le temps opérer la conversion anti-lyrique de Karel qui, d'abord irrité par l'importance accordée par sa mère à une insignifiance, finit par relativiser la notion d'importance. Au lecteur avisé, le reproche « tout le monde pense aux tanks, et toi tu penses aux poires » délivrera tous les échos comiques qu'une telle image soulève. Au lecteur lyrique, elle paraîtra, au mieux, une blague absurde, au pire, une « mesquinerie », de la mère comme de l'auteur. Si Karel arrive à « éprouver une secrète sympathie pour la perspective de maman, où il y avait une grosse poire au premier plan et quelque part, loin en arrière, un char pas plus gros qu'une bête à bon Dieu », c'est qu'il a commencé de déplacer ses fondements esthétiques du côté du comique, en se posant la question « les chars sont-ils vraiment plus importants que les poires ? », et en comprenant que « la réponse à la question n'était pas aussi évidente qu'il l'avait toujours pensée », parce qu'à la question de l'importance il n'y a pas de réponse autre que toute relative. Rien n'est absolument important, un détail d'une vie humaine vaut bien ce qu'on considère comme un grand événement de l'Histoire, puisque tout est relatif à celui qui le vit. C'est une mise en parallèle que pratique fréquemment Kundera et qui lui permet de changer les perspectives: après tout, l'homme individuel et les expériences qui

¹ KUNDERA, Milan, *Le livre du rire et de l'oubli*, p. 53

jalonnet sa vie ont tout à voir avec l'homme collectif et son Histoire collective, si bien qu'ils se comportent bien souvent de manière analogue : là où l'homme poursuit sa quête de pesanteur, il participe et s'inspire de « La Grande Marche » de l'Histoire, qui est ce « superbe cheminement en avant, le cheminement vers la fraternité, l'égalité, la justice, le bonheur, et plus loin encore, malgré tous les obstacles, car il faut qu'il y ait des obstacles pour que la marche puisse être la Grande Marche »¹. Ce que revendique « maman », c'est la relativité de l'importance de la Grande Marche, qui vaut pour elle beaucoup moins que sa propre et modeste marche à la cueillette des poires. On comprend là que le personnage se satisfait de sa nécessité toute relative, et condamne la vaine quête de pesanteur, collective et individuelle, qui vient tout simplement négliger et nier sa propre perception de l'importance. Comme Agnès, même si elle ne le formule pas ainsi, elle a acquis une distance lucide vis-à-vis de l'importance que se donne le monde, et est « imprégnée de la certitude que tout cela n'[est] pas son affaire ».² En nous faisant voir ainsi à travers le prisme subjectif de tel ou tel personnage, Kundera amplifie et révèle la relativité de l'importance de l'Histoire comme de toute expérience : il donne et ôte tout poids à tout événement, en réduisant ce poids à celui d'un voile choisi par l'individu pour habiller la réalité face à lui, pour déguiser de sens son insignifiance.

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 humains 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.³

Dans cet extrait, c'est Rubens qui, en fin de course, finit par assumer la relativité de son importance, et se sépare du fondement lyrique de la collectivité qui lui souffle l'« immoralisme » de ce constat. Rubens est le personnage dont la quête de pesanteur est la plus lucidement vécue, et la plus rapidement éludée : l'histoire de cette quête, la seule qui soit centrée et filée dans sa totalité, occupe l'avant-dernière partie de *L'immortalité*, et est, pour ainsi dire, celle où la lucidité règne en maître. L'auteur se libère ouvertement des questions d'importance, en soulevant de nombreuses explications possibles aux situations vécues par le personnage, et en y répondant par le relativisme, dans un leitmotiv variant autour de la phrase

¹ KUNDERA, Milan, *L'insoutenable légèreté de l'être*, pp.373-374

² KUNDERA, Milan, *L'immortalité*, p.67

³ *Ibidem*, p.428

« Comme on s'en doute, il n'y a pas de réponse à ces questions »¹. La seule réponse à la question de l'importance, ici posée sous la forme « que signifie « être utile » ? » est l'absence de réponse, le suspens dans la relativité. Rubens va même jusqu'à fonder une morale de l'inutile qui, comme la morale du mensonge d'Edouard, vise à éluder une lutte à l'utilité qui se noierait dans une absurde quête d'absolu relatif. Constatant l'inutilité essentielle du monde, il se fonde sa vie sur une relativisation de l'importance qu'elle pourrait avoir pour autre que lui-même, et n'identifie comme important que ce qui importe à sa propre vie, ce qui rend appréciable son existence. La seule chose qui résiste au doute, c'est l'inutilité, c'est-à-dire l'absence d'utilité absolue et, en somme, l'irréalité de tout absolu. Une telle morale est, on le sent bien, en parfaite dissonance avec la morale lyrique, puisqu'elle est tout bonnement amoral. Comme on l'a vu un peu plus tôt, c'est un « désaccord esthétique » fondamental qui tient le lyrisme en opposition constante avec l'esthétique contemplative, et encore d'avantage avec l'esthétique comique : car si le contemplatif est excédé par le lyrique, c'est un mouvement inverse qui se produit vis-à-vis du comique, puisque lui parvient à pallier son irritation du lyrisme par le rire qu'il nourrit. En revanche, le lyrique ne peut être que fondamentalement excédé et dérangé par le comique, il réagit « 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 ». La blague, dans son sens comique le plus profond, peut le laisser dans l'incompréhension, ne lui déclenchant au mieux qu'un rire jaune et un sentiment d'absurde inintelligibilité. Dans tous les cas, nous dit l'auteur, elle a pour lui un caractère irritant, en tant qu'elle bafoue le rire sacré, le rire du sens, en le détournant dans un comique qui est par nature amoral et blasphématoire. Ce désaccord qui excède le lyrique, c'est « le désaccord vis-à-vis du non-sérieux ; l'indignation contre le scandale du rire déplacé »², car le rire du comique n'a rien à voir avec le rire de l'agélaste. Kundera définit ainsi leur opposition :

Concevoir le diable comme un partisan du Mal et l'ange comme un combattant du Bien, c'est accepter la démagogie des anges. Les choses sont évidemment plus compliquées.

Les anges sont partisans non pas du Bien mais de la création divine. Le diable est au contraire celui qui refuse au monde divin un sens rationnel.

La domination du monde, comme on le sait, anges et diables se la partagent. Pourtant, le bien du monde n'implique pas que les anges aient l'avantage sur les diables (comme je le croyais quand j'étais enfant), mais que les pouvoirs des uns et des autres soient à peu près en équilibre. S'il y a dans le monde trop de sens incontestable (le pouvoir des anges), l'homme succombe sous son poids. Si le monde perd tout son sens (le règne des diables), on ne peut pas vivre non plus.

Les choses soudain privées de leur sens supposé, de la place qui leur est assignée dans l'ordre prétendu des choses (un marxiste formé à Moscou croit aux horoscopes), provoquent chez nous le rire. A l'origine, le rire est donc du domaine du diable. Il a quelque chose de méchant (les choses se

¹ *Ibidem*, p.416

² KUNDERA, Milan, *Le rideau*, p.128

révèlent soudain différentes de ce pourquoi elles se faisaient passer) mais il y a aussi en lui une part de bienfaisant soulagement (les choses sont plus légères qu'il n'y paraissait, elles nous laissent vivre plus librement, elles cessent de nous opprimer sous leur austère sérieux).¹

L'auteur redéfinit ici l'opposition théologique entre le Bien et le Mal en les recentrant sur les notions de Sens et Non-sens : l'ange, le représentant du sens, exalte par son rire sa foi absolue en l'être ; à l'inverse, le rire du diable exalte la légèreté des choses et joue de la relativité fondamentale du monde, en le révélant dans son non-sens. Ce que nous dit Kundera, c'est que « le bien du monde n'implique pas que les anges aient l'avantage sur les diables [...] mais que les pouvoirs des uns et des autres soient à peu près en équilibre ». Le bien appelle donc le mal pour que l'équilibre règne. C'est dire, en somme, que l'individu se confronte toujours, dans sa quête de pesanteur, à un besoin de légèreté, comme l'individu ayant assumé la légèreté ne peut s'empêcher de rêver le poids. Mais l'un comme l'autre n'aime à assumer ce constat : on sent bien comme le besoin de kitsch de Sabina l'irrite, tout comme la légèreté appelée par Tamina la fait souffrir par son poids. La seule position qui ne souffre pas de l'équilibrage est, nous semble-t-il, l'esthétique comique. Au contraire, elle nécessite le sens : non qu'elle en éprouve encore le besoin puisqu'elle « s'accommode parfaitement du monde déserté par les valeurs. »², mais elle en a besoin pour nourrir le jeu sur lequel elle fonde l'existence. Si la vie n'était pas fondamentalement plaisanterie, prendre le monde comme un jeu serait impossible. L'esthétique comique appelle les fictions de sens, pour en tirer parti dans l'absurde.

- Reste une seule explication : tu as voulu leur faire une blague. Mais dans ce cas aussi, ton comportement me semble illogique : après tout, tu n'as pas supposé que quelqu'un allait te comprendre et se mettre à rire ! »

Avenarius fit non de la tête et dit avec une certaine tristesse : « Je ne l'ai pas supposé. Diabolum se caractérise par une totale absence du sens de l'humour. Le comique, bien qu'il soit toujours là, est devenu invisible. Faire des blagues n'a donc plus de sens. » Puis il ajouta : « Ce monde prend tout au sérieux. Moi y compris, ce qui est un comble.

-J'ai plutôt l'impression que personne ne prend rien au sérieux ! Tout le monde cherche à s'amuser, rien d'autre !

-Cela revient au même. Quand l'âne intégral sera obligé d'annoncer à la radio le déclenchement d'une guerre atomique, ou un tremblement de terre à Paris, il fera tout pour être drôle. Peut-être cherche-t-il, dès maintenant, de bons calembours pour ces occasions. Mais cela n'a rien à voir avec le sens du comique. Car ce qui est comique dans ce cas, c'est l'homme qui cherche des calembours pour annoncer un tremblement de terre. Or l'homme qui cherche des calembours pour annoncer un tremblement de terre prend ses recherches au sérieux et ne se doute pas le moins du monde qu'il est comique. 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.³

¹ KUNDERA, Milan, *Le livre du rire et de l'oubli*, pp.108-109 Troisième partie « Les anges », chapitre 4 « A propos des deux rires »

² KUNDERA, Milan, *Le rideau*, p.81

³ KUNDERA, Milan, *L'immortalité*, p.486-487

Dans cet extrait, le narrateur-auteur-personnage cherche les raisons qui ont poussé Avenarius à exposer son plan de destruction des voitures aux écologistes, ce plan étant d'une absurdité incompréhensible bien qu'il vise à lutter contre une cible commune. Il cherche, en fait, les raisons de ce qui ne peut en dernier ressort être qu'une blague : la question est de savoir s'il est logique de faire une blague à qui ne peut la comprendre. Ce qui nous est dit, en définitive, c'est la tristesse du comique face à l'hermétisme du monde des lyriques, du monde de « Diabolum », ou des agélastes, qui « se caractérise par une totale absence du sens de l'humour ». C'est un monde qui « prend tout au sérieux », et ne sait pas voir le comique de sa quête du sérieux. Il se pense comique quand il veut être comique, et ne sait pas se retourner sur lui pour sentir qu'il est « comique *dès le début* »¹. C'est que, nous dit Avenarius, en prenant tout au sérieux, ce monde ne sait discerner « la frontière entre ce qui est important et ce qui ne l'est pas ». La quête du sérieux, de la pesanteur en toute chose, l'obsession lyrique pour le rejet du mal, le non-être, et l'exaltation du bien, de l'être, l'a fait abandonner toute notion de tragique : « Affranchir les grands conflits humains de l'interprétation naïve du combat entre le bien et le mal, les comprendre sous l'éclairage de la tragédie, fut une immense performance de l'esprit ; elle fit apparaître la relativité fatale des vérités humaines. »² Ce qui est important, c'est cette « relativité fatale des vérités humaines » qui nourrit le tragique comme le comique : or, pour qu'il y ait mise en lumière de la relativité réelle, il faut qu'il y ait encore des absolus auxquels des individualités se donnent. Mais dans un monde où l'absolu relatif « est devenu une sorte de réalité supérieure »³, il n'y a plus de place ni à l'absolu, ni à la relativisation. C'est pour cela que dire que « ce monde prend tout au sérieux » et « personne ne prend rien au sérieux ! Tout le monde cherche à s'amuser, rien d'autre ! », « Cela revient au même. » L'individu lyrique d'aujourd'hui ne prend plus rien d'autre au sérieux que son image, mais ne vivant partout et tout le temps que pour elle, il s'en suit qu'il prend tout au sérieux. Rien n'a d'importance, sauf son image. Il ne profite de la lumière de l'absolu que pour gonfler son moi, et perçoit le monde à travers l'absolue relativité de son moi, qui lui permet de rire de tout sauf de lui-même et des attributs qu'il s'est donné. « Toutes les idéologies ont été vaincues : leurs dogmes ont fini par être démasqués comme illusions et les gens ont cessé de les prendre au sérieux. [...] La réalité était plus forte que l'idéologie. Et c'est précisément en ce sens-là que l'imagologie l'a dépassée : l'imagologie est plus forte que

¹ KUNDERA, Milan, *Le rideau*, p.130

² *Ibidem*, p.131

³ KUNDERA, Milan, *L'immortalité*, p.175

la réalité »¹ Le voile des idéologies étant tombé, le lyrique moderne, toujours en besoin de sens, le trouve dans un accord catégorique avec son être comme image. C'est le personnage de Paul qui incarne cette position. Dans le monde de l'imagologie, « les choses perdront quatre-vingt-dix pour cent de leur sens et deviendront légères »², mais cette légèreté ne sera pas comique, elle sera prétexte à l'individualisme le plus exacerbé voyant le comique en tout mais ne pouvant rire que de ce qui ne touche pas, de près où de loin, à son image. « L'imagologie est plus forte que la réalité » : elle est impossible à remettre en question, car elle touche au moi-image comme dernière certitude, et qui est inébranlable par quoi que ce soit d'extérieur au moi. Cette relativité du moi-image, Agnès échoue à la faire comprendre à Paul : c'est que cette croyance individualiste est ancrée si profondément dans les racines esthétiques du lyrique qu'elle est impossible à distancier. Face à elle, le relativisme est hors de propos : il ne reste au comique qu'à jouer seul avec l'image du monde, comme une sentinelle souterraine, ne faisant rire que lui : « Le comique, bien qu'il soit toujours là, est devenu invisible » en même temps que superficiel, il est partout et pourtant nulle part. En tant que rire sérieux relativisant l'image comme le sens de toute chose, le comique n'a pas sa place dans un monde où règne le rire frivole absolutisant l'image comme seul sens.

[...]A aucun prix tu n'aurais avoué le coup des pneus ? »

Il fit non de la tête.

Une étrange émotion s'empara de moi : « Tu étais prêt à te faire arrêter comme violeur uniquement pour ne pas trahir le jeu...

Et soudain, je compris Avenarius : si nous refusons d'accorder de l'importance à un monde qui se croit important, et si nous ne trouvons en ce monde aucun écho à notre rire, il ne nous reste qu'une solution : prendre le monde en bloc et en faire un objet pour notre jeu ; en faire un jouet. 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. Quand il avait exposé ses projets aux écologistes, ce n'était pas pour les amuser. C'était pour son propre amusement.³

Un rire solitaire, voilà la nature du comique aujourd'hui. C'est d'ailleurs ainsi que rient Rubens comme Edouard : ils se rient du monde qui est toujours non-sens, mais qui n'entendra plus tinter ce rire, la tragédie l'ayant déserté. Tout ce qu'il reste au comique, c'est de ne plus attendre d'écho à son rire : faute de pouvoir rire avec le monde, il n'a plus qu'à « prendre le monde en bloc et en faire un objet pour [son] jeu ». Prendre le monde comme un « jouet », c'est « la seule chose qui lui importe dans un monde sans importance », et c'est là la posture existentielle qui caractérise l'esthétique comique. Ce jeu est, comme on le voit ici, quelque chose de très sérieux : il a le cachet tragique de ce pour quoi l'individu se donne sans réserve,

¹ *Ibidem*, pp.173-174

² *Ibidem*, p.183

³ *Ibidem*, p.505

et comme Antigone est prête à mourir pour défendre ses devoirs, Avenarius est « prêt à [se] faire arrêter comme violeur uniquement pour ne pas trahir le jeu ». Le jeu est la seule importance qu'il donne au monde, mais elle importe : son devoir envers lui-même est de vivre pour son « propre amusement », et uniquement pour lui. S'il avait avoué, il serait tombé dans le piège du lyrique, et aurait préféré son moi à l'image qu'il se donnait pour le jeu, il aurait trahi le sérieux de cette image en concédant son irréalité, et acquiescé à l'importance d'un moi réel comme seule chose sérieuse. Or, « prendre au sérieux quelque chose d'aussi peu sérieux, c'est perdre soi-même tout son sérieux. » Comme Edouard, il « [doit] mentir pour ne pas prendre au sérieux des fous et ne pas devenir [lui]-même fou. »¹ C'est là tout l'engagement du comique dans l'existence, qui préfère donner sa vie à la plaisanterie réelle qu'au sérieux frivole.

L'« affectation de gravité » s'exhibe partout autour de lui et le pasteur Yorick, un des personnages de *Tristram Shandy*, n'y voit qu'une friponnerie, « un manteau qui dissimule l'ignorance ou la bêtise ». Autant qu'il peut, il la pourchasse par des commentaires « de drôlerie et d'humour ». Cette « imprudente façon de plaisanter » s'avère dangereuse ; « chaque dizaine de bons mots lui vaut une centaine d'ennemis », si bien qu'un jour, n'ayant plus la force de résister à la vengeance des agélastes, il « jette son épée » et finit par mourir, « le coeur brisé ». Oui, en racontant l'histoire de son Yorick, Laurence Sterne utilise le mot « agélastes ». C'est le néologisme que Rabelais a créé à partir du grec pour désigner ceux qui ne savent pas rire.²

Pour défendre leur rire comme seule raison de vivre, le pasteur Yorick comme Avenarius doivent être prêts à subir les condamnations des agélastes, et à soutenir le jeu jusqu'au bout pour ne pas céder au port du « manteau qui dissimule l'ignorance ou la bêtise » de « ceux qui ne savent pas rire ». On voit donc bien là que le comique est, comme le contemplatif, engagé malgré lui dans une lutte contre la lutte pour la pesanteur, dans une lutte contre l'intolérance du lyrique, lui qui est irrité jusque dans ses fondements esthétiques par tous ceux qui voudraient s'y dérober. La seule arme du contemplatif, c'est la fuite du monde. La seule arme du comique, qui doit tenir bon face au monde pour ne pas se trahir, c'est l'humour comme « ivresse de la relativité des choses humaines », comme « plaisir étrange issu de la certitude qu'il n'y a pas de certitude. »³ C'est cette ivresse et ce plaisir de la légèreté qui, comme pour le contemplatif, anime et tient son esthétisme dans l'existence. L'homme qui n'est plus lyrique ne peut que rêver la « beauté doucement inhumaine du monde avant ou après le passage des

¹ KUNDERA, Milan, *Risibles amours*, pp. 298-299

² KUNDERA, Milan, *Le rideau*, p.127

³ KUNDERA, Milan, *Les testaments trahis*, p.47

hommes »¹, ou jouer de ce monde humain. Lui, qui voit le monde avec « derrière lui beaucoup d'expérience de la « nature humaine » (qui regarde la vie avec l'impression de revoir des bobines de films déjà vues) et qui, depuis longtemps, a cessé de prendre au sérieux le sérieux des hommes »² n'a plus de choix qu'entre ces deux branches de l'alternative, qui sont en un sens toutes deux comprises dans le comique. Prendre le monde comme un jouet, c'est être dans le monde sans y être, c'est le fuir tout en s'y infiltrant : c'est là l'ultime phase d'assomption de la légèreté. C'est là ce que Nietzsche appelle « La maturité de l'homme : cela veut dire retrouver le sérieux que l'on avait au jeu, étant enfant. »³ Jouer avec le sérieux d'un enfant, c'est accepter de s'incarner dans divers personnages tour à tour et en y engageant tout son être : c'est être multiple, être relatif, toujours et tout le temps. C'est seulement ainsi que l'on peut vivre dans l'existence selon la réelle ontologie humaine.

Pendant que nous agissons, nous avons un but ; l'action finie, elle n'a pas plus de réalité pour nous que le but que nous recherchions. Il n'y avait donc rien de bien consistant dans tout cela, ce n'était que du jeu. Mais il en est qui ont conscience de ce jeu pendant l'action même : ils vivent la conclusion dans les prémisses, le réalisé dans le virtuel, ils savent le sérieux par le fait même qu'ils existent.

La vision de la non-réalité, de la carence universelle est le résultat combiné d'une sensation quotidienne et d'un frisson brusque. *Tout est jeu* – sans cette révélation, la sensation qu'on traîne le long des jours n'aurait pas ce cachet d'évidence dont ont besoin les expériences métaphysiques pour se distinguer de leurs contrefaçons, les *malaises*. Car tout malaise n'est qu'une expérience métaphysique avortée.⁴

Ce que nous dit là Cioran, c'est que la saisie de l'existence comme jeu est d'abord un vertige, un « frisson brusque », ce frisson que tout un chacun ressent quand l'action et le but dans lequel il s'était engagé se révèlent avec toute l'irréalité d'une chose passée, inconsistante, sans plus de valeur qu'une plaisanterie. Ce qui différencie le comique de ces autres qui vivent la conscience de la plaisanterie existentielle comme un frisson vertigineux devant la légèreté de l'être, c'est que lui vit cette conscience comme une « sensation quotidienne » : il ne vit plus dans l'angoisse de cette sensation, il existe avec elle, il l'a accepté comme son ontologie réelle et l'exploite grâce à sa « conscience de ce jeu pendant l'action même ». C'est l'omniprésence de cette conscience de la légèreté qui lui donne « ce cachet d'évidence dont ont besoin les expériences métaphysiques pour se distinguer de leurs contrefaçons, les malaises » : c'est bien là la distinction majeure entre le comique et le lyrique, cette assomption du malaise, ou de la conscience du jeu, comme condition existentielle réelle, et non sursaut de réalité avorté et

¹ *Ibidem*, pp.88-89

² KUNDERA, Milan, *Le rideau*, p.130

³ NIETZSCHE, Friedrich, *Par-delà le bien et le mal*, paragraphe 94, p. 103

⁴ CIORAN, *De l'inconvénient d'être né*, p.18

irréalisé. C'est cette assomption quotidienne de la légèreté qui seule offre à l'homme de sortir du malaise pour le comprendre comme expérience métaphysique, et ainsi s'ouvrir à une existence où tout est « comique *dès le début.* » Ceux-là, qui existent fondamentalement comiquement, se dégagent de l'oppression de la condition humaine pour en rire, et s'ouvrent à un autre monde, le monde réel dénué de fiction, le monde de la relativité, le monde du jeu des possibles. Ils se donnent ainsi une omniscience qui vient anticiper un quelconque malaise : sachant déjà que tout finit dans le relativisme, « ils vivent la conclusion dans les prémisses, le réalisé dans le virtuel, ils savent le sérieux par le fait même qu'ils existent. » Et s'ils sont fondamentalement ennemis du sérieux, c'est parce que leur position existentielle exprime et prouve la relativité des certitudes et de ce qui est tenu pour essentiel : ils déjouent les préinterprétations les plus ancrées, jusqu'à la linéarité du temps vécu, l'une des plus convictions les plus unanimes sur la réalité, et donc aussi l'une des plus basiques, solides, sérieuses. Ils détrompent ainsi tout ce qui dans leur condition pourrait être insoutenable, comme Edouard dont la « tristesse est si grande qu'il voit émerger soudain de sa profondeur le visage réel et *vivant* de Dieu » : tout à coup, « Edouard sourit », sa tristesse se transforme en sourire en même temps qu'il doit « admettre qu'il trouve l'essentiel dans l'inessentiel », « il sourit et son sourire est heureux... »¹ Le comique, en s'essentialisant dans l'inessentiel, s'élève au-dessus de la condition humaine dans un sourire heureux, celui qui, avec la « douce lueur du comique, soudain découverte, est la récompense, discrète et précieuse, de sa conversion. »² Il entre dans une sphère du bonheur inaccessible à celui qui n'a pas achevé sa conversion dans le mouvement existentiel, et qui ne vit le bonheur et le rire qu'au travers de son image et de ses certitudes. Il peut alors dire avec Kundera : « Nous sommes entrés dans la sphère d'un autre comique, plus fin et infiniment plus précieux. Nous ne rions pas parce que quelqu'un est ridiculisé, moqué, ou même humilié, mais parce qu'une réalité, subitement, se découvre dans son ambiguïté, les choses perdent leur signification apparente, l'homme en face de nous n'est pas ce qu'il pense être »³ C'est ce nous, et ce rire, qui viennent tinter de même dans l'œuvre de Nietzsche, comme le souligne Ivan Broisson :

Ce qu'il appelle le plus souvent « rire », le rire qu'il valorise aux dépens du sérieux, désigne seulement une façon de rire, un rire bien particulier, celui, nous l'avons vu, qui découle d'une certaine vision du monde en totalité, et du sentiment de son non-sens ; rire veut alors dire se réjouir de vivre, quoique la vie n'ait pas en soi de valeur. Ce qu'il appelle le plus souvent « sérieux » consiste à croire de façon obtuse- voir violente, car il faut faire taire ceux qui ne partagent pas cette croyance- en la valeur absolue de l'existence ou de quelque objet, de quelque événement du

¹ KUNDERA, Milan, *Risibles amours*, pp.302-303

² *Ibidem*, p. 109

³ KUNDERA, Milan, *Le rideau*, p.129

monde. [...] Le grand sérieux, le fait de saisir l'importance du problème de la valeur de la vie, conduit à regarder les autres problèmes comme inessentiels ; par là, en causant la chute du « sérieux terrestre », le grand sérieux prépare la voie au grand rire, qui consiste à se réjouir de la gratuité du tout.¹

C'est là, nous semble-t-il un condensé de la pensée nietzschéenne du rire qui vient tout à fait donner écho à celle de Kundera que nous avons ici tenté de décrire. Le « grand sérieux » dont nous parle Nietzsche, c'est bien celui qui élève le comique au-dessus du « sérieux terrestre », celui qui lui fait donner toute importance au « problème de la valeur de la vie » qui, à la lumière de sa « vision du monde en totalité », ne se révèle trouver solution que dans le « sentiment de son non-sens ». Ne pouvant se détacher de cette vision, le comique est transformé par le « grand sérieux » de son inessentialité : il fonde son existence dans le jeu, n'étant plus au monde que dans un rire, le rire du diable, le « grand rire », le rire d'or. Sa vie n'est plus guidée que par l'importance de « se réjouir de vivre, quoique la vie n'ait pas en soi de valeur », de se réjouir dans un sourire heureux de la « gratuité de tout » qui atteste la fin de son insoutenable légèreté de l'être dans sa sublimation.

¹ BROISSON, Ivan, *Nietzsche et la vie spirituelle*, pp.176-178

CONCLUSION

Dans ce développement, nous avons tâché de définir ce que signifie et ce qu'implique chez Kundera la légèreté de l'être, qui est pour ainsi dit la forme sous laquelle se pose chez lui la question de l'être. Dans un premier temps, nous avons voulu montrer que ce sentiment, comme conscience du non-sens et du relativisme absolu, recouvre et habite tous les champs de l'existence humaine, et qu'il est ce qui le place dans une perpétuelle angoisse vertigineuse. Nous avons ensuite cherché les diverses manières dont les êtres humains, face à ce constat, se positionnent dans l'être. Au travers de leurs incarnations dans une multiplicité de personnages, nous avons pu explorer la majeure partie des postures existentielles, et former avec l'œuvre de Kundera une fresque des possibles positions humaines face à la question de l'être et de sa légèreté. Nous avons ainsi vu que la majeure partie des individus se trouve dans une posture qui ne connaît de mouvement existentiel que celui qui consiste à entrevoir la légèreté de l'être derrière les fictions de sens, à s'angoisser, puis à se fondre de nouveau dans la fiction, pour ne plus voir le monde ni l'existence qu'à travers le filtre de l'utilitaire. Choissant d'abstraire ou de nier ce avec quoi ils ne peuvent vivre, ces individus vivent donc sans, et œuvrent à vivre sans : pour cela, ils consolident les fictions qui leur sont utiles à vivre dans la stabilité d'un être faisant poids, et qui se condensent dans la fiction du moi. Pour asseoir cette fiction, c'est-à-dire lui donner réalité, ils luttent individuellement et collectivement pour lui donner un sens nécessaire, transcendant et absolu, et une consistance de substance. Par la suite, nous avons vu que cette entreprise comme quête de pesanteur de l'être incarné dans un moi nécessite fondamentalement la reconnaissance par l'autre : c'est ce qui a achevé selon nous de montrer la vanité de cette lutte, essentiellement egocentrique et dépendante de l'autre, et donc vouée à retomber dans l'insatisfaction pour l'individu qui, se voulant sujet de son moi, doit se faire objet pour l'autre. C'est ce qui nous a amené à opérer avec Kundera, et avec Sartre, une critique de cette posture existentielle qui, maintenant coûte que coûte l'individu dans la ronde de l'exaltation de l'être conçu comme image en l'autre, l'enferme dans un vertige continu et l'entraîne à mener les mauvais combats, en lui montrant la lutte pour la fiction comme seul horizon, et la vie réelle comme un obstacle à franchir. Nous nous sommes enfin essayés à l'exploration des autres positions empruntées par les individus qui, ne pouvant plus supporter le tournoiement lyrique, opèrent une sortie de cercle et poursuivent le mouvement existentiel jusqu'à l'assomption de la légèreté de l'être.

Nous avons d'abord compris que le vertige est un sentiment qui, habitant même le plus lucide des individus, fait partie de la condition humaine elle-même, et n'est en cela jamais vraiment résorbable. Cela nous a permis de voir aussi, toutefois, qu'il est bel et bien possible de le vivre sans placer une croyance absolue en le monde de fictions que l'on se forge par nécessité pratique : ceux-là qui, toujours tenus par le besoin de sens, ne peuvent plus pour autant rentrer dans la ronde à la croyance aveugle, parviennent à se satisfaire en rêvant le sens, ou en l'oubliant. Enfin, nous avons voulu rappeler la nature esthétique de l'ontologie kunderienne, pour mieux montrer l'importance que l'on trouve dans ses œuvres à dépasser la première posture lyrique : afin de s'ouvrir justement à la lucidité et à la compréhension de l'esthétique existentielle comme étant au fondement de l'être individuel, il convient d'assumer l'être dans sa réalité, et c'est cela seul qui offre d'entendre résonner dans l'existence les échos poétiques de son ambigüité et sa relativité. Ces échos, nous les avons entendus chez l'auteur, et chez quelques uns de ses personnages, venant s'opposer à la posture lyrique pour incarner, parfois en même temps, les esthétiques existentielles contemplative et comique. Ce sont celles-là qui, en dernier ressort, donnent corps à une possibilité peu exploitée, celle d'assumer la légèreté de l'être positivement, et de la sublimer, dans la beauté comme dans le grand rire.

Cette réflexion a voulu ouvrir une voie d'exploration au problème de l'être et de son existence humaine dans sa totalité, ainsi qu'une voie de résolution de ce problème. La pensée kunderienne, que l'on a voulu concevoir avec lui non comme une entité close mais comme un système métastable et non ordonné, où les couches s'accumulent pour venir former la totalité d'une ontologie, nous a semblé donner fond et forme à l'ontologie telle que nous la pensons. Elle décrit la courbe du mouvement existentiel dans toute sa complexion et sa complétude, nous permettant de concevoir l'être au travers de toutes ses constructions imaginaires et nécessaires à expérimenter pour être dépassées. C'est une ontologie engagée à pousser jusqu'au bout la non-identification consciente pour explorer les modalités de son accomplissement. Fondée sur la notion de légèreté de l'être, cette pensée kunderienne déconstruit à l'extrême, reconstruit par la fiction, et laisse ouverte l'alternative entre retour dans la boucle, ou sortie définitive. Ces deux options présentent leurs propres intérêts, mais seule la seconde permet d'en finir positivement avec le vertige existentiel. Sortir de la ronde, c'est, comme on l'a vu, assumer d'être : c'est donc en somme la seule réponse honnête à la problématique ontologique telle que nous l'avons conçue, et aussi la seule manière pour l'homme de vivre pleinement sa nature réelle. Cette assomption ouvre de plus sur une sublimation de l'être, dont la légèreté si insoutenable se transmute en une précieuse matière au

rire comme au plaisir, au jeu comme à la contemplation. Si nous nous sommes intéressés à déployer une telle ontologie, c'est qu'elle nous a paru, entre toutes, la plus attachée à pousser le questionnement philosophique jusque dans tous ses retranchements, sans pudeur ni retenue, sans tabou ni mauvaise foi. Elle ne se détourne jamais de son impératif de questionner, elle ne se positionne jamais sur autre chose que l'incertitude elle-même, sur la relativité la plus absolue. En cela, elle nous semble la plus proche et la plus accolée à la réalité de l'être : elle assume de le regarder de front, de le dénuder jusqu'au point zéro, pour nous laisser penser les implications réelles d'une vie placée sous le signe de son ontologie réelle. Une telle entreprise de déconstruction paraît, si l'on en croit Kundera et Nietzsche, trouver sa forme privilégiée dans l'anti-systémisme : c'est de cette ambition que les textes de ces deux auteurs se font les fervents porteurs. Leur forme prosaïque, décousue, permet mieux que toute autre de rendre à la pensée et à l'être sa nature véritable, en l'incarnant avec une poésie schizophrénique dans une multiplicité d'expressions qui seule rend hommage à la non-individualité fondamentale de l'être. Cette pensée et ses incarnations, se séparant définitivement de l'angoisse qui caractérise ce que nous concevons couramment comme la normalité, se détachent du commun des hommes pour se fondre dans une assomption de la légèreté ouvrant à une jouissance toute autre. Si nous acceptons de relativiser l'être absolument, nous comprenons que le curseur de la norme se déplace avec la frontière entre le sens et le non-sens qui, enfin abolie, ne représente plus rien qu'une différence de positionnement dans le mouvement existentiel. L'ontologie telle que Kundera et Nietzsche la composent, et telle que nous la concevons, trouve en ce sens toute réalité en ce qu'elle est folie pour nombre d'hommes, qui ne placent la raison que dans la fiction, et ne conçoivent le poids que dans l'assertion, quand le seul bonheur se trouve dans le plaisir et le comique d'une existence qui s'ouvre au doute philosophique en son sens le plus plein. C'est en ce sens un nihilisme heureux que nous avons voulu lire chez Kundera, où la déconstruction du sens ne conduit pas nécessairement à l'anéantissement, mais se trouve au contraire sublimée par ce qui peut faire le bonheur de vivre sans sens. La question de l'être, chez Kundera comme chez aucun autre penseur, n'est en définitive jamais résolue : c'est cela-même qui fonde, comme on a pu le voir, la beauté du mystère de la vie humaine, et qui constitue la matière de toute littérature digne de Rabelais. C'est là un problème philosophique qui ne trouve, finalement, de résolution que dans la sublimation de ses apories.

BIBLIOGRAPHIE ET RÉFÉRENCES

1- *Les œuvres de Kundera*

Romans :

- KUNDERA, Milan, *La plaisanterie*, Gallimard, 1967
KUNDERA, Milan, *L'identité*, Gallimard, coll. Folio, 1998
KUNDERA, Milan, *Le livre du rire et de l'oubli*, Gallimard, coll. Folio, 1979
KUNDERA, Milan, *L'immortalité*, Gallimard, coll. Folio, 1990
KUNDERA, Milan, *L'insoutenable légèreté de l'être*, Gallimard, coll. Folio, 1984
KUNDERA, Milan, *Risibles amour*, Gallimard, coll. Folio, 1968
KUNDERA, Milan, *L'ignorance*, Gallimard, coll. Folio, 2003

Essais :

- KUNDERA, Milan, *Le rideau*, Gallimard, 2005
KUNDERA, Milan, *Les Testaments trahis*, Gallimard, 1993
KUNDERA, Milan, *L'art du roman*, 1995
KUNDERA, Milan, *La lenteur*, Gallimard, 1995
KUNDERA, Milan, *Une rencontre*, Gallimard, 2005

2- *Littérature secondaire sur Kundera*

- KVETOSLAV, Chvatik, *Le monde romanesque de Milan Kundera*, Paris, Gallimard, 1995
LEGRAND, Eva, « Voyage dans le temps de l'Europe », *L'infini*, n°44, Paris, hiver 1993
RIZEK, Martin, *Comment devient-on Milan Kundera ?*, Editions L'Harmattan, 1 sept. 2001

3- *Les œuvres philosophiques*

ARISTOTE, *Métaphysique*, tr. J Tricot, Paris, Vrin, 1991

ARISTOTE, *Poétique*

CAMUS, Albert, *Le mythe de Sisyphe*, Edition numérique

http://schools.alcidsb.on.ca/teachers/mcbrjuli/gr12immersextend/Shared%20Documents/L%27%C3%89tranger/mythe_de_sisyphe.pdf

COMTE-SPONVILLE, André, *Le goût de vivre et cent autres propos*, Albin Michel, 1ère parution dans L'Évènement du Jeudi, 1994

DESCARTES, René, *Les Principes de la Philosophie*, Gallimard, 1953
HEIDEGGER, Martin, *Le Principe de raison*, trad. André Préau, Paris, Gallimard, 1962
HEIDEGGER, Martin, « Lettre à Husserl » du 22 octobre 1927, trad. fr. J-F Courtine in M. Haar (dir), *Martin Heidegger*, Paris, Editions de l'Herne, 1983
HUSSERL, Edmund, *Idées directrices pour une phénoménologie*, Gallimard
LYOTARD, Jean-François, *La phénoménologie*, PUF, 1954
NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, 1885
NIETZSCHE, Friedrich, *Gai savoir*; 1882 et 1887
NIETZSCHE, Friedrich, *Par-delà le bien et le mal*, (trad. Angèle Kremer-Marietti), éd. L'Harmattan, 2006
PASCAL, Blaise, *Pensées*, 1669
PLATON, *Théétète*
RICOEUR, Paul, *La métaphore vive*, Le Seuil, 1975
SARTRE, Jean-Paul, *La Nausée*, 1938
SARTRE, Jean-Paul, *L'être et le néant, essai d'ontologie phénoménologique* (1943), Gallimard, coll. « Tel », 1976

4- *Philosophie, littérature secondaire*

BROISSON, Ivan, *Nietzsche et la vie spirituelle*, Editions L'Harmattan, 2003
DANTIER, Bernard, *Martin Heidegger, De l'essence de la vérité in Questions I*, Paris, Gallimard, 1968
MOUNIER, Emmanuel, *Introduction aux existentialismes*, 1962, Edition numérique
http://classiques.uqac.ca/classiques/Mounier_Emanuel/intro_aux_existentialismes/intro_existentialismes.pdf

5- *Autres*

BUCHET, Edmond, *Ludwig van Beethoven : L'œuvre et la vie*, Les Libraires associés, Saverne, 1965
CIORAN, Emil, *De l'inconvénient d'être né*, Gallimard, coll. Folio essais, 1987
LACAN, Jacques, *Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je : telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique*, Presses universitaires de France, 1949.

RIMBAUD, Lettre à Paul Demeny, dit *Lettre du Voyant* (15 mai 1871), Editions Vanier, 1895

WALLON, Henri, *Les origines du caractère chez l'enfant. Les préludes du sentiment de personnalité*, Paris, PUF, coll. « Quadrige Le psychologue », éd. de 1983