

LA QUÊTE DU BONHEUR EN CONTEXTE POSTMODERNE : RELECTURE DE *L'INSOUTENABLE LEGERETE DE L'ETRE ET L'IMMORTALITE* DE MILAN KUNDERA.

Joseph Olivier MAGA PANGA

Atelier de Critique et d'Esthétique Littéraire (ACEL)

Université de Yaoundé 1

Doctorant

magapangajoseph.1@gmail.com

Résumé

Ce travail de recherche sur la quête du bonheur en contexte postmoderne dans L'Insoutenable légèreté de l'être et L'Immortalité de Milan Kundera vise principalement à mettre en exergue les carences liées à la société et à l'existence humaine qui poussent directement nos protagonistes à entreprendre une recherche acharnée du bonheur. Dans ce sens, Il est présenté que les errements de la société postmoderne qui constitue nos romans et qui naît de l'échec de la modernité d'une part et le fait d'envisager un bonheur après la mort d'autre part, conduisent à un bonheur terrestre improbable. En réaction directe aux pressions de cette société mise en exergue, laquelle présente l'Homme en perpétuelle quête de la plénitude, nous faisons ressortir le bonheur comme étant, pour chacun d'eux, une compensation psychologique. Les romans de Milan Kundera, l'un de 1984 et l'autre de 1990, à travers l'écriture, nous montrent comment vaincre ce chaos lié à la condition sociale actuelle en nous confiant le secret du bonheur durable qui consiste à admettre sa mortalité. Ainsi, il a été question de résoudre le problème de la quête du bonheur en contexte postmoderne, à partir de la méthode thématique de Jean-Pierre Richard. Nous avons d'abord décrit les mobiles de la recherche du bonheur, ensuite nous avons présenté les modalités du récit du bonheur, marquées par une instabilité scripturale, pour aboutir enfin à l'improbabilité du bonheur terrestre, dans le contexte postmoderne. A partir de ces romans, ce travail dévoile le fait que la meilleure stratégie d'accession à la plénitude est de lâcher prise.

Mots clés : Bonheur, Quête, modernité, postmodernité, progrès, discontinu.

Abstract

This research work on the quest for happiness in a postmodern context in Milan Kundera's The Unbearable Lightness of Being and Immortality mainly aims to highlight the shortcomings linked to society and human existence which directly push our protagonists to undertake a relentless search for happiness. In this sense, it is presented that the wanderings of postmodern society which constitutes our novels and which arises from the failure of modernity on the one hand and the fact of envisaging happiness after death on the other hand, lead to

improbable earthly happiness. In direct reaction to the pressures of this highlighted society, which presents Man in a perpetual quest for fullness, we bring out happiness as being a psychological compensation for each of them. Milan Kundera's novels, one from 1984 and the other from 1990, through writing, show us how to overcome this chaos linked to the current social condition by entrusting us with the secret of lasting happiness which consists in admitting one's mortality. Thus, it was a question of solving the problem of the quest for happiness in a postmodern context, using Jean-Pierre Richard's thematic method. We first described the motives for the search for happiness, then we presented the modalities of the narrative of happiness, marked by a scriptural instability, to finally arrive at the improbability of earthly happiness, in the postmodern context. From these novels, this work reveals the fact that the best strategy for achieving fullness is to let go.

Key words: Happiness, Quest, modernity, postmodernity, progress, discontinuous.

Introduction

Le contexte postmoderne est marqué par une rupture totale avec les idées progressistes des lumières, suivant ce que précise Ferry : « le postmoderne serait une rupture avec les lumières, avec l'idée de progrès selon laquelle les découvertes scientifiques et, plus généralement, la rationalisation du monde représenterait *ipso facto* une émancipation pour l'humanité. » (L. Ferry, 1990, 329) A cet effet, la postmodernité se fonde sur l'évidence de ce constat qui s'accompagne d'une prise de conscience de l'échec des *métarécits* qui légitiment la modernité comme pensée totalisante. C'est ainsi que J-F Lyotard donne à la postmodernité cette formule définitoire : « En simplifiant à l'extrême, on tient pour « postmoderne » l'incrédulité à l'égard des métarécits » (J. F. Lyotard, 1979, 7). Ces fictions globalisantes de la modernité sont la Raison, le Progrès, le sens de l'histoire, la vérité etc. on dira donc que la postmodernité est le constat de la fictivité de la modernité, c'est l'échec de la raison et du progrès, le rejet de la linéarité moderne et l'entrée dans la discontinuité. Dès lors, dans ce contexte, une réflexion sur le bonheur semble inéluctable. Ainsi, ce travail consistera à examiner ce qui suit : « la quête du bonheur en contexte postmoderne : relecture de *L'Insoutenable légèreté de l'être* et *L'Immortalité* de Milan Kundera. » En effet, Le « bonheur » est un état heureux causé par une complète satisfaction. Une enquête

de L'IRB en 2010 pose le bonheur comme un dépassement de soi. Par ailleurs, selon le dictionnaire de philosophie en ligne, c'est un état de satisfaction complète caractérisée par sa stabilité et sa durabilité. Il ne suffit pas de ressentir un bref contentement pour être heureux. Une joie intense n'est pas un bonheur. Un plaisir éphémère non plus. Le bonheur est un état global. L'homme heureux est comblé, il vit une forme de plénitude, sa situation est stable (équilibrée). Or, En tant qu'optimum de la vie humaine, le bonheur est universellement recherché. Il est souvent présenté comme le but élevé de l'existence. Il sera question de mener cette étude critique sur deux romans de Mila Kundera : *L'Insoutenable légèreté de l'être* (1984) et *L'Immortalité* (1990). Ainsi, dans l'optique de résoudre le problème de la quête du bonheur en contexte postmoderne, des interrogations fusent : Comment la quête du bonheur, sous l'influence postmoderne, est-elle présentée dans ces deux textes de Kundera ? En d'autres termes, Quelles sont les mobiles de la recherche du bonheur dans les œuvres ? Quelles en sont les modalités ? Le bonheur (postmoderne) est-il une satisfaction matérielle immédiate ou une compensation psychologique ? En effet, on dira de manière hypothétique que Milan Kundera présente la quête du bonheur comme une entreprise problématique dont la méthode, aussi irrationnelle qu'elle puisse être, est différente chez chaque personnage. Ceci nous conduit aux trois autres hypothèses suivantes : deux grands facteurs (social et existentiel) constituent les mobiles de la recherche du bonheur ; puis cette quête est exprimée dans un récit des mélanges, signe d'une instabilité scripturale ; enfin Milan Kundera met en exergue l'improbabilité du bonheur terrestre dans la société postmoderne. De ce fait, la méthode thématique de Jean-Pierre Richard (1961) nous permettra de mener à bien cette réflexion, suivant sa démarche tripartite : La description des motifs d'après le critère de la récurrence ; L'analyse du paysage littéraire qui consiste à regrouper les motifs en sous-thèmes de manière à reconnaître la présence d'un thème central, de donner sa valeur et ressortir la nuance qu'apporte son environnement ; La

détermination de la vision du monde de l'auteur en interprétant les signes en tant qu'élément symbolique d'une culture. D'ailleurs, Le thème est pour lui « un principe concret d'organisation, un schème ou un objet fixe, autour duquel aurait tendance à se constituer et à se déployer un monde » (J. P. Richard, 1961, 24).

1. Les mobiles de la quête du bonheur

1.1. Les carences sociales

Face à la monotonie de la société moderne, les personnages éprouvent un malaise total. Ils veulent désormais connaître le bonheur. A Prague, dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Tereza a rejoint Tomas son amoureux. Elle grimpe les échelons et passe de serveuse à photographe d'un magazine. Elle vit l'amour avec son homme. Dès son arrivée à la métropole, Tomas éprouvait déjà une certaine gêne mêlée à de l'amour, car : « Il se demandait ce que Tereza allait faire à Prague pendant les longues trente-six heures qui restaient jusqu'à leur rencontre et il avait envie de prendre sa voiture et de partir à sa recherche dans les rues de la ville » (M. Kundera, 1984, 16). Notons que nous sommes en contexte du printemps de Prague et que la ville grouillait d'effervescence militaire et de propagande. Tereza commence elle-même à éprouver un grand malaise, elle avait marre de photographier les soldats, les dégâts de guerre. Elle l'expliquait à Tomas. Elle voulait désormais quitter Prague. Il fait cette déduction : « sa vie ici (Prague) était malheureuse. » (M. Kundera, 1984, 38)

Par la suite, le quotidien de Tomas se dégradait considérablement. Il comprit que quoi qu'il fasse, « le souvenir de Tereza lui causerait une insoutenable douleur. » (M. Kundera, 1984, 43) Il éprouve une réelle mélancolie. Sa vie était plus légère depuis le départ de Tereza, il savourait cette douce légèreté, mais ce n'est pas pour longtemps.

Par ailleurs, le malaise dont fait preuve les personnages est essentiellement dû à la cohabitation. Aussi constatons-nous un climat particulièrement chaotique dans les rues des villes

modernes, ce qui perturbe Agnès, héroïne de *L'Immortalité*. Elle est troublée, dépaycée. Ce climat social ne la convient pas, elle ne se reconnaît pas auprès des hommes. Car « Agnès contemplait l'incessante agitation des véhicules, le clignotement des lumières, tout le vain remue-ménage d'une nuit urbaine qui ne connaît pas de repos (...) elle n'a rien de commun avec ces créatures sur deux jambes, la tête au-dessus du coup, la bouche sur le visage. » (M. Kundera, 1990, 67) Elle se croit dans un univers qui n'est pas sien, elle veut se retrouver, s'affirmer mais cette société humaine ne le lui permet pas. Agnès se désolidarise avec le genre humain et veut vivre avec ses semblables. Mais qui sont-ils ? Même elle ne peut y répondre pour le moment.

Notons que ce malaise lié à au désordre urbain s'amorce dès les premières pages du roman, quand Agnès, agressée par la promiscuité et la laideur des grands boulevards, ressent d'abord une haine mêlée de répugnance, dont la délivre aussitôt le souvenir de son père qui lui inspire la seule voie du salut : « se désolidariser. » Elle fait le constat de ce qu'elle ne peut pas haïr les hommes parce que rien ne l'unit à eux ; « nous n'avons rien en commun. » conclut-elle. Le même jour au soir, à 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 coup, la bouche sur le visage » (M. Kundera, 1990, 67). Elle ne se sent plus « des leurs ».

De plus, notre héroïne est mariée à Paul. Habituellement, nous savons que le mariage est un vœu de bonheur éternel. C'est l'union de deux personnes qui s'aiment éperdument et veulent mourir l'un près de l'autre. Le mariage c'est l'union de deux choses qui se complètent plus ou moins bien. Toutefois, cette union inflige une torture à Agnès qui éprouve un gêne à partager le lit conjugal avec son conjoint. Pour elle le mariage n'est qu'un simulacre des conjoints. Elle est mal à l'aise à l'idée de partager le lit avec son mari car « Tous ont du mal à s'endormir et le souffle de l'un réveille l'autre, chacun se pousse vers le bord du lit, laissant au milieu un large vide ; l'un simule le sommeil (...) l'autre n'en

profite guère, étant occupé lui aussi à simuler le sommeil en évitant de bouger. » (M. Kundera, 1990, 69)

Plus tard, Agnès l'avoue, elle souhaite une vie après celle-ci où elle ne vivrait plus avec Paul, où elle ne vivrait plus avec personne d'autre. Ainsi nous mettons en exergue la phobie des visages de cette dernière, elle souhaite un monde sans visage car au milieu de tous ces visages, elle se sent dépaysée. Elle exprime son angoisse au mystérieux visiteur : « ceux qui vivent là-bas, chez vous, ont-ils des visages ? » (M. Kundera, 1990, 70) La réponse lui étant favorable, elle conclut : « peut-être faut-il que la mort soit. » (M. Kundera, 1990, 70) Par ailleurs, les personnages sont motivés ici par une tout autre force extérieure dont ils ignorent la nature et l'origine et de laquelle ils vivent les signes.

1.2. Les faiblesses existentielles : la honte de son corps

Le reflet de l'individu dans le miroir, qu'il soit autrui ou lui-même, parfois semble dédaigneux. Sujet au vertige et à la nausée, il ne reconnaît plus sa vie comme quelque chose de commun. Il en ressent l'insignifiance au point de se voir vidé de son caractère d'être, son sens se désagrège pour laisser de lui l'image d'une masse vide planant entre l'être et le néant. Il fait une chute devant son reflet et en a honte. Il passe d'ailleurs de l'être pour le néant, et en est indigné. 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 » (A. Camus, 1942).

Camus relève ici l'absurdité existentielle qui s'accompagne ici du malaise devant l'image de la généralité de l'individu présentant ainsi sa propre « physicalité » vue en l'autre ou dans le miroir. Le personnage fait face à l'insignifiance de son existence.

De ce fait, « Noyé dans l'image de sa généralité, l'individu ne se trouve pas d'unité, il se désidentifie d'avec son corps qui le rappelle douloureusement à son absence d'identité comme de signifiante. » (H. Bertier, 2013, 39)

Dans notre corpus, cette expérience est éprouvée par la grande majorité des personnages qui ressentent de l'humiliation face à leur corps. Le narrateur dans *L'Immortalité* l'énonce clairement à propos d'Agnès : « 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 que nous sommes sans l'avoir choisi » (M. Kundera, 1990, 365-366)

On retrouve ici la honte selon Jean-Paul Sartre qui la présente comme le sentiment éprouvé par quelqu'un quand il comprend que son image est subordonnée au regard d'autrui ou au miroir. Le plus difficile cependant c'est moins cette compréhension que le fait d'admettre et d'accepter cela : « je suis comme autrui me voit » (J.P. Sartre, 1943, 260) Autrement dit, je suis cette image que je porte sans l'avoir choisi. C'est ce même sentiment qui explique la honte fondamentale dont parle Kundera. C'est dans un premier temps la honte d'être le fruit d'une création insensée : l'individu ressent son corps comme la marque et le rappel incessant de son absurdité, lui imposant une forme vide. Irrresponsable de son être, il a cependant la responsabilité de composer avec. Mais encore, ce corps lui fait subir une profonde humiliation : «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. » (H. Bertier, 2013, 40)

Sabina fait une scène dans ce sens qui démontre toutes ses inquiétudes sur la question de l'image du corps vu par un miroir dans une des scènes de *L'Insoutenable légèreté de l'être* : « Elle enleva sa jupe. Elle saisit sa main et le fit pivoter en direction d'un

grand miroir appuyé contre le mur quelques pas plus loin. Sans lâcher sa main, elle regardait dans ce miroir, posant le même long regard interrogateur tantôt sur elle, tantôt sur lui. » (M. Kundera, 1984, 110) Le malaise de son compagnon Franz s'est fait visible car « ce regard le gênait » (M. Kundera, 1984, 110). Le gêne de ce compagnon se prolongeait et il ne supportait plus ce déguisement de sa compagne, signe de son dédain pour son corps. Ainsi, « Il prit délicatement le chapeau melon entre les deux doigts, l'enleva en souriant de la tête de Sabina et le remis sur le socle. C'était comme de gommer les moustaches dessinées par un enfant polisson sur l'image de la Vierge Marie. » (M. Kundera, 1984, 111)

Dans *L'immortalité*, Kundera, plus clairement, 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 expliquée plus haut. Puis, comme un soubresaut venu du rideau des pré-interprétations, une dernière question surgit, venant en fait parachever sa réflexion : « Mais que dire alors du père d'Agnès ? Lui, pourtant, il était beau ! » (M. Kundera, 1990, 366) 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 naît de l'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 » (M. Kundera, 1990, 366). Ainsi, « 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 ». (M. Kundera, 1990, 366) Le corps rappel au personnage qu'il n'est qu'un exemplaire du

prototype humain et c'est là le plus humiliant car « la beauté force encore ce trait, puisqu'elle est canon de la norme, modèle de la forme de l'homme. » (H. Bertier, 2013, 41)

Eveillée à ce constat, Agnès ne supporte plus son physique, le rejette comme un poids absurde et humiliant et est incapable de 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. » (M. Kundera, 1990, 57) Agnès fait l'épreuve de la contingence de l'être et du corps. C'est le visage qui lui paraît clairement un fardeau psychologique. Elle, comme tous les personnages de ce corpus, en éprouve une profonde honte car elle porte un visage commis d'office, ce dernier réduit les personnages à une image simpliste. Dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Sabina ne pouvait pas s'affranchir de son étiquette d'artiste exilée luttant contre le communisme.

2. L'art des mélanges ou l'instabilité scripturale liée à la quête du bonheur

2.1. *La polyphonie Romanesque*

Selon Milan Kundera (1986), la polyphonie romanesque s'oppose à toute composition unilinéaire du roman. Mikhaïl Bakhtine est la référence immédiate du concept de polyphonie en littérature et pour lui elle désigne un « plurilinguisme », « plurivocité » ou « dialogisme ». On comprend dès lors qu'il n'y a point d'énoncé isolé et que l'on devrait parler, pour ce qui est du roman, d'inter-discours. Bakhtine affirme à cet effet : « L'orientation du discours parmi les énoncés et les langages d'autrui, comme aussi tous les phénomènes et toutes les possibilités qui lui sont relatés, prennent, dans le style du roman, une signification littéraire. La plurivocité et le plurilinguisme entrent dans le roman et s'y organisent en système littéraire

harmonieux. Là réside la singularité particulière du genre romanesque. » (M. Bakhtine, 1988, 120) Or, La focalisation désigne le point de vue adopté par le narrateur dans la conduite de son récit. Gérard Genette (1972) fait de la focalisation une détermination modale du récit. Il distingue trois types de focalisation à savoir : la focalisation zéro, la focalisation interne et la focalisation externe. Dans nos romans le narrateur alterne incessamment focalisation zéro et focalisation interne, d'où son instabilité. La focalisation zéro, ou récit non focalisé « caractérise le point de vue du narrateur omniscient, maître de son récit, et qui fournit à son lecteur toutes les informations nécessaires. » (D. Bergez, 2008, 99) Cette focalisation est fréquente chez les écrivains animés d'un souci réaliste. Ainsi, le narrateur kunderien en fait la part belle. Que ce soit dans *L'Insoutenable légèreté de l'être* :

« Ils glissaient magnifiquement sur la piste et Tereza paraissait plus belle que jamais. Il était stupéfait de voir avec quelle précision et quelle docilité elle devançait d'une fraction de seconde la volonté de son partenaire. Cette danse semblait proclamer que son dévouement, son ardent désir de faire ce qu'elle lisait dans les yeux de Tomas, n'étaient pas nécessairement liés à la personne de Tomas, mais étaient prêts à répondre à l'appel de n'importe quel homme qu'elle eût rencontré (...) Le corps de Tereza était parfaitement pensable dans l'étreinte amoureuse avec n'importe quel mâle, et cette idée le mit de mauvaise humeur. » (M. Kundera, 1984, 27)

Mais encore, dans *L'Immortalité* :

« A force de vivre avec elle et d'en parler à ses amis, elle accorda à cette siamoise, choisie plutôt par hasard et sans grande conviction (car enfin, elle avait d'abord voulu un chien !), une importance toujours croissante : elle vanta partout ses mérites, forçant chacun à l'admirer. Elle vit en elle la belle indépendance, la fierté, la liberté d'allure et la performance d'un charme (bien différent du charme humain, qui alterne toujours avec des moments de maladresse et de disgrâce) ; elle vit un modèle en sa siamoise ; elle se vit en elle. » (M. Kundera, 1990, 151-152)

Dans ces deux descriptions qui paraissent orientées dans le sens de l'attachement amoureux, le narrateur semble nous livrer toutes les informations dont nous avons besoin pour comprendre Tereza et Laura qui sont en quête d'une relation amoureuse, quel qu'elle soit, gage de leur bonheur. Il emploie de ce fait un point de vue omniscient dans la mesure où il présente jusqu'aux moindres détails les états d'âmes de ces personnages. Ceci nous a permis de comprendre la complicité qui existe entre Tereza et Laura qui sont deux être en proie à l'idylle d'un amour adhésif et pastoral.

La focalisation interne quant à elle restreint les informations au point de vue d'un personnage. C'est par ses yeux que nous voyons la scène. Selon Genette (1972), elle peut être *fixe* (où tout passe par un personnage), *variable* (où le personnage focal varie au cours du récit) ou *multiple* (où le même événement peut être évoqué plusieurs fois selon le point de vue de plusieurs personnages). Dans nos romans, le narrateur parfois sort de son omniscience pour se prononcer personnellement dans l'histoire dont il fait partie. Il part de « *il* » pour « *je* ». Autrement dit, il est des passages où le personnage focal n'est pas désigné mais d'autres qui démontrent à suffisance qu'il s'agit en réalité d'un seul et même personnage-narrateur qui, quelques fois, décide de se dissimuler dans l'histoire et de s'effacer : on dira que le narrateur kundérien adopte une focalisation interne fixe. Ainsi, dans *L'Immortalité*, le narrateur parcourt tout le récit. Plusieurs fois il s'insère dans l'histoire et nous la raconte de par sa vision. Il construit ses personnages selon sa sensibilité et se joint à eux : « Quand je me suis réveillé, il était déjà presque huit heures et demie ; j'imaginai Agnès. Comme moi, elle est allongée dans un grand lit. » (M. Kundera, 1990, 17)

Nous constatons une variété de focalisation chez Kundera, et leur mobilité incessante, traduisent souvent une conception *ludique* de la littérature et un regard ironique sur ses personnages qui sont aussi instables que le narrateur. Toutefois la domination de la focalisation zéro démontre le désir du narrateur de rester au contrôle de tout, au même moment, que ce soit des vivants ou des

morts, sur la terre ou dans l'au-delà, d'où son acharnement. Les passages à la première ne servent qu'à démontrer davantage cette toute puissance du narrateur qui peut prendre l'apparence d'un personnage et intervenir directement. A l'image de sa conversation avec le Professeur Avenarius où on découvre qu'ils sont amis. C'est dans cette maîtrise de « son monde » que le narrateur trouve sa plénitude et souhaite ainsi la transmettre aux personnages : d'où ses multiples compassions qui débouchent au lyrisme.

A la plurivocité, Bakhtine ajoute le plurilinguisme comme élément caractéristique de la polyphonie romanesque. Nous avons ainsi dans nos deux romans un mélange de langue considérable dont le narrateur use à des fins précises. On peut remarquer dans *L'Immortalité* que le narrateur fait quelques fois appel à l'allemand pour démontrer l'originalité des actions de Goethe qu'il assimile presque souvent à Agnès et Brigitte qui ont toute deux faits des études d'allemand. D'où ce vers de Goethe qui traduisent le désir d'apaisement d'Agnès : « *Über allen Gipfeln / Ist Ruh,* » (M. Kundera, 1990, 47) Ce que le narrateur traduit en ces mots : « *Sur tous les sommets / C'est le silence,* » (M. Kundera, 1990, 47). Dans le même sens et toujours la langue allemande, le narrateur dans *L'Insoutenable légèreté de l'être* se réfère cette fois à Beethoven à qui il emprunte cette interrogation : « *Muss es sein ?* » (M. Kundera, 1984, 46) (*Le faut-il ?*) et la réponse à cette question en allemand est plusieurs fois répétée dans le roman : que ce soit par le narrateur pour désigner la grande marche ou par Tomas pour faire savoir à son patron sa détermination à aller rejoindre sa femme Tereza d'une part et d'autre part pour se convaincre à la fin qu'il fallait la rejoindre pour avoir son amour. Il est prononcé en toutes ces occasions : « *Es muss sein !* » (*Il le faut*) pour démontrer l'acharnement des personnages kunderiens à accéder au bien-être.

Si le narrateur fait savoir dans *L'Insoutenable légèreté de l'être* que « l'allemand est une langue de mots lourds. « *Es muss sein !* » N'était plus du tout une plaisanterie mais « *der schwer gefasste Entschluss* », la décision gravement pesée. » (M. Kundera, 1984, 246), Celui de *L'Immortalité* quant à lui fait savoir que pour Brigitte,

« d'une part la langue de Goethe lui semblait dénuée de toute utilité pratique (...) d'autre part elle se sentait avec l'allemand en profond désaccord. Cette langue l'agaçait par son illogisme. » (M. Kundera, 1990, 202) En effet, si pour la même langue nous avons « la décision gravement pesée » et « illogisme », il y a lieu de faire le constat de l'instabilité du narrateur qui, de manière indécise mais acharnée, touche à tout espérant trouver çà et là de la satisfaction mais comme Brigitte à son cours d'allemand, il finit par abandonné par qu'étant en désaccord avec le moyen utilisé pour son épanouissement.

2.2. Le contrepoint Romanesque

Milan Kundera parle du contrepoint romanesque « en tant qu'union de la philosophie, du récit et du rêve. » (M. Kundera, 1990, 99) Dans le roman. En effet il démontre que c'est un art qui consiste en une intégration des genres non-romanesques dans la polyphonie du roman. Pour lui, « les conditions sine qua non du contrepoint romanesque sont : 1. l'égalité des « lignes » respectives ; 2. l'indivisibilité de l'ensemble. » (M. Kundera, 1990, 95) Joindre dans son roman de la philosophie fait avouer à Kundera la nécessité d'un « art de l'essai spécifiquement romanesque » car : « en entrant dans le corps du roman, la méditation change d'essence. En dehors du roman, on se trouve dans le domaine des affirmations : tout le monde est sûr de sa parole : un politicien, un philosophe, un concierge. Dans le territoire du roman, on n'affirme pas : c'est le territoire du jeu et des hypothèses. La méditation romanesque est donc, par essence, interrogative, hypothétique. » (M. Kundera, 1990, 97)

Conséquemment, nous avons des passages philosophiques ou essayistes dans nos deux romans qui illustrent cette méditation romanesque et engendre des digressions. Dans *l'Insoutenable légèreté de l'être*, nous avons une grande interrogation sur « l'éternel retour de Nietzsche » dès l'entame et le narrateur joint aussitôt

interrogation et hypothèse sur la question. Il début par cet incipit : « l'éternel retour est une idée mystérieuse et, avec elle, Nietzsche a mis bien des philosophes dans l'embarras ; penser qu'un jour tout se répétera comme nous l'avons déjà vécu et que même cette répétition se répétera infiniment ! Que veut dire ce mythe loufoque ? » (M. Kundera, 1984, 9) Il poursuit avec cette nouvelle interrogation, quelques pages plus loin : « Mais que peut valoir la vie, si la première répétition de la vie est déjà la vie même ? » (M. Kundera, 1984, 15) le narrateur, essayiste d'occasion et d'exercice parachève sa méditation par une hypothèse à ses interrogations : « Ne pouvoir vivre qu'une vie, c'est comme ne pas vivre du tout. » (M. Kundera, 1984, 15) En effet, l'hypothèse donnée ici par le narrateur est que la répétitions existentielle est nécessaire pour le bonheur des hommes. Par la suite, à la sixième partie, une deux réflexions se pose, celle sur le kitsch. Ainsi, l'histoire du fils de Staline, une réflexion théologique, un événement politique en Asie, la mort de Franz à Bangkok et l'enterrement de Tomas en Bohême sont liés par cette interrogation permanente : « qu'est-ce que le kitsch ? ». On peut y déceler deux grands secrets : d'une part, cette partie n'est pas formée sur le canevas d'une histoire mais sur celui d'un essai qu'on pourrait appeler « essai sur le kitsch ». C'est en passant qu'on apprend la mort de Franz, de Sabina, le dénouement des rapports entre Tomas et son fils, telles des situations à analyser en guise d'exemples. D'autre part, les événements de la sixième partie se passent après les événements de la dernière partie (partie 7). Ceci mène à un déplacement chronologique et notre connaissance de l'avenir remplit la dernière partie de mélancolie.

Par ailleurs, à la deuxième partie de *L'Immortalité*, le narrateur fait ce qu'on appellerait un « essai sur l'immortalité » en prenant comme situation à analyser la vie de Goethe. Il pose cette hypothèse : « il faut distinguer la petite immortalité, souvenir homme dans l'esprit de ceux qui l'on connu, et la grande immortalité, souvenir d'un homme dans l'esprit de ceux qui ne l'ont pas connu. » (M. Kundera, 1990, 80)

Ces essais spécifiquement romanesques ont le mérite d'alléger la construction et de faire remarquer au lecteur les préoccupations des personnages, notamment celle de l'épanouissement qui tourne autour de la répétition existentielle, du kitsch et de l'immortalité. Comme évoqué plus haut, le récit apparaît dans nos romans comme des situations à analyser. Cependant c'est le lieu de préciser qu'il est tout aussi important pour l'évolution du roman mais surtout dénué de toute négligence. Il est d'ailleurs le point focal du contrepoin romanesque, et du roman tout court. Pour éviter toutes confusions narratologiques, Gérard Genette recommande de discerner sous le terme « récit » trois notions distinctes :

Dans un premier sens (...) Récit désigne l'énoncé narratif, le discours oral ou écrit qui assume la relation d'un évènement ou d'une série d'évènements... Dans un second sens, (...) récit désigne la succession d'évènements, réels ou fictifs, qui font l'objet de ce discours, et leurs diverses relations d'enchaînement, d'opposition, de répétition... En un troisième sens, (...) récit désigne encore un évènement : non plus toutefois celui que l'on raconte, mais celui qui consiste en ce que quelqu'un raconte quelque chose : l'acte de narrer pris en lui-même. (G. Genette, 1972, 71)

Pour ce qui est du sens premier, nous avons dans nos romans un discours écrit assumant la relation d'une série d'évènements. *L'Immortalité* est construit autour des évènements qui sont liées d'une manière ou d'un autre : d'abord le narrateur qui est ébloui par le geste d'Agnès en tout début du roman ; ce geste sera copié par Laura par la suite qui trouve que sa sœur n'assume pas sa vie ; Agnès décide de se détacher peu à peu de sa famille et rencontre sur son chemin Rubens qui finit par l'aimer et la perdre alors que Laura épouse son beau-frère Paul, ami d'Avenarius, ce dernier étant lié d'amitié avec le narrateur (qui observait Agnès au début). Cette série d'évènements est liée par un objet commun : l'épanouissement.

Pour ce qui est du deuxième sens, nous avons une succession d'évènements dans nos deux romans. D'une part, dans

L'Insoutenable légèreté de l'être, nous avons un enchaînement de six événements hasardeux qui concourent à la relation amoureuse entre Tomas et Tereza. Le narrateur fait savoir que, « après son retour de Zurich à Prague, Tomas fut pris de malaise à l'idée que sa rencontre avec Tereza avait été le résultat de six improbables hasards. » (M. Kundera, 1984, 64) C'est événements sont : la présence de Tomas dans la brasserie de Tereza, seul et souriant en train de lire un livre ; au moment de servir du cognac à son client, la radio lance du Beethoven ; pour payer, il referma son livre en signe de fraternité secrète ; elle demande son numéro de chambre pour enregistrer la note, c'est le numéro six et elle termine son service à six heure ; Tomas va l'attendre assis sur le banc où elle était assise la veille... ces événements ne font que rapprocher les deux personnages. Pourtant, dans *L'Immortalité*, au-delà des enchaînements, nous avons aussi des répétitions d'événements. Notamment celui-ci qui se déroule à la page 17 et se répète à la page 50 : « ce matin, en se réveillant, elle entendit à la radio qu'au cours d'une intervention chirurgicale pourtant bénigne, une négligence des anesthésistes avait entraîné la mort d'une jeune patiente. » (M. Kundera, 1990, 50)

Quant au troisième sens qui consiste en ce que quelqu'un raconte quelque chose, nous dirons que nos romans contiennent tous deux un narrateur qui est maître des événements qu'il raconte et dont il fait partie quelques fois. Dans *L'Immortalité*, le narrateur y est beaucoup plus omniprésent et instable car il est actant au début du roman et il semble autodiégétique car il se fait même appeler Kundera. Il commence son histoire à la première personne et se dit être l'autre du roman *L'Insoutenable légèreté de l'être* : « Avenarius garda un silence embarrassé, puis me demanda gentiment : « et quel sera le titre de ton roman ? – *L'Insoutenable légèreté de l'être*. – Mais ce titre est déjà pris. – Oui, par moi ! Mais à l'époque, je m'étais trompé de titre. Il devait appartenir au roman que j'écris en ce moment. » (M. Kundera, 1990, 353)

Ces événements constituent en sommes la part du récit dans « l'art du contrepoint romanesque » dont parle Kundera. (M.

Kundera, 1986) Selon Milan Kundera, la narration onirique est « l'imagination qui, libérée du contrôle de la raison, du souci de la vraisemblance, entre dans des paysages inaccessibles à la réflexion rationnelle. Le rêve n'est que le modèle de cette sorte d'imagination que je considère comme la plus grande conquête de l'art moderne. » (M. Kundera, 1986, 100) En effet, le contrepoint romanesque ajoute à la philosophie et au récit le rêve. Ainsi, les romans en études contiennent en eux des passages oniriques considérables. Dans un premier temps, la narration onirique parcourt *L'Insoutenable légèreté de l'être* à travers les rêves de Tereza. Elle est l'objet de rêves répétés tous en rapport avec Tomas et son caractère adultérin, elle en était constamment frustrée et ceci la tourmentait. Voici un de ces multiples rêves raconté de sa voix à son mari :

... Elle lui raconta ce rêve : « c'était une grande piscine ouverte. On était une vingtaine. Rien que des femmes. On était toutes complètement nues et on devait marcher au pas autour du bassin. Il y avait un grand panier suspendu sous le plafond, et dedans il y avait un type. Il portait un chapeau à large bords qui dissimulait son visage, mais je savais que c'était toi. Tu nous donnais des ordres. Tu criais. Il fallait qu'on chante en défilant et qu'on fléchisse les genoux. Quand une femme ratait sa flexion, tu lui tirais dessus avec un revolver et elle tombait morte dans le bassin. A ce moment-là, toutes les autres éclataient de rire et elles se mettaient à chanter encore plus fort. Et toi, tu ne nous quittais pas des yeux, et si l'une d'entre nous faisait un mouvement de travers, tu l'abattais. Le bassin était plein de cadavres qui flottaient au ras de l'eau. Et moi, je savais que je n'avais plus la force de faire ma prochaine flexion et que tu allais me tuer ! » (M. Kundera, 1984, 28-29)

Tereza est aux prises de multiples rêves qui démontrent sa mélancolie et qui semble la matérialisation de son destin fatal. Elle aime Tomas et il l'aime aussi. Mais autour d'elle il y a d'autre femme qu'elle traite de maitresses potentielles de son mari. Ces craintes la conduiraient vers sa mort car, justement, « le troisième cycle de rêve racontait ce qu'il lui arrivait, une fois morte. Elle gisait dans

un corbillard grand comme un camion de déménagement. Autour d'elle, il n'y avait que des cadavres de femmes (...) Tereza hurlait : « voyons ! Je ne suis pas morte ! J'ai encore toutes mes sensations ! – Nous aussi, on a toutes nos sensations », ricanaient les cadavres. » (M. Kundera, 1984, 28-29)

En effet, Tereza, soucieuse de l'unicité et de la différence, voire de la particularité absolue, fait face aux railleries de ses pires ennemis, les femmes. Et sa plus grande peur était d'être obligée de rester avec elles pour toujours. D'où sa hantise. En d'autres termes, les rêves de Tereza sont segmentés en trois cycles. Dans le premier cycle, elle voyait des chats qui lui sautaient au visage pour lui planter leurs griffes. Ces chats (jolies filles dans l'argot grec) représentent les potentielles maîtresses de Tomas. Tereza éprouve un amour trop adhésif qui génère la peur de perdre son mari. Dans les cycles deux et trois, elle est envoyée à la mort et voit ce qui arrive une fois morte. Autrement dit, elle se sent en danger dans sa relation avec Tomas. Sa vie onirique devient la représentation virtuelle de ses peurs (celle de mourir sans être aimé à souhait par Tomas). Elle refuse sa finitude et nourrit l'idylle d'une relation fusionnelle indestructible. Contrairement aux rêves de Tereza qui agissent sur elle indépendamment de sa volonté, Agnès, elle, construit ses propres rêves à des fins précises. Tenez, en voici un susceptible d'éloigner son mari Paul :

Ils sont tous trois assis dans des fauteuils autour d'une table basse, devant trois tasses de café, et Paul parle pour distraire le visiteur. Agnès ne pense qu'au moment où l'homme se mettra à expliquer les raisons de sa visite. (...) Enfin, le visiteur interrompt le bavardage pour entrer dans le vif du sujet : « je crois que vous savez d'où je viens. – Oui » répond Agnès. Elle sait qu'il arrive d'une autre planète, d'une planète très lointaine qui occupe dans l'univers une importante position. (M. Kundera, 1990, 70)

En effet, le personnage Agnès rêve s'éloigner un jour des hommes, commençant par son mari dont elle dédaigne dorénavant le visage. Elle se fait des raisons, elle se fonde des rêves à valeurs de ruses pour se convaincre de ce que la vie ailleurs serait mieux.

En somme, cette confrontation du rêve et du récit donne raison à Kundera car, le fait-il savoir : « Comme Kafka (et comme Novalis) j'éprouve ce désir de faire entrer le rêve, l'imagination propre au rêve, dans le roman. Ma façon de le faire n'est pas une « fusion du rêve et du réel » mais une confrontation polyphonique. Le récit « onirique » est l'une des lignes du contrepoint. » (M. Kundera, 1986, 101)

3. La perspective d'un bonheur transcendantal

3.1. La désillusion du bonheur Terrestre

L'illusion d'un moi qui s'épanouit à l'écart de la société est vainement recherché par les égos frustrés de l'œuvre de Milan Kundera qui n'ont plus de repères. Ils sont à la recherche du bonheur en dehors de la grande marche de l'histoire, en dehors dans idéologies. Aussi l'idylle du moi est-il à la fois désir et négation de l'autre. Dans *L'Immortalité*, Agnès choisit de s'affranchir de la nostalgie inhérente à la condition humaine. Elle cultivait la méthode soustractive et militait pour le contact zéro avec le genre humain. Mais comme le précise François Ricard (F. Ricard, 1990, 528), même Jean Jacques Rousseau, retiré dans son île, vivait plus que jamais en société car son moi reflétait une image, le regard des autres et le combats contre les autres. De plus, les médias réduisent tellement les distances que même le promeneur solitaire, rêvant d'un espace apaisé, serait aujourd'hui en contact avec toute l'humanité. L'échec des personnages à s'épanouir se perçoit dans nos romans. Ainsi, Brigitte, Bernard et Laura de *L'Immortalité* profitent de la foule pour se faire voir alors qu'ils ne s'imaginent pas que tous les regards sont posés sur eux. Dans ce sens, l'idylle privée est un trompe-l'œil qui voile en réalité son lien avec l'idylle positive. Comme la seconde, la première forme de l'idylle a inéluctablement besoin des autres pour véritablement s'épanouir. Selon François Ricard, le moi dépasse sa finitude en se défaisant de l'oubli vers la mémoire collective qui lui assure la pérennité. Jean-Marie Yombo estime à cet effet que « le moi contemporain est

donc doté de « l'instinct thymotique » qui se satisfait de la lutte pour le prestige. » (J. M. Yombo, 2017, 164) En d'autres termes, il est question de l'instinct qui amène l'individu à vouloir être reconnu, à dominer l'autre et se faire reconnaître par lui comme son maître. C'est cet instinct qui conduit les personnages comme Laura et Franz à mener des luttes historiques.

Vu le regard surplombant de Dieu ou de la providence qui substitue le regard des caméras, nous pouvons constater que l'homme solitaire est une illusion. L'individu se croit être libre et caché dans son moi, alors qu'il est partout et à tout moment traqué par les caméras qui sont utilisés dans le but de montrer la non-appartenance postmoderne à lui-même. Agnès regarde les mutations opérées par la domination des médias, elle est consciente du péril qu'encourt l'espace du moi individuel, assiégés par les médias omniprésents. Ainsi, vivant dans une société imagologue, Agnès commence à avoir la nostalgie de l'ancienne société sur laquelle l'image n'impactait nullement, alors l'homme pouvait encore connaître la société par expérimentation. Arrivé donc à son stade terminal, la modernité a accouché d'un individu problématique et paradoxal : il est dominé et asservi alors qu'il se croit libre.

Par ailleurs, Agnès adhère à la finitude de son égo et se délivre de l'histoire. Loin de renoncer au monde, elle accepte sa nature mortelle et évanescence en sacrifiant son égo conflictuel. Elle aboutit ainsi au salut profane qui s'obtient par l'impression égocentrique d'être une esclave isolée dans la vaste nature. Elle comprend et assume le fait que « vivre, il n'y a là aucun bonheur. Vivre, porter de par le monde son moi douloureux. Mais être, être est bonheur. » (M. Kundera, 1990, 309) Contrairement à Tomas et Tereza qui se sont retirés définitivement du cadre urbain, Agnès y revient pour signifier sa réconciliation avec le genre humain. Elle met fin à son désir de retrait et consent à sa finitude. Sa sœur Laura marque son humanisme à travers son secourt aux nègres et ceci lui assure son entrée dans l'histoire. Pour elle donc, Dieu est congédiée au profit de l'histoire qui lui octroie l'immortalité et le

salut profane. Pourtant pour Agnès, il n'est plus question de choisir entre Dieu et l'histoire, mais de vivre sa mortalité : là est la clé de son salut profane.

3.2. Le secret du bonheur : lâcher prise

Dans notre corpus, nous avons des personnages qui, déçus par la désillusion du bien-être, se résignent à une condition qui n'est pas forcément la meilleure. Ils décident de ne plus rien faire et d'accepter leur échec car la machine arrière semble impossible. Ainsi, « à l'expansion narcissique de l'homme lyrique qui considère son « moi » comme une vocation (« es mus sein »), Kundera oppose la résignation de l'homme qui, ayant pris conscience du monde, de temps et d'autrui, a abandonné ses grands rêves lyriques. » (M. De Haan, 2005) En effet, c'est le cas dans *L'Insoutenable légèreté de l'être* avec la résignation de Tereza et de Tomas qui se retirent à la Campagne et renoncent à tout, notamment à « es mus sein » (il le faut), référant à la pesanteur du devoir. Ce passage en dit long :

- *Tereza, dit Tomas, tu n'as pas remarqué que je suis heureux ici ?*
- *C'était ta mission, d'opérer ! – Mission, Tereza, c'est de la fontaine. Je n'ai pas de mission. Personne n'a de mission. Et c'est un énorme soulagement de s'apercevoir qu'on est libre, qu'on n'a pas de mission. (...) Elle pensa encore une fois au lièvre qu'elle pressait contre son visage dans sa chambre d'enfant. Qu'est-ce que ça signifie, se changer en lièvre ? Ce signifie oublier sa force. Ça signifie que désormais on n'a pas plus de force l'un que l'autre. (M. Kundera, 1984, 393)*

De ce fait, la résignation consiste à se défaire de toute mission, de toute obligation. Il suffit juste d'exister. C'est ainsi que Tomas décide de tout lâcher et de cesser de lutter pour s'abandonner à l'idylle d'une relation fusionnelle telle que voulu par Tereza. D'ailleurs, mieux qu'une résignation, Agnès fait le choix de s'accorder avec son être, avec la nature. Ainsi le confesse-t-elle : « Vivre, il n'y a là aucun bonheur. Vivre : porter de par le monde son moi douloureux. Mais être, être est bonheur. Etre : se transformer en fontaine, vasque de pierre dans laquelle l'univers

descend comme une pluie tiède. » (M. Kundera, 1990, 381) En effet, Agnès est en accord avec le monde alentour, réconciliée avec les hommes qu'elles détestaient. Elle repousse dès lors la solution romantique du retrait pour aller vers le monde où elle se réalise en tant qu'être du monde. Autrement dit, Tomas et Tereza, puis Agnès ont opté pour une cessation de résistance. Ils se laissent désormais vivre en se défaisant de tout poids, de toute pesanteur.

« L'apaisement n'est pas de se hausser au-dessus du monde, il n'est pas de se replier sur soi. Il est, simplement, de jeter les armes et de disparaître : de consentir à être mortelle. » (F. Ricard, 1990, 534) Il n'est pas question ici de se suicider comme Laura et la Jeune femme de la route, c'est encore là une manière pour le moi de vaincre la mort. Cependant, il est question de s'abandonner et en de se dessaisir de toute image de soi pour ne laisser subsister que la simplicité et la paix de l'être : il suffit de lâcher prise et de se contenter de reconnaître et d'accueillir sa propre mortalité. Ainsi, Dans *L'Immortalité*, Agnès ne se donne pas la mort : quand survient l'accident, elle se contente de ne plus lutter et d'accepter sa mortalité. Après l'accident,

Agnès n'éprouva plus que fatigue, une fatigue si immense, pareille à un puits profond, que les médecins et les infirmières la croyaient sans connaissance alors qu'elle sentait et comprenait, avec une surprenante lucidité, qu'elle était en train de mourir. Elle réussit même à s'étonner vaguement de n'éprouver aucune nostalgie, aucun regret, aucun sentiment d'horreur, rien de ce qu'elle avait jusqu'à ce jour associé à l'idée de la mort. (M. Kundera, 1990, 394).

De toute sa vie, Agnès n'avait jamais eu pareille sensation d'apaisement. Et ceci s'oppose catégoriquement aux lamentations de Laura et Paul face à la mortalité de Karénine et donc à leurs propres mortalités. Pourtant Face à la mort, « Agnès sourit. » (M. Kundera, 1990, 394) En signe de reconnaissance et d'accueil. En effet, l'homme rempli de fatigue, las de soi-même et de ses désirs, n'espère plus alors que de s'éteindre sans bruit en contemplant la nature au lointain. « Il est rare, songe Goethe, de parvenir jusqu'à cette extrême limite, mais celui qui l'atteint sait que là et nulle part

ailleurs se trouve la véritable liberté. » (F. Ricard, 1990, 535) Par ailleurs, le bonheur réside non pas dans le fait « d'être son moi » mais dans le fait « d'être » tout simplement : se débarrasser de toute arme de vie et se laisser aller. Agnès se sent tout à coup désarmée et apaisée :

Et désormais, elle n'a plus rien entre les mains. Ni brosse, ni peigne, ni ruban. Elle est désarmée. Elle est nue, à peine couverte d'une sorte de linceul blanc d'hôpital. La voilà entrée dans la dernière ligne droite, où rien ne peut plus lui venir en aide, où elle ne peut plus compter sur la vitesse de sa course. Qui sera le plus rapide ? Paul ou elle ? Sa mort ou l'arrivée de Paul ? [...] la fatigue se fit encore plus profonde, et Agnès eut l'impression de s'éloigner à toute allure, comme si l'on avait tiré le lit en arrière. Elle ouvrit les yeux et vit une infirmière en blouse blanche. A quoi ressemblait son visage ? Agnès ne le distinguait plus. Et ces mots lui revinrent en mémoire : « là-bas, il n'y a pas de visages ». (M. Kundera, 1990, 395).

Agnès, contre toute attente, découvre le secret du bonheur : arrêter de combattre, se débarrasser de tout poids et notamment des visages et, le plus important, accepter sa mortalité non pas en allant vers elle, mais en la reconnaissant et en l'accueillant à son arrivée. C'est pour cette raison que Paul entrevoit en le corps sans vie d'Agnès un étrange sourire, Paul a été le témoin malheureux de cette plénitude que sa femme a trouvée dans la mort, et peut-être même au-delà.

La perspective d'un bonheur transcendantal examinée ici nous a mené à l'étude de la désillusion des personnages en quête du bonheur acharné car justement, il a été démontré que l'acharnement ne saurait garantir un bonheur durable. Ainsi, ces personnages commettent des erreurs lyriques tout en croyant d'une seconde chance de vie, ce qui s'est avérée impossible : d'où la désillusion. Il ne reste que, par ailleurs, aux personnages de faire du bonheur une compensation psychologique. Optant pour la résignation qui consiste à se laisser vivre, nos personnages aboutissent à un bonheur apparent, c'est-à-dire, inexistant, un leurre. Car ces derniers, connaissant leur mort, essaient par tous les

moyens de l'éviter et de l'ignorer mais elle reste une peur pour eux. C'est alors qu'Agnès fait cette découverte pendant sa mort : le véritable bonheur se trouve dans la connaissance et l'acceptation de sa mortalité, dans le lâcher prise, puisque, en somme, « le bonheur est une récompense qui vient à ceux qui ne l'ont pas cherchée » (Alain, 1928, 220).

Conclusion

L'aboutissement de ce travail nous suggère que la quête du bonheur, entreprise problématique, a entraîné certains de nos personnages vers la ruine. Pour vérifier cette hypothèse, nous avons fait recours à la critique thématique de Jean-Pierre Richard qui stipule que tout texte littéraire apparaît comme une structure relative de la personnalité de son créateur. Autrement dit, c'est en interprétant les signes en tant qu'éléments d'une culture qu'on aboutit à la vision du monde de l'auteur. Cette approche nous a permis de comprendre la vision du monde littéraire de Kundera. Nous avons noté que toute œuvre est déterminée par un sens naïf et implicite qui correspond au travail de préparation dans l'inconscient de l'élaboration de la pensée de son auteur. Autrement dit, une œuvre littéraire est la mise en texte d'un paysage littéraire exprimant la vision du monde de son créateur. *L'Insoutenable légèreté de l'être* et *L'Immortalité* présentent un paysage littéraire quasi identique mais qui pousse à des résultats différents quant à l'objet.

Entreprendre une quête du bonheur, dans ce contexte postmoderne, est le résultat d'un malaise à la fois social et existentiel dû au contexte postmoderne auquel les personnages font face. C'est pour cette raison que les personnages comme Agnès, Laura, Sabina, Paul et Tereza ont du mal à se stabiliser dans ces villes modernes en proie au chaos. Pour certains, vivre devient un poids lourd, une pesanteur qui dissout toute légèreté. La fuite vers l'immortalité devient un moyen de secours des personnages qui espèrent trouver la paix du cœur dans l'éternité. Thomas de

Koninck l'avait au paravent découvert en Kundera et déclarait à cet effet :

Milan Kundera faisait ressortir de façon émouvante le contraste entre la « légèreté de l'être », c'est-à-dire la frivolité systématique, et la pesanteur qui survit dans le cœur humain, la pesanteur de l'amour et de la fidélité, de la compassion, de la conscience d'avoir à mourir. Il démontrait que le côté officiel de la société dans les pays d'Europe de l'Est avant 1989 était tout entier du kitsch, cependant que son vrai visage était d'un cynisme achevé. Le socialisme obligatoire avait rendu fausses, et dans la vie et dans l'art, la pesanteur et la responsabilité dans nos vies, et en avait fait du kitsch. (T. De Koninck, 2009, 5)

En effet, La société moderne en proie au progrès scientifiques a connu un échec dans la mesure où ces progrès ont favorisé la montée de la bêtise. Les médias notamment sont devenus un moyen de perversion et de banalisation de la morale. Les personnages comprennent donc qu'à défaut de la raison, on pourrait se livrer au lyrisme qui nous mène à l'irrationalité. Ceci étant, ils aspirent à un bonheur immédiat, ce qui est complexe dans le contexte de postmodernité.

À cet effet, La portée sociale de cette étude repose sur ce que l'auteur fait savoir au monde que le bonheur immédiat est improbable car il ne prend pas en compte le contexte actuel marqué par le libertinage et le relativisme. Aspirer au bonheur durable consiste donc se détacher de ces attitudes défavorables, se détacher du monde et des hommes et vivre tout simplement.

L'originalité de ce thème est que nous proposons dans cette réflexion de lire le bonheur de la société contemporaine postmoderne. Comment cette quête est-elle vécue, subie ou représentée. Il s'agit de s'abstenir de chercher pour enfin trouver. Par ailleurs, l'enjeu de cette orientation épistémologique vise à montrer une nouvelle orientation, un nouveau canevas à suivre pour accéder au bonheur durable. L'écriture (instable elle-même) devient au même moment une quête, un moyen de solution, un pansement. Le bonheur selon la situation du personnage peut être

lu à travers sa capacité à intégrer le monde dans son être et à vivre. Il s'agit d'un imaginaire de quête où les structures de l'errance et du « chemin » composent le roman. On assiste à une écriture désarticulée qui libère l'homme de ses préjugés sur le bonheur.

Références bibliographiques

BAKHTINE Mikhaïl, 1988. *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris

BERGEZ Daniel, GERAUD Violaine et ROBRIEUX Jean-Jacques, 2008. *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Armand Colin, Paris

BERTIER Hélène, 2013. *La Question de l'être chez Milan Kundera*, Parcours « Héritages et pratiques contemporaines de la philosophie », Toulouse

CAMUS Albert, 1942. *Le mythe de Sisyphe*, Folio, Paris

CHARTIER Émile-Auguste dit Alain, 1928. *Propos sur le bonheur*, Edition du groupe « Ebooks libres et gratuits », <http://www.ebooksgratuits.com/>

DE HAAN Martin, 2005, « Variations sur le « moi » - en marge de Milan Kundera », écrire vertalen, En Ligne.

DE KONINCK Thomas, 2009, « Reflexions sur le bonheur », Revista brasileira de estudos politicos, <http://doi.org/10.9732/94>.

FERRY Luc, 1990. *Homo Aestheticus*, Grasset, Paris

GENETTE Gérard, 1972. *Figures III*, Seuil, Paris

KUNDERA Milan, 1990. *L'Immortalité*, Gallimard, Paris

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

KUNDERA Milan, 1984. *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Gallimard, Paris

LYOTARD Jean-François, 1979. *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Minuit, Paris

RICARD François, 1990, « la mortalité d'Agnès », Postface de *L'Immortalité*, Gallimard, Paris

RICHARD Jean-Pierre, 1961. *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Seuil, Paris

SARTRE Jean-Paul, 1943. *L'être et le néant*, Gallimard, Paris

YOMBO Jean-Marie, 2017, « La posture déconstructiviste de Milan Kundera : une critique postcoloniale des configurations impériales de l'histoire et de l'éthique de l'authenticité. », in *Ecritures*, N°13, CLE, Yaoundé