

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

Par

Annie Cartier

Essai sur l'esthétique dans l'*Immortalité* de Milan Kundera

MAI 2003



Mise en garde/Advice

Afin de rendre accessible au plus grand nombre le résultat des travaux de recherche menés par ses étudiants gradués et dans l'esprit des règles qui régissent le dépôt et la diffusion des mémoires et thèses produits dans cette Institution, **l'Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** est fière de rendre accessible une version complète et gratuite de cette œuvre.

Motivated by a desire to make the results of its graduate students' research accessible to all, and in accordance with the rules governing the acceptance and diffusion of dissertations and theses in this Institution, the **Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** is proud to make a complete version of this work available at no cost to the reader.

L'auteur conserve néanmoins la propriété du droit d'auteur qui protège ce mémoire ou cette thèse. Ni le mémoire ou la thèse ni des extraits substantiels de ceux-ci ne peuvent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

The author retains ownership of the copyright of this dissertation or thesis. Neither the dissertation or thesis, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

RÉSUMÉ

Le mémoire qui suit se présente comme un essai sur l'esthétique du roman ***L'Immortalité*** de Milan Kundera. Sans prétention, sans modèle théorique précis, il ne poursuit d'autre but que celui de comprendre comment le texte signifie par son articulation autour d'une double quête : l'une, esthétique, textuelle et langagière, appartient au narrateur et concerne la définition de la beauté ; l'autre, existentielle, appartient au personnage d'Agnès, en recherche de son être. Ces deux quêtes toutefois se lient au plan de la narration puisque toutes deux participent à l'immortalité, thématique première du roman. Engendrées par l'observation d'un geste d'adieu d'une sexagénaire à son jeune maître nageur, ces problématiques, dites de départ, sémiotisent les possibles de ce geste dans la suite du roman.

La structure propose en alternance des récits qui ont lieu à deux époques différentes : d'abord une fiction contemporaine de l'écriture, récit premier, ensuite, l'interprétation d'événements du passé lointain, celui de Goethe, le poète allemand. Cette structure impose une conception de la beauté et de l'être en rapport avec le temps puisque les mêmes thèmes traversent l'un et l'autre récit. Ce temps n'est pas celui du quotidien, découpé, organisé par les activités humaines. C'est plutôt un temps sans chronologie, celui de la mémoire, où se condensent les souvenirs sous forme d'images.

Le récit contemporain intègre un poème goethéen, pour éventuellement le dialogiser et en faire le moment paroxystique du roman. *Sur tous les sommets le repos* devient ainsi cet instant où Agnès, participant de la nature, a accès à son être dans l'abolition de la chronologie et dans la frivolité, dans la subjectivité de la conscience. La quête esthétique et la quête existentielle se fondent dans ce moment de poésie en prose suscitant une impression de déjà-vu.

Du déjà-vu à l'insolite, il faut évaluer l'action du professeur Avenarius et sa portée dans le développement du texte : cet ami du narrateur, qui semble agir de façon marginale et autonome, hors du contrôle de l'instance auctoriale, s'impose comme lecteur modèle du roman. Empiriste, destructeur d'images, ses activités nocturnes et sa lucide vision du monde entraînent le narrateur vers une définition humanisée de la beauté, une définition relativisée, alors qu'il s'engageait vers un absolu du langage. Il le fait travailler dans les limites anthropologiques, c'est-à-dire dans les limites de la capacité du lecteur à se saisir de la totalité de son discours. D'autre part, il introduit une logique

illogique dans le récit, à première vue, avant de participer plus ou moins directement à la formulation de deux métaphores-définition : celle de la fontaine, où Agnès accède à l'être, et la sienne propre, qui le nomme en tant que joueur mélancolique, métaphore qui sied aussi au narrateur et à sa geste narrative. Le jeu s'avère une solution à l'impossibilité de vivre dans un monde avec lequel on n'est pas d'accord.

Les thèmes abordés par le texte (dont les principaux qui guident l'essai sont l'être, la beauté, le temps, l'image, l'érotisme, l'amour) sont tous développés dans un système d'oppositions binaire. De la sorte, chacun d'entre eux est polarisé par au moins deux acceptions philosophiques et incarné par deux personnages, souvent sur les deux niveaux de récit, donc à deux périodes historiques distinctes. Un personnage vient cependant relier ces deux temps de l'histoire et opérer une conciliation des quêtes esthétique et existentielle. Il s'agit de l'amant d'Agnès, lequel vient sémiotiser l'érotisme du geste de la sexagénaire en plus de favoriser l'émergence d'un discours sur le roman, dans ses nature et fonction.

En ce sens, **l'Immortalité** apparaît comme un roman qui, d'une part, cherche à définir la beauté et l'être, qu'il énonce dans leur rapport à l'immortalité, en plus de proposer une conception du roman. L'art romanesque, du point de vue de Kundera et en conformité à ce qu'il énonce dans ses essais, doit tenter de redéfinir et de renommer la beauté dans ses rapports à l'être et au temps, pour se poser ainsi en tant que mémoire collective dans un monde d'oubli, lutte contre l'oubli de la beauté et de l'être, dans un monde de vitesse. Le narrateur, qui dit rêver d'écrire un grand livre sur les mathématiques existentielles, réussit son pari : le lent parcours du texte, l'alternance des récits et de leurs époques historiques respectives, exigent un effort mémoriel considérable dont il ne reste que la beauté poétique. Le charme suranné du personnage d'Agnès en quête de son être, confronté à la modernité représentée par l'hégémonie de l'image, accorde au roman une saveur passéiste, bien que quelques procédés post-modernes soient utilisés.

L'ironie, le paradoxe, la légèreté servent ce texte qui pose des questions fondamentales d'un point de vue littéraire et philosophique.

AVANT-PROPOS

Certains livres, rares il est vrai, possèdent ce pouvoir de transformer ou de faire dévier l'existence de quelqu'un. **l'Immortalité** appartient à ces inclassables puissances. Il y a dix ans, j'ai lu ce roman sans trop y voir clair. Cependant, j'en ai ressenti le vif plaisir de la beauté poétique et le désir de relire et relire encore ce roman jusqu'à le comprendre. Déjà, dans cette lecture naïve, **l'Immortalité** produisait ses effets virtuoses. Je me suis inscrite au baccalauréat en études littéraires, puis à la maîtrise.

Pour combler mon manque de savoirs et partager le plaisir esthétique et intellectuel, j'ai trouvé un admirable directeur, monsieur Fernand Roy, à qui je dois largement mon épanouissement. Patience, rigueur, précision, travail, humilité, générosité, curiosité, connaissances, éclectisme théorique, intégrité intellectuelle et expérience trouvent en lui leur harmonie. Il a été pour moi un directeur parfait, encadrant mes errances, freinant mes vagabondages, partageant mon enthousiasme et le contraignant aussi parfois, m'encourageant quand la lassitude m'immobilisait. À vous, Monsieur Roy, je dis merci et souhaite à la fois les bonheurs quotidiens et la grâce de la fontaine.

À Sylvain, mon amour, combien de mercis... ta sagacité, ta sagesse, ton respect, ton intelligence, ta générosité immense et ton amour incomparable m'ont permis de réaliser mon vieux rêve. À Samuel et Maya : tous les bisous et tous les câlins du monde.

Concilier études et vie familiale a exigé de vous des sacrifices : je vous promets un été rien qu'à nous.

À Johanne, Roger, Stéphanie (et même à Foxy), admirables et généreux amis qui se sont occupés de Samuel et de Maya au moins un soir par semaine durant toute l'épopée de la maîtrise, qui les ont aimés comme des membres de leur propre famille, merci. Sans vous, je n'y serais pas arrivée, cela est certain.

Enfin, à ma mère qui, si elle ne lit pas de romans, les a laissés entrer chez nous, généreusement, à ma mère qui, curieuse, a encouragé la satisfaction qu'apporte la connaissance, je dis merci.

À mon père, immortel.,
À Sylvain, que j'aime. . .

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES TABLEAUX	ix
INTRODUCTION	10
CHAPITRE I	
LE MOI ET L'ÊTRE (OU L'IDENTITÉ)	26
LA SCÈNE INAUGURALE : CE PAR QUOI TOUT A COMMENCÉ	27
EFFETS D'ÉCRITURE, EFFETS DE LECTURE	34
RÉPÉTITIONS ET VARIATIONS SUR LE GESTE	35
D'UN NOM ET D'UN RÊVE	48
CHAPITRE II	
LA LUTTE POUR L'IMMORTALITÉ (OU RISIBLES AMOURS)	54
D'UNE IDÉALISTE	55
D'UNE IDÉALISTE À UN EMPIRISTE	69
LA MÉTHODE ADDITIVE ET LA MÉTHODE SOUSTRUCTIVE :	80
PRÉMISSSES À UNE MATHÉMATIQUE EXISTENTIELLE	
DES LUNETTES ET D'UNE STATUE	85
CHAPITRE III	
PAUSE ESSAYISTE (OU LES TESTAMENTS TRAHIS)	88
L'ÉTERNEL PROCÈS	89
SUR LES SENTIERS DE L'AU-DELÀ	93
DÉSIR D'IMMORTALITÉ ET HOMO SENTIMENTALIS	98
VERS UNE NOUVELLE LOGIQUE DU RÉCIT	105

CHAPITRE IV**DE LA BEAUTÉ ET DE LA MÉTAPHORE (OU L'INSOUTENABLE LÉGÈRETÉ DE L'ÊTRE) _____ 107**

MATHÉMATIQUES EXISTENTIELLES ET ESTHÉTIQUE	
MATHÉMATIQUE _____	108
DÉMYTHIFIER LE POÈTE _____	110
LA LENTEUR : LA MÉMOIRE _____	112
LA VITESSE : L'OUBLI _____	114
SUR TOUS LES SOMMETS LE REPOS D'AGNÈS _____	116
L'EXCENTRIQUE AVENARIUS _____	121
AVENARIUS : UN LECTEUR MODÈLE _____	136
LÀ OÙ IL N'Y A PAS DE VISAGES : LE REPOS _____	144

CHAPITRE V**ESTHÉTIQUE ÉROTIQUE (OU LES LETTRES PERDUES) _____ 152**

L'ÉROTISME RETROUVÉ _____	153
L'ARTIFICE CONTRE LE DÉRISOIRE _____	154
L'APPEL DU TEMPS _____	170
QUAND MINUIT SONNE, QU'ADVIENT-IL DE LA BEAUTÉ? _____	172

CHAPITRE VI**ÉPILOGUE SUR LE THÉÂTRE (OU LA VIE EST AILLEURS) _____ 174**

TOUT EST BIEN QUI FINIT DANS LE PARADOXE _____	175
LE BOUFFON ENTRE EN SCÈNE _____	177
DU MONDE ET DES MOTS : POÉSIE ET VÉRITÉ _____	186
UNE NOUVELLE CHARTREUSE _____	198
BEAUTÉ ET LANGAGE _____	199

CONCLUSION _____ 203**BIBLIOGRAPHIE _____ 208**

LISTE DES TABLEAUX

Tableau I	38
Tableau II	39

INTRODUCTION

Écrivain majeur de notre époque, Milan Kundera est passé de la poésie à la prose en 1968, et du tchèque au français en 1995. Accueilli chaleureusement par la critique française, d'abord en tant que romancier politique et individu exilé, ensuite en tant que romancier-philosophe, il se défend d'être autre chose qu'explorateur de l'existence et essayiste. Mal cité, incompris, il a choisi de fuir les médias, façonneurs d'images, de n'accorder d'entrevues que par écrit, et de taire toute information biographique pour que son œuvre reste au monde sans lui.

L'Immortalité complète le cycle des romans traduits du tchèque dont les textes français respectent désormais la version originale. Deux longues années ont été nécessaires à la vérification, voire à l'épuration, des six romans traduits. Maîtrisant désormais le français, Kundera s'est retrouvé devant ses propres romans dénaturés, où l'artifice linguistique (fruit de l'angoisse de la répétition chez les traducteurs, selon lui) trahissait sa

pensée. On peut concevoir que la langue structure, en partie du moins, la pensée. Une rupture formelle marque d'ailleurs le passage de la langue maternelle à la langue d'adoption : les longues digressions qui caractérisent les œuvres tchèques ont disparu, la structure en sept parties a été évacuée au profit d'une écriture plus poétique, écriture fleuve qui reste ludique. Toutefois, les romans écrits directement en français continuent de lier leurs chapitres par une thématique choisie, généralement celle du titre, et réduite à l'essentiel. **L'Immortalité** apparaît ainsi comme un roman apogée, à la frontière entre deux cycles : la maîtrise architectonique se conjugue à la beauté poétique et à la méditation philosophico-ludique pour créer ce roman fascinant, inépuisable.

Paru en 1990, reçu favorablement par la critique, **L'Immortalité** actualise ce que François Ricard écrivait à propos de Kundera dans la postface à **L'Insoutenable légèreté de l'être** : «l'écrivain de la dévastation est aussi l'écrivain de l'idylle.» (Kundera, 2000 : 459) L'idylle : le monde d'avant les conflits. La dévastation : le monde tel qu'il est, là, maintenant. La subversion à l'œuvre naît de ce paradoxe et mine les certitudes du lecteur, le laissant non pas désespéré, mais lucide, ébloui par cette lente déconstruction du monde à l'aide de quelques thèmes passés au microscope. Paradoxal jusqu'au bout, le roman de la déconstruction appelle la reconstruction, celle de mots oubliés, *beauté, être, érotisme, amour, etc.*

Six ouvrages ont paru jusqu'à maintenant sur l'œuvre de Kundera. Le plus récent, **le Dernier après-midi d'Agnès**, justement rédigé par François Ricard, est trop nouveau pour que nous l'ayons lu. Les cinq autres, publiés entre 1993 et 2001, s'avèrent intéressants : **Paradoxes terminaux**, de Maria Nemcova Banerjee (1993) ; **le Monde romanesque de Milan Kundera**, Kvetoslav Chvatik (1995) ; **Kundera ou la mémoire du désir**, Eva Le Grand (1995) ; **Le XVIIIème siècle de Milan Kundera ou Diderot investi par le roman contemporain**, Jocelyn Maixent (1998) ; **Comment devient-on Milan Kundera? , Images de l'écrivain, écrivain de l'image**, Martin Rizek (2001). Toutefois, notre essai, très relâché, sans prétention d'exhaustivité ni de systématisation, s'avère original par le dégagement des problématiques qui, de notre avis, en structurent tout le développement et que nous n'avons retrouvées dans aucune de ces études.

Nous proposons donc une lecture au plus près du texte, à peine ponctuée de concepts théoriques explicites. D'ailleurs, nous avons fait preuve d'éclectisme en la matière : Bakhtine et son principe dialogique sont d'une aide précieuse pour saisir l'importance de l'inscription d'un poème de Goethe dans le récit ; Lévi-Strauss nous a assistée dans la compréhension des oppositions systématiques qui départagent les personnages selon certains thèmes. La sémiotique piécienne, sans que nous l'ayons systématiquement utilisée, se révélait d'elle-même dans le texte, dans la saisie du mouvement signifiant d'Agnès. Évidemment, Kundera lui-même nous a inspirée : **l'Art du**

roman et les Testaments trahis, deux essais sur le roman, le monde et la littérature, nous ont prêté main forte à plusieurs reprises. En fournissant à son lecteur quelques définitions essentielles à la compréhension de son œuvre et de sa conception du monde, l'auteur nous a permis d'établir des liens entre les thèmes afin de nous engager avec lui dans la double quête de définitions : celle de la beauté, celle de l'être, toutes deux en lien avec l'immortalité. Nous pouvons dire sans mentir que notre rapport à la théorie tient de l'utilitarité : nous ne l'avons utilisée que pour servir le texte, nous ne l'avons utilisée qu'au moment où le texte l'appelait... et où nos manques de connaissances l'exigeaient!

La forme de notre mémoire a été commandée par l'expérience même de son écriture. Nos ambitions théoriques et nos tendances antérieures à la systématisation ont rapidement été freinées par l'ampleur du roman et par sa densité. Ce sont l'épreuve intellectuelle et personnelle qui ont imposé le rythme et la forme, et nous sommes convaincue qu'aucun cadre théorique rigide ne pourrait contenir cette œuvre. Ce sont encore l'ampleur et la densité qui ont commandé une lecture respectueuse de l'ordre de présentation des parties du roman, de même que l'inscription des problématiques dès le début du texte. Toute tentative d'étude dans une perspective globale aurait placé sur notre route des écueils nombreux et périlleux que nous n'étions peut-être pas prêtes à affronter. En guise de désavantage, nous croyons que ce respect de l'ordre puisse rendre la lecture un

peu plus aride. Mais voilà, c'est notre premier essai d'envergure et l'exercice, si formateur, vaut bien ce léger désagrément.

Qu'en est-il du roman?

Fascinée depuis la première lecture par le personnage d'Agnès, sorte d'énigme qui se dérobaît à toute tentative de saisie, nous avons décidé de poursuivre ce personnage, de son surgissement dans l'esprit du narrateur jusqu'à son immortalité.

Nous pouvons donc considérer d'entrée de jeu la structure du roman en sept parties, forme parfaite selon l'auteur : les parties un, trois et cinq racontent l'existence d'Agnès jusqu'à sa mort et sa lutte contre l'image. La partie deux constitue une interprétation des dernières années de la vie de Goethe et de sa relation avec Bettina Von Arnim, une jeune romantique exaltée, avide d'amour et d'immortalité, pour qui «être, c'est être aimée». La partie quatre s'avère un bref essai romanesque, imposé tant par l'action du professeur Avenarius (appartenant à la fiction d'Agnès) que par le romantisme naissant avec la génération de Bettina, qui décline le classicisme glorieux de Goethe. La sixième partie propose en analepse le récit de la relation d'Agnès avec son amant, un marchand de tableaux surnommé Rubens, et la septième partie rassemble sur une quasi-scène de théâtre tous les proches d'Agnès, de même que le narrateur et son ami Avenarius. Il s'agit d'un

épilogue, parodique et ironique, qui célèbre dans l'alcool et la parole vive le paradoxe et la frivolité. Bien qu'elle soit morte, Agnès survit et envahit le lecteur qui aura suivi jusque-là un narrateur porté aux excès et aux ruses intellectuelles.

Trêve d'amusements : les problématiques

Pour produire la dévastation, il faut que le texte pose des questions fondamentales, propres à ébranler les conceptions acquises de ses lecteurs éventuels. Les deux premières pages du roman sont, d'une part, troublantes dans leur description du réel et, d'autre part, saisissantes par la sagacité du narrateur. Il observe, dans l'attente frivole de son ami, une sexagénaire qui suit une leçon de natation et qui, la leçon terminée, salue son jeune maître nageur.

Ce geste d'adieu de la dame trouble le narrateur : l'émotion qu'il ressent et commente, née d' «une essence du charme du geste» (Kundera, 1999 : 14), nous la nommons esthétique. S'ensuit, sur le plan narratif, une quête de définition de la beauté, quête esthétique, textuelle, langagière. Dans cette même émotion, le mot Agnès surgit dans l'esprit du narrateur, mot auquel il prêtera vie dans la suite du texte. Ce mot devient l'ego expérimental Agnès, plongée dans l'existence, en quête de son être depuis le moment où elle constate que son image résulte d'une aléatoire combinaison génétique. Deux

questions, fondamentales du point de vue du romancier, sont dès lors posées : qu'est-ce que la beauté? qu'est-ce que l'être? Nous assistons en quelque sorte à une quête faustienne, celle de l'expérience de la connaissance.

L'engagement de cette double problématique nous conduit à un autre moment d'émotion : celui de la mort du père d'Agnès. Pendant l'agonie, le père récite *Sur tous les sommets le repos*, poème de Goethe, qu'Agnès avait compris jusqu'à ce moment de façon naïve, enfantine. Une deuxième lecture, annonçant la mort, la voix de la mort du père, est confirmée : la mort, esthétisée par le poème, devient beauté. Elle est aussi silence, absence de regards, renoncement à l'image et acceptation de la mortalité. Par la suite, Agnès constate et affirme que son image, son moi, n'est pas elle : son désir de n'être que son propre ouvrage s'ancre en elle et la rend réceptive à l'insoutenable légèreté de l'être.

Le récit de la relation de Goethe avec Bettina s'insère entre le désir exprimé par Agnès d'effacer son image et la lutte qui l'opposera brièvement à sa sœur Laura. Ce récit est l'occasion de remonter le cours du temps et de le faire participer à la beauté par la mémoire, tant collective qu'individuelle. La mémoire elle-même façonne le regard porté sur le monde et contribue à son aptitude à donner à voir la beauté.

Bettina, exaltée, romantique, idéaliste aussi, crée son propre mythe puis l'habite : elle s'invente fille métaphorique du grand poète et joue à l'enfant. Goethe se fait vieux et de moins en moins préoccupé par son immortalité. Bettina use de plusieurs moyens pour faire rejaillir sur elle la gloire de Goethe : toutefois, tous procèdent de l'image. D'abord le mythe, ensuite l'esquisse d'une statue où elle se représente en Psyché assise aux pieds de l'Antique poète à l'interminable inspiration, et finalement, la publication de sa **Correspondance de Goethe avec une enfant**, correspondance remaniée de la main de Bettina elle-même. Ce livre influencera le cours de l'immortalité de Goethe en l'emprisonnant dans l'image du poète qui a failli : à l'amour passionné de Bettina, il aurait préféré la paix matrimoniale avec Christiane Vulpuius. Bettina a transformé sa faiblesse en force : repoussée par Goethe, elle l'a assujéti par l'image.

À l'idéalisme de Bettina, à sa confiance dans l'image, survient en contrepoint l'empirisme du professeur Avenarius, attendu depuis la première page du roman. L'expérience constitue pour lui l'unique moyen d'accéder à la connaissance et, en cela, il ramène son ami narrateur au réel, c'est-à-dire loin d'une définition absolue de la beauté et de l'être. Il participe en ce sens à l'élaboration du roman dans son parcours définitionnel qui consiste à énoncer la signification du geste et à dire Agnès. Avenarius brise les images et prétend éviter les symboles, qui ne seraient finalement rien d'autre que des conventions lentement vidées de leur sens.

Il commet quelques actes de liberté dont lui seul semble posséder le secret : il remet à l'amant de Laura un diplôme d'âne intégral, provoque la rupture du couple, et permet à Laura (variation contemporaine de Bettina) d'avouer finalement qu'elle désire Paul. Agnès se trouve exclue de ce nouveau couple formé de sa sœur et de son mari, et saisit l'occasion pour réaliser son rêve, celui de fuir l'image fixe en inadéquation avec son être que Paul lui fournit d'elle-même.

L'essai romanesque s'inscrit entre les parties trois et cinq : il survient après qu'Avenarius a bouleversé la logique du récit en détruisant certaines images, dont celle de Bernard, journaliste de la vérité, et celle de Laura, moderne, amoureuse d'un Bernard plus jeune qu'elle. Avenarius permet ainsi aux affinités électives de jouer, ce qui favorise la création du nouveau couple, Laura-Paul. Ce déplacement entraîne une réflexion du narrateur qui, désormais, peut développer son récit dans une perspective résolument relativiste, par un retour à l'expérience sensible pour Agnès dans sa quête de l'être, et pour lui-même qui cherche à définir la beauté.

Agnès part donc avec l'intention de vivre en Suisse, lieu de l'enfance, du père, du poème, de l'absence de regards. En revenant temporairement à Paris pour annoncer à Paul et à Brigitte qu'elle les quitte définitivement, elle s'arrête pour profiter de la campagne, et vit un extraordinaire moment : ce qui était perçu dans le geste de la sexagénaire, ce qui était

perçu dans le poème de Goethe, est renommé : elle croit participer d'un être plus élémentaire que le Créateur, «manifestation du temps qui court» (Kundera, 1999 : 381). Nous postulons cette scène en tant que dialogisation du poème, réécriture, actualisation du renoncement, mais aussi esthétisation de l'être d'Agnès.

Cette scène culmine dans une métaphore, sous l'effet de laquelle Agnès change de statut ; de personnage, elle devient idéation de la beauté. «Être : se transformer en fontaine, vasque de pierre dans laquelle l'univers descend comme une pluie tiède», (Kundera, 1999 : 381) nous dit le texte. Ce moment comble le désir d'Agnès d'être son propre ouvrage dans un monde où il n'y aurait plus de visages. C'est l'idylle. Agnès meurt peu après avoir repris la route.

Entrecoupant le récit du départ d'Agnès pour la Suisse et de son retour, une conversation entre Avenarius et le narrateur nous donne à la fois des indications sur la conception de l'art romanesque chez ce personnage-narrateur nommé Kundera ainsi que sur les courses nocturnes du professeur. Ce dernier parcourt Paris, la nuit, afin de crever des pneus de voitures. Ni écologiste engagé ni vandale par insouciance, l'empiriste et diabolin professeur veut libérer les cathédrales de l'omniprésence de l'automobile, symbole de progrès, de vitesse et de conformité, afin de redonner à voir l'ancienne beauté des villes.

Encore une fois, il permet à Agnès de réaliser un désir profond : celui de mourir seule, sans le regard de son mari posé sur elle. C'est que dans sa course, Avenarius a crevé un pneu de la voiture de Paul qui justement allait y monter pour se rendre à l'hôpital et capturer Agnès dans un dernier baiser. Dans la foulée de ces événements synchronisés, une dame qui arrivait au coin de la rue, voyant Avenarius courant vers elle, couteau à la main, hurle au viol. Un policier l'arrête devant une foule de curieux. Jamais Avenarius ne révélera la véritable raison de sa course et de son couteau de cuisine brandi bien haut : à la réalité, il préfère l'image du violeur, plus acceptable dans la société contemporaine du texte que celle de l'homme en quête de beauté. Cette image du violeur, revendiquée en lieu et place de la réalité, reviendra dans l'épilogue pour générer une nouvelle métaphore. Nous y reviendrons.

C'est aussi dans cette conversation que nous apprenons, de l'aveu du narrateur, que l'idée la plus importante qui lui soit jamais venue concerne justement la métaphore. Il lui accorde le pouvoir de saisir l'essence des gens et des choses ; elle est le *grund*, le fondement. C'est à Avenarius que le narrateur tente d'expliquer ce qui a pu pousser une jeune fille à s'asseoir au milieu d'une route secondaire, alors que mourir lui semblait l'unique moyen de faire taire la flamme de son moi endolori, et causant l'accident mortel d'Agnès. La beauté du geste de la sexagénaire et celle du poème de Goethe qui esthétise la mort du père aboutissent donc dans la métaphore, à la fois *grund* et beauté, et conduisent à

l'immortalité. La mort d'Agnès est silence, voix de la mort, beauté, renoncement à l'image et acceptation de la mortalité, duplication en variation de la mort du père. La mort d'Agnès, c'est encore l'idylle.

Suit la sixième partie, qui développe le récit analeptique de la liaison d'Agnès avec Rubens, exigé par le fonctionnement mémoriel du texte. Le rapport au temps et le rapport au corps y sont explorés dans quelque quatre images qui servent à redéfinir Agnès, toujours au sens de la beauté. Son amant recourt à certaines œuvres d'art afin de nommer et de décrire ses images d'Agnès. D'abord il la nomme «luthiste» et ensuite «vierge gothique», puis il l'imagine crucifiée dans la vision de Rubens à Rome, toile-cinéma, mystique érotique. Enfin, alors que minuit a sonné au cadran de sa vie érotique et qu'Agnès est morte, il est envahi par l'image de son beau visage immobile qui tombe en cendres. Cette dernière image-souvenir hante désormais Rubens et signe la fin du renouvellement érotique dans son existence.

L'érotisation d'Agnès vient boucler l'exploration existentielle et esthétique du geste de la sexagénaire, vient en compléter la sémiose. De plus, cette partie, dans ses relations à l'art pictural, soutient l'amorce d'un petit traité du roman survenu dans la partie précédente en préparation à l'ironie finale. L'évocation de toiles anciennes, la capacité de Rubens à se saisir de l'essence des êtres par la caricature, en toute subjectivité, redouble

l'activité du narrateur. L'insertion du poème goethéen dans le roman par le narrateur, de même que son regard qui, dans un banal geste d'adieu, avait observé «une essence du charme d'un geste qui ne dépendait pas du temps» sont actualisés par l'amant d'Agnès. La mémoire de Rubens, envahie par l'image de la fin de la beauté d'Agnès, anticipe le discours du narrateur, méditant bientôt plus ouvertement sur la nature et la fonction du roman dans le monde contemporain, imagologique. Ainsi, ce personnage surgi de nulle part, attendu par le narrateur et supposé ne laisser aucune trace, participe à la réflexion sur la beauté, lui donne un nouveau mouvement, par l'inscription du temps, par l'érotisation d'Agnès, par l'idée d'un au-delà de l'amour que nous n'aborderons que brièvement dans notre essai.

La triste histoire érotique de Rubens nous ramène, nostalgique, au lieu où le roman a commencé. Cette fois, en compagnie d'Avenarius, le narrateur entend célébrer la fin de son roman. Mais voilà qu'arrive Paul, l'avocat et maintenant l'ami du professeur, nouvellement marié à Laura et père d'une fillette. Ivre, Paul réclame l'humanisation des auteurs, des compositeurs : la perfection des œuvres d'art, qu'il nomme «archisublimes cathédrales de l'inutile», investit les créateurs du sens de l'être et lui procure un sentiment d'infériorité qu'il souhaite éliminer en disqualifiant les œuvres et leur pouvoir. C'est pourquoi il lit des biographies, qui ont cette faculté de rendre les créateurs semblables aux individus ordinaires. Paul refuse l'appel transcendant de l'art, de l'être, de la beauté, et

préfère habiter son image, stabilisante. Il la valide maintenant dans le regard de Laura et, éventuellement, il pourra retrouver dans le regard de sa fillette, sa modernité, sa jeunesse.

Devant son discours arrogant, le narrateur se contente de souffler le texte à son personnage qui, dans l'ivresse, en perd le fil. Imagologue et misomuse, Paul incarne ce que Kundera combat dans ses essais et ses romans : le kitsch, le romantisme, l'assujettissement de l'art aux lois du marché, les idées reçues, la négation de l'être au profit de l'image, l'amour-sentiment, l'imagologie, etc.

Et le geste refait surface. D'abord dans le bras de Laura, ambigu, à la fois banal adieu de l'épouse au mari et invitation érotique lancée à Avenarius, rappel de l'ambiguïté du geste de la sexagénaire ; ensuite, dans le bras de Paul, parodique, risible, attirant même la pitié, la sympathie. L'ambiguïté : fondement de l'érotisme, de l'excitation, mais aussi de la métaphore, où le sens ne se fixe qu'à l'usage, jusqu'à la faire devenir cliché. Ainsi en est-il advenu des petites phrases que Paul puise au répertoire poétique européen. Ainsi fallait-il que le narrateur, dans son roman, arrive à redire la beauté par une nouvelle métaphore.

Avenarius et Kundera discutent pendant un certain temps, celui nécessaire à un retour sur l'épisode de l'arrestation du professeur pour tentative de viol. Il a été acquitté

faute de preuves : il refuse d'en dire plus. Mais cela suffit au narrateur pour que la métaphore, le *grund* de son ami, se révèle soudainement à lui : «Tu joues avec le monde comme un enfant mélancolique qui n'a pas de petit frère» (Kundera, 1999 : 505), lui dit-il. Cette métaphore confirme qu'Avenarius joue bel et bien l'envers de Paul, lequel se tient à la surface des mots et des images. Avenarius pose sur le monde un regard lucide, reconnaissant qu'il lui serait impossible d'avouer la cause qu'il défend, celle de la beauté, impossible aussi de déjouer le conformisme ambiant qui dicte le choix de l'apparence au détriment de l'être. Mais jouer avec le monde, c'est aussi écrire, inventer ce monde, le porter dans la sphère de la fiction afin d'en explorer les beautés et les tares, les charmes et les vices, la beauté et la laideur ; c'est jouer l'image pour arriver à circonscrire et nommer l'indicible, la beauté et l'être. Pour Avenarius et pour le narrateur, le jeu s'avère le lieu de l'accord avec le monde des hommes.

Avenarius rejoint sa Mercedes, sans craindre le paradoxe, alors que le narrateur Kundera, qui n'a pas fêté la fin de son roman, pense à Agnès. Cette fin du roman, annoncée mais jamais sanctionnée par la célébration de l'épilogue, permet de croire à l'avenir du roman au sens kundérien, qui lui confie la mission de découvrir, en tant que beauté, des aspects inexplorés ou oubliés de l'existence. Le pessimisme avec lequel **l'Art du roman** aborde ce moment de la fin est jugulé ici par l'immortalité de la beauté.

Cette brève introduction nous permet d'aiguiller votre lecture du mémoire qui suit, en plus de démontrer que, malgré l'apparente absence de modèle analytique, nous proposons une lecture cohérente, unifiée, orientée d'entrée de jeu par les deux problématiques dégagées des premières pages du roman.

CHAPITRE I
LE MOI ET L'ÊTRE
(OU L'IDENTITÉ)

(...) Tristram Shandy ; cette œuvre (...) est non sérieuse throughout, entièrement ; elle ne nous fait croire à rien, : ni à la vérité de ses personnages, ni à la vérité de son auteur, ni à la vérité du roman en tant que genre littéraire : tout est mis en question, tout est mis en doute, tout est jeu, tout est divertissement (sans avoir honte de divertir) et ce avec toutes les conséquences que cela implique pour la forme du roman.

«Introduction à une variation», *Jacques et son maître*
Milan Kundera

La scène inaugurale : ce par quoi tout a commencé

«La dame pouvait avoir soixante, soixante-cinq ans», devise le narrateur dans la première phrase du roman. Assis non loin de la piscine de son club de gymnastique, dans l'attente de son ami, le Professeur Avenarius¹, il l'observait :

Elle s'en allait en maillot le long de la piscine et quand elle eut dépassé le maître nageur de quatre à cinq mètres, elle tourna la tête vers lui, sourit, et fit un signe de la main. Mon cœur se serra. Ce sourire, ce geste, étaient d'une femme de vingt ans! Sa main s'était envolée avec une ravissante légèreté. Comme si, par jeu, elle avait lancé à son amant un ballon multicolore. Ce sourire et ce geste étaient pleins de charme, tandis que le visage et le corps n'en avaient plus. C'était le charme d'un geste noyé dans le non-charme du corps. Mais la femme, même si elle devait savoir qu'elle n'était plus belle, l'oublia en cet instant. Par une certaine partie de nous-mêmes, nous vivons tous au-delà du temps. Peut-être ne prenons-nous conscience de notre âge qu'en certains moments exceptionnels, étant la plupart du temps des sans-âge. En tout cas, au moment où elle se retourna, sourit et fit un geste de la main au maître nageur (qui ne fut plus capable de se contenir et pouffa), de son âge elle ne savait rien. Grâce à ce geste, en l'espace d'une seconde, une essence de son charme, qui ne

¹ Cette absence est capitale ; nous y reviendrons.

dépendait pas du temps, se dévoila et m'éblouit. J'étais étrangement ému. Et le mot Agnès surgit dans mon esprit. Agnès. Jamais je n'ai connu de femme portant ce nom. (Kundera, 1999 : 14)

Agnès jaillit du charme du geste comme Vénus émerge de l'écume de la mer. L'émotion ressentie par le narrateur devant la ravissante légèreté du mouvement de la dame fait surgir ce mot unique et inusité, Agnès, dans son imaginaire. Le ton laisse prétendre à une multitude de connaissances féminines de sa part, consacrant ainsi l'unicité d'Agnès.

Au moment de saluer son jeune maître nageur, la sexagénaire oublie le non-charme de son corps et de son visage. Juvénile, en relation duelle avec le corps qui l'effectue, le geste dévoile un au-delà du temps de la dame, une essence de son charme, qui sera éventuellement identifiée au *grund* et à la métaphore par le narrateur. Ce dernier précise que cette essence «ne dépendait pas du temps», ce qui laisse entendre que le corps, lui, en est tributaire. L'émotion ressentie par l'observateur est d'ordre esthétique. Profondément ému par le charme du geste, par sa beauté mystérieusement chargée de sens, la problématique qui se pose à lui en tant que narrateur est de nature langagière.

Le mot «Agnès» naît dans son imaginaire, spontanément, comme une tentative de nommer cette révélation séduisante du hors-temps, de l'immortelle essence. Ce qui se cache derrière le charme exercé par le geste, cette perception esthétique émouvante, c'est Agnès, qu'il tentera de définir afin de circonscrire l'idée esthétique contenue dans cet au-

delà du temps. Plus simplement, il s'agit de cerner l'immortalité, ce qui survit à la finitude du corps, par le parcours du mot «Agnès» dans la fiction qui cristallise cette essence à définir.

La scène introduit quelques thématiques qui seront reprises dans la suite du texte parfois sous formes de variations, en accord avec la conception kundérienne du roman. Reprenons les points culminants de la citation afin de débusquer certains des thèmes qui y sont déposés.

La mémoire et l'oubli sont convoqués par la différence d'âge des protagonistes et par une réminiscence inattendue d'un passé révolu. D'abord la dame, dite sexagénaire, ensuite le maître nageur, dit jeune, et enfin le narrateur, dont nous ne connaissons pas l'âge mais dont nous pouvons supposer qu'il s'approche de celui de la dame, en raison de sa mémoire de la voix idyllique de la locomotive à vapeur².

² Plusieurs indices suggèrent la coïncidence de ce narrateur avec l'auteur, lui-même dans la soixantaine au moment de l'écriture de **l'Immortalité** : la référence à la grand-mère morave dans la partie deux ; l'appellation «Monsieur Kundera» et son roman **la Vie est ailleurs** qu'il laisse au bistrot pour faire patienter son ami pendant son retard dans la partie trois ; enfin, dans la partie cinq, l'aveu d'une méprise quant au titre de son roman **l'Insoutenable légèreté de l'être**, qui devrait appartenir à **l'Immortalité**, roman qu'il est en train d'écrire.

Mémoire et oubli interviennent aussi du point de vue de la dame qui, en cet instant du geste, n'a pas conscience de son âge, du temps qui marque son corps et son visage. À ce temps du corps s'oppose l'atemporalité d'une essence de son charme, révélée par la ravissante légèreté du geste. La légèreté est du même ordre que l'essence, contenue dans le même mouvement, ce qui permet de postuler que le corps, marqué par le temps, est confiné à l'opposé thématique du léger, le lourd. L'autoréférence à ***l'Insoutenable légèreté de l'être*** nous est utile, bien qu'elle survienne beaucoup plus tard dans le récit. Elle appelle éventuellement une lecture rétroactive du texte. Le thème légèreté-pesanteur traverse tous les romans de Kundera, à divers degrés. C'est cependant dans ***l'Insoutenable légèreté de l'être*** qu'il trouve son développement le plus percutant. Le narrateur posait ainsi la question :

(...) Cette division en pôles positif et négatif peut nous paraître d'une puérile facilité. Sauf dans un cas : qu'est-ce qui est positif, la pesanteur ou la légèreté? Parménide répondait : le léger est positif, le lourd est négatif. Avait-il ou non raison? C'est la question. Une seule chose est certaine. La contradiction lourd léger est la plus mystérieuse et la plus ambiguë de toutes les contradictions.
(Kundera, 2000 : 16)

Du point de vue de l'immortalité, qu'est-ce qui est positif, la légèreté ou la pesanteur? C'est une des questions auxquelles le narrateur tentera de répondre par le biais d'Agnès et de son parcours.

Mémoire et oubli participent à la double problématique exposée par le texte. L'autoréférence, tant interne qu'externe, et l'intertextualité proprement dite participent en quelque sorte de la mémoire du texte : l'autoreprésentation crée une superposition entre narrateur et auteur dont l'œuvre antérieure persiste, en latence, sous l'**Immortalité**. La problématique esthétique, textuelle, bénéficie du discours antérieur de diverses façons, et auquel nous pourrions référer au besoin. De même, la problématique d'Agnès, existentielle, est à la fois distanciée et intégrée à la problématique textuelle parce qu'elle est l'ego expérimental créé pour explorer cette beauté émouvante.

D'autre part, le texte impose une distinction nette entre deux perceptions du geste : le jeune maître nageur en saisit le comique poignant (qui peut susciter la pitié) tandis que le narrateur en subit l'envoûtement, la séduction. Toute la beauté qu'y voit le narrateur dépend de son regard, déjà conditionné en quelque sorte par l'attente de son ami et par la nostalgie du passé, nommée par la «voix idyllique» de la locomotive à vapeur. Plus que le jeune homme, le narrateur est apte à saisir le jeu lucide de la sexagénaire qui, dans ce geste, fait fi de la fuite du temps, faisant cohabiter dans son mouvement la juvénile légèreté de l'invitation érotique et la lourdeur du corps altéré par les années (que la société contemporaine désavoue). Passé et présent s'annulent donc dans ce geste.

Parler du geste, c'est déjà parler d'Agnès. Produit imaginaire d'une émotion vive, résultat d'une expérience immédiate, phénoménologique, Agnès possède forcément les mêmes propriétés que le geste. Elle est posée en équivalence au geste, et jouit de son évanescence comme de sa prénance, placée elle aussi sur les paradigmes de la mémoire et de la variation. La problématique textuelle se dédouble et engendre la problématique existentielle qui engagera Agnès dans la quête de son être. Les thèmes légèreté-pesanteur, mémoire-oubli, matérialité-essence seront aussi les siens.

Qui est Agnès? La notion de personnage est remplacée dans le vocabulaire kundérien par celle d'«ego expérimental³», potentialité, virtualité humaine lancée dans le «laboratoire de l'existence» qu'est le roman. Agnès constitue un cas particulier d'ego expérimental en ce que sa quête vise la réponse à une problématique esthétique (donc textuelle), celle de la définition de la beauté dans son rapport à l'immortalité. La quête d'Agnès est liée à l'être, à l'essence, comme l'a exposé l'expérience du geste : le corps, circonscrit dans l'espace et le temps, suggère dans son mouvement une essence qui est de l'ordre de l'immortalité. Comme l'écrit le narrateur dans la partie II, «(...) nous le savons déjà, les choses sont là en leur essence avant d'être matériellement réalisées et dénommées»

³ «Le personnage n'est pas une simulation d'un être vivant. C'est un être imaginaire. Un ego expérimental.» Nous ajoutons que c'est à travers lui que le roman fonde sa méditation existentielle en questionnant quelques thèmes. (Kundera, 1995 : 47)

(Kundera, 1999 : 87) ou encore «ce sont les gestes qui se servent de nous ; nous sommes leurs instruments, leurs marionnettes, leurs incarnations.» (Kundera, 1999 : 19) Dans cette perspective, l'éternité révélée sous la forme de l'essence du charme du geste existait déjà avant que ce geste ne l'eût concrétisée, ne l'eût rendue perceptible par la suppression temporaire du temps. À ce titre, la prégnance est tributaire de l'existence, matérielle, et l'évanescence est tributaire de l'être, atemporel, dont la révélation dépend cependant de l'existence. D'autre part, le travail du créateur consiste à faire voir cette essence immortelle, cet être ; donner à voir, mais aussi créer, en tant que beauté. La beauté existe dans le regard, dans la création. Du geste de la sexagénaire, le narrateur fait surgir la beauté qui échappe au jeune maître nageur, en ce sens représentatif du regard du commun des mortels. Ces furtifs moments où une essence se révèle dans le hors-temps font penser aux flash des appareils photographiques, brefs mais laissant une trace, pour reprendre un élément du texte⁴. Agnès jouit d'une existence dans la fiction qui nous est racontée, mais une mince frontière maintes fois franchie la rattache à l'être dans des moments d'une exceptionnelle beauté.

⁴ «Malgré l'absence de tout danger, elle ne pouvait se défaire d'une certaine angoisse à l'idée qu'une seconde de sa vie, au lieu de se convertir en néant comme toutes les autres secondes, sera arrachée au cours du temps et, si un hasard imbécile vient à l'exiger un jour, ressuscitera comme un mort mal enterré.» (Kundera, 1999 : 55)

Effets d'écriture, effets de lecture

Avant de quitter le premier chapitre, où sont déposés les gestes et les problématiques du narrateur, il nous faut encore observer le caractère pragmatique de la narration. En effet, le texte fournit quelques brèves orientations de lecture que notre propos devra éventuellement prendre en charge en raison de leurs impacts sur la prolifération du discours ironique⁵ et sur l'inclusion de l'acception goethéenne de la beauté, inclusion fondamentale qui assure la cohésion entre la quête d'une définition de la beauté et sa production dans le texte.

Le partage de l'expérience intime du narrateur, de ses émotions et pensées causées par ce geste, se fait au «je», favorisant une certaine proximité avec son lecteur éventuel. Nous croyons que cette proximité favorise la crédibilité du narrateur et que, happé par cette expérience de la beauté, le lecteur acquiesce au pacte de lecture. La frontière ténue, et d'ailleurs transgressée, entre les niveaux narratifs est déjà instaurée : le narrateur engage un dialogue avec un narrataire, tout aussi fictif que lui, par le surgissement d'un personnage de roman, Agnès, à partir d'une observation banale et réaliste, pour lequel il invente une

⁵ Le septième chapitre présentera les aboutissements de cette ironie.

histoire. Le ton sérieux, la presque confiance d'une expérience troublante, constituent une invitation à le suivre et une promesse de découvertes.

Ce jeu entre différents degrés de fiction est soutenu par le mélange des genres auquel nous convie le texte et contribue éventuellement à l'instauration d'une distance critique entre le narrateur et ses récits.

Répétitions et variations sur le geste

Le geste d'adieu de la sexagénaire provoque le surgissement d'Agnès dans l'esprit du narrateur. Ce dernier lui invente ensuite un présent, puis un passé, dans lequel ce geste s'inscrit, se développe en variations, ce qui crée des écarts de sens signifiants entre ses différentes répétitions toujours en lien avec les deux problématiques déjà énoncées. Il imagine Agnès se rendant au gymnase, déambulant dans Paris, se préparant pour un dîner en ville, bref, menant une vie des plus réalistes. L'ego expérimental qu'est Agnès est doté d'un moi, sans quoi elle en resterait au stade de simple mot. Il glisse aussi un mot sur l'existence d'un amant, dont il ne fournit ni détail ni motifs. Cette stratégie permet l'insertion signifiante de la répétition du geste.

Pour l'analyse des répétitions du geste, nous prendrons appui sur les différences et les ressemblances signifiantes entre les différentes reprises, que nous mettrons en relation avec le geste originel, celui qui a engendré Agnès. Le réseau de relations ainsi tissé devrait nous reconduire aux problématiques textuelle et existentielle déposées dans le geste de la sexagénaire et dans le discours narratif environnant.

Les trois reprises du geste racontées au chapitre huit de la partie I sont antérieures (à celle qui ouvre le roman), donc antérieures au présent narratif. L'anecdote commence cinq ans après la mort du père d'Agnès, présent ici sous forme de souvenir. Le narrateur invente un passé pour Agnès, où le geste participe à la constitution de son moi ; il s'agit d'un choix signifiant qui valide notre insistance sur le premier chapitre d'où s'amorce le développement du discours qui consiste à circonscrire, à explorer la beauté façonnée par le regard. Voici ces trois gestes, dans leur ordre de présentation par le texte. Il est à noter que la numérotation inclut le geste inaugural du chapitre I.

Extrait 2 : [Quand le petit ami d'Agnès échoue à l'embrasser.]

Sans s'arrêter, elle tourna la tête vers lui, sourit et déploya gaiement son bras en l'air, avec légèreté et souplesse, comme pour lancer vers le ciel un ballon multicolore. Cet instant où soudain, sans aucune préparation, élégamment et

lestement, Agnès leva la main, cet instant est merveilleux. En une fraction de seconde et dès la première fois, comment avait-elle pu trouver un mouvement du corps et du bras aussi parfait, aussi achevé qu'une œuvre d'art?

(Kundera, 1999 : 63)

Extrait 3 : [La secrétaire de la faculté où professe le père d'Agnès quitte la maison familiale.]

Un jour qu'elle se dirigeait vers la petite grille du jardin (descendant ainsi le chemin qu'Agnès devait plus tard remonter sous le regard de son malheureux ami), la secrétaire se retourna, sourit et lança la main en l'air en un mouvement inopiné, lesté et léger. Ce fut inoubliable : l'allée sablée brillait comme un flot d'or sous les rayons du soleil et, de chaque côté de la petite grille, fleurissaient deux buissons de jasmin. Le geste s'était déployé à la verticale comme pour indiquer à ce coin de terre dorée la direction de son envol, si bien que les buissons blancs se métamorphosaient déjà en ailes. Agnès ne pouvait voir son père, mais elle comprit au geste de la femme qu'il se tenait à la porte de la villa et la suivait des yeux.

Ce geste était si inattendu, si beau, qu'il resta dans la mémoire d'Agnès comme la trace d'un éclair : il l'invitait à quelque lointain voyage, il éveillait chez elle un désir indéterminé et immense. (Kundera, 1999 : 64)

Extrait 4 : [Agnès quitte son père malade, qui l'a accompagnée jusqu'à la porte de la maison familiale.]

Elle lui interdit de la suivre et s'en fut toute seule vers la petite grille du jardin, sur le sable d'or entre les deux plates-bandes. Elle avait la gorge serrée et un immense désir de dire à son père quelque chose de beau, que les mots ne peuvent dire ; et subitement, sans savoir comment la chose de fit, elle tourna la tête et avec un sourire lança la main à la verticale, lestement, légèrement, comme pour dire qu'ils avaient encore une longue vie devant eux et qu'ils se reverraient souvent. Un instant plus tard, elle se souvint de la secrétaire qui vingt-cinq ans auparavant, à la même place et de la même façon, avait adressé un signe à son père. Agnès en était émue et déroutée. (Kundera, 1999 : 65-66)

Nous proposons deux tableaux : le premier relève les personnages en présence et leur âge respectif, traits qui s'avèrent pertinents à notre analyse. Le deuxième tableau propose une synthèse des éléments textuels en jeu dans les différentes descriptions du geste repris en variation. Tous ces éléments servent la mise en rapport du geste inaugural aux trois autres, geste qui ne révèle ni le corps ni le moi de son porteur mais la beauté intemporelle d'un instant de l'être⁶.

Tableau I

Destinateur	Dame	Secrétaire	Agnès	Agnès
Âge	Soixantaine	Trentaine environ	17 ans	Trentaine
Destinataire	Jeune maître nageur	Père d'Agnès (amant?)	Petit ami	Père
Âge	Jeune	Quarantaine environ	Environ 17 ans	Sexagénaire
Observateur	Narrateur (direct)	Agnès	Narrateur (indirect)	Narrateur (indirect)

⁶ Cet être n'est pas individuel puisque la sexagénaire, la secrétaire et Agnès permettent sa manifestation dans le déploiement d'un même geste.

Âge	Sexagénaire	Enfant	Sexagénaire	sexagénaire
-----	-------------	--------	-------------	-------------

Tableau II

	Sexagénaire	Secrétaire	Agnès	Agnès
Caractéristiques du geste	Ravissante légèreté	Leste et léger	Léger et lesté	Leste et léger
Comme si	Elle lançait un ballon multicolore	Indiquer à un coin de terre la direction de son envol	Lançait un ballon multicolore	_____
Sens	Invitation érotique et jeu	Amour	Pitié de sœur aînée	Dire quelque chose de beau et longue vie
Temps actualisés	Passé, présent, atemporalité	_____	_____	Passé (secrétaire) Avenir dans le présent
Effets du geste	Émotion Surgissement d'Agnès	Inoubliable (Manifestation de l'être)	Œuvre d'art (création de la beauté)	Émotion et transcendance

Ces deux tableaux mettent en évidence les récurrences et les différences au plan des personnages en présence ainsi que les déplacements de sens du geste. Il nous faut considérer les trois extraits retranscrits ci-haut en tant que reconstitution du geste inaugural. En d'autres mots, le narrateur fragmente l'adieu de la sexagénaire en ses composantes temporelles, affectives, sexuelles et existentielles, puis il articule son récit et son discours sur ces fragments afin de faire surgir une définition de la beauté, autrement indicible⁷. Les thèmes qui émergent de cette déconstruction sont narrativisés dans la suite du roman et nous suivrons ces différents fragments au fil de leur déploiement dans le texte.

Ainsi, l'adieu d'Agnès à son petit ami reprend le jeune maître nageur quant au destinataire. Les dix-sept ans d'Agnès évoquent aussi la jeunesse révolue de la sexagénaire, la beauté du corps irrémédiablement perdue. La beauté parfaite et achevée du geste d'Agnès repose sur la reproduction d'un déjà-vu, qui présuppose le procès de l'écriture même de ce récit, œuvre d'art, et que nous pouvons affirmer en raison de la description de l'adieu de la secrétaire. Le geste d'Agnès ne serait pas imitation, mais bien répétition et actualisation dans une situation nouvelle.

⁷ Barthes affirmait que «la beauté, (contrairement à la laideur) ne peut vraiment s'expliquer : elle se dit, s'affirme en chaque partie du corps mais ne se décrit pas.» (Barthes, 1970 : 40)

L'adieu de la secrétaire convoque la mémoire en s'inscrivant dans le souvenir d'Agnès, alors enfant, sous la forme de la trace d'un éclair. Le geste de la sexagénaire laisse aussi une trace mémorielle au narrateur, suffisante pour mettre en branle la geste narrative. Par ailleurs, la nature environnante s'y trouve métaphorisée ; elle participe à l'amour signifié par l'indication «à ce coin de terre dorée la direction de son envol.» Les buissons blancs métamorphosés en ailes trouveront quant à eux leur lieu d'atterrissage dans la voûte de la piscine dans la septième partie du texte, reliant ainsi encore une fois la première production du geste à la totalité du discours, permettant l'unification et la synthèse de la beauté.

D'autre part, et prioritairement, ce geste de la secrétaire institue Agnès en relais dans la thématique sexuelle : à dix-sept ans, dans son adieu à son ami, elle se situe en deçà et au-delà de la sexualité. Il ne s'agit ni d'amour, comme dans le geste de la secrétaire, ni d'invitation érotique, comme cela est perceptible dans l'adieu de la sexagénaire ; il est pitié de sœur aînée, donc qualifié aussi par ce qu'il n'est pas dans son rapport aux autres gestes.

Enfin, le geste d'Agnès à son père complète la disposition des personnages puisque ce geste s'adresse à son père, maintenant sexagénaire, superposant de la sorte le narrateur au père d'Agnès, créant un corps-père qui survivra au père biologique, entité sans laquelle le récit s'arrêterait au moment de sa mort. La comparaison précédente du geste à l'œuvre

d'art et le désir d'Agnès de transcender le langage cohabitent dans la réception du geste d'adieu inaugural par le narrateur. C'est sur cette ambiguïté, médiatisée par la narration, que se fonde la double problématique, esthétique et textuelle, ré-énoncée dans les deux gestes d'Agnès, liés cette fois dans la fiction plutôt que dans une hypothétique réalité du narrateur.

Dans *l'Art du roman*, Kundera affirme qu'il s'agit pour le romancier de s'inscrire en tant que relais, en tant que marque sur la carte spirituelle de son temps⁸. Le narrateur donne à voir sa localisation sur cette carte spirituelle en établissant des ponts entre les niveaux narratifs et en préparant l'insertion d'un poème de Goethe, qui a une existence en dehors du roman. Il se positionne à tous les niveaux, permettant à sa quête esthétique d'être déportée hors du texte, déjà par l'observation d'un banal salut et son ancrage dans une scène quotidienne. Cette interprétation est scellée par sa position d'observateur qu'il partage avec Agnès au moment du geste de la secrétaire : il invitait Agnès à «quelque lointain voyage», il éveillait chez elle un désir indéterminé et immense», ce qui sert aussi bien l'émotion esthétique du narrateur lors du surgissement du mot Agnès dans son esprit. Le désir de transcender les mots qu'expérimente ensuite Agnès quand elle quitte son père malade nous paraît de l'ordre du désir qui anime l'écriture chez le narrateur

Dans la logique du développement en variations, Agnès s'inscrit donc dans le passé de la sexagénaire. Avant de devenir jeu lucide de l'ambiguïté, le geste a signifié de façon univoque la pitié, puis la beauté. À l'autre pôle du geste, le destinataire ; d'abord le jeune homme, ensuite l'homme mûr, auquel une suite logique convierait un sexagénaire, ici le narrateur. D'autre part, le geste tient toujours lieu d'autre chose, et la décision de son contenu revient à ceux qu'il lie, destinataire et destinataire, décision par ailleurs énoncée par le narrateur⁹.

Pour clore notre brève analyse des variations du geste, nous recourons au lieu où est répété le geste. L'esthétisation de la problématique du rapport d'Agnès à son père s'amorce dans le geste de la secrétaire, dont le lyrisme de la description fait toujours écho au moment où Agnès répète la séquence. Il s'agit de la maison familiale d'Agnès, en Suisse, son pays natal. L'allée brillante et sablée, les buissons fleuris de jasmin qui se métamorphosent en

⁸ «l'esprit du roman est l'esprit de continuité : chaque œuvre est la réponse aux œuvres précédentes, chaque œuvre contient toute expérience antérieure du roman.» (Kundera, 1995 : 30)

⁹ À toute cette disposition des personnages dans les variations du geste, il nous faut intégrer les reprises du geste dans la partie sept du texte (ambigu et parodique) ainsi que Paul, le mari d'Agnès. Ce dernier, malgré son absence de toutes ces scènes où l'adieu est répété, n'en reste pas moins l'homme avec qui elle partage le quotidien. Il introduit une forme d'opposition à la quête et à la tentative d'effacement d'Agnès, déjà perceptible dans son geste d'adieu. Nous l'insérons négativement, dans la mesure où il s'avère prisonnier des images, ce qui l'empêche de saisir tant le paradoxe formé par l'être en duel avec l'image que le désir de dire qui transcende Agnès et le narrateur ou, pour le dire autrement, l'opposition du corps matériel à ce qui est signifié par ce corps en mouvement. Pour Paul, la beauté d'Agnès réside dans sa coïncidence avec l'image mentale qu'il s'est fait d'elle.

ailes ainsi que l'impression dans la mémoire de l'enfant de l'adieu de la secrétaire au père poétisent le geste et métaphorisent les rapports de l'homme à la nature, liant ainsi de façon plus explicite art et existence. Nous y voyons une anticipation du poème de Goethe qui, métaphorisant la nature, saisit la mort en tant que beauté, en tant que déjà-vu, tout en proposant une lecture double. Cette description du geste de la secrétaire répète le procès sémiotique du geste de la sexagénaire, anticipation et synthèse de ce qui suit. D'autre part, l'inscription du poème de Goethe propose une lecture double ; celle, naïve et enfantine, du sommeil de la nature, et l'autre, lucide, du repos éternel de l'homme dans la mort. Agnès ne saisit cette double lecture qu'au moment de la mort de son père. Le geste de la sexagénaire avait aussi provoqué une double lecture, comique et érotique, que nous avons déjà discutée.

Le poème de Goethe est inséré au carrefour des gestes où se rencontrent les différents sens explicités précédemment : l'œuvre d'art, l'amour, la sexualité et la mémoire. Sont réunies dans ce moment poétique et dans la succession des gestes les deux problématiques posées par l'adieu ambigu de la sexagénaire, l'esthétique et l'existential. Dans le sixième chapitre, où le narrateur évoque le souvenir des ballades en forêt que père et fille faisaient ensemble résonnent les vers de *Sur tous les sommets, le repos*.

Sur tous les sommets
 C'est le silence,
 Sur la cime de tous les arbres
 Tu sens
 À peine un souffle ;
 Les petits oiseaux se taisent dans la forêt.
 Prends patience, bientôt
 Tu te reposeras aussi.

L'idée du poème est toute simple : la forêt s'endort, toi aussi tu t'endormiras.
 La vocation de la poésie n'est pas de nous éblouir par une idée surprenante,
 mais de faire qu'un instant de l'être devienne inoubliable et digne d'une
 insoutenable nostalgie. (Kundera, 1999 : 47)

À l'image du geste, le poème se montre «aussi superbe que parfaitement ordinaire.»
 (Kundera, 1999 : 48) Sa beauté tient dans le deuxième niveau de lecture, nettement énoncé
 en ces mots : «L'idée ne lui était jamais venue auparavant que ces vers innocents, bons pour
 les écoliers, pouvaient avoir une telle signification.» (Kundera, 1999 : 48) Il évoque
 maintenant la mort, celle du père. Par ailleurs, le commentaire du narrateur sied au poème
 comme au geste qui, repris et décliné en variations, exhibe sa textualité et acquiert par sa
 relance une valeur esthétique et thématique. Imaginaire et mémoire construisent ensemble
 la fiction et son esthétique.

Le poème préexiste au roman, amorcé dans le geste d'adieu de la sexagénaire, d'où
 Agnès surgit dans l'esprit du narrateur en tant que signe à développer, destiné à explorer un
 premier signe, le geste, mais aussi le poème. Ce poème s'inscrit dans ce procès sémiotique

et constitue le référent interne du roman. Il survient au moment de la mort du père, où le non dit donne sens à l'événement : le poème annonce la mort du père, la voix de la mort du père, et la solitude d'Agnès. Par conséquent, le geste serait une participation du poème, une re-prise, une métamorphose de l'idée contenue dans le poème.

L'inscription des vers dans le texte survient entre deux chapitres qui décrivent la laideur contrastée du monde contemporain et son chaos ainsi que l'impossible affirmation de l'individualité par le visage. Entre autres constats qui définissent cette laideur, nous trouvons : «La vague de laideur frappa Agnès au visage, la vague de laideur visuelle, olfactive, gustative (Agnès imaginait le goût du hamburger inondé de coca douceâtre), si bien qu'elle détourna les yeux et se décida à aller calmer sa faim ailleurs.» (Kundera, 1999 : 38) Un peu plus loin, le narrateur fait songer à Agnès que «Non seulement les gens ne cherchent plus à être beaux quand ils se trouvent parmi les autres, mais ils ne cherchent même pas à éviter d'être laids!» (Kundera, 1999 : 39) Cette inondation du monde par la vague de laideur envahit tout un chacun sans discrimination et fait apparaître l'unicité comme un fantôme de l'homme. Paradoxalement, dans ce magma, les individus s'imaginent unicisés au sein même de la conformité ambiante : «L'heureux mariage de l'uniformité et de la liberté, qu'est-ce que l'humanité peut souhaiter de mieux?», questionne le narrateur au sujet des stations de radio, identiques les unes aux autres et diffusant un contenu similaire. (Kundera, 1999 : 16) La table est mise pour développer le thème de

l'imagologie. Agnès se bat contre l'image à laquelle Paul veut la confiner tout en se résignant devant l'usage abusif du droit individuel, qui finit par participer de la laideur. Chacun utilisant son droit à l'affirmation du moi empiète sur celui de l'autre et c'est ainsi que l'escalade de la laideur, visuelle, olfactive, auditive, semble se réaliser.

La parole du narrateur remplace celle d'Agnès, ou plutôt il devient en quelque sorte son secrétaire. Il parle pour elle, et rappelle ce souvenir poétique d'intimité avec son père. La méditation esthétique continuée par la citation du poème rappelle le surgissement de la beauté dans le geste et confirme la problématique textuelle, qui appartient au narrateur. La problématique existentielle reprend le thème de la beauté de maintes façons. Beauté et mémoire sont associées par une relation de conséquence : est beauté l'instant de l'être révélé ; est inoubliable cette beauté de l'être qui suscite une insoutenable nostalgie. La mort du père est pour Agnès consécration de l'être du père qu'elle conçoit à rebours et qui précède le non-être ; l'existence d'Agnès se déroule dans l'écho nostalgique de ce moment où le silence se répand et lui dévoile sa solitude.

La mort du père est poétisée par le retour du passé dans ce présent. L'enfance naïve et l'anticipation lucide de la fin cohabitent ; leur présence simultanée génère l'émotion et la beauté dans un ralentissement du rythme narratif :

Son père était alité, le front couvert de sueur ; elle lui prit la main et, retenant ses larmes, répéta doucement avec lui : warte nur, balde ruhest du auch. Toi aussi, bientôt, tu te reposeras. Et elle se rendit compte qu'elle reconnaissait la voix de la mort du père : c'était le silence des oiseaux endormis sur la cime des arbres.

Le silence, en effet, se répandit après la mort et remplit l'âme d'Agnès, et c'était beau ; je le redirai : c'était le silence des oiseaux endormis sur la cime des arbres. (Kundera, 1999 : 49)

D'un nom et d'un rêve

Un élément incontournable du texte, bien qu'il soit ténu, lie encore une fois les deux problématiques : Agnès, envahie par la laideur lorsqu'elle marche dans Paris, se dit :

Un jour, quand l'assaut de la laideur sera devenu tout à fait insupportable, elle achètera chez une fleuriste un brin de myosotis, un seul brin de myosotis, mince tige surmontée d'une fleur miniature, elle sortira avec lui dans la rue en le tenant devant son visage, le regard rivé sur lui afin de ne rien voir d'autre que ce beau point bleu, ultime image qu'elle veut conserver d'un monde qu'elle a cessé d'aimer¹⁰. (Kundera, 1999 : 39)

En anglais, myosotis se dit «forget me not», syntagme qui joue son sens à plusieurs niveaux sur lesquels nous aurons à revenir. L'accès à l'immortalité exprimée par le poème se prolonge dans le souvenir, dans ce minuscule point bleu, placé devant le visage d'Agnès et qui, rappelons-le, sert à imaginer la beauté, à lui donner une forme saisissable par le regard.

¹⁰ Ce point bleu anticipe le néant bleuté dans lequel Goethe retourne après avoir discuté d'immortalité avec Hemingway. (Kundera, 1999 : 321)

Ainsi, investi par le regard d'Agnès (et du narrateur indirectement) et conventionné par le texte, le myosotis devient figure de la beauté.

Cependant, la fonction du poème, au plan textuel, consiste à identifier la beauté en tant que déjà-vu : la beauté émanant du geste, maintes fois ré-expérimentée ; la beauté sobre du poème de Goethe, surgissant du passé d'Agnès mais aussi du passé historique, qui fait qu'un instant de l'être devienne digne d'une insoutenable nostalgie, surdéterminent ce qui était déjà manifeste dans le geste et ancre textuellement l'anecdote.

Toujours dans la perspective d'une réminiscence du geste dans le poème, il convient de valider ce qui jusqu'ici avait le caractère d'une impression : Agnès surgit dans l'esprit du narrateur, lequel en est le créateur, lequel peut s'en arroger la paternité au plan de la fiction. Le récit de l'agonie du père «réel» d'Agnès où survient le poème insuffle un déplacement : le narrateur s'incarne dans le père, se textualise. La relation du narrateur je à Agnès permet la poursuite du texte et l'insertion de la représentation des dernières années de la vie de Goethe que nous analyserons sous peu. Cette paternité métaphorique sert donc la construction de la problématique textuelle, qui nécessite une problématique existentielle, anecdotique, et permet le jeu réfléchissant les récits.

Concluons ce chapitre sur la relance de la problématique existentielle qui nous plonge déjà dans la deuxième partie du roman. D'une essence du charme de la sexagénaire, qui ne dépendait pas du temps, et qui est dévoilée par l'instant du geste, surgit Agnès, ego expérimental imaginé pour circonscrire l'idée contenue dans l'émotion esthétique éprouvée par le narrateur «je». Secrétaire d'Agnès, il passe par l'atemporalité de la mort évoquée par le poème de Goethe pour se faire corps-père de son personnage. Entre la submersion d'Agnès dans la laideur omniprésente dans les rues parisiennes et le constat de l'impossibilité de coïncider avec son visage, son image, le narrateur insère le souvenir de la mort du père d'Agnès et le poème *Sur tous les sommets le repos*, pour tracer le chemin de la quête de l'être d'Agnès. Son désir de beauté ne peut s'actualiser que dans la mémoire et la solitude, d'où elle se soustrait au regard d'autrui et, à priori, de celui de Paul. Beauté et au-delà du temps de la mort constituent les deux forces ascendantes qui tirent Agnès vers un ailleurs, vers un au-delà, où elle sera son propre ouvrage¹¹.

La partie un se clôt sur une rêverie d'Agnès, où l'au-delà s'incarne dans un visiteur extra-terrestre venu lui annoncer que dans sa prochaine vie, Agnès quittera la terre. Paul aussi partira pour cet autre monde. Mais Agnès trouve enfin le courage pour affirmer : «Nous préférons ne plus nous rencontrer.» (Kundera, 1999 : 72) Agnès claque la porte

¹¹Ce serait là le privilège de l'écrivain.

devant l'illusion de l'amour qui soumet l'être à l'image. Par analogie, nous nous retrouvons devant le geste d'adieu de la sexagénaire que le jeune maître nageur ne peut saisir parce qu'il ne perçoit que le comique d'un corps sans charme réalisant un geste plein de charme : Paul, aveuglé par l'image d'Agnès, n'accède pas à son être, qui se situe au-delà du temps, au-delà de l'image qui temporalise le moi.

Assujettie à l'image de son corps pendant sa vie terrestre, Agnès assume le rôle de miroir auprès de Paul : affirmer «je suis moi», c'est aussi confirmer à Paul «tu es toi». Ce qu'Agnès refuse¹². Nous pouvons interpréter le refus d'Agnès de répéter sa vie terrestre dans l'au-delà comme un premier renoncement à son immortalité en tant qu'image et envisager sa quête dans la perspective d'un effacement de cette image. Ce refus est la clé d'Agnès : son existence se déroule dans le désir d'effacement de son image. C'est sur cet ego expérimental que nous entrerons dans les deuxième et troisième parties du roman, et dans notre deuxième chapitre, qu'il convient d'introduire maintenant.

Intitulées respectivement *L'immortalité* et *La lutte*, les deuxième et troisième parties du roman seront analysées dans un même chapitre. L'introduction de *L'immortalité* et la

¹² Cette même problématique supportait tout le texte de la nouvelle «Le jeu de l'auto-stop» dans *Risibles amours*, où la jeune fille crie «Je suis moi, je suis moi, je suis moi» pour renverser le jeu de rôles auquel elle s'adonne avec son ami, qui fait vaciller son identité et laisse supposer l'impossible individualité.

clôture de *La lutte* présentent des scènes similaires, balisant ainsi les limites de notre deuxième chapitre, intitulé **Des lunettes et d'une statue : construction et déconstruction**.

La deuxième partie constitue une interprétation des dernières années de la vie de Goethe et de sa relation avec Bettina Von Arnim. «Poésie et vérité» pourrait qualifier cette partie du roman. La troisième partie poursuit le récit de la quête de l'être et de la tentative d'effacement de l'image d'Agnès.

Dans un premier temps, nous nous intéresserons surtout au rapport que Bettina entretient avec l'image et avec l'amour qui constituent pour elle deux moyens de se lancer dans les horizons lointains de l'immortalité. Son idéalisme pourrait se résumer par «être, c'est être aimée», et être aimée de Goethe, l'immortel poète, c'est accéder à l'immortalité. Alors qu'Agnès refusait d'être toujours la même, contestant ainsi l'idée de l'immortalité, Bettina tend au contraire à construire une image fixe d'elle-même et de Goethe afin de s'assurer de sa propre immortalité. D'autre part, l'insertion d'un personnage écrivain, poète et scientifique dans le laboratoire existentiel qu'est le roman sert le narrateur dans sa démarche esthétique en redoublant sa propre fonction et son statut.

Dans un deuxième temps, nous établirons des parallèles entre Bettina et le professeur Avenarius, attendu depuis la première page du roman. Lui aussi se préoccupe

des images : toute son activité, par ailleurs ludique, est menée par son empirisme et inscrit une logique illogique dans la dynamique textuelle qui ne sera éclaircie que par la quatrième partie du roman. Plusieurs éléments structurant la poursuite du récit se trouvent dans cette troisième partie du texte, mais nous n'en retiendrons que l'essentiel (le discours sur l'image, sur l'amour, sur le corps) et nous y reviendrons plutôt au fil de notre lecture.

CHAPITRE II
LA LUTTE POUR L'IMMORTALITÉ
(OU RISIBLES AMOURS)

*Maudite soit, d'abord, cette haute importance
 Dont veulent se parer nos esprits impuissants ;
 Maudit l'aveuglement que jette l'apparence
 Sur les phantasmes de nos sens ;
 Maudits soient ces objets qui nous hantent en rêve :
 Gloire, fausse immortalité,
 Ces biens qu'un hasard nous enlève :
 Femmes, enfants, propriétés
 (...)
 «Faust», Goethe*

D'une idéaliste

À l'époque où Goethe, fatigué et vieillissant cesse de préparer son immortalité, la jeune Bettina s'immisce dans son existence. Le classicisme en déclin se fait doubler par le romantisme dont Bettina est une représentante. Le conflit esthétique qui surgit entre les deux mouvements dessine la toile de fond du récit, supporte les actions de Goethe et de Bettina, et surtout, oriente la narration vers la problématique existentielle. Cette orientation favorisera plus tard le retour à la quête esthétique.

Bettina Von Arnim, jeune romantique exaltée, passionnée par la mort et l'immortalité comme ses pairs, s'est inventée fille métaphorique de Goethe lorsqu'elle a appris l'amour lointain du poète pour sa mère. Ainsi, fille virtuelle de l'immortel poète et

de sa mère réelle, Bettina s'est investie du statut de demi déesse : en mythifiant sa naissance, en la détemporalisant, elle espérait esthétiser son existence et, de ce même fait, sa mort éventuelle. L'ironie du narrateur, mise entre parenthèse, insiste sur le temps lointain de l'amour platonique de la mère de Bettina avec Goethe et sur la métaphore de sa filiation, qui cautionne son mythe :

Bettina fut attirée par Goethe dès sa plus tendre enfance. Non seulement parce que aux yeux de toute l'Allemagne il était en marche vers le Temple de la Gloire, mais aussi parce qu'elle avait appris l'histoire de l'amour de Goethe pour sa mère. Elle s'intéressa passionnément à cet ancien amour, d'autant plus envoûtant qu'il était lointain (Seigneur, il remontait à treize ans avant la naissance de Bettina!) et, peu à peu, l'idée lui vint qu'elle avait des droits secrets sur le grand poète, dont au sens métaphorique (qui d'autre que le poète devrait prendre au sérieux les métaphores?) elle se considérait comme la fille.
(Kundera , 1995 : 91)

Comme le suggère l'extrait, Bettina mélange à la gloire l'histoire d'amour de sa mère avec Goethe afin de créer sa mythologie personnelle, la métaphore de ses origines, par ailleurs anciennes. Rien n'empêcherait désormais la jeune femme d'accéder à l'immortalité. Elle s'arroge entre autres le droit de s'occuper de son immortalité à lui puisqu'elle se considère en quelque sorte comme son héritière. Comme Agnès qui surgissait d'un geste et engageait la création d'un récit, Bettina métaphorise sa naissance et amorce la création de sa propre vie et la fait aussi accepter par d'autres en l'écrivant. «(...) les choses sont là en leur essence avant d'être matériellement réalisées et dénommées», affirme le narrateur dans sa

description de la rencontre de Goethe avec Napoléon. (Kundera, 1999 : 87) Ainsi en va-t-il du destin de Bettina, dont la naissance métaphorique détermine la trajectoire de son existence bien longtemps avant qu'elle ne naisse. Déjà sa vie est son œuvre dans ce surgissement du mythe et, dès lors, elle peut prétendre à l'immortalité qui guette le créateur. En mythifiant sa naissance, en brouillant ses origines, Bettina nourrit son existence et détermine son sens. Elle tente de faire croire que sa métaphore fait du sens en elle-même, indépendamment du reste¹³.

Dès le deuxième chapitre de la deuxième partie, le narrateur établit la distinction entre deux types d'immortalité. Il définit la grande immortalité, qui attend les personnalités politiques ou artistiques, et la petite, qui concerne les individus ordinaires. Il s'agit dans les deux cas de persister dans la mémoire des vivants, cependant que le bénéficiaire de la grande immortalité s'imprime dans le souvenir collectif, alors que celui qui jouit de la petite immortalité imprime son image dans le souvenir de ses proches. La relation filiale qui unit Bettina à Goethe, du moins dans sa conception personnelle, rend la jeune femme susceptible d'atteindre la grande immortalité : accolée ainsi à l'immortel poète, elle suivra la direction de son envol pour l'au-delà le moment venu, c'est-à-dire à la condition qu'elle ait eu le temps de s'incruster dans son existence. Dans une lettre, elle lui écrit : «Ne brûle

¹³La problématique de la métaphore sera développée dans l'étude de la partie cinq.

pas mes lettres, ne les déchire pas ; cela pourrait te faire mal, parce que l'amour que j'y exprime est lié à toi, fermement, solidement, de façon vivante.» (Kundera : 1999 : 97)

Nous retenons «lié à toi, fermement, solidement» qui caractérise ici l'amour, mais nous savons par ailleurs que l'amour de Bettina est plutôt volonté d'amour, comme chez bien des romantiques. D'autre part, elle rêve comme eux de participer à l'histoire. Son idéalisme, sa détermination, son désir de survivre à sa mort guident tous ses gestes, orientent son existence vers ce but ultime.

Trois scènes du texte décrivent explicitement son désir d'immortalité et les moyens qu'elle emploie pour y parvenir. La première scène fait le récit de la rencontre de Bettina avec Goethe où la jeune femme joue le jeu séduisant et émouvant de l'enfance. La deuxième concerne la parution de la **Correspondance de Goethe avec une enfant**. Hommage et pied de nez au grand poète, ce recueil épistolaire n'en reste pas moins un moyen pour Bettina de se prolonger, de rester au monde. Finalement, la troisième scène qui nous intéresse raconte comment, suite à une longue interruption dans leurs relations, Bettina réussit à s'imiscer dans la vie de Goethe une dernière fois par l'entremise d'une esquisse de statue qu'elle réalise. Cette statue représente le poète mythique aux pieds duquel une Bettina inspiratrice est assise.

Fille métaphorique de Goethe, Bettina se présente à lui vêtue du costume de l'enfance. Dans le regard et l'attitude de Goethe, elle observe cette image fascinante d'elle-même. Ainsi, en plus d'émouvoir le poète, Bettina s'émeut elle-même. Sa première rencontre avec Goethe imprime le ton de leurs rencontres futures.

Difficile de dire si tout s'est bien passé de la sorte ou si Bettina nous mystifie, mais si elle nous mystifie, c'est encore mieux : nous pouvons ainsi comprendre quelle image elle voulait donner d'elle-même et quelle était sa méthode pour aborder les hommes : à la façon d'une enfant, elle a été d'une impertinence sincérité (en déclarant que la mort de la duchesse lui était indifférente, en trouvant incommode le sofa où, avant elle, s'étaient assis des dizaines d'invités reconnaissants) ; à la façon d'un enfant, elle a sauté au cou de Goethe et s'est assise sur ses genoux ; et le comble : à la façon d'une enfant elle s'y est assoupie. (...) Goethe fut ému par l'enfant. En souvenir de sa propre jeunesse, il lui offrit une belle bague. Et le même soir, il nota laconiquement dans son carnet : Mamsel Brentano. (Kundera, 1995 : 93-94)

De toute évidence, nous pouvons établir un parallèle ici entre l'émotion de Goethe devant sa propre jeunesse révolue que lui réfléchit l'enfant Bettina et l'émotion du narrateur devant la beauté du geste de la sexagénaire. Le passé suscite la nostalgie et tous deux se prennent au jeu. De cette émotion surgissent Agnès et Mamsel Brentano. Retenons toutefois que dans le cas de Bettina, c'est elle-même qui est son propre auteur, qui crée sa propre image qu'elle tourne vers Goethe afin qu'il la consacre ; tandis qu'Agnès, ego expérimental, est créée par son narrateur, sans jamais que son image ne soit définie ni par lui ni par elle-

même¹⁴. Au contraire, Agnès tente de la faire disparaître parce qu'elle ne coïncide pas avec son être ; la preuve réside dans son refus de continuer, dans l'au-delà, une vie qui serait la continuité de son existence terrestre. Bettina fait dans l'existence ce qu'Agnès rêve tout éveillée de réaliser dans l'au-delà, être «son propre ouvrage.» (Kundera, 1999 : 70)

Il nous faut encore relier la filiation métaphorique de Bettina avec Goethe, et la relation tout aussi métaphorique d'Agnès au narrateur, compte tenu qu'il se pose en corps-père au moment de la mort de son père réel, et «porter au-delà» du réel cette relation au sens étymologique de métaphore. Le narrateur et Goethe sont parents par l'écriture, occupés à dire la beauté¹⁵. Et l'écriture est un moyen privilégié d'atteindre l'immortalité. C'est par elle que Goethe devient immortel, c'est donc en accouchant d'un livre, **Correspondance de Goethe avec une enfant**, que Bettina tente l'immortalité ; c'est encore par l'écriture, lieu de la métaphore, que le narrateur établit avec Goethe sa filiation, en tant qu'aspirant-immortel. Ainsi, en interprétant l'histoire de Goethe et de Bettina, le narrateur inscrit une dimension historique à son discours et relie le présent du texte à la

¹⁴ Il s'agit ici de la problématique de la narration que nous faisons qu'effleurer pour l'instant, mais sur laquelle nous devons bientôt revenir.

¹⁵ Kundera a d'ailleurs intitulé une partie de son essai **les Testaments trahis** « les testaments trahis de Goethe ».

problématique de l'immortalité. Il se pose en coureur de relais pour porter le flambeau de la beauté, pour en poser la problématique dans une dimension temporelle, par l'histoire.

Du point de vue du narrateur, cependant, c'est lucidement qu'il aborde la question de l'immortalité en relation avec l'écriture. La tension entre un désir d'absolu où la beauté serait portée par-delà le réel, et la relativité des choses matérielles et de l'existence s'avère capitale : les récits sont constamment polarisés par l'idéalisme et l'empirisme, incarnés, véhiculés par certains personnages. Bettina confond l'absolu de la beauté et le réel, faisant de sa vie une tentative d'absolu.

La scène des lunettes cassées qui ouvre la deuxième partie montre comment Bettina, entend humilier Christiane, l'épouse de Goethe, femme peu instruite et frivole¹⁶. Christiane ne comprend rien à l'exposition de tableaux qu'elle visite en compagnie des époux Von Arnim. Elle se contente de répéter ce que Goethe en a dit : il aime ces toiles. L'écart de génération explique en partie l'obstination avec laquelle Bettina argumente ; l'autre explication se trouve dans son désir d'immortalité.

¹⁶«Christiane ne souffrait d'aucune hypertrophie de l'âme (...) 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 été heureuse en de tels moments, été heureuse, idée déplaisante pour l'homme à l'âme hypertrophiée (...). » (Kundera, 1999 : 316)

Christiane écoute et constate qu'elle ne comprend rien du tout à ce que lui raconte la jeune femme. (...) Elle regarde le nez où tressautent les lunettes, et pense que ces lunettes et ces mots incompréhensibles sont en parfait accord. C'est qu'elles méritent attention, les lunettes sur le nez de Bettina! Nul n'ignore que Goethe condamnait le port de lunettes en public comme signe de mauvais goût, comme extravagance. Si Bettina les chausse malgré tout, en plein Weimar, c'est pour montrer, avec insolence et par provocation, son appartenance à la jeune génération, celle précisément qui se distingue par les convictions romantiques et le port des lunettes. Quand quelqu'un, avec orgueil et ostentation, proclame son appartenance à la jeune génération, nous savons bien ce qu'il veut dire : il veut dire qu'il sera encore en vie quand les autres (dans le cas de Bettina : Goethe et Christiane) mangeront ridiculement les pissenlits par la racine.

Bettina parle, elle s'exalte de plus en plus, et tout à coup la main de Christiane prend son envol. Au dernier moment, elle se rend compte qu'il n'est guère convenable de gifler une invitée. Elle freine son geste, et sa main ne fait qu'effleurer le front de Bettina. Les lunettes tombent par terre et se brisent en mille morceaux. (...)

Quand un verre se casse, cela porte bonheur. Quand un miroir se brise, on s'attend à sept ans de malheur. Et quand des lunettes volent en éclat? C'est la guerre. Bettina proclame dans tous les salons de Weimar que «la grosse saucisse s'est affolée et l'a mordue». La formule passe de bouche en bouche et tout Weimar rit aux larmes. Cette immortelle formule, ce rire immortel retentissent encore à nos oreilles. (Kundera, 1999 : 76-78)

Dans la perspective de l'immortalité, ce qui importe ici concerne «la grosse saucisse affolée», insulte que Bettina crée et propage dans l'environnement immédiat de Goethe. L'humiliation de Christiane est aussi subie par Goethe. Cette image assure Christiane d'une immortalité risible, contre laquelle le texte se pose ; présentée à coup sûr comme une femme frivole (qui ici n'a pas un sens péjoratif), aimant manger, boire et danser, l'image de Christiane est en quelque sorte rétablie par l'interprétation qu'en donnera *L'homo*

sentimentalis, quatrième partie du roman, sans toutefois détruire totalement celle de la grosse saucisse affolée. Une fois créée, l'image persiste.

Par ailleurs, Bettina affirme son sentiment de supériorité sur madame Goethe en l'humiliant par des idées de femme instruite et de grands mots qu'elle sait insaisissables pour Christiane. Cela s'avère une façon de se distancier de celle qui, après tout, partage la vie du poète. Christiane est d'autre part irritée par la jeune femme qui, «quoique mariée et enceinte, (...) flirte avec Goethe sans vergogne, (et) d'autre part (elle) le contredit.» (Kundera, 1999 : 76) Ainsi, Christiane a une double raison d'en vouloir à Bettina. La gifle qu'elle retient à peine vise à corriger la vision que Bettina entretient de la situation. On pourrait même penser que Christiane cherche à protéger son mariage par ailleurs désapprouvé par la majorité, comme le précise la quatrième partie du roman. Nous souhaitons aussi insister sur le fait que Christiane corrige Bettina comme elle le ferait pour discipliner un enfant. Bettina ne peut qu'assumer toutes les facettes de son image d'enfant. Une fois lancée, l'image devient impossible à rattraper, à modifier, tant celle de la grosse saucisse affolée que celle de l'enfant. Jouer à l'enfant de Goethe, c'est entrer en conflit avec l'autorité maternelle¹⁷. La puissance de l'image réside dans son pouvoir de

¹⁷ Nous verrons se produire une situation semblable entre Brigitte et Laura où cette fois, c'est l'enfant qui est légitime et l'épouse qui arrive sous le coup d'une métaphore. (Paul cherche une femme-océan).

transformation : Christiane est transformée en saucisse affolée et Bettina en enfant. Nous reviendrons sur ce point avec le personnage de Bernard dans la fiction d'Agnès.

Les lunettes de Bettina suggèrent à la fois sa modernité, son appartenance à la jeune génération et son regard sagace en fonction du pouvoir potentiel des images. Elle appartient aussi à la génération des gestionnaires de l'immortalité des classiques, ce qui fait de Bettina une menace pour Goethe, employé déjà à préparer sa survie dans l'au-delà. La femme enfant Bettina a bien saisi le pouvoir de l'image, au moment où les appareils photographiques n'existaient pas encore. L'extrait suivant le suggère suffisamment :

En 1823, les conseillers municipaux de Francfort prirent la décision d'ériger un monument en l'honneur de Goethe, et le commandèrent à un sculpteur nommé Rauch. Quand Bettina vit l'ébauche, qui lui déplut, elle ne douta pas que le destin lui offrait une occasion à ne pas manquer. Bien que ne sachant pas dessiner, elle se mit au travail et esquissa son propre projet de statue : Goethe était assis dans la posture d'un héros antique ; il tenait une lyre à la main ; entre ses genoux se dressait une petite fille qui devait représenter Psyché ; les cheveux du poète ressemblaient à des flammes. Elle envoya le dessin à Goethe et il se produisit une chose tout à fait surprenante : dans son œil apparut une larme ! C'est ainsi qu'après treize années de séparation (...), il la reçut chez lui et, bien qu'un peu guindé, il lui fit comprendre que tout était pardonné et que l'ère du silence méprisant était révolue. (Kundera, 1999 : 106-107)

Cette petite fille, muse de l'interminable inspiration du poète éternel, cache bien sûr l'enfant Bettina qui, par cette statue, souhaite entrer dans l'éternité aux pieds du grand immortel. Goethe, pourtant si peu sensible à l'immortalité dans les dernières années de son existence,

cède au kitsch, à la vanité de son image réfléchi par le «miroir du mensonge embellissant», s'y reconnaissant «avec une satisfaction émue.» (Kundera, 1995 : 160) Nous touchons au moteur du désir de Bettina qui ne cesse de travailler à son image, qu'elle lance dans l'éternité de différentes façons, dont cette esquisse et son livre de correspondance contrefaite avec Goethe. Le narrateur fait penser Goethe en ces mots : «(...) tu as voulu me montrer non pas un dessin mais le pistolet que tu tiens dans ta main pour tirer dans les lointains de mon immortalité.» (Kundera, 1999 : 110) L'histoire entre ces deux personnages prend fin quand Goethe, excédé, écrit de Bettina qu'elle est un taon insupportable, et ce sera son dernier mot au sujet de la romantique déjà moins jeune.

La larme que verse Goethe ne correspond pas à la nostalgie qui rend inoubliable un instant de l'être. C'est plutôt l'émotion de Goethe devant l'image de Goethe telle que Bettina la lui réfléchit. Cette image touche à un désir innommable du poète, maintenant vieilli. Bettina fait se rencontrer dans son esquisse l'incroyable force créatrice de Goethe et sa jeunesse où sa beauté contribuait à son image de Don Juan. L'immensité de l'œuvre du poète âgé cohabite avec la beauté juvénile du corps, métaphorisées dans les caractéristiques du héros antique. Comme dans le cas du geste de la sexagénaire, l'émotion surgit d'une rencontre atemporelle. Ainsi, Goethe est ému de l'image que lui renvoie Bettina par ce dessin. D'autre part, l'esquisse de Bettina met en évidence son désir de se donner un rôle dans la création de Goethe. Muse intarissable, Psyché assise aux pieds du grand homme,

filles métaphoriques ancrées dans l'existence de l'immortel, Bettina se lance vivante dans l'immortalité, sculptant son propre mythe. Elle ne sera pas autre chose après la mort de Goethe, alors qu'elle accouchera d'un livre, celui de leur fameuse correspondance trafiquée, et le poète immortel traîne avec lui depuis cette histoire d'amour qu'elle lui a fabriquée, qui le transforme en amant de l'enfant Bettina. La matérialisation réside dans la tentative de Bettina d'incarner cette image (ce que Goethe refuse).

Tout concorde pour que nous puissions affirmer de Bettina que pour elle, être, c'est être aimée. Toute sa vie et ses actions sont orientées vers l'immortalité, d'où sa volonté d'aimer le glorieux Goethe plus que Goethe pour lui-même, dans l'espoir que Goethe la façonne en quelque sorte à même son immortalité.

Il nous faut souligner l'adresse avec laquelle Bettina joue d'ambiguïté : à la fois flirtant avec Goethe et le contredisant, à la fois femme et enfant, à la fois mariée et amoureuse du poète, Bettina ne cesse de rallier les contraires, caractéristique du romantisme. L'anecdote du chapeau de Beethoven en constitue un exemple marquant. Bettina raconte d'abord l'anecdote dans une lettre à Herman Von Pückler avant qu'elle ne paraisse dans une revue en 1839, alors que les faits se seraient déroulés en 1812. L'article paraît signé de la main de Beethoven lui-même, ce dont on peut douter étant donné la tendance mystificatrice de Bettina.

Goethe et Beethoven se promènent ensemble alors qu'ils rencontrent quelques aristocrates venant vers eux. Beethoven continue sa route, enfonçant son chapeau profondément sur sa tête, forçant le groupe à le reconnaître, lui, comme leur égal. Au contraire, Goethe aurait enlevé son chapeau et salué bien bas l'impératrice et sa cour. Beethoven attend plus loin le poète Allemand et lui «dit alors ce qu'il pense de son comportement servile. Il le tança comme un petit morveux.» (Kundera, 1999 : 121) Le doute est introduit quant à la véracité du récit : selon la datation, il est peu probable que Beethoven ait écrit l'histoire. Ce qui compte, pour le narrateur, c'est le pouvoir de séduction de ce récit. Il conclut en affirmant que :

Soudain, tout fut clair : si à un grand amour Goethe a préféré une saucisse, ce n'est pas un hasard : alors que Beethoven est un homme révolté qui va de l'avant, le chapeau vissé sur la tête, les mains derrière le dos, Goethe, lui, est un homme servile qui fait des courbettes sur le bas-côté d'une allée.

(Kundera, 1999 : 122)

Et encore :

Par conséquent, même s'il est possible de façonner l'immortalité, de la modeler à l'avance, de la manipuler, elle ne se réalisera jamais telle qu'elle a été planifiée. Le chapeau de Beethoven est devenu immortel. À cet égard, le plan a réussi. Mais le sens que prendrait l'immortel chapeau, nul ne pouvait le prévoir. (Kundera, 1999 : 125)

Dans cette perspective, le texte assorti du commentaire du narrateur propose bien que l'immortalité de Bettina, façonnée de sa propre main, se déploie différemment de ce qui était prévu. Aussi n'apparaît-elle pas comme la charmante enfant insouciant, inspiratrice de la passion et de la créativité du poète et du compositeur mais bien comme une femme avide de gloire, d'immortalité, et qui refusait de voir s'éteindre la flamme de son moi.

À notre avis, le texte travaille sur le lieu même de cet imprévu de l'immortalité de Bettina et de Goethe, en interprétant à nouveau les événements qui ont marqué leur relation et surtout, en interprétant les images qui sont parvenues jusqu'à nous¹⁸. À Beethoven, le narrateur substitue Hemingway pour une promenade avec Goethe, cette fois dans l'au-delà, où la sagesse du poète allemand rencontre la naïveté du journaliste américain. Nous réservons cependant cette séquence pour une analyse ultérieure : elle sera complétée dans la partie quatre du texte.

Nous pouvons maintenant établir certains ponts entre Bettina et Agnès dans leur rapport individuel à l'image. Agnès, constatant que son visage n'est par son être, tentait d'effacer son image et de devenir son propre ouvrage, et de ce fait refusait l'immortalité.

¹⁸ Nous pourrions éventuellement relier cette imprévisibilité de l'immortalité au narrateur qui se transforme en personnage dans la partie cinq. Il s'agit de la création d'une image, fixée par l'écriture et lancée dans l'immortalité du texte.

La deuxième partie nous a raconté le récit d'une Bettina idéaliste, qui tente par tous les moyens de coïncider avec l'image qu'elle sculpte pour elle-même, y conjuguant au besoin celle de Goethe et de Beethoven, afin d'accéder à l'immortalité. La fixité de l'image contre laquelle Agnès lutte constitue l'objectif de Bettina.

D'une idéaliste à un empiriste

La course à l'image de Bettina trouve dans la fiction contemporaine d'Agnès (qui s'avère son contraire) son équivalent et son envers à la fois chez l'absent professeur Avenarius. S'il joue de l'image comme Bettina, c'est cependant dans l'attente d'effets qui tendent plutôt de côté de Goethe : c'est par les actions d'Avenarius que les affinités électives peuvent se concrétiser.

Alors que Bettina projetait dans son attitude enfantine sa relation filiale métaphorique avec Goethe, Avenarius projette sa conscience subjective dans la réalité extérieure, induisant ses fantasmes et sa sexualité dans l'environnement des célèbres Galeries Lafayette.

(...) il se retrouva au milieu des mannequins de cire, vêtus à la dernière mode, qui l'observaient de partout. Avenarius aimait leur compagnie. Il trouvait un attrait particulier à ces femmes qui se figeaient dans une folle gesticulation et dont la bouche grande ouverte exprimait non pas le rire (les lèvres n'étaient pas

étirées), mais le saisissement. Dans l'imagination du professeur Avenarius, toutes ces femmes pétrifiées venaient d'apercevoir la superbe érection de son membre, qui non seulement était gigantesque, mais se distinguait des pénis ordinaires par la tête de diable cornu qui en ornait l'extrémité. À côté de celles qui marquaient un effroi admiratif, d'autres arrondissaient en cul de poule leurs lèvres vermeilles, entre lesquelles une langue pouvait pointer à tout moment pour inviter Avenarius à un baiser sensuel. Et puis il y avait une troisième catégorie de femmes, celles dont les lèvres dessinaient un sourire rêveur. Leurs yeux mi-clos ne laissaient aucun place au doute : elles venaient de savourer longuement, silencieusement, la volupté du coït.

La splendide sexualité que ces mannequins propageaient dans l'air comme des rayons d'énergie nucléaire ne trouvait écho chez personne : les gens circulaient parmi les marchandises, fatigués, grisâtres, blasés, hargneux et parfaitement indifférents au sexe : seul le professeur Avenarius était heureux quand il passait par là, persuadé d'être à la tête d'une gigantesque partouze.

(Kundera, 1999 : 228-229)

Mis sur la piste des personnages historiques par Goethe et Bettina, une brève recherche nous a conduit à Richard Avenarius, philosophe autrichien installé en Allemagne, contemporain de Marx comme de Bettina, et prête-nom à l'étrange professeur. Fondateur de l'empiriocriticisme avec E. Mach, Avenarius a introduit la notion d'introjection, qui contourne le dualisme inhérent au matérialisme et prétend que matière et esprit sont faits de même substance. La différence entre l'objet et l'image de l'objet réside dans ses conséquences réelles : ainsi le feu brûle les mains, mais pas son image. (Nemcova Banerjee, 1993 : 313) Nemcova Banerjee affirme qu'on ne peut connaître que ce qui peut être expérimenté. L'empiriocriticisme rejette l'idée d'une réalité objective extérieure à la conscience. Cette doctrine affirme la primauté de la subjectivité, ce qui se dessine dans la

scène des Galeries Lafayette. Avenarius, bien qu'il agisse sur l'image, diffère de Bettina, tant dans ses moyens que dans ses objectifs.

Le professeur projette sa subjectivité sur le monde et, en ce sens, ne fait pas autre chose qu'Agnès qui investissait le brin de myosotis de sa conception de la beauté du monde. Nous voyons là s'opérer le procès inverse de celui de la scène inaugurale, alors que le narrateur laissait pénétrer sa conscience subjective de la réalité extérieure qui faisait vibrer son émotivité et sa créativité. L'expérience du geste se prolongeait dans la geste narrative. Il s'agit plutôt, du point de vue du narrateur, d'une sorte de matérialisme dialectique qui s'oppose à l'empirisme d'Avenarius et à l'idéalisme de Bettina.

Le fait qu'Avenarius soit le seul à être heureux dans le magasin à rayons correspond au Paris désenchanté et laid dans lequel Agnès avait souhaité jadis tenir un brin de myosotis devant son visage. Avenarius mélange allègrement réel et représentation mentale afin de constituer son univers, ce qui le rapproche de Bettina. Il est mu par l'action et l'expérience toute et toujours subjective. Toutefois, ses principales activités harmonisent les deux quêtes amorcées par la réception du geste de la sexagénaire par le narrateur dans le tout premier chapitre du roman. Nous verrons bientôt comme il fait coïncider l'image à l'être, comme en témoigne son entrée sur la scène du roman par la porte des Galeries Lafayette.

C'est le regard d'Avenarius qui sexualise les mannequins, comme le regard du narrateur esthétisait le geste de la sexagénaire. Il développe aussi le deuxième pôle du geste, l'érotisme. Même Bettina, en créant sa propre image, confirmait l'incontournable nécessité du regard. Avenarius se distingue par son empirisme ; il tente de faire coïncider l'image et le réel perceptible par les sens.

À cet égard, Avenarius constitue le lecteur modèle du texte. Il cherche l'énonciation sous l'énoncé. Il cherche au-delà des apparences, avec son regard lucide, et agit de façon à révéler, à livrer à la conscience, les dessous de l'image. Il doit créer une nouvelle image pour rendre compte de cet au-delà des apparences, image correspondant cette fois à sa propre subjectivité. Avenarius participe à la parole du narrateur par sa propre parole, insolite ; il introduit la polyphonie sans laquelle le roman ne pourrait avoir lieu¹⁹ et convie le lecteur à la réflexion, au contre-discours.

La remise du diplôme d'âne intégral à Bernard relève de ce procès, concrétisation de l'absence d'une réalité extérieure à la conscience : Avenarius fait coïncider sa conscience subjective avec son appréhension tout aussi subjective de l'être de Bernard, de

¹⁹ La notion de lecteur modèle chez U. Eco, conçue en tant «qu'ensemble de conditions du succès établies textuellement, qui doivent être satisfaites pour qu'un texte soit pleinement actualisé dans son contenu potentiel», nous paraît appropriée pour décrire la fonction du professeur Avenarius. (Eco, 1985 : 80)

telle sorte que la transformation de l'animateur de radio en âne détruit d'une part son apparence conforme à l'air du temps et, d'autre part, le révèle sous une dénomination qui nous semble symbolique. En Bernard, c'est la société contemporaine qui apparaît avec un bonnet d'âne.

Affubler Bernard d'un bonnet d'âne, c'est métamorphoser son image et l'investir d'un symbole résultant d'un consensus, à savoir que l'âne représente la bêtise. Ce qu'Avenarius donne à voir en remettant le diplôme d'âne à Bernard, il le donne à voir non seulement à Bernard et au lecteur, mais aussi au narrateur. Partant de leur relation distincte aux procès de la conscience, le narrateur trouvera matière à poursuivre son récit dans l'action d'Avenarius, qui est aussi action de nommer la bêtise, de la dénoncer. La cinquième partie révélera la méprise d'Avenarius, c'est-à-dire l'erreur sur la personne qu'il réalise puisque son objectif était Bertrand Bertrand, le père de Bernard. Cette méprise et ce diplôme d'âne intégral donnent au narrateur l'occasion de poursuivre son récit dans une apparente perte de contrôle sur les événements et de rattacher son discours à l'existence ; faire de son roman un véritable laboratoire de l'existence. Il s'agit d'une conjonction avec le Kundera romancier, par ailleurs contenue aussi dans l'appellation Monsieur Kundera et dans la référence à **la Vie est ailleurs** qui surviendra bientôt, lors d'un autre rendez-vous manqué entre les deux amis.

Le lien avec le discours narratif s'opère par le fait que Bernard, qui se situe du côté de l'imagologie, représente le côté pernicieux du pouvoir hégémonique des images : il incarne à la fois l'absence de discernement (ou la bêtise humaine) et la soumission inconsciente au progrès qui confond et standardise la vie privée et publique, en plus de déplacer l'exigence de la vérité du discours théologique au discours journalistique. Chez Bernard, nous assistons à l'adhésion totale et inconsciente à une image, celle de la modernité. Le texte, dans sa description et ses explications de l'imagologie, contribue à instituer Bernard en symbole de l'absence de pensée critique, originale, bref, en kitsch. Le kitsch, c'est aussi la «traduction de la bêtise des idées reçues dans le langage de la beauté et de l'émotion.» (Kundera, 1995 : 196)

Dans une certaine mesure, il devient possible de relier Bettina au professeur Avenarius par leur jeu sur les images : Bettina crée sa propre image afin de coïncider extérieurement avec son désir d'être immortelle. Avenarius détruit ces images afin de donner à voir la puissance souveraine de la société imagologique. Le comprendre exige un effort intellectuel et Avenarius se donne comme modèle : son activité souterraine et ses idées saugrenues pourtant validées philosophiquement convient à une lecture attentive en même temps qu'à l'aspect ludique du texte.

Tandis que Bettina crée sa propre image, Agnès veut être, dans l'au-delà son propre ouvrage, ce qui consiste à effacer totalement son image. Bernard n'est qu'image parfaite, image imposée par l'extérieur et Avenarius lui offre une nouvelle densité, même si elle est risible. Partant de l'idée que «les choses sont là en leur essence avant d'être matérialisées», le diplôme d'âne intégral qu'Avenarius remet à Bernard concrétise ce que le professeur perçoit comme l'être de Bernard. Il donne à voir son essence peu enviable. «C'est mathématique, dit Paul : quand on est promu âne, on agit en âne.» (Kundera, 1999 : 191)

À ce moment de la lecture, le professeur n'est pas encore identifié à l'ogre ventripotent qui promeut Bernard mais un lien ténu est déposé dans la narration d'une autre scène, si bien que nous pouvons bientôt imaginer la coïncidence entre cet ogre ventripotent et Avenarius. Ce lien se trouve dans la scène du métro, où Laura mendie, et qui survient immédiatement après l'entrée carnavalesque d'Avenarius aux Galeries Lafayette.

(...) la femme à la tirelire rouge était toujours là, mais entourée de deux clochards ; le premier avait saisi la main gauche restée libre, le second serrait légèrement le bras droit qui tenait la tirelire. Celui qui avait pris la main effectuait des petits pas de danse, trois en avant, trois en arrière. Celui qui soutenait le coude tendait aux passants le chapeau du musicien, en criant : «Pour les lépreux! Pour l'Afrique!» et le musicien à côté de lui soufflait dans sa trompette, soufflait à perdre haleine, ah, il soufflait comme jamais (...).

Deux flics approchaient. En les apercevant, le professeur Avenarius entra lui-même dans la danse : il laissait osciller de gauche à droite son ventre énorme, lançait les bras en avant, tour à tour, à demi fléchis, souriait à la cantonade et répandait autour de lui une indicible atmosphère d'insouciance et de paix. (..)

Ravi d'un tel succès, Avenarius redoubla d'entrain et, avec une légèreté insoupçonnée, il tournoya sur place, bondit en avant et en arrière, lança haut la jambe et imita avec ses mains le geste d'une danseuse de cancan qui se retrousse. (...) Elle voulait se défendre, mais ne pouvait quitter l'homme ventru qui la regardait avec un sourire encourageant (...) Toutefois, refusant de paraître humiliée (une humiliation avouée est une humiliation redoublée), elle s'efforça de sourire comme si tout se passait avec son consentement et dans l'intérêt de l'Afrique ; elle alla même jusqu'à lancer en l'air une jambe, jolie, quoique un peu courte.

(...) dans un dernier effort, elle s'arracha à son étreinte et, pressant la tirelire sur sa poitrine, courut vers le professeur Avenarius. Il ouvrit les bras et l'enlaça. Serrée contre lui, elle tremblait et sanglotait. Il la calma rapidement, la prit par la main et la conduisit hors du métro. (Kundera, 1999 : 233-235)

L'homme ventru, c'est aussi l'ogre ventripotent, dont le comportement encore une fois, peut paraître étrange. Il sauve Laura de l'emprise des clochards non sans l'avoir poussée avant à participer à la danse parodique d'un sourire encourageant. Nous ne pouvons déployer la totalité de la scène pour la simple raison que le texte ne fournit d'explications que dans la cinquième partie. Cependant, avec les indices dont nous disposons, il apparaît clairement que le jeu auquel s'adonne Avenarius relève encore une fois de l'image et de la conscience subjective projetée sur le réel. Laura se trouve à ce moment en pleine rupture avec son amant, et la scène s'insère dans sa démarche de vengeance, tandis qu'Avenarius, sortant à peine des Galeries Lafayette, nous a déjà donné à saisir son regard sexualisant. D'autre part, au moment où il quitte les mannequins, il se rend au bistrot où il doit rencontrer le narrateur, «monsieur Kundera», qui sera en retard. Afin de faire patienter le

professeur, le narrateur a laissé à son intention un exemplaire de **la Vie est ailleurs**²⁰. S'il fait une lecture pénétrante de Bernard, Avenarius se saisit plutôt du titre du roman dans son sens littéral. C'est alors qu'il retourne dans le métro où il a entrevu Laura quelque temps plus tôt. Et là est la vie, l'expérience.

Résolument moderne, Laura fréquente Bernard, l'âne intégral, qui lui dissimule sa récente promotion. Leur amour, très contemporain en ce qu'il réunit une quadragénaire et un jeune homme, répète l'adieu de la sexagénaire au maître nageur. Laura se caractérise par sa toxicomanie de l'ambiguïté, sans toutefois qu'elle en joue. C'est plutôt dans une perspective sérieuse qu'elle adopte des comportements ambigus.

Affublé de l'étiquette d'âne, Bernard ne peut plus rencontrer sa maîtresse dans l'insouciance. Laura ne comprend pas et finit par demander à Bernard de l'épouser. C'était là une erreur, et Bernard se retire de plus en plus. Alors Laura évoque trois moyens pour sortir de cette rupture. D'abord, elle évoque la possibilité de coucher avec un autre homme pour punir Bernard ; ensuite, elle parle de suicide à mots couverts ; finalement, elle signifie à Agnès qu'elle veut «faire quelque chose».

²⁰ Notons ici l'autoréférence qui justifie la superposition du narrateur à l'auteur Kundera.

Elles parlaient toutes deux en même temps sans se lâcher la main, et ce qu'elles disaient, c'étaient des paroles d'amour derrière lesquelles transparaissaient une villa dans un jardin en Suisse et un geste de la main lancée à la verticale comme un ballon multicolore, comme une invitation au voyage, comme la promesse d'un avenir ineffable, promesse qui n'avait pas été tenue mais dont l'écho restait toujours pour elles aussi captivant.

Quand le moment de vertige fut passé, Agnès dit : «Laura, il ne faut pas faire de bêtises. Aucun homme ne mérite que tu souffres pour lui. Pense à moi, pense que je t'aime.»

Et Laura dit : «Pourtant, je voudrais faire quelque chose, je voudrais tant faire quelque chose.

-Quelque chose? Quelle chose?»

Laura regarda sa sœur au fond des yeux en haussant les épaules, comme pour admettre que le contenu de la «chose» ne lui apparaissait pas encore clairement. Puis elle renversa légèrement la tête, voila son visage d'un vague sourire mélancolique, toucha du bout des doigts le creux de sa poitrine tout en répétant «quelque chose», lança les bras en avant.

Agnès fut soulagée : sans doute ne pouvait-elle rien imaginer de concret sous cette «chose», mais le geste de Laura ne laissait aucune place au doute : la «chose» visait des lointains sublimes, elle ne pouvait rien avoir de commun avec un cadavre allongé sur le plancher d'un salon tropical.

(Kundera, 1999 : 240-241)

La contiguïté des deux gestes, soit l'adieu qui transcende les mots, pour signifier l'amour, et le geste du désir d'immortalité, facilite l'ancrage des différences entre les deux sœurs, tout en réinscrivant le passé dans le présent, sous forme d'une trace discrète laissée dans la mémoire. Chez Laura, un sourire mélancolique survient juste avant qu'elle ne fasse le geste du désir d'immortalité, mélancolie qui évoque le regret et l'amertume plutôt que la nostalgie d'un paradis perdu. Le texte dispose la mémoire et l'oubli selon les paradigmes du paradis perdu et du désir tourné vers l'avenir : le premier caractérise Agnès, l'autre Laura.

Ces lointains sublimes sont ceux de l'immortalité. Bettina aussi faisait le même geste, que le narrateur nomme «geste du désir d'immortalité», et qu'il lui souffle comme le laisse supposer l'extrait. Dans l'idée d'une ressemblance avec Bettina, le narrateur commente :

Comment l'idée lui était-elle venue d'accomplir ce geste? Difficile à dire. Elle ne l'avait jamais fait précédemment. Un inconnu a dû le lui souffler, comme on souffle à un acteur le texte qu'il a oublié. Bien que n'exprimant rien de concret, le geste faisait comprendre que «faire quelque chose» signifie se sacrifier, s'offrir au monde, envoyer son âme vers les lointains bleutés, telle une blanche colombe. (Kundera, 1999 : 246)

Encore une fois, la contiguïté permet de saisir le geste de Laura dans son rapport au geste d'adieu. Il s'agit en quelque sorte d'une superposition d'un geste à la disponibilité de tous, émergeant du passé lointain de Bettina, dont la reproduction spontanée évoque celui d'Agnès prenant congé de son petit ami, geste qu'elle avait mémorisé au moment où la secrétaire de son père le quittait à la grille du jardin. Le geste romantique du désir d'immortalité vient signifier spontanément au lieu des mots ce que Laura, désirant la petite immortalité, veut dire. En fait, ce désir d'immortalité transcende l'humain. C'est la vanité humaine dont Goethe parle à Hemingway, ici gestualisée. Et ce geste s'oppose au désir d'Agnès de transcender le langage pour signifier l'amour, les rencontres futures, l'invitation au voyage, l'avenir ineffable, tous synonymes de l'effacement au profit de son

intérieurité. Laura, à l'inverse, affiche son moi, son image, lorsque ses mains quittent sa poitrine pour se lancer vers les lointains bleuté : ses mains y entraînent son âme.

La méthode additive et soustractive ; prémisses à une mathématique existentielle

Avant de faire le tour des possibilités que se donne Laura (soit de venger son amour perdu soit de racheter l'humiliation d'être délaissée par Bernard), il nous faut examiner la différence systématique entre les deux sœurs : leur rapport au corps, à la sexualité, à l'image, à l'immortalité et à l'amour balisent leur façon d'être.

Nous avons vu ce geste du désir d'immortalité que réalise Laura. Toute sa démarche suicidaire, qui débouche sur une pantomime de suicide, est guidée par sa volonté de s'incruster dans la mémoire de Paul et d'Agnès. Être aimée, pour Laura, c'est occuper l'esprit de l'autre, toujours. Sa réputation d'amoureuse passionnée et excentrique, donc son image, la conduit à exposer sa douleur qui constitue un autre moyen de préoccuper ceux qui l'entourent. À Agnès, Laura emprunte le port des lunettes noires. Si Agnès les porte pour paraître énigmatique et jolie, Laura les chausse pour afficher sa souffrance, s'épargnant ainsi la laideur des yeux rougis par les larmes, gardant intact son visage. Ses lunettes symbolisent les pleurs qu'elle n'a désormais plus à verser ; elles tiennent lieu des larmes.

Par ailleurs, les lunettes noires réfléchissent l'image de ceux qui cherchent le regard de Laura, en plus de correspondre à sa «presbytie spirituelle» dont parle le narrateur. Laura ne voit qu'elle-même. Elle mendie pour elle-même dans le métro, comme elle souhaite faire quelque chose pour elle-même.

D'autre part, le corps de Laura est érotique à priori : toxicomane de l'ambiguïté, elle ne saurait considérer son corps autrement qu'en fonction de sa quête d'amour. Alors que Bettina a fabriqué d'elle-même une image mythique, immatérielle, Laura considère son corps, auquel elle ajoute différents attributs, en tant que lieu de lutte contre le temps (par la maternité) mais aussi lieu de l'amour. Pour Laura, être, c'est être aimée par Paul. Et être, c'est encore s'assurer d'occuper la mémoire de ses proches.

À l'opposé, Agnès se considère comme une concierge auprès de son corps : il ne lui apparaît érotique qu'en de rares instants où la lumière artificielle de l'excitation sexuelle en rachète la technicalité. C'est pourquoi, secrètement, Agnès est si attachée à l'amour physique, nous dit le narrateur. Cette part matérielle qu'il faut entretenir se détériore lentement, et un jour, Agnès ne voit plus la beauté de son corps pendant l'amour. Le corps porte les signes du temps, et du coup, laisse entrevoir la laideur et la fin. C'est à ce moment qu'Agnès décide qu'elle ne rencontrera plus son amant.

Dans leur rapport aux gestes, les deux sœurs s'opposent donc : quand Laura fait le geste du désir d'immortalité, elle envoie au monde l'image d'une Laura charnelle, qui aime, et qui est sacrifiée. Quand Agnès lançait le bras à la verticale, c'était l'image d'Agnès qu'elle faisait disparaître derrière le désir de dire quelque chose de beau. Son image s'effaçait derrière son intériorité, derrière la beauté achevée et parfaite de l'œuvre d'art. Laura efface son intériorité dans sa matérialité. Pour Laura, autant que pour Bettina, être, c'est être aimée. C'est pourquoi elle ajoute à son moi plusieurs attributs : une chatte siamoise qui dévoile ses états d'âme, des lunettes noires pour dire sa douleur, son corps lui-même, métaphorisé pour nommer ses sentiments. Évidemment, l'inverse se trouve chez Agnès : elle soustrait de son moi tout ce qui ne lui est pas unique, tout ce qui est emprunté. Elle n'incorpore à son être que le monde du père, sa solitude, son désir d'effacement, son désaccord avec le monde. Le père d'Agnès et de Laura a fait disparaître toute trace de son existence à l'approche de la mort.

Agnès soustrait de son moi tout ce qui 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 tâche de s'identifier (en courant le risque de perdre l'essence du moi, sous ces attributs additionnés). (Kundera, 1999 : 151)

Dans son geste du désir d'immortalité, Laura signifiait son désir de faire quelque chose, qu'elle réalise dans le métro en demandant la charité pour les lépreux d'Afrique. Cet acte charitable demeure malgré tout un moyen pour Laura de peaufiner l'image, celle de la femme aimante et charitable qui sublime sa douleur dans le don de soi, en harmonie avec le romantisme né avec la génération de Bettina, et encore bien vivant.

L'ambiguïté de la scène au cours de laquelle Avenarius intervient pour la dégager de l'emprise des clochards intrigue. En effet, le ventripotent professeur participe à l'humiliation que subit Laura, puisqu'il imite les «agresseurs» et encourage la femme de son sourire avant de la tirer d'ennuis. Notons aussi que l'arrivée quasi-héroïque d'Avenarius, après une course dans les catacombes, tient du roman chevaleresque plus que du vraisemblable. Mi-Méphistophélès, mi-mousquetaire, il est à l'origine de la rupture de Laura (avec son amant) ainsi que de son sauvetage. Grand organisateur, il provoque les événements afin que puisse se mettre en place une nouvelle disposition des personnages, plus conforme à leur conception de l'être, de l'image, de l'amour et de l'immortalité. Avenarius tire littéralement Laura d'embarras pour l'emmener à Paul.

Des lunettes et d'une statue

Quand des lunettes se cassent, nous apprenait le narrateur à propos de Bettina, c'est la guerre. En reprenant la disposition triangulaire des personnages de cette scène de lunettes cassées de Bettina, le dernier chapitre de la partie trois raconte le retour de Laura de la Martinique. Sa pseudo tentative de suicide a tenu Agnès et Paul en haleine et les a épuisés. Agnès n'éprouve que de la froideur pour sa sœur qui revient, maigrie et souffrante. Laura est maintenant prise de ce que Kundera nomme *litost*, c'est-à-dire la douleur que quelqu'un éprouve devant sa propre misère soudainement découverte²¹. Le sentiment douloureux s'apparente à la pitié de soi et entraîne, sous le coup de l'humiliation, un désir de vengeance. Laura réalise ce désir en transformant sa faiblesse en force, à l'image de Bettina qui transformait tout ce que Goethe faisait en munitions pour son pistolet. Agnès est exclue du nouveau couple Laura-Paul qui se forme sous ses yeux.

«Je vais te dire ce que je pense. Tu ne sais rien de l'amour, tu n'en as jamais rien su, tu n'en sauras jamais rien. L'amour n'a jamais été ton point fort.»
 Laura savait en quoi sa sœur était vulnérable et Agnès prit peur ; elle comprit que Laura ne parlait ainsi que parce que Paul était présent. Soudain tout était clair, il ne s'agissait plus de Bernard : tout ce drame suicidaire ne le concernait en rien ; selon toute probabilité, il n'en serait jamais informé ; le drame ne s'adressait qu'à Paul et à Agnès. (...)

²¹ Cette définition s'inspire grandement de celle fournie par monsieur Mustapha Fahmi dans le cadre d'un séminaire de recherche sur Shakespeare.

Tu ne sais rien du tout de l'amour.» Agnès avança et vint occuper la place que sa sœur venait de quitter près de la cheminée. Elle dit : «Je sais très bien ce qu'est l'amour. En amour, l'important est celui qu'on aime. C'est de lui dont il s'agit, de rien d'autre. Et je me demande ce qu'est l'amour pour une femme qui ne sait voir qu'elle-même. Autrement dit, je me demande quel sens a le mot amour pour une femme absolument égocentrique.

-Se demander ce qu'est l'amour n'a aucun sens, ma chère sœur, dit Laura. L'amour est ce qu'il est, voilà tout. On le vit ou on ne le vit pas. L'amour est une aile qui bat dans ma poitrine comme dans une cage et qui m'incite à faire des choses qui te semblent déraisonnables. (...) Je te connais, ma sœur : toute ta vie, tu t'es trouvée de l'autre côté de l'amour. Tout à fait de l'autre côté de l'amour. Au-delà de l'amour.

(...)

Laura vit les lunettes entre les mains d'Agnès. Ces lunettes, soudain, lui manquaient. Elle avait besoin d'un bouclier, d'un voile pour couvrir son visage devant la haine de sa sœur. Mais en même temps elle n'avait pas la force de faire quatre pas, d'aller jusqu'à sa sœur-ennemie et de les reprendre. Elle avait peur d'Agnès. Elle s'identifia donc, avec une sorte de passion masochiste, à la vulnérable nudité de son visage sur lequel s'imprimaient toutes les traces de ses souffrances. Elle savait bien que son corps, les propos qu'elle tenait sur lui, sur les sept kilos perdus, agaçaient Agnès au plus haut point, elle le savait instinctivement, intuitivement, et c'est précisément pour cela, par défi, par révolte, qu'elle voulut alors se faire corps autant que possible, n'être plus rien d'autre qu'un corps, un corps abandonné et rejeté. Elle voulait déposer ce corps au milieu de leur salon et le laisser là. (...)

Agnès était debout près de la cheminée, les lunettes noires à la main. Au milieu de la pièce, Laura regardait sa sœur et continuait de s'éloigner d'elle à reculons. Puis, elle fit un dernier pas et son dos s'appuya sur le corps de Paul, étroitement, très étroitement, Paul étant adossé à la bibliothèque. Laura plaqua ses mains sur les cuisses de Paul, fermement. Penchant la tête en arrière, elle l'appuya sur la poitrine de Paul.

Agnès est à un bout de la pièce, les lunettes noires à la main ; à l'autre bout, en face et loin d'elle, Laura et Paul, comme une statue, restent immobiles, pétrifiés. Personne ne dit rien. Un temps s'écoule avant qu'Agnès n'écarte son pouce de son index. Les lunettes noires, ce symbole du chagrin, ces larmes métamorphosées, tombent sur les dalles qui entourent la cheminée et volent en éclat. (Kundera, 1999 : 271-274)

La maigreur et la douleur de Laura font resurgir ce qu'elle ressent comme les injustices du passé : le seul homme que n'aie jamais désiré Laura, c'est Paul, le mari de sa sœur. Elle accuse sa sœur de ne pas savoir ce qu'est l'amour dans ce que nous supposons être un désir de racheter l'amour d'Agnès²² pour Paul, comme elle a voulu autrefois racheter son manque d'ambition alors qu'elle avait tous les talents pour réussir une brillante carrière.

Au plan du vocabulaire, plusieurs mots empruntés à la deuxième partie, mettant en scène Goethe et Bettina, de même que certaines idées, font un retour ici. La conception de l'amour pour Laura suggère la détermination, la volonté, même si elle affirme que l'amour est ou n'est pas, qui fait se rapprocher sa vision de l'amour de celle de Bettina. Nous y reviendrons dans le prochain chapitre de notre analyse.

Par ailleurs, la *statufication* de Laura et Paul fait écho à l'esquisse de Bettina, laquelle lui ménageait un accès à l'immortalité de Goethe. S'inscrire dans la mémoire d'Agnès, pour Laura, passe par l'amour de Paul. De la même manière, l'ambiguïté du comportement de Bettina, à la fois flirtant avec Goethe puis le contestant dans ses conceptions esthétiques, est ici reprise physiquement, alors que Laura se fusionne dans un

²² L'accusation de l'au-delà de l'amour nous servira plus tard, au moment où Agnès sera racontée dans sa liaison avec Rubens, qui la perçoit comme une aimée au-delà de l'amour.

corps à corps avec le mari d'Agnès. Puisque le corps, pour Laura, est érotique toujours et à priori, il est naturel qu'elle l'utilise en tant que langage.

Sur cette scène théâtrale où Laura joue d'ambiguïté et de romantisme, nous arrivons à l'étude de *L'homo sentimentalis*, quatrième partie du roman. Il s'agit d'un excellent exemple de ce que Kundera définit comme essai typiquement romanesque, où la réflexion procède du roman plutôt que l'inverse. Après un récit pour le moins échevelé, au rythme rapide et d'une grande densité, cette pause s'impose afin de considérer à rebours les événements et en trouver le sens.

corps à corps avec le mari d'Agnès. Puisque le corps, pour Laura, est érotique toujours et à priori, il est naturel qu'elle l'utilise en tant que langage.

Sur cette scène théâtrale où Laura joue d'ambiguïté et de romantisme, nous arrivons à l'étude de *L'homo sentimentalis*, quatrième partie du roman. Il s'agit d'un excellent exemple de ce que Kundera définit comme essai typiquement romanesque, où la réflexion procède du roman plutôt que l'inverse. Après un récit pour le moins échevelé, au rythme rapide et d'une grande densité, cette pause s'impose afin de considérer à rebours les événements et en trouver le sens.

CHAPITRE III

PAUSE ESSAYISTE (OU LES TESTAMENTS TRAHIS)

(...) d'un art de l'essai spécifiquement romanesque (c'est-à-dire qui ne prétende pas apporter un message apodictique mais reste hypothétique, ludique, ou ironique).
L'art du roman, Milan Kundera

L'éternel procès

L'essai que constitue *L'homo sentimental* est la partie la plus courte du roman, ce qui ne fait pas d'elle la moins dense : pause dans le déroulement de l'anecdote, elle relie l'époque goethéenne au présent du texte par l'exploration de l'évolution de la notion d'amour depuis les Romantiques. Au plan formel, elle présente certaines particularités qui nous semblent imposées par le discours essayiste, dont la modification de la relation narrateur-lecteur. Nous observerons les éléments formels distinctifs qui produisent des effets signifiants sur la narration pour ensuite nous tourner vers la perception de la notion d'amour qui y est exposée et qui restaure la logique du texte par rapport à son déroulement antérieur.

Comme cette partie nous semble être une mise au point suite à la partie trois, il convient de faire un bref exercice de synthèse. Dans la partie un, le narrateur «je», dans l'attente de son ami le professeur Avenarius, observait une sexagénaire suivre une leçon de natation. Il est ému par la beauté d'un geste d'adieu qu'elle adresse à son jeune maître nageur et un mot, Agnès, surgit dans son esprit. Nous avons postulé l'engagement de deux quêtes, l'une esthétique, textuelle, pour le narrateur, et l'autre existentielle, celle d'Agnès.

Dans la partie deux, le narrateur nous a raconté l'essentiel de la relation de Goethe et Bettina Von Arnim. La jeune Romantique était mue par un désir d'immortalité et Goethe représentait un moyen d'y accéder. En publiant sa correspondance (modifiée) avec Goethe, Bettina tentait de transformer sa vie en œuvre d'art et de ce fait, de s'immortaliser, de se projeter dans l'Histoire, qu'elle concevait comme un absolu.

Retour au récit d'Agnès dans la partie trois où Laura, sa sœur, est omniprésente. Amoureuse blessée par l'éloignement progressif de son amant, Laura se rapproche de Paul et d'Agnès, laquelle sent l'artifice comme un masque de la souffrance. La parodie de suicide de Laura n'est qu'un moyen de s'incruster dans leur mémoire, de faire en sorte que jamais ils ne l'oublient. Laura déclare Agnès «au-delà de l'amour», et Agnès, en contrepartie déclare Laura égocentrique. Sur quoi Agnès comprend que l'intérêt de sa sœur

maintenant se porte vers Paul, son époux. Paul, l'amour pour Paul, constitue pour Laura un moyen de s'incruster.

Tous les événements qui surviennent dans cette troisième partie découlent de l'action du professeur Avenarius. Ce dernier a rendez-vous avec le narrateur, monsieur Kundera, auteur de **la Vie est ailleurs**, qui est en retard. Pendant son retard, Avenarius s'occupe à bousculer l'existence des personnages et la logique du récit. Ainsi, le jeu des affinités électives s'amorce dans cette foulée événementielle due au diabolin professeur.

C'est à ce point du récit que le narrateur se retrouve dans la partie quatre. Les conséquences des actions d'Avenarius, qui induisent une logique illogique dans le récit, exigent du narrateur une mise au point, une réflexion. Comment continuer ce récit? L'incidence de la partie trois se répercute tant dans la trame anecdotique que dans la narration et la partie quatre constitue, en ce sens, une fin et un nouveau départ.

Dès la deuxième phrase, le lecteur attentif peut déceler un changement de ton :

Au cours de l'éternel procès intenté à Goethe, on a prononcé contre lui d'innombrables réquisitoires et fourni d'innombrables témoignages sur l'affaire Bettina. Pour ne pas lasser **le lecteur** avec une énumération d'insignifiances, je ne retiendrai que trois témoignages qui me semblent capitaux.

(Kundera, 1999 : 277)

Le «vous» du lecteur empirique, individualisé dans la réception, a cédé sa place à un «le lecteur», un «il» en somme, impersonnel. Le «vous» sera utilisé lorsque «je» veut remémorer événements de la fiction à son lecteur. Il utilise aussi le «nous» à l'occasion, dans une stratégie discursive qui vise à convaincre le lecteur en l'incluant dans sa démarche réflexive. Si ce «je» essayiste est identique au «je» des trois premières parties, il n'en reste pas moins qu'il se rapproche davantage de l'auteur : la similarité des propos, de la démarche essayiste, avec les textes et entrevues de Kundera, entre autres **les Testaments trahis** et **l'Art du roman**, font coïncider auteur et narrateur avant même que ce dernier ne devienne personnage écrivain dans la suite de la fiction. Il s'agit d'un premier pas vers cette coïncidence parfaite²³ que nous devons lier à Goethe, présent dans le dernier chapitre de cette quatrième partie.

Sur les sentiers de l'au-delà, suite et fin

Sur les sentiers de l'au-delà, Hemingway rencontre Goethe qui a revêtu son apparence de jeunesse, celle de son apogée, alors que tous voyaient en lui un implacable séducteur. C'est que Goethe a décidé de retourner au non-être total et qu'il souhaite laisser

²³ Nous émettons une réserve envers «coïncidence parfaite» puisqu'elle reste impossible. Cependant, la fiction commande l'adhésion du lecteur à cette idée, avant que le texte ne produise ses effets ironiques dans *La célébration* et rétablisse la distinction entre le narrateur- personnage et Milan Kundera l'individu.

à son ami une image de beauté. Plus proche de la génération imagologique que Goethe, Hemingway ne comprend pas le discours du poète allemand, qui affirme avoir quitté ses œuvres au moment de sa mort :

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. (Kundera, 1999 : 319)

Plus loin, il continue :

Ne faites pas l'andouille, Ernest, dit Goethe. Vous savez bien que nous ne sommes en ce moment que la fantaisie frivole d'un romancier qui nous fait dire ce que lui-même veut dire et ce que nous n'aurions probablement jamais dit. Mais passons. Avez-vous remarqué l'aspect que j'ai pris aujourd'hui?
(Kundera, 1999 : 320)

Cette confirmation de la nature fictive de la séquence où Goethe et Hemingway dialoguent produit différents effets : d'abord, tout le discours qui unit les deux protagonistes procède de la pensée du narrateur ; ensuite, ce dialogue illustre un désir du narrateur de s'immortaliser, puisque ce désir, cette vanité comme le dit Goethe, est le lot de tout humain²⁴. «Ernest, résignez-vous à admettre que j'ai été aussi saugrenu que vous. Le souci de sa propre image, voilà l'incorrigible immaturité de l'homme. (...) L'homme ne sait pas

²⁴ Il s'agit d'une prémisse à la cinquième partie, qui opère la modification du statut du narrateur et qui s'incarnera dans sa propre fiction.

être mortel. Et quand il est mort, il ne sait même pas être mort.» (Kundera, 1999 : 320)

Goethe et Kundera sont unis par la quête de beauté qui caractérise le métier d'écrivain, poète ou romancier. Hemingway, bien que répondant à cet appel esthétique, exerçait aussi le journalisme, ce qui n'est pas sans conséquences sur son art. On peut lui prétendre un désir de vérité, ce qui, chez Kundera, prend plutôt la forme d'une exploration des possibilités humaines dans l'existence. Réalisme et réalité sont deux choses distinctes.

Goethe incarne aussi le paradoxe, l'impossibilité pour l'homme de surmonter son désir d'immortalité : la contradiction évidente de son discours et de ses actes trouveront leur aboutissement dans la partie cinq, avec la métamorphose du narrateur en personnage. En réalité, le discours de Goethe est nommément celui de Kundera, qui porte lui aussi la contradiction, le paradoxe. Goethe lui-même l'affirme en disant à Hemingway qu'ils ne sont, tous deux, que «la fantaisie frivole d'un romancier qui nous fait dire ce que lui-même veut dire». (Kundera, 1999 : 320) Ces séquences dialoguées sont du même ordre que les rêveries d'Agnès alors que, dans la partie un, elle imaginait un monde sans visage, où chacun serait son propre ouvrage, un monde où elle choisissait de ne plus rencontrer Paul. La rencontre apparemment arbitraire de Goethe avec Hemingway puise au même désir d'être, en dehors des images fixes données par les contemporains. Nous pourrions éventuellement lier frivolité et être hors de l'image ; la partie quatre n'autorise que la

relation entre le bonheur et la frivolité, par le biais de Christiane, que le narrateur soupçonne d'avoir été heureuse «en de tels moments» :

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.

(Kundera, 1999 : 316)

À propos de l'image de Goethe, conséquence de l'éternel procès, Goethe lui-même dit :

Vous n'avez toujours pas compris que les personnages dont ils parlent n'ont rien à voir avec nous? N'allez pas prétendre, Johann, qu'il n'y a aucun rapport entre vous et le Goethe dont tout le monde parle, et sur qui tout le monde écrit. J'admets que vous n'êtes pas tout à fait identique à l'image qui est restée de vous. J'admets que vous y êtes passablement déformé. Mais, pourtant, vous y êtes présent. (Kundera, 1999 : 318-319)

Nous considérons que cette séquence permet au narrateur, à l'instar de Goethe qui revêt l'aspect de sa jeunesse, de ménager ses effets : le discours sur l'image déformée par l'éternel procès et par la mémoire, ainsi que le discours implicite sur l'impossible coïncidence du moi et de l'image²⁵ disposent le lecteur à recevoir et percevoir le paradoxe du narrateur personnage.

²⁵ Discours tenu par Agnès dans la partie un, et porté par elle dans la suite du texte puisqu'il la caractérise et oriente sa quête.

Une courte digression nous permet de restaurer un rapport entre l'amorce du dialogue Goethe-Hemingway survenu dans la partie deux et les pantins de la fiction. Goethe affirmait que **Faust** n'est jamais aussi beau qu'au théâtre de marionnette. Nous pouvons en déduire que la nature inhumaine des pantins favorise la création d'un moi pur, non contaminé par la personnalité et l'aspect physique d'un acteur. Nous sommes en mesure de transposer la relation de Goethe à ses marionnettes, récitant lui-même ses vers, au narrateur, faisant jouer ses personnages, introduisant de la sorte une distance vis-à-vis de sa fiction, libérant «l'objet de la quête textuelle de l'emprise du réalisme.» (Kundera, 1995 : 29) Cette libération du réalisme dans la poursuite de la beauté inscrit un espace à occuper pour l'artifice, dont l'autoreprésentation sera un moyen. Le narrateur, révélant sa présence dans le discours de Goethe, soutient du même coup l'idée de la beauté associée à la création, à la fantaisie frivole. Kundera, ici marionnettiste de l'au-delà, crée un miroir où il peut se réfléchir lui-même.

Il faut conclure aussi de cette scène, jumelée à d'autres éléments du texte que nous connaissons déjà (par exemple, la beauté éternelle du poème dans la partie un), à l'immortalité des œuvres. Elles transcendent le temps parce qu'elles créent la beauté par l'artifice. L'art est artifice. Dans son interprétation de l'allégorie du chapeau de Beethoven, dans laquelle il tente de «saisir sa signification, pour ainsi dire, objective, le narrateur conclut en affirmant :

Si donc, sur notre tableau allégorique, Beethoven croise un groupe d'aristocrates sans ôter son chapeau, cela ne peut pas signifier que les aristocrates soient de méprisables réactionnaires et lui, un révolutionnaire admirable ; cela signifie que ceux qui créent (des statues, des poèmes, des symphonies) méritent plus de respect que ceux qui gouvernent (des domestiques, des fonctionnaires ou des peuples). Que la création représente plus que le pouvoir, l'art plus que la politique. Que les œuvres sont immortelles, non les guerres ni les bals des princes. (Kundera, 1999 : 310-311)

Supériorité de l'art sur l'exercice du pouvoir, quelle qu'en soit la forme, et immortalité des œuvres, non par leur fonction révolutionnaire mais bien par la beauté. Nous pouvons concevoir que si l'œuvre seule est immortelle, et que le narrateur devient aussi personnage de sa création, c'est qu'il tend vers l'être, vers cette immortalité de l'être, vers cette essence du charme du geste libre de toute dépendance au temps. Cet être surgissait de la rencontre de deux temps dans le geste de la sexagénaire ; la rencontre de Kundera avec Goethe, indirecte, narrative, subjective, esthétique, mime ce surgissement de l'être immortel perçu dans le geste de la sexagénaire.

Nous devons poser la question suivante : qu'est-ce que la beauté? Cette question nous ramène au premier chapitre du roman. Il nous faudra attendre la totalité de l'analyse du texte pour y répondre, puisque nous avons déjà posé la problématique esthétique, fusionnée à la problématique existentielle d'Agnès, comme tentative de circonscrire la beauté. Retenons pour le moment la question, fondement même du texte, et l'embryon de

réponse ci-dessus, qui introduit le rapport au temps (depuis le geste inaugural) en tant que principe opératoire dans une définition de la beauté.

Désir d'immortalité et *homo sentimentalis*

Nous arrivons au cœur du thème majeur développé par l'essai : la notion d'amour et la perception de l'auteur de son évolution depuis les Romantiques. Partant de trois témoignages de poètes et romanciers, Kundera explique que l'amour a été érigé en valeur et que l'image de l'amour, dans la société imagologique, devient le but même de l'amour. Cette partie du texte vise par ailleurs à disqualifier les moyens utilisés par Bettina (et Laura) pour accéder à l'immortalité et rétablir la nature de l'art, comme artifice et comme potentiel d'immortalité.

Gardons à l'esprit que cette quatrième partie constitue une plaque tournante sur laquelle le narrateur se repositionne vis-à-vis de sa création ; conséquence de l'arrivée d'Avenarius, elle oblige le narrateur à réévaluer les motivations de ses personnages et trouve, dans l'analyse socio-historique de la notion d'amour, ce qui pousse Laura et Paul l'un vers l'autre. À la lumière de l'histoire de Bettina, qui se termine dans l'essai de la partie quatre, le narrateur peut saisir la logique de la relation Laura-Paul-Agnès et relancer le récit qui les lie.

Les trois témoignages retenus pour saisir le rapport de Bettina à l'amour sont ceux de Rainer Maria Rilke, de Romain Rolland et de Paul Éluard. Rilke, «le plus grand poète allemand après Goethe» (Kundera, 1999 : 277) accorde une valeur mystique à l'amour que Bettina porte à Goethe, amour «qui contient en lui-même le cri d'appel et la réponse ; il s'exauce lui-même.» (Kundera, 1999 : 278)

Bettina elle-même dans sa correspondance avec Arnim, son époux, écrit que «L'amour véritable (*die Liebe ohne Gegen-Liebe*) est incapable d'infidélité» et que «cet amour cherche l'aimé sous toutes ses métamorphoses.» (Kundera, 1999 : 284) Kundera en déduit que l'aimé, en l'occurrence Goethe, «n'est ni la cause ni le but de l'amour». (Kundera, 1999 : 284) L'amour qui cherche l'aimé sous toutes ses métamorphoses n'est pas un amour porté vers l'autre ; c'est un amour dont l'objet peut changer subitement et, peu importe cet objet, l'idée de l'amour reste. Le narrateur appelle amour-sentiment cette forme d'amour qui érige son sentiment en valeur, qui fournit une image de l'autre et de soi, image destinée à la fixité. Par l'image de l'autre, l'aimant s'assure d'une image de lui-même, que Bettina estimait en mesure de lui faire traverser le temps. Le char préparé pour le voyage éternel de Bettina, c'est l'esquisse de la statue, où Goethe, à l'interminable inspiration, est figé dans la posture du héros Antique, Bettina assise à ses pieds, Psyché et muse du divin poète. L'amour-sentiment caractérise *l'homo sentimentalis*, défini par Kundera comme celui qui érige ses sentiments en valeurs et qui ne résiste pas à la tentation

de les exhiber. L'idée de la nature factice de ce sentiment amoureux rejoint le kitsch au sens commun.

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, son exhibition.

(Kundera, 1999 : 290-291)

Ainsi, l'objet d'amour de Bettina peut-il changer, l'amour reste le même, «planté dans son cœur par un jardinier céleste.» Goethe, avec tout son génie, aurait dû s'humilier devant l'amour divin planté dans le cœur de Bettina, quitte à s'humaniser dans la passion. Cet amour l'aurait entraîné vers l'immortalité : «C'était là le char pour son voyage embrasé à travers les cieux. C'était là qu'était préparé à sa mort le sombre mythe (*der dunkle Mythos*) qu'il laissa vide.» (Kundera, 1999 : 279) Mais qu'est-ce qu'un mythe, sinon une représentation symbolique portée par le langage? Goethe, montant dans ce char pour l'éternité, serait devenu le symbole de l'amour divin, tel un Faust marchandant son âme contre la connaissance. Bettina crée son mythe puis l'habite.

Pour les Romantiques, l'amour-sentiment joue le rôle du mythe, c'est-à-dire représentation symbolique, fixe, éternelle ; du point de vue du texte, l'amour-sentiment confine à l'image et au moi, à la croyance de leur coïncidence parfaite, à l'identification du

moi au corps. La puissance de cette image confine aussi, du même souffle, au kitsch, comme nous pouvons maintenant le démontrer.

Dans son essai, le narrateur rappelle à notre souvenir le moment où Goethe a reçu l'esquisse de Bettina. Ému, il s'est laissé prendre au jeu de la vanité devant sa propre image, mythifiée. Il a cru naïvement que Bettina lui portait un amour réel.

Quand Goethe a reçu de Bettina le projet de statue, il a senti, si vous vous en souvenez, une larme dans son œil ; il était alors sûr que son for le plus intérieur lui faisait ainsi connaître la vérité : Bettina l'aimait réellement et il était injuste à son égard. Il comprit seulement plus tard que la larme ne lui révélait aucune vérité surprenante sur le dévouement de Bettina, mais tout au plus une banale vérité sur sa vanité propre. Il eut honte de s'être fait avoir par la démagogie de sa larme. (Kundera, 1999 : 302)

L'alternance de la narration de l'histoire d'Agnès avec celle de Goethe concentre ses effets réflexifs et le discours sur l'*homo sentimentalis*, résultat de l'observation de Bettina, se répercute sur Laura et sur l'objet de son amour, Paul. Le kitsch les enveloppe de son brouillard factice. Leur besoin «de se regarder dans le miroir du mensonge embellissant et de s'y regarder avec une satisfaction émue» (Kundera, 1995 : 160) trouve dans la mort d'Agnès son épanouissement.

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. (Kundera, 1999 : 303)

L'émotion devant une image de soi-même, qu'il s'agisse de l'image de l'immortalité même ou de l'image d'un soi amoureux, relève du même besoin, celui de l'homme-kitsch, défini ci-dessus.

Le mensonge de la statue, Goethe l'a saisi plus tard. Le mensonge de la larme de Paul et de Laura, le mensonge de l'image d'un Paul fidèle et d'une Laura sacrifiée sont des images de l'amour devenu valeur. Fidélité et sacrifice sont des valeurs romantiques. Paul et Laura sont subjugués par ces images d'eux-mêmes bien que leur comportement aille à l'encontre de ces valeurs : ce qui importe, c'est de réaliser l'image.

La fin de la partie trois jouait sur la reprise du motif des lunettes, celles de Bettina cassées par Christiane, et celles de Laura, fracassées par Agnès. Cette scène contenait aussi une reprise du motif de la statue. À une Bettina, dessinée en Psyché aux pieds du mythique poète, se substitue l'image de Laura, les mains sur les cuisses de Paul et la tête appuyée sur son torse.

Agnès est à un bout de la pièce, les lunettes noires à la main ; à l'autre bout, en face et loin d'elle, Laura et Paul, comme une statue, restent immobiles, pétrifiés. (Kundera, 1999 : 274)

Cette scène survient après le pseudo suicide de Laura, lié à la perte de Bernard, son jeune amant. Elle rentre de la Martinique et subitement, l'amour qu'elle portait à Bernard se transforme en amour pour Paul. Une voix avait murmuré à son oreille, dès sa première rencontre avec Paul, «Voilà un homme!» Cette voix est comme la main du jardinier céleste qui a planté un sentiment amoureux dans le cœur de Bettina : le sentiment lui a été imposé et Laura, pour qui l'amour est une valeur, n'hésite pas à engager un duel avec sa sœur sur la notion même d'amour. Laura est submergée par l'amour-sentiment, comme Bettina dans le passé.

Nous nous souvenons aussi que ce duel avait donné lieu à la disqualification d'Agnès par Laura : «Je te connais, ma sœur : toute ta vie, tu t'es trouvée de l'autre côté de l'amour. Tout à fait de l'autre côté de l'amour. Au-delà de l'amour.» (Kundera, 1999 : 272) Cet au-delà de l'amour qu'évoque Laura, c'est l'envers de sa conception de l'amour, de l'amour-sentiment. Il s'agit évidemment de l'amour-relation, celui qui unit les deux parties de la relation dans le mouvement. Ici, pas d'image, pas de fixité : cet amour-relation déborde le moi et l'image, il tend vers l'être. Tout dans l'amour-relation nous ramène au geste d'adieu : l'au-delà du temps, l'éblouissement, l'émotion, la métamorphose

des buissons en ailes, l'ambiguïté du geste aussi, convergent vers la liaison entre l'amour-relation et le geste, la beauté, entre l'amour-relation et la beauté.

Agnès, au-delà de l'amour, refuse l'image dans laquelle Paul l'emprisonne par son sentiment. C'est plutôt l'amour d'Agnès pour son père, c'est l'amour du narrateur, corps-père, pour Agnès, qui tiennent de l'amour-relation. Ce mouvement nous ramène inévitablement au poème de Goethe, *Sur tous les sommets, le repos*, qui marque la métamorphose du père d'Agnès, d'être vivant en souvenir, en être mort, et que le silence accompagne. Rappelons ceci :

Et elle se rendit compte qu'elle reconnaissait la voix de la mort du père : c'était le silence des oiseaux endormis sur la cime des arbres.

Le silence, en effet, se répandit après la mort, remplit l'âme d'Agnès, et c'était beau ; je le redirai : c'était le silence des oiseaux endormis sur la cime des arbres. (Kundera, 1999 : 49)

L'amour-sentiment, composé d'images fixes, s'oppose à la beauté, elle-même perçue dans le mouvement. Souvenons-nous du geste de la sexagénaire, mouvement gracieux, beau, qui subjugué le narrateur. Ainsi, le seul amour qui accède à la beauté est celui de l'amour-relation, celui qui caractérise tant Agnès que Christiane, l'épouse de Goethe.

Vers une nouvelle logique du récit

Avant d'entamer l'étude de la cinquième partie du roman, il nous semble essentiel de revenir brièvement sur les hypothèses de lecture que nous avons développées et démontrées dans ce quatrième chapitre.

La forme essayiste marque un temps d'arrêt dans le déroulement du récit contemporain de l'écriture, en plus de conclure celui de la relation Bettina-Goethe. Cette pause est nécessaire en raison de l'arrivée du perturbant professeur Avenarius, dont l'action bouleverse l'anecdote et y induit une logique de l'illogique. Le narrateur, face à ce déplacement des personnages, doit réévaluer les motivations de chacun avant de poursuivre son récit, lequel, rappelons-le, relève d'une quête esthétique et existentielle dont l'objet ultime est la définition de la beauté. Il s'agit donc d'une opération de déconstruction de la fiction qui a pour but d'en saisir la logique qui semble avoir échappé au narrateur.

L'essai toutefois n'est jamais pur ; il est contaminé par la fiction. La fin du dialogue Goethe-Hemingway surgit ici à la fin de cette partie afin de préparer la métamorphose du narrateur, qui deviendra bientôt personnage en interaction avec les protagonistes de sa fiction. Le discours sur l'immortalité, sur l'image et le paradoxe de Goethe, se reportent

sur ce même narrateur, lui aussi en quête de l'être. Hemingway quant à lui réintroduit doucement l'imagologie dont Paul se faisait le porte-parole dans la partie trois.

À l'imagologie, au désir d'immortalité, il nous faut ajouter l'amour, notion dont l'évolution historique nous est donnée par le narrateur sur la base de son observation de la relation de Bettina à Goethe. Il s'ensuit une définition duelle de l'amour : l'amour-sentiment, qui procède de l'image, de la fixité et de sa transformation en valeur, et l'amour-relation, qui refuse l'image, qui la dépasse, se situe même «au-delà de l'amour» du point de vue de l'amour-sentiment. Nous avons lié cet au-delà de l'amour à l'au-delà du temps dans lequel l'être évolue, mais avec timidité, puisque la cinquième partie viendra nourrir cette liaison de plusieurs façons. Nous avons aussi déterminé qu'il existe un lien entre l'amour-relation et la beauté, lien qui sera étoffé dans la prochaine partie.

Nous avons donc pu constater que la logique illogique d'Avenarius consiste à détruire les images, à les remplacer aussi avec son regard créateur, afin de donner à voir quelque chose qui relève de l'être. Ce jeu d'images lui permet de faire jouer les affinités électives afin de mettre en place les éléments nécessaires à un développement résolument relativiste de la suite événementielle.

CHAPITRE IV

DE LA BEAUTÉ ET DE LA MÉTAPHORE (OU L'INSOUTENABLE LÉGÈRETÉ DE L'ÊTRE)

Il est difficile d'interpréter la beauté. Je ne suis pas préparé à le faire. La beauté est une énigme.
L'Idiot, Dostoïevski

Mathématiques existentielles et esthétique mathématique

Fin de l'anecdote, instauration des prémisses au renversement ironique de l'épilogue, rappel du passé du texte et radicalisation du destin d'Agnès : *Le hasard* dévoile et voile tout à la fois. D'autre part, l'écriture y est thématifiée par la persistance, en un écho discret, de la vanité de Goethe faisant la leçon au jeune mort Hemingway dans la quatrième partie.

La narration des dernières heures de la vie d'Agnès est entrecoupée par un dialogue entre le narrateur et son ami Avenarius, enfin présent. Tous deux discutent de plusieurs sujets qui se rapportent à la fiction à différents degrés.

En présence de son ami Avenarius, situé du côté de l'existence, le narrateur s'incarne, prend corps, devient personnage qui le constitue ego expérimental et le fait exister ; apparente transgression de la frontière fiction/réalité qui crée paradoxalement un effet réaliste, cette incarnation dans et par le regard de l'autre connaît son plein déploiement dans la partie sept. Nous pouvons cependant en tirer profit dès maintenant.

Cette métamorphose est intimement liée au sort d'Agnès qui est, rappelons-le, ego expérimental. Kundera en discute, de près et de loin, avec son ami, ponctuant de la sorte les derniers moments de l'existence d'Agnès d'un dialogue de nature dialectique²⁶. La quête existentielle d'Agnès (amorcée dans l'émotion esthétique du narrateur observant le geste d'adieu de la sexagénaire) s'attache plus solidement à la méditation esthétique par la métaphore. Au croisement des thèmes et variations, Agnès est beauté. La problématique de la mort, dialectisée, relativisée, traverse ces thèmes et déploie ses paradigmes dans des équations mathématiques : «Mais qu'est-ce que la beauté, d'un point de vue mathématique ?» (Kundera, 1999 : 366)

Démythifier le poète

Le tout s’amorce par une réflexion sur le mythe de Rimbaud. Recontextualisé, dépouillé des images de révolutionnaire et de prophète, Rimbaud redevient poète, et sa poésie résonne de mots oubliés. Vie, mort et écriture sont réunies déjà dans les deux premières pages de la cinquième partie, comme ils l’étaient dans la scène d’ouverture du roman. Jeu réflexif, jeu méditatif, les thèmes sont crédités de significés plus vastes, de sorte que le texte oriente son lecteur attentif vers une prescription de la lecture à faire du roman. L’auteur, puisque c’est de son intention qu’il est question, sait qu’une partie du lectorat de **l’Immortalité** risque de le mythifier lui-même au détriment de son œuvre, au profit même de l’oubli de son œuvre, qu’il tient seule pour connaissance valable. Ainsi, la réflexion sur Rimbaud sert bien la narration en ce qu’elle produit une orientation de lecture.

À l’image inventée de Rimbaud, celle de l’homme de progrès, de la modernité et de la révolution, il substitue ses poèmes et les mots oubliés des hommes ; la beauté simple de la poésie à l’œuvre, qui fait «qu’un instant de l’être devienne inoubliable et digne d’une insoutenable nostalgie.» (Kundera, 1999 : 47)

²⁶ «Dialogue dialectique : plus complexe, préside au dialogue philosophique, pris en charge par les deux

Rimbaud qui avait enjoint au monde entier d'être absolument moderne, était un poète de la nature, un vagabond, ses poèmes contenaient des mots que l'homme d'aujourd'hui a oubliés ou qui ne lui procurent plus aucun plaisir : grillons, ormeaux, cresson, noisetiers, tilleuls, bruyère, chêne, chers corbeaux délicieux, excréments chauds de colombiers ; et des chemins, des chemins surtout : *Par les soirs bleus d'été, j'irai dans les sentiers, picoté par les blés, fouler l'herbe menue... Je ne parlerai pas, je ne penserai rien... et j'irai loin, bien loin, comme un bohémien, par la Nature, - heureux comme avec une femme...*

(Kundera, 1999 : 326)

Nous retrouvons une certaine ressemblance entre ces vers et ceux de Goethe cités dans la partie un du roman : beauté et nature font encore une fois qu'un instant de l'être devienne digne d'une insoutenable nostalgie. Agnès, qui avait apporté une édition brochée des poèmes de Rimbaud avec elle en Suisse, ne s'en trouve que plus fermement liée à son père, à la beauté de la nature où tous deux faisaient des ballades en scandant les vers de *Sur tous les sommets le repos*. C'est à rebours qu'elle a compris que le repos des oiseaux sur la cime des arbres évoquait la mort ; c'est aussi à rebours qu'Agnès, par la réflexion du narrateur, replace la beauté du côté de la nature, du côté du père et de son enfance. Ce jeu de mémoire opère d'autre part sur le narrateur, que nous avons posé en tant que père métaphorique d'Agnès ; le monde des chemins, le monde des poètes, c'est le monde du

interlocuteurs, sous formes de questions-réponses ; relation d'égalité entre les partenaires, qui partagent des valeurs communes, et sont en situation de manque relatif par rapport à l'objet ou savoir qu'ils visent. Il y a progression vers un savoir partagé.» (**Dictionnaire des genres et notions littéraires**, 1997 : 161)

roman²⁷ : «(...) tous les aspects de l'existence que le roman découvre, il les découvre comme beauté.» (Kundera, 1995 : 147)

La beauté et la lenteur : la mémoire

Agnès se dissocie du monde des routes, celui du mari, et saisit la beauté de la nature en tant que retour sur le passé, en tant que déjà-vu.

Le chemin et la route impliquent aussi deux notions de beauté. (...)
 Dans le monde des routes, un beau paysage signifie : îlot de beauté, relié par une longue ligne à d'autres îlots de beauté.
 Dans le monde des chemins, la beauté est continue et toujours changeante ; à chaque pas, elle nous dit «Arrête-toi!».

Le monde des chemins était le monde du père. Le monde des routes était le monde du mari. Et l'histoire d'Agnès s'achève en boucle : du monde des chemins au monde des routes, et maintenant à nouveau au point de départ.
 (Kundera, 1999 : 331)

«Beauté continue et toujours changeante» : rappel du geste d'adieu, de sa beauté émouvante, de ses variantes depuis la première occurrence. La Suisse, enfance d'Agnès, retour au père et geste exprimant un désir immense et indéterminé, transcendant les mots, lui aussi retrouvé ; le désir de quitter définitivement son présent parisien pour revenir à la

²⁷ Nous sommes en accord avec la postface de François Ricard, et l'idée du roman chemin.

nature et à l'absence de regard, à «une essence du charme du geste», à la voix de la mort du père, s'accorde au désir du narrateur de renouer avec la beauté de la poésie par la réécriture de *Sur tous les sommets le repos*. Il s'agit d'instaurer un rapport de continuité, et aussi d'inclusion, en positionnant son propos dans la lignée des Goethe et Rimbaud.

À ce point de l'analyse, nous devons relire Agnès en fonction d'une définition de la beauté à l'œuvre (de façon souterraine) dans la totalité du roman. Nous l'abordons d'un point de vue onomastique et symbolique pour le moment.

Surgie pour circonscrire l'émotion esthétique du narrateur en quête de connaissances, Agnès est l'agnostique sur laquelle repose l'expérience de la beauté. «Doctrine d'après laquelle tout ce qui est au-delà du donné expérimental (tout ce qui est métaphysique) est inconnaissable» (**Le Petit Robert**, 1990 : 37) est la définition de l'agnosticisme. Dans cette perspective, Agnès est liée de façon nécessaire et non aléatoire à son nom. Agnès, incomparable, transcende les autres personnages et les thèmes. Agnès évoque l'impossible connaissance hors de l'expérience même empreinte de subjectivité ; elle est continuité du geste d'adieu de la sexagénaire, que la conscience subjective du narrateur observe et éprouve, d'un point de vue sérieux, à l'opposé du jeune maître nageur qui n'en perçoit que le comique. Cette double disposition contextuelle du geste, la possibilité de n'en saisir qu'un aspect (comique/sérieux) est maintenue dans le

développement de la fiction et de la quête de beauté (connaissance) par le dialogue Kundera-Avenarius. Le sérieux de la problématique esthétique culmine dans cette cinquième partie et son aspect comique, ou plutôt le comique de l'homme qui prend le monde au sérieux (et le roman) se déploie dans l'épilogue de la septième partie. «La connaissance est la seule morale du roman» (Kundera, 1995 : 16) ; connaissance lucide qui accepte la dualité et le paradoxe dans l'expérience de la totalité.

La laideur et la vitesse : l'oubli

Par ailleurs, le texte met en place certains éléments symboliques afin d'ancrer la quête existentielle dans la perspective esthétique. Happée par la vague de laideur environnante de la ville, Agnès souhaitait, dans la première partie, tenir devant son visage un brin de myosotis pour se protéger de la laideur en déambulant dans Paris. «(...) mince tige surmontée d'une fleur miniature, elle sortira avec lui dans la rue en le tenant devant son visage, le regard sur lui afin de ne rien voir d'autre que ce beau point bleu, ultime image qu'elle veut conserver d'un monde qu'elle a cessé d'aimer» (Kundera, 1999 : 39) ce brin de myosotis²⁸ et inscrit la quête esthétique dans les paradigmes de l'image et de la mémoire. La sensation d'effondrement d'Agnès devant l'arbitraire génétique qui lui a donné une

image physique qui ne révèle en rien son être, l'évocation d'un au-delà du temps émergeant du geste de la sexagénaire, participent tous de l'énigme de la beauté. Par ailleurs, le narrateur revient sur le myosotis d'Agnès dans le dernier paragraphe du roman, pour boucler le temps de l'écriture et la quête esthétique, textuelle : «Dans une même ambiance, autrefois, Agnès avait désiré s'acheter un brin de myosotis, une seule fleur de myosotis ; elle avait désiré le tenir devant ses yeux comme l'ultime trace, à peine visible, de la beauté.» (Kundera, 1999 : 506) Le texte, l'écriture du texte et le désir de beauté exprimé dans l'anecdote sont noués une dernière fois, alors qu'Agnès, morte, hante la dernière partie. Le sens d'Agnès, étoffé à rebours, s'enrichit de cet appel à la mémoire et rejaillit sur le texte, induisant chez le lecteur un sentiment de nostalgie, semblable à celui du narrateur saisissant dans son attente frivole l'insoutenable légèreté de l'être dans le geste de la sexagénaire.

Le narrateur lui-même est obsédé par le récit d'un accident de voitures entendu à la radio dès le début du roman. Après un bon repas partagé avec Avenarius et une conversation touchant différents sujets, le narrateur raconte à son ami ce qui, de son point de vue, a poussé une jeune fille suicidaire à s'asseoir au milieu de la chaussée et causer

²⁸ Nous avons déjà expliqué l'idée d'oubli en lien avec le nom anglais du myosotis, forget me not, dans le premier chapitre de notre analyse, à la page 48.

l'embarquée de trois voitures.

Sur tous les sommets, le repos d'Agnès

Pendant que le narrateur explique son idée sur cet étrange et inoubliable accident, Agnès de son côté se remémore un étrange et inoubliable moment, souvenir qui lui vient alors qu'elle réfléchit sur son désaccord d'avec le monde des hommes. En effet : «Comment vivre dans un monde avec lequel on n'est pas d'accord?» (Kundera, 1999 ; 379) Son désaccord ne peut trouver refuge ni dans la chartreuse où Fabrice del Dongo s'était retiré ni dans l'amour qui la tiendrait prisonnière de son image. Cette réflexion coïncide avec son retour temporaire à Paris, pour annoncer à Paul et à Brigitte qu'elle les quitte définitivement pour s'installer en Suisse, monde du père et de l'enfance. Cette réflexion entraîne aussi la réminiscence de son expérience de l'insoutenable légèreté de l'être, qu'Agnès a vécue dans la frivolité d'un moment, dupliquant en quelque sorte l'observation de la sexagénaire dans l'attente d'Avenarius : (Ce dernier personnage apportera sa solution à la question d'Agnès dans la métaphore de la septième partie du roman : jouer avec le monde constitue son moyen de vivre dans le monde des hommes, bien que Diabolum y survit et y croît.)

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 dans 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.

La départementale où elle roule maintenant est calme ; lointaines, infiniment lointaines, les étoiles scintillent. Agnès se 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..

(Kundera, 1999 : 380-381)

Du point de vue anecdotique, Agnès s'individualise : son parcours unique la distingue des autres personnages face à l'immortalité. Dans la scène du ruisseau, elle renonce à son moi, à l'illusion de son unicité, elle accepte la finitude et, de ce fait, renonce à lancer son image dans l'horizon immédiat de la mémoire de ses proches. Agnès accepte sa mortalité dans la conscience-souvenir d'une participation de la nature. Être, c'est accepter de n'être que ça, «vasque de pierre dans laquelle l'univers descend comme une pluie tiède.» (Kundera,

1999 : 381) ; transcender le temps, se faire légèreté, là où le temps perd sa successivité, son avant, son après, son devenir. Être, transcendance du temps et oubli du corps-image, abolition des limites temporelles du corps ; frivolité positive, légèreté de l'être, effet subjectif du regard (introjection/projection), de la conscience. Étendue au bord du ruisseau, Agnès se sent traversée par lui et en oublie son moi. À l'abri des regards, dans la solitude, Agnès peut devenir conscience-souvenir de la participation de la nature.

Le fonctionnement de cette scène repose sur le rappel, la mémoire, tout comme la narration de l'attente du narrateur observant la sexagénaire, attente livrée au passé. Cette beauté, cet instant de l'être ne sont jamais donnés dans le présent ; il leur est nécessaire, pour se construire, de se lier au passé. La beauté, dit le texte, ne se trouve pas dans le présent, monde des routes et de la vitesse, mais ailleurs, là où l'homme trouve encore un chemin, celui de la mémoire, individuelle et collective. Bien que la scène tende vers la métaphore d'Agnès, vers la circonscription de son *grund*, nous pouvons, lecteurs, saisir la nature universelle de ce moment justement parce qu'Agnès n'est pas une individualité mais bien connaissance et beauté, et par son arrachement au temps humain, calculé, minuté,

artificiel²⁹. L'art-ifice ici tient plutôt dans la mise en mots de cet instant qui recrée l'insoutenable nostalgie, qui actualise le commentaire du narrateur suite au poème de Goethe. C'est la construction par l'art qui permet d'accéder à la beauté de l'être, calque de la pensée qui procède des images mentales pour se bâtir. Aussi le narrateur partage-t-il son expérience, sa lecture de *Sur tous les sommets le repos*, en fait une re-création, une beauté déjà vue.

La question d'Agnès, comment vivre dans un monde avec lequel on n'est pas d'accord, se pose aussi au narrateur, à laquelle il répond par le jeu de l'écriture. Dialogiser la poésie du passé, c'est trouver une solution à cette problématique, tant pour lui-même, narrateur, que pour son personnage en quête d'une chartreuse. Par ailleurs, si cet instant du texte est un moyen de se soustraire aux regards, c'est aussi un paradoxe du point de vue du narrateur puisqu'il s'expose par le fait même d'écrire et de partager le procès de la création. Il nous faut attendre Avenarius pour compléter la réponse, lui qui exprime sa révolte par le jeu des images.

²⁹ L'art du roman : «La période des paradoxes terminaux incite le romancier à ne plus limiter la question du temps au problème proustien de la mémoire personnelle mais à l'élargir à l'énigme du temps collectif, du temps de l'Europe, l'Europe qui se retourne pour regarder son passé, pour faire son bilan, pour saisir son histoire, tel un vieil homme qui saisit d'un seul regard sa propre vie écoulée. (...) si le roman doit vraiment disparaître, ce n'est pas qu'il soit au bout de ses forces mais c'est qu'il se trouve dans un monde qui n'est plus le sien.» (Kundera, 1995 : 28)

Dans la scène du ruisseau, Agnès renonce à son moi, à l'image, que Bettina et Laura lancent vers l'immortalité, dans l'horizon historique, mémoire collective du monde ou mémoire plus immédiate des proches. Être, c'est accepter sa mortalité, sa finitude, dans la conscience-souvenir de sa participation à la Nature. Être, c'est accepter de n'être «que ça», c'est renoncer à l'unicité factice du moi. Être, c'est transcender le temps, c'est accéder à la légèreté où le temps perd sa successivité, son avant, son après, son devenir ; être, c'est l'éternel présent de la participation de la Nature, de la parfaite coïncidence d'Agnès à son geste d'adieu vers son père exprimant un désir immense et indéterminé, celui d'exprimer la beauté en transcendant le langage.

L'opposition lourd-léger occupait aussi la séquence d'ouverture du roman : la sexagénaire, avant la légèreté, le charme de son geste d'adieu au jeune maître nageur, nous était décrite par l'image de la locomotive à vapeur, incarnation même de la pesanteur, mais appel malgré tout à un passé, à la mémoire. C'est dans l'espace entre la légèreté juvénile du geste, de son charme, de son présent et la lourdeur du corps, âgé, marqué par le temps, que le narrateur lit la manifestation de l'être. Dans la scène du ruisseau, la lourdeur du corps et de l'image d'Agnès se résolvent dans la frivolité du moment, dans la légèreté de la participation à la manifestation du temps.

Cette reprise de l'opposition lourd-léger dans la scène du ruisseau entraîne notre analyse du côté de la conversation entre le narrateur et son ami Avenarius. Dans l'ordre de présentation du texte, la référence à **l'Insoutenable légèreté de l'être** survient avant qu'Agnès ne s'allonge au bord du ruisseau, et contamine ainsi la lecture de cette scène. L'enchâssement intermittent de la conversation des amis dans le retour de Suisse d'Agnès provoque un effet de simultanéité et rend difficile l'analyse. Cependant, nous choisissons de bifurquer vers l'étude de ce dialogue avant de poursuivre notre accompagnement d'Agnès sur le chemin du retour.

L'excentrique Avenarius

Nous avons proposé une lecture de la métaphore d'Agnès, qui se lie au *grund* par le discours du narrateur, incarné dans cette partie, c'est-à-dire devenant personnage dans et par la parole d'Avenarius. À la fois explication métaphysique, justification des mathématiques existentielles en tant que fondement de l'anecdote (mimétisme de l'existence) et théorisation d'une conception de l'art romanesque, ce dialogue permet de mettre en valeur les enjeux du texte, tant dans la fiction que dans la narration, à savoir la beauté transcendante comme moyen de lutter contre la mort, moyen de s'immortaliser, et la tension entre radicalisation et relativisation des discours.

Intéressons-nous d'abord au professeur qui, depuis la première mention de son nom, et même en son absence, ne cesse de provoquer des effets et des rebondissements qui servent le parcours d'Agnès et le discours du narrateur, libérant factuellement la première de la fixité de son image dans le regard de Paul et forçant le deuxième à réorienter sa méditation sur l'existence. Nous avons déjà postulé l'insertion de l'essai romanesque que forme la quatrième partie en tant que réaction du narrateur à l'intervention du professeur dans la partie précédente. Nous pouvons aussi justifier l'existence même du texte par le retard d'Avenarius à son rendez-vous au club de gymnastique : par son absence, il abandonne le narrateur à l'attente qu'il comble par la fiction.

Le dialogue dialectique entre Avenarius et Kundera fournit l'occasion au romancier d'énoncer sa conception de l'art, et de l'art de la vie, en quelque sorte. À la raison correspond un équivalent purement littéraire, la métaphore.

Dans toutes les langues qui proviennent du latin, le mot raison (ratio, reason, ragiome) a deux sens : avant de désigner la cause il désigne la faculté de réflexion. Aussi la raison en tant que cause est-elle toujours perçue comme rationnelle. 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.

Ton idée m'échappe, dit Avenarius.

Domage, c'est l'idée la plus importante qui me soit jamais venue à l'esprit.

(Kundera, 1999 : 350-351)

Le professeur Avenarius confirmera la thèse de son ami, thèse qui veut que le fondement, tout autant que ce que nous nommons couramment raison, ait le pouvoir de causer des effets : puisque Avenarius ne comprend pas, le narrateur se voit dans l'obligation de représenter son idée, d'exposer son propre point de vue tant sur le *grund* que sur la solution à l'absence de chartreuse et au refus de l'image d'Agnès, sous-entendant que le lecteur, à l'image de son ami, risque de rester dans l'obscurité. Par ailleurs, et ce depuis le début du roman, tout signe ne fait l'objet d'une lecture que par celui à qui il n'est pas destiné : le geste d'adieu de la sexagénaire, dédié au jeune maître nageur, est capté par le narrateur ; le geste d'adieu de la secrétaire, adressé au père d'Agnès, est lu par cette dernière (et par sa mère, qui devient tendue suite au départ de la secrétaire) comme une preuve d'amour ; le geste d'adieu de Laura, dans la partie sept, est interprété par Paul, mais était probablement lancé en direction d'Avenarius. Ainsi pouvons-nous prétendre que ce discours sur le *grund* vise d'abord à saisir la nature et la fonction du professeur. Le texte est en partie tributaire de son activité, qui se déroule toujours sous le couvert d'une quelconque image, laquelle ne coïncide jamais avec Avenarius lui-même.

Ce jeu d'images ne doit pas nous abuser. Avenarius, par son nom déjà, évoque une double appartenance historique : fondateur de l'empiriocriticisme, système philosophique qui visait à abolir la dualité matière/esprit, objectivité/subjectivité dans l'expérience, contemporain de Marx, succédant à Goethe ; diabolin activiste, nihiliste, courant dans le Paris nocturne d'aujourd'hui pour éliminer les voitures à coups de couteau dans les pneus, l'Avenarius du texte se compose des deux individus, le réel et le fictif. Il englobe la totalité temporelle où évolue chacun, passé et présent, afin de participer à la beauté en tant que déjà-vu et au discours sur le roman, considéré comme exercice visant la connaissance. Avenarius se pose en agnostique, comme Agnès, et réalise une plongée à travers le sens des mots clé du roman : image, mort, immortalité, amour, érotisme, temps, etc. Évidemment, il partage son statut de personnage de fiction inspiré du réel avec Goethe, Hemingway, et Rubens, l'amant d'Agnès. Tous ces personnages, en synergie, actualisent la réflexion romanesque sur l'art, le temps, l'amour (et l'érotisme) et l'être, afin d'énoncer le point de vue du narrateur Kundera sur la nature et la fonction du roman.

La remise du diplôme d'âne intégral à l'animateur de radio et journaliste avait entraîné la lente décrépitude du couple Laura-Bernard, et permis à Laura de gestualiser son désir de Paul. Rappelons qu'elle reculait jusqu'à lui, dans la lutte qui l'opposait à sa sœur, et que la partie trois se terminait sur l'image de Laura et Paul statufiés. L'intérêt d'Avenarius pour Laura le pousse à entrer, même indirectement, en contact avec elle, pour

reprendre le texte. Mais il fait plus que cela ; il entre en contact direct avec elle, dans le métro, la sauvant tel un mousquetaire de Dumas. Celle qui lui est toujours inaccessible, sur qui il provoque néanmoins des effets, c'est Agnès. Agnès serait l'impossible totalité de l'expérience qu'Avenarius recherche ; Agnès, serait la connaissance métaphysique de la beauté par l'expérience, connaissance rendue à l'entendement par les mots. Agnès, par le geste, transcende les mots, «porte au-delà», pour revenir à l'origine du mot «métaphore», et accède à la connaissance de l'être dans une expérience totale, objectivité/subjectivité intervenant ensemble dans la scène où elle se croyait traversée par le ruisseau, ce vers quoi le professeur tend dans sa course nocturne, dévoilant l'ancienne beauté des cathédrales pour la donner à voir au lecteur-observateur que nous sommes. À l'opposé, se trouvent Laura et Paul, fréquentés par Avenarius, qui proposent une acception imagologique du monde, confinée au geste, sans accéder à l'être, à la connaissance de l'être. Laura et Paul vivent à la surface des choses ; Agnès et Avenarius existent dans la métaphore.

Nous sommes maintenant à même de concevoir en partie le fonctionnement du texte qui procède de la sémiologie illimitée peircéenne, où «le signe est plutôt un état temporel, moment dans un processus sans fin d'acquisition de savoirs.» (Fisette, 1990 : 9) Or, le signe d'adieu de la sexagénaire, adressé au maître nageur est lu par le narrateur. Cette lecture engendre une représentation mentale, un signe généré pour déployer le potentiel du premier, Agnès. Et le processus se poursuit, lorsque Laura recrée le signe d'adieu, faisant

alors la preuve que l'imagologie arrête le sens à sa surface. C'est le geste pour le geste, et non le geste qui porte au-delà, qui transcende. Les cathédrales, dont Avenarius veut faire voir la beauté (en tant que déjà vu), s'avèrent une reprise du signe d'adieu qui, dans le mouvement sémiotique, introduisent une dimension temporelle nouvelle, réunissant passé lointain et présent dans un même geste. À l'origine de ces signes, le désir de dire la beauté, la beauté comme déjà-vu, et le désir de signifier l'insoutenable légèreté de l'être.

De la même manière, nous pouvons poser le poème de Goethe comme signe lu par le narrateur, dont la lecture est rendue par la scène du ruisseau, signe développé, livré à l'interprétation du lecteur sous la forme d'une métaphore, celle de la fontaine.

Le texte pose le signe à la fois dans sa surface et dans sa densité, dans sa totalité : Avenarius raconte comment, marchant devant l'Église Saint-Germain, il lui a été impossible d'en saisir une vue complète.

De ces regards fugaces ou déformés, est resté dans ma mémoire un signe approximatif qui ressemble aussi peu à l'église que Laura à mon petit dessin fait de deux flèches. L'église Saint-Germain a disparu, et toutes les églises de toutes les villes ont disparu, comme quand la lune s'éclipse. En envahissant les rues, les voitures ont réduit les trottoirs, où s'entassaient les passants. S'ils veulent se regarder, ils voient les voitures en toile de fond ; s'ils veulent regarder la maison d'en face, ils voient les voitures au premier plan ; il n'existe pas un seul angle d'où l'on ne voie les voitures, au fond, devant, sur les côtés. Leur vacarme omniprésent, tel un acide, dévore tout moment de contemplation. À cause des voitures, l'ancienne beauté des villes est devenue invisible. Je ne

suis pas comme ces stupides moralisateurs qui s'indignent devant les dix mille morts annuels sur les routes. Au moins, ça fait baisser le nombre des automobilistes. Mais je m'insurge contre le fait que les voitures ont éclipsé les cathédrales. (Kundera, 1999 : 358-359)

De l'ancienne beauté devenue invisible, nous retenons l'écho inversé de la transformation d'Agnès en fontaine, transformation qui s'opère dans l'effacement de l'image, du moi : le passé d'Agnès, l'image d'Agnès s'abolissent pour laisser l'être se manifester, pour participer de la nature. L'image de la cathédrale, le passé qu'elle évoque, disparaît sous l'accumulation de voitures aux abords des trottoirs et, du fait de cette accumulation, la transparence de sa beauté est rendue impossible. Donner à voir les cathédrales, c'est faire resurgir une beauté en tant que déjà vu, une beauté reliée au passé, une beauté transcendante, émergeant d'un passé lointain.

La totalité architecturale des églises convoque la géométrie et rejoint la mathématique existentielle que le narrateur rêve d'élaborer dans un grand livre, **la Théorie du hasard**, parodie respectueuse de la **Théorie des couleurs** de Goethe. Cette mathématique existentielle concerne le temps, dans sa relation à la mémoire et à l'oubli. Nous savons maintenant que le monde des chemins, de la lenteur, favorise la mémoire nécessaire à la beauté et que le monde des routes, pressé, celui de voitures, entraîne à l'oubli. C'est là ce qu'Avenarius veut éradiquer, l'oubli de l'ancienne beauté. L'église se fait métaphore de la beauté qui résiste au temps, et c'est par elle que nous pourrions lier la

nature intemporelle de l'œuvre réelle, critère de distinction entre le romancier, toujours moins intelligent que son œuvre, et le graphomane, «qui a la manie d'imposer son moi aux autres» par l'écriture, qui est la «version la plus grotesque de la volonté de puissance», d'où le fait que le narrateur Kundera devient personnage. (Kundera, 1995 : 156) En participant lui-même à sa fiction, en s'y incarnant, il relativise la puissance de son discours. Ainsi, les cathédrales qu'Avenarius veut dégager, offrir à la contemplation, représentent plus que la seule beauté plastique, mais bien le désir de transcendance qu'elles symbolisent par leur construction. À travers elles se manifestent la nostalgie d'un passé et la légèreté de l'être : construction sublime devenue obsolète sinon en tant que signe d'un immémorial désir d'immortalité. Sous la beauté architecturale des cathédrales, Avenarius circonscrit autre chose, plutôt la preuve concrète d'un désir profondément humain de se survivre, ce que lui-même, pauvre mortel disparu en 1832, réalise, comme Goethe et Hemingway revenant dans les sentiers de l'au-delà, comme Rubens, incarnation contemporaine d'un peintre à une époque où la peinture a disparu. C'est dans cette perspective de survivance à la mort que le narrateur s'incarne, que, pourrait-on dire, Kundera laisse son nom, non seulement sur la couverture mais dans le corps du texte, sachant que l'auteur ne trouve sa place dans l'immortalité que par sa vie personnelle, que dans l'éternel procès de la grande immortalité ; son œuvre restera au monde indépendamment de lui, sans lui, à moins qu'il ne s'y représente comme personnage.

L'analyse du texte nous ramène à cette définition de la beauté dans l'art que donne Kundera dans son **Art du roman** : « lumière subitement allumée du jamais-dit. Cette lumière qui irradie les grands romans, le temps n'arrive pas à l'assombrir car, l'existence humaine étant perpétuellement oubliée par l'homme, les découvertes des romanciers, si vieilles qu'elles soient, ne pourront jamais cesser de nous étonner. » (Kundera, 1995 : 148)

Actualisation du passé oublié dans sa mémoire universelle, le roman porte en son sein l'accumulation des sens passés dans l'humanité ; le roman se donne à lire comme conscience-souvenir de l'Homme dans sa participation de la nature, de l'être ; de la même façon, les cathédrales évoquent symboliquement la mémoire de l'humanité, conscience-souvenir de l'Homme et de son désir d'immortalité.

Cette définition du roman, en tant que beauté et connaissance, nous entraîne vers l'autre scène poétique du texte³⁰, où la beauté s'exprime dans une perspective globalisante, c'est-à-dire tant dans l'attention que la prose attire sur elle-même dans ses caractéristiques esthétiques que dans son contenu, amalgame de forme et de sentiment. La mort : l'expérience totale, radicale aussi, connaissance ultime, que l'agnostique peut actualiser en tant que beauté sans l'artifice romantique. La mort appréhendée en tant que moment de l'existence individuelle, et non en tant que finitude.

³⁰ La première étant bien sûr celle du ruisseau.

Au hasard qui préside à la découverte de l'être, à la participation de la nature, à l'existence, se lie intrinsèquement la nécessité du moi, de l'image, du vivre. Le moi serait en quelque sorte premier terme de l'homme, par lequel le second, l'être, peut advenir. Le moi est le préalable de l'être. L'accident de voiture que subit Agnès vient confirmer cette hiérarchie par le biais de la jeune fille suicidaire. Survenant par hasard, cet accident s'avère d'une absolue nécessité, réunissant tous les types de coïncidences que le narrateur a répertoriés dans le but de produire sa **Théorie du hasard** : muette, poétique, contrapuntique, génératrice d'histoire et morbide. La scène de l'accident opère un croisement des thèmes et des variations que nous tenterons d'explicitier après avoir cité la séquence.

Elle se pelotonnait, creusant encore sa pauvre et maigre poitrine où s'élevait, amère, la flamme du moi endolori qui l'empêchait de penser à autre chose qu'à elle-même. Elle désirait être écrasée sous le choc, et que cette flamme s'éteigne.

(...)

De nouveau, elle perçut le bruit d'un moteur qui se rapprochait ; cette fois elle fut plaquée au sol et le choc se fit entendre tout près, aussitôt suivi d'un **cri**, d'un **cri** indescriptible, d'un **cri** épouvantable qui la fit bondir sur ses pieds. Elle resta debout au milieu de la route déserte ; à deux cent mètres environ elle vit des flammes, tandis que d'un point plus proche montait toujours, du fossé vers le ciel sombre, le même **cri** épouvantable.

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, mais en vain, car sa voix s'était éteinte dans sa gorge et elle ne pouvait la réveiller.

Une troisième voiture l'aveugla de ses phares. Elle aurait voulu se mettre à l'abri, mais ne savait de quel côté sauter ; elle entendit un **crissement** de pneus, la voiture l'évita et il y eut un choc. Alors, le **cri** qu'elle avait dans la gorge se réveilla enfin. Du fossé, toujours au même endroit, montait un hurlement ininterrompu, auquel, enfin, elle se mit à répondre.

Puis elle tourna le dos et s'enfuit. Elle s'enfuit en hurlant, fascinée que sa voix si faible pût pousser un tel **cri**. À l'endroit où la départementale rejoignait l'autoroute se dressait une borne téléphonique. La jeune fille décrocha l'appareil : «Allô! allô!» à l'autre bout du fil, une voix répondit. «Il y a un accident!», dit-elle. La voix lui demanda où, mais ne pouvant le préciser elle raccrocha et repartit en courant vers la ville qu'elle avait quittée l'après-midi.

(Kundera, 1999 : 382-384)

Des références à cet accident qui obsède le narrateur ont parsemé le texte depuis le début. D'abord banale nouvelle annoncée à la radio, ensuite empêchement à l'écriture³¹, maintenant destin d'Agnès, suite d'un hasard organisé par le narrateur qui place dans son roman un élément de son réel, et rendu nécessaire par le thème de l'immortalité et de l'au-delà du temps attaché à Agnès depuis son surgissement dans l'esprit du même narrateur.

³¹ Cette nouvelle m'effraie au point que je ne peux plus me rendormir. Il ne reste qu'à me lever, à prendre mon petit déjeuner et à m'asseoir devant ma machine à écrire. Mais longtemps encore, je reste incapable de me concentrer, j'ai devant les yeux cette jeune fille pelotonnée sur la route, le front entre les genoux, et j'entends les cris qui s'élèvent du fossé. Il me faut chasser de force cette image pour pouvoir commencer mon roman qui, si vous avez bonne mémoire, a commencé au bord d'une piscine, lorsqu'en attendant le professeur Avenarius j'ai vu une inconnue saluer son maître nageur. (Kundera, 1999 : 139)

Par ailleurs, cet accident réintroduit le thème de la mort de deux façons : la mort en tant que rejet de soi-même, désirée par la jeune fille suicidaire, et la mort en tant qu'acceptation de la finitude suite à l'expérience de l'être d'Agnès.

La métamorphose du narrateur à laquelle nous assistons dans cette cinquième partie n'est pas étrangère au déroulement des derniers moments d'Agnès, au contraire : en tant que personnage, il peut poursuivre sa méditation sur l'immortalité avec celui qu'il attendait au moment où il a observé le geste de la sexagénaire, Avenarius, maintenant présent, ce qui permet à Agnès de quitter la scène du roman, et éventuellement de faire advenir la transcendance des limites du corps, l'immortalité, «une essence de son charme qui ne dépendait pas du temps.»

Il nous faut aussi introduire l'idée des mathématiques existentielles, dont Avenarius affirme qu'elle ne trouvent aucune justification au hasard. Mais la valeur d'un hasard, cependant, naît justement de son degré d'improbabilité. Tout le prix de la mort d'Agnès, l'émotion intense qu'elle suscite, vient de son improbabilité même : le lecteur, au fait de cet accident depuis le début du roman, au fait aussi de la mort d'Agnès depuis la partie trois, reste malgré tout stupéfait de cette coïncidence organisée. D'autre part, la description poétique de l'accident le relie au poème entourant la mort du père et permet de valider la

mathématique existentielle dans son rapport au paradigme mémoire-oubli, synthétisé ultérieurement dans **la Lenteur**³².

«Et c'est ainsi que les événements se synchronisent. Chaque fois qu'une chose se passe à l'endroit Z, une autre se produit aussi aux endroits A,B,C,D,E. Et au moment précis où» (Kundera, 1999 : 332) le narrateur discute avec son ami le professeur, Agnès prend le chemin du retour et la jeune fille, dans la fiction en train de s'écrire, erre sur la route :

Je me dis : et un jour, après le travail, au lieu de rentrer à la maison elle a marché hors de la ville. Elle ne voyait rien autour d'elle, elle ne savait pas si c'était l'été, l'automne ou l'hiver, si elle longeait un rivage ou une usine ; en effet, il y avait bien longtemps qu'elle ne vivait plus en ce monde ; elle n'avait d'autre monde que son âme. (Kundera, 1999 : 375)

Elle ne voyait rien autour d'elle, elle ne savait pas si c'était l'été, l'automne ou l'hiver, si elle longeait un rivage ou une usine, elle marchait, et si elle marchait c'était parce que l'âme, lorsque l'inquiétude la travaille, exige le mouvement, ne peut tenir en place, car lorsqu'elle se tient immobile la douleur se fait terrible. (Kundera, 1999 : 376)

L'intérêt de cet extrait réside dans sa répétition ; il clôt le chapitre quatorze et commence le chapitre quinze. À la fois beauté du déjà-dit, insistance sur la douleur et l'aveuglement, le

³² «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». (Kundera, 1995 : 45)

repli sur soi que l'âme souffrante impose, ce passage opère aussi la transition entre l'exposition des motivations de la jeune fille (qui souhaite rejeter une part d'elle-même) par le narrateur à Avenarius et la narration des prémisses à la *fictionnalisation* de l'événement entendu à la radio, préparation de la description de l'accident. Et c'est suite à ces prémisses qu'Agnès s'allongera au bord du ruisseau, deviendra fontaine, «instant de l'être digne d'une insoutenable nostalgie.»

Le moi douloureux de la jeune fille rencontre celui qu'Agnès fuit depuis le début du récit. La jeune fille anonyme souhaite se débarrasser de ce moi d'une façon brutale tandis qu'Agnès espère le fuir en s'isolant du regard de Paul. La nécessité du moi, celle de l'image, par conséquent celle du corps, s'impose dans la scène de l'accident et dans l'incarnation du narrateur en personnage : la jeune fille voulant faire taire la douleur dans un bruit, dans un choc, dans un cri et le narrateur faisant entendre sa voix dans un discours direct relèvent de la même nécessité, celle d'être dans le monde afin de s'en détacher. Impossible d'échapper à l'ordinateur divin, celui qui crée des milliards de moi, ni par l'amour qui confine à l'image, ni par le couvent, qui aussi fixe une image ; seule la mort, le hasard de la mort d'Agnès née de la nécessité de la jeune fille, peut enfin la faire s'échapper du monde des hommes orchestré par le Créateur. Et seule la frivolité d'un instant, tel celui de *Sur tous les sommets le repos*, tel celui de la sensation de l'abandon du moi dans le flot d'un ruisseau, permet à l'humain de se croire participant d'un être élémentaire. Mais il

reste encore un moyen, tout aussi imaginaire, de transcender les limites du corps, de se détacher de son moi pour accéder à l'au-delà du temps : se transformer non pas en fontaine, mais en personnage de roman, et participer de cette pluie tiède qui descend dans la fontaine, l'univers, le temps.

La description de l'accident insiste sur le mot cri : répété huit fois, il scande l'extrait, rythme le cours de l'événement et le poétise. Qu'est-ce qu'un cri, sinon une matérialité informe qui traverse le moi, entre geste et parole, marque d'un état transitoire, celui d'Agnès quittant le monde des hommes au moment où la jeune fille y entre.

La problématique du suicide réinscrit aussi Laura, puisque elle-même en avait réalisé une tentative factice : mue par un désir de s'immortaliser, sachant que son corps vieillissait, Laura avait simulé un désir de mort (entendu ici en tant que fin) pour se survivre, pour imprégner la pensée de ses proches de façon permanente et indélébile. Le désir de mort de la jeune fille vise d'autres horizons que les lointains bleutés de Novalis : elle souhaite entrer dans le monde, elle ne vise pas l'immortalité, petite ou grande. La mort réelle est encore trop loin d'elle, selon le cadran de la vie développé dans la partie deux au sujet de Goethe. Sa fatigue n'est pas celle du corps épuisé mais bien celle de l'âme endolorie à force d'être invisible aux autres. Goethe, glorieux poète, ne souffre pas du manque de regards. Et Laura, elle, n'en aura jamais assez, tant qu'elle n'aura pas conquis

le regard de Paul sur elle-même. Elle veut le regard de Paul en tant que confirmation de son image de femme océan, de femme excentrique et passionnée. La flamme du moi de Laura, on le voit bien, ne veut pas s'éteindre, au contraire.

Dans un rapport triangulaire, la jeune fille joint Agnès et Laura dans leur opposition : Agnès coïncide à son être dans la fuite du regard emprisonnant de Paul ; Laura coïncide à son image dans le regard de Paul, et la jeune fille porte dans son désir d'éteindre la flamme du moi endolori la nécessité de se faire image avant de se faire fontaine. La beauté de l'être se représente dans l'abandon imaginaire du moi et la croyance de la participation à une nature.

Avenarius : un lecteur modèle

Nous devons analyser ce qui, dans la fiction, est représenté, au plan de l'énonciation. Par ailleurs, nous avons assisté dans les premières pages du roman à l'amorce d'une double quête, l'une existentielle et l'autre esthétique, narrative. L'intensité de la scène d'ouverture du roman tient assurément à la gravité de la problématique posée, celle de l'au-delà du temps, perçu par le narrateur-observateur. Le geste d'adieu de la sexagénaire était destiné à son jeune maître nageur, qui n'en saisit que l'aspect comique, mais le narrateur l'a lu, et Agnès en est surgie. L'opposition jeune-âgé mise en évidence

est reprise, déplacée et actualisée dans la cinquième partie : toute l'explication du narrateur sur le *grund* et la métaphore, leur représentation dans la fiction, sont dédiés à Avenarius, lecteur modèle du texte. Le lecteur est pris à témoin, comme le narrateur était témoin du geste de la dame. Le lecteur est invité implicitement à calquer son activité de lecture sur celle du narrateur et sur celle d'Avenarius : rappelons que le narrateur se fait lecteur de l'histoire de Goethe et Bettina, et que s'il écrit son roman sous nos yeux, ce que certaines marques donnent à penser, c'est qu'il en est aussi le lecteur. Nous croyons que la remise en question que la partie quatre du texte introduite sous la pression d'Avenarius, en constitue la preuve en même temps qu'elle découle de la lecture qu'il fait des personnages (Laura, Paul, Bernard) ; en bon empiriste, il tire de sa lecture des motifs à l'expérimentation. Le roman se donne réellement en tant que méditation sur l'existence, de sorte que l'écriture entraîne la lecture et la relecture.

Les événements qui ont cours dans la vie d'Agnès ont des répercussions au plan narratif ; le narrateur cherche depuis le début à transcender les mots pour dire l'indicible, comme Agnès qui, dans son geste à son père, portait au-delà du langage son désir immense et indéterminé de lui signifier quelque chose de beau. Nous retrouvons ici liés le geste d'adieu et la geste narrative. Le romancier ne dispose pas du geste autrement qu'en le déléguant à ses personnages ; il passe par le langage, et l'absolu qu'Agnès souhaite exprimer à son père migre jusqu'à la parole du narrateur. Deux gestes proposent deux

acceptions du langage : le geste saturé de sens d'Agnès à son père, et le geste égal à lui-même, à son image, qui est celui de Laura. De la même façon, deux paroles : celle du narrateur Kundera, qui dépasse les mots, tend vers l'absolu, et celle d'Avenarius, qui coïncide à elle-même, et qui vient relativiser le discours de son ami. Avenarius, c'est le *grund* du narrateur, celui qui ramène au sol, au concret, au réel, ses fabulations et ses lubies. Nous pouvons l'éprouver avec l'insertion de l'essai romanesque de la partie quatre qui, par l'analyse de l'immortalité de Bettina dans l'histoire par la voix de poètes, ramène à la réalité ce que la fiction de la partie trois tend à déréaliser paradoxalement.

Le narrateur rêve d'écrire la **Théorie du hasard**, typologie des coïncidences et théorisation des mathématiques existentielles. S'il met en œuvre dans son récit ce qu'il rêve d'écrire dans ce livre, il revient à Avenarius d'en être la cause permanente dans la fiction ; Dieu du hasard ou de la nécessité, Avenarius, qui se plaît à paraître dieu aux yeux de son ami, est l'autre face du narrateur, le diable et le bon dieu étant aussi inséparables que la mort et l'immortalité. Depuis la sortie du métro, aux Galeries Lafayette, Avenarius prend l'apparence d'un diabolotin, ce que les cornes de cocu qu'il distribuera à Paul dans la partie sept confirmera. Ses diableries, pourrait-on dire, présentent la face comique de l'existence, la part ludique de l'activité du narrateur, autrement considérée sérieuse et esthétisante. Par ailleurs, il est celui par qui passent les événements qui se produisent dans l'existence des personnages, il est celui qui aide le narrateur à explorer l'immortalité (dans

l'absolu), par le biais d'Agnès, faisant s'exprimer le désir de Laura de prendre la place d'Agnès auprès de Paul, permettant aussi à Agnès de quitter la vie dans la solitude³³.

Toute l'activité d'Avenarius tend à dévoiler la beauté ancienne des villes, incarnée dans l'image de la cathédrale. Le narrateur, par l'inscription du poème de Goethe dans la première partie de son texte, réalise la même quête de beauté oubliée. Les moyens utilisés, du fait de leurs différences, nous intéressent. Sortir la nuit pour crever des pneus de voitures, voilà une activité marginale, originale, qui n'est pas sans rappeler que «quiconque est assez fou pour écrire encore des romans aujourd'hui doit, s'il veut assurer leur protection, les écrire de telle manière qu'on ne puisse pas les adapter, autrement dit qu'on ne puisse pas les raconter.» (Kundera, 1999 : 351) Malgré tout son raffinement esthétique et stratégique, Avenarius court et agit au mépris de toutes les règles de sécurité : une femme saisie par son apparition, couteau brandi au coin d'une rue, hurle et attire une petite foule. Avenarius tente de calmer la dame en lui demandant l'heure, et à l'arrivée d'un gendarme, il se sert de son titre de professeur pour éviter l'arrestation. Ainsi, il joue d'une image aujourd'hui périmée, en perte de sens dans la société contemporaine (pour qui le savoir vaut moins que l'image et dont Bernard est une preuve), pour en camoufler une autre, celle

³³ Paul arrive à son chevet trop tard parce qu'Avenarius a crevé un pneu à sa voiture.

de l'homme libre qui exprime de temps à autre sa révolte³⁴. Il semble que nous ayons ici affaire à une répétition du jeu d'images qu'Avenarius fait apparaître dans ses courses nocturnes, quand l'image de l'automobile en dissimule une autre, celle de la cathédrale que l'on peut lire en opposition au symbole de l'individualisme et de la vitesse que représentent les automobiles. La cathédrale, signe d'une certaine permanence, résistance au temps, survivance, est aussi représentation matérielle du désir de transcendance de l'homme, du désir d'immortalité. Les actions d'Avenarius procèdent des mathématiques existentielles en ce que le rapport au temps, à la durée, à la mémoire et à la beauté représenté par les cathédrales est dissimulé par la vitesse et l'oubli du Paris contemporain, inscrits dans les voitures. Le brin de myosotis qu'Agnès veut tenir devant son visage et le geste d'Avenarius (crever des pneus) constituent deux variations d'un même désir de beauté et de transcendance. Pour Agnès, ce désir se réalise dans la nature, dans l'isolement, dans l'absence de regards, dans le père ; pour Avenarius, c'est dans la ville trépidante, dans la collectivité, et au cœur même de l'image que s'actualise l'insoutenable légèreté de l'être. Du point de vue du narrateur, l'écriture est à l'origine de la fonction métonymique du geste ; elle esthétise l'existence, elle actualise l'insoutenable nostalgie du poème de Goethe, elle est fontaine, miroir de l'univers, elle aussi cathédrale à dévoiler.

³⁴ Avenarius disait : «Il n'a que deux solutions : ou bien il se résigne et cesse alors d'être lui-même, ou bien il continue de cultiver son intime besoin de révolte, et le manifeste de temps à autre.» (Kundera, 1999 : 337)

Par ailleurs, dans cette perspective, il sera intéressant de retrouver l'image de la fontaine, aussi persistance et réception actualisée et toujours renouvelée de l'univers qui descend en elle «comme une pluie tiède.» Nous aimerions signaler la conception kundérienne du roman, exprimée dans **l'Art du roman** :

L'esprit du roman est l'esprit de continuité : chaque œuvre est la réponse aux œuvres précédentes, chaque œuvre contient toute expérience antérieure du roman. Mais l'esprit de notre temps est fixé sur l'actualité qui est si expansive, si ample, qu'elle repousse le passé de notre horizon et réduit le temps à la seule seconde présente. Inclus dans ce système, le roman n'est plus une œuvre (une chose destinée à durer, à joindre le passé à l'avenir) mais événement d'actualité comme d'autres événements, un geste sans lendemain. (...) Je crois seulement savoir que le roman ne peut plus vivre en paix avec l'esprit de notre temps : s'il veut encore continuer à découvrir ce qui n'est pas encore découvert, s'il veut encore progresser en tant que roman, il ne peut le faire que contre le progrès du monde. (Kundera, 1995 : 30)

Nous croyons justifié d'établir une correspondance, au plan du métadiscours, entre la fontaine, les cathédrales d'Avenarius et l'écriture du roman par le narrateur, dont l'ambiguïté identitaire nous conduit vers la figure de l'auteur, le Kundera romancier et essayiste dont le nom orne la couverture. La pertinence de cette correspondance prend sa source déjà dans le surgissement d'Agnès, mettant en branle une double quête ; la prosification du poème de Goethe dans la scène du ruisseau, où l'insoutenable légèreté de l'être circonscrite dans la simplicité du poème est actualisée dans l'être devenu fontaine, prend le relais du geste d'adieu dans la geste narrative ; le travail narratif qui permet au

narrateur-romancier de devenir personnage, prépare sa transformation en fontaine, c'est-à-dire qu'il lui permet d'accéder à l'immortalité par l'image en tant que nécessité, qu'elle soit le résultat d'un arbitraire génétique (comme Agnès le conçoit) ou pur jeu individuel (comme Avenarius dans sa marginalité). Nous voyons que le triple statut du narrateur, dans son ambiguïté, profite du jeu d'images d'Avenarius, du myosotis d'Agnès et de la dialogisation du poème de Goethe afin de permettre à son œuvre de devenir fontaine, réservoir des œuvres antérieures, lancée à la postérité, prête à habiter d'autres œuvres, et ce, à l'encontre de l'esprit du temps.

Du point de vue du dialogisme bakhtinien, où la lecture mime un dialogue qui aurait lieu entre le texte et le lecteur, cette lecture crée un contre-discours au discours du texte lu. Et **l'Immortalité** travaille ouvertement dans cette perspective : la mise en évidence des artifices narratifs constitue la meilleure preuve de ce dialogue que le texte, s'affichant comme texte, comme création, est donc le fait d'un imaginaire, qui se constitue en réponse à la poésie goethéenne, dialogisée par sa prosification dans le roman. **l'Immortalité** s'affirme aussi en tant que réponse à **la Vie est ailleurs** et à **l'Insoutenable légèreté de l'être**, dans la simple évocation des titres, au sens littéral d'abord et au sens de la méditation existentielle qu'ils contiennent ensuite. Si l'œuvre actuelle ne se dissocie pas des œuvres du passé, que la caractéristique de durée actualise déjà, il devient compréhensible qu'Avenarius tente de redonner à voir l'ancienne beauté, c'est-à-dire de

faire revenir le passé dans le présent dans un mouvement de continuité, de totalité temporelle. Nous voyons se dessiner dans la dernière phrase de la citation un profil commun au romancier et à Avenarius, qui agit de toute évidence contre le progrès. Le narrateur romancier sait que son roman sera lu d'une certaine façon par la masse des lecteurs, c'est-à-dire pour la seule anecdote, et l'insertion du diabolin dans la trame événementielle, en plus d'apporter une dimension ludique sur laquelle nous reviendrons, oblige le lecteur à réfléchir sur la relation entre l'énoncé et l'énonciation, de telle sorte qu'une lecture simpliste devient pratiquement impossible. Le dialogisme contribue ici à la réalisation du désir de transcendance du romancier par l'œuvre à lire.

Ainsi, dans la mathématique kundérienne, un plus un ne font pas deux, mais bien un : le narrateur personnage et Avenarius forment une unité d'énonciation, divisée en dire et en faire. L'un, dieu de la nécessité dans l'organisation de sa fiction, l'autre, dieu du hasard dans la distribution du diplôme d'âne intégral ou des coups de couteaux dans les pneus, ne sont en réalité que les deux aspects complémentaires et nécessaires à l'élaboration d'un dire sur l'immortalité (et par là, la beauté et l'être), d'une pensée qui soit du domaine de l'expérimentation en opposition à la métaphysique. Avenarius relativise un discours qui, sans son activité concrète, sensible, tendrait vers une adhésion totale au langage, vers une formulation métaphysique de la définition de la beauté.

Nous avons posé le narrateur en lecteur implicite, Avenarius en destinataire du texte et en lecteur modèle, ce qui, en fin de compte, permet de valider la conformité du geste d'écriture de Kundera à sa pensée élaborée dans ses essais, où le roman est conçu comme méditation sur l'existence ; cette méditation procède d'un seul esprit, en dialogue avec le monde extérieur et avec les autres romans, où Avenarius constitue la petite voix intérieure qui relativise les raisonnements du narrateur romancier. La mise à niveau que le narrateur opère en se posant en tant que personnage provient de cette nécessité d'agir au même plan que son destinataire, (ici un double de lui-même) dans la réflexion romanesque.

Là où il n'y a pas de visages, le repos

Maintenant que nous avons proposé une conception du rapport qui unit les amis dans la conversation, de leurs liens à l'énonciation de la fiction, et de leur quête commune, nous pouvons analyser la mort d'Agnès et ce qui en reste tant pour les personnages que pour le lecteur et la suite du texte. Le narrateur est assisté dans la poursuite de sa méditation sur l'immortalité par Avenarius et ce dernier facilite la réalisation des désirs d'Agnès.

Agnès voyait une silhouette dressée au milieu de la route, une jeune fille brusquement éclairée par un puissant projecteur, bras écartés comme au ballet ; et c'était comme l'apparition d'une danseuse tirant le rideau sur le spectacle, car il n'y avait plus rien ensuite, et de toute la représentation, oubliée d'un seul

coup, ne restait que cette image finale. Puis elle 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.

(Kundera, 1999 : 394)

Agnès, victime du désir d'éteindre la flamme de son moi endolori de la jeune fille suicidaire, agonise dans un hôpital. Paul reçoit un appel qui l'informe de l'accident, mais trouve sa voiture un pneu crevé, œuvre d'Avenarius, «dogmatique en théorie» (Kundera, 1999 : 385), mais qui procédait négligemment et sans méthode dans la réalité. Son raffinement esthétique et presque inutile dans l'équipement ne lui fut d'aucun secours lorsqu'une dame, le rencontrant couteau brandi au coin d'une rue, hurla par trois fois et affirma qu'Avenarius avait voulu la violer. Au même moment, Paul sortait de son appartement pour aller de toute urgence «capturer le dernier baiser, le baiser terminal qui lui permettrait de capturer, comme dans un filet, ce visage qui allait disparaître et dont ne resterait que le souvenir.» (Kundera, 1999 : 392) La douleur de Paul, sachant Agnès en train de mourir et retenu à la maison par la faute d'Avenarius, le met en mouvement : «La force d'inertie du quotidien cherche à le maintenir sur les rails de la vie», dit le texte. (Kundera, 1999 : 392) Il s'occupe à des banalités en attendant de pouvoir partir. C'est cette même force d'inertie qui lui fait remettre sa carte d'affaires au professeur en état d'arrestation pour tentative de viol sur la dame. Son couteau l'a trahi, mais il lui est impossible d'avouer qu'il crève des pneus de voiture la nuit pour dévoiler l'ancienne beauté

des villes : qui pourrait croire une telle affirmation? L'image du violeur apparaît comme la seule possibilité acceptable et crédible dans les circonstances. Il nous semble aussi que dans la scène qui précède l'arrivée du gendarme, le texte annonce le thème développé par la partie six, déjà annoncée en tant qu'épisode sans cause ni effets sur le roman³⁵.

Arriver à temps, capturer Agnès dans un dernier baiser, c'est le seul souhait de Paul. Il s'agit de capturer son image, de gestualiser le désir de conserver une image d'Agnès. C'est l'image de Paul qui se voit capturant l'image d'Agnès dans une aura romantique : Paul, ému de son propre geste, de son adieu à Agnès, conserverait ainsi de lui-même une image idyllique. Mais Paul arrive trop tard ; Avenarius permet à Agnès de mourir dans la solitude, soustraite au regard de Paul. Le désir de donner à voir la beauté ancienne des villes d'Avenarius donne lieu à la réalisation du désir de solitude d'Agnès, et à l'expérimentation à laquelle son ami narrateur s'adonne par le biais de son héroïne. La mort tranquille et sereine d'Agnès répète en variation la mort de son père ; l'être y apparaît dans toute son insoutenable légèreté : ce n'est plus la poésie goethéenne qui enveloppe la fin, mais la vision d'une jeune ballerine tirant le rideau sur le spectacle de sa vie. La vie

³⁵ Avenarius demande l'heure par deux fois à la dame, ce qui anticipe sur ces mêmes demandes faites à Rubens, claires ou détournées, et inscrit le thème du temps comme fondation de la partie intitulée *Le cadran*.

comme un spectacle dont les vivants sont des acteurs, des danseurs, dans une grande chorégraphie orchestrée : Agnès, comme Goethe et Hemingway, pantin d'une fiction, actrice qui participe d'un dire plus grand, si grand que la totalité reste indicible. La danse, langage gestuel, dire par le mouvement, qui suppose un énoncé, une transcendance : dire par les gestes plus que les gestes eux-mêmes, ce qui réintroduit encore une fois Laura, totalement et étrangement absente des pensées d'Agnès au moment de mourir. Quand le narrateur évoque la répétition de la situation fondamentale de la vie d'Agnès, ce n'est plus Laura qui la poursuit, mais Paul. Et Agnès doit se hâter de mourir avant que Paul ne vienne figer son départ pour «le monde où il n'y a pas de visages» dans l'image même de son visage, conforme à son passé³⁶ ; Agnès, pour faire persister la scène de la fontaine, pour participer encore de la nature, doit fuir une dernière fois Paul et sa propre image, son moi.

La mort d'Agnès s'inscrit comme nécessité dans l'expérimentation de l'immortalité : par ailleurs, la conception du texte que nous avons présentée plus haut reprend, pour le roman en train de s'écrire, l'idée d'une participation à un dialogue éternel entre les œuvres, toujours actuelles par leurs découvertes, même banales, qui touchent l'existence humaine. **l'Immortalité** se fait geste, porteur de conséquences, et appelle au dialogue les autres œuvres, passées et à venir ; la mort d'Agnès est transition vers autre

³⁶ C'est le père qui déchire les photos et fait disparaître toute trace physique de lui-même et de son existence.

chose qui n'est pas dit par le texte. Cette autre chose, si elle était nommée, s'opposerait directement à Agnès, dont le prénom évoque le désir de rester au seuil de la métaphysique.

Paul arrive trop tard :

À quinze minutes près il avait manqué l'accomplissement de sa propre vie qui, soudain, resta interrompue et absurdement tronquée. Il lui semblait que, durant toute leur vie commune, elle n'avait jamais été vraiment à lui, qu'il ne l'avait jamais possédée, que pour accomplir et achever l'histoire de leur amour, il lui manquait un dernier baiser ; un baiser pour retenir, par ses lèvres, Agnès vivante, pour la maintenir entre ses lèvres. (...) Il vit le visage familier, pâle et beau, et pourtant tout à fait différent : les lèvres, bien que toujours paisibles, dessinaient une ligne qu'il n'avait jamais connue. Il ne comprenait pas l'expression de ce visage. Il était incapable de se pencher sur elle et de l'embrasser. (...) Il regarda le visage aux paupières fermées : ce n'était pas à Paul que s'adressait cet étrange sourire qu'il n'avait jamais vu ; ce sourire s'adressait à quelqu'un que Paul ne connaissait pas ; il lui était incompréhensible.
(Kundera, 1999 : 397-398)

L'image de Paul consacrant l'accomplissement de sa vie dans un dernier baiser à son épouse mourante ; l'image d'Agnès retenue vivante dans le souvenir de Paul parce qu'elle est passée par un geste, matérialisée ; Paul ne reconnaissant pas la mort d'Agnès dans un sourire étranger, indéchiffrable, adressé à un inconnu : tous ces éléments contribuent à faire resurgir la mort du père d'Agnès alors qu'il lui avait demandé de ne plus le regarder. Pour Paul, épris de modernité, dont le contenu est sans cesse évacué au profit d'un nouveau contenu, la fin, la mort reste inconcevable : même la mort passe par l'image de la mort, par l'image de Paul penché sur la mort, loin du sens de la voix silencieuse des oiseaux

endormis sur les cimes des arbres. Paul refuse la mortalité, l'idée de la fin d'Agnès comme de la sienne propre ; Paul vise l'immortalité, comme le confirmera la naissance d'un nouvel enfant, prolongement de lui-même et miroir de son éternelle jeunesse. Il est incapable de saisir le sens du sourire d'Agnès qu'il ne reconnaît pas : peut-être comprend-il qu'Agnès lui a toujours échappé, comme l'idée du *grund* échappe à Avenarius. La totalité d'Agnès déborde l'image d'Agnès ; elle est enjeu du texte au sens où elle survient dans l'activité de ce qu'Avenarius nomme Diabolum, marche incessante du monde, dont l'imagologie participe. Vacuité de l'image confondue avec le sens même de l'image, image immédiatement remplacée par une autre image, vitesse, donc, et vitesse en corrélation avec l'intensité de l'oubli : Agnès meurt des suites d'un accident de voiture, mathématique existentielle, mathématique du texte, que le narrateur fait advenir alors même qu'Avenarius crève des pneus. Double beauté. L'accident est l'aboutissement de la double quête introduite dans le premier chapitre de la première partie du texte, aboutissement tributaire de deux forces en présence : l'une radicale, marginale aussi, qui, d'un certain point de vue, représente Diabolum, qui étymologiquement signifie «qui sépare» littéralement, objet du faire d'Avenarius. L'autre, relativiste, réunissant le discours de la fiction et le discours sur la fiction, ou synbolum, c'est-à-dire qui réunit, qui tisse ensemble tous les thèmes développés par le texte. Ainsi, l'absolu de la quête esthétique, narrative, textuelle, qui crée des images de surface, se voit ramenée au sol, littéralement *grunded*, par la présence d'Avenarius et son discours. Rappelons qu'Agnès est née pendant l'attente de l'ami

diablotin, et que sa mort survient au moment de la coïncidence de ce dernier et du narrateur, qui par le regard de l'autre, devient personnage.

Dans la mort, Agnès actualise son prénom ; elle est expérience, elle est connaissance, au-delà des limites de l'image, de la surface. Le «contenu» d'Agnès s'oppose au contenu du moderne, toujours changeant : Agnès, c'est le déploiement vertical du sens, c'est la connaissance sans cesse accumulée, grandissante, qui s'oppose ainsi à l'image changeante et pourtant toujours identique à elle-même, sans débordement.

Agnès transcende les limites du corps dans sa mort, faisant apparaître sur ses lèvres un sourire inconnu, nouveau, indéchiffrable, et le faisant apparaître comme beauté qui adoucit ce moment et ramène celui de son surgissement dans l'esprit du narrateur au bord de la piscine. Agnès, née d'un geste dont une essence du charme abolissait toute temporalité, qui mettait en correspondance la proximité de la mort et l'invitation érotique dans une image, se donnait à la fois comme vie et mort, comme représentation du début et de la fin, cycle interrompu puisque ce sont les gestes qui se servent des hommes, et non l'inverse. La beauté lutte contre la mort (l'oubli), et l'incarnation du narrateur en personnage de sa fiction constitue pour l'auteur, qui partage son œuvre et son nom avec ce narrateur-personnage, un moyen de s'immortaliser, de se lancer dans la postérité aux côtés d'Agnès, elle-même connaissance et beauté.

Le texte doit, pour réaliser et actualiser l'amorce d'une solution à ses problématiques, faire reposer la suite de l'anecdote sur la mémoire : en effet, les récits posent le souvenir en tant que moyen de la participation du passé au présent (la beauté en tant que déjà-vu) en tant que moyen d'abolir la chronologie, en tant que moyen de faire qu'un instant de l'être devienne digne d'une insoutenable nostalgie.

C'est pourquoi la sixième partie du roman, *Le cadran*, revient sur un aspect inconnu (et insoupçonné) de la vie d'Agnès.

CHAPITRE V

ESTHÉTIQUE ÉROTIQUE
(OU LES LETTRES PERDUES)

(...) et l'idée lui vint que la beauté est l'étincelle qui jaillit quand, soudainement, à travers la distance des années, deux âges différents se rencontrent. Que la beauté est l'abolition de la chronologie et la révolte contre le temps. Le livre du rire et de l'oubli, Milan Kundera.

L'érotisme retrouvé

Dans son rapport chronologique à l'anecdote, la sixième partie du texte, *Le cadran*, constitue une analepse. Toutefois, au plan de la narration, il en va autrement : la problématique existentielle portée par Agnès prend fin avec sa mort, ce qui ramène le narrateur à sa problématique esthétique. Jusqu'à maintenant, c'est le début d'une définition morcelée de la beauté que le texte a livrée : la signifiante du geste de la sexagénaire au bord de la piscine du club de gymnastique n'a été sémiotisée qu'en partie. Le potentiel érotique contenu dans cet adieu «qui ne dépendait pas du temps» (Kundera, 1999 : 14) reste à développer.

La beauté au sens d'Agnès ne réside ni dans l'image ni dans l'immortalité ; elle se fait plutôt rapport au temps, comme nous l'avons vu dans ses trois reprises du geste et dans

la scène du ruisseau où Agnès, nommée par la métaphore, devenait momentanément fontaine traversée par l'univers. *Le cadran* nous donne la possibilité de fusionner ce rapport temporel à l'art, et fait d'Agnès la métaphore de l'œuvre, son *grund*, qui transcende le temps. Par ailleurs, le temps n'existe pas ici dans sa chronologie, mais bien en tant que densité, sorte d'actualisation continue de la mémoire individuelle et collective. L'œuvre se pose donc en variation d'autres œuvres dans le corpus universel. Mais avant d'en arriver à ces constats, il nous faut réaliser la démarche analytique que nous concentrons dans quatre images d'Agnès extraites de sa liaison avec Rubens, son amant au surnom évocateur de l'orientation esthétique du roman. Bien que le narrateur ait prétendu qu'un personnage allait surgir et repartir sans laisser de traces dans la sixième partie, nous considérons Rubens dans la perspective signifiante et globalisante de notre lecture.

L'artifice contre le dérisoire

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. En faisant l'amour elle gardait les yeux ouverts, et si un miroir se trouvait à proximité elle s'observait : son corps lui paraissait alors inondé de lumière.

Mais regarder son corps inondé de lumière est un jeu perfide. Un jour qu'Agnès était avec son amant, pendant l'amour elle aperçut dans le miroir certains défauts de son corps qui lui avaient échappé lors de leur précédente

rencontre (...) et il lui fut impossible d'en détacher son regard (...) elle ne vit que le vieillissement qui avait commencé de la ronger. (...) elle venait de décider que c'était leur dernière rencontre. (Kundera, 1999 : 149-150)

Nous savons depuis la partie trois, comme le confirme cet extrait, qu'Agnès a un amant. Toutefois, son attachement à l'érotisme surprend : elle refuse de se solidariser avec son image tout en souhaitant la rédemption du corps dans l'excitation. C'est que l'ambiguïté érotique surgit de ce regard qu'elle porte sur elle-même, regard qui esthétise le corps, rappelant le regard du narrateur qui esthétisait l'adieu de la sexagénaire et l'inscription du poème de Goethe qui esthétisait la mort du père. Rappelons qu'Agnès est ce mot surgi en prolongement à cette esthétisation. Il y a expérimentation de l'érotisme par l'ego Agnès, créé par le narrateur à partir d'un mot et destiné à circonscrire la beauté, ce que nous pouvons traduire par l'érotisation de la beauté. En suivant cette logique, nous aboutissons à l'esthétisation de l'érotisme pour accéder à l'être. Agnès fait en sorte que le corps ne soit pas là pour rien, pourrait-on dire, en lui permettant de participer «occasionnellement» de sa beauté, de l'être. C'est aussi ce que fait Rubens en s'inspirant de certaines œuvres d'art pour décrire son amante, tant dans le présent de l'anecdote que dans sa mémoire du passé. Nous devons donc étudier ces images qui survivent au passage du temps dans l'esprit de Rubens, alors qu'au cadran de sa vie érotique, les aiguilles marquent minuit et qu'il tente, à la manière de Casanova (dont il admire la prodigieuse mémoire), de faire le bilan d'une vie consacrée aux femmes. Après avoir été refoulé plusieurs fois aux portes de l'école des

Beaux-Arts, Rubens transforme son dépit en choix : son talent en dormance, il devient marchand de tableaux, ce qui lui permet de gagner sa vie et de «vendre aux nantis (qu'il méprisait) les œuvres des peintres contemporains (qu'il n'estimait pas)» (Kundera, 1999 : 427) tout en vivant intensément ses relations avec plusieurs femmes.

Se promenant un jour dans les jardins de la Villa Borghèse³⁷, il reconnaît une femme qu'il a fréquentée quelque dix-sept ans plus tôt. Il a oublié son prénom et la surnomme «la luthiste» en conformité à l'image d'elle qui surgit dans son esprit :

Qu'avait-elle de si étrange ? Ceci surtout : elle ne regardait pas Rubens. Où donc regardait-elle ? Dans le vide. Tous les danseurs fléchissaient à demi les bras et les lançaient en avant tour à tour. Elle aussi effectuait ce mouvement, mais d'une manière un peu différente : en lançant un bras vers l'avant, elle lui faisait décrire une courbe : vers la gauche avec le bras droit, vers la droite avec le bras gauche. Comme si elle avait voulu dissimuler son visage derrière ces mouvements circulaires. Comme si elle avait voulu l'effacer. La danse était alors tenue pour relativement impudique, et c'était comme si la jeune fille avait désiré danser impudiquement tout en cachant son impudeur. Rubens fut sous le charme ! Comme s'il n'avait jamais rien vu de plus tendre, de plus beau, de plus excitant. (...) Ne pouvant résister à une impulsion subite, il lui posa une main sur le sein. Il eut peur. Qu'allait-elle faire ? Elle ne fit rien. Elle continua à danser, la main de Rubens posée sur son sein, en regardant droit devant elle.
(Kundera, 1999 : 434)

³⁷ C'est là, dit-on, que Goethe a composé une partie de son *Faust*.

L'excitation de Rubens naît de ce que l'on pourrait appeler l'anachronisme d'Agnès, c'est-à-dire le charme suranné de son désir d'effacement de l'image au profit de l'être en contraste complet avec le monde imagologique qui l'entoure. Son effacement est de l'ordre de la pudeur. Posant une main sur le sein d'Agnès, qui ne dit rien, Rubens répète la scène où Goethe, au fait du mariage imminent de Bettina avec Von Arnim, laisse se mettre en marche sa séduction et pose, lui aussi, la main sur le sein de la jeune femme. Cependant, Bettina plonge son regard dans celui de Goethe et le soutient, tandis qu'Agnès continue de regarder droit devant elle. Bettina attendait de Goethe qu'il consacre une image d'elle-même par ce regard, celle d'une femme désirée et aimée. Agnès quant à elle se fait objet de son propre regard, lucide, se saisissant de l'ambiguïté érotisante de sa situation. Ce qui nous sollicite ici concerne tant l'attitude différente des deux jeunes femmes que la reprise d'une scène semblable, à deux époques éloignées ; nous y voyons une actualisation de la notion de variation que le narrateur développe à propos de l'existence de Rubens, et qui entrera en jeu au moment de reporter la méditation esthétique sur la totalité de l'œuvre. D'autre part, la variation que le narrateur postule en fondement du déroulement de l'existence humaine est ici déplacée du plan individuel au plan collectif par cette répétition d'un même geste à deux cent ans de distance. En effet, « beaucoup de gens, peu de gestes » (Kundera, 1999 : 18), ce qui nous permettra de relier, sur la base du désir, le geste de Goethe et de Rubens au geste d'écriture, que nous avons déjà antérieurement lié au désir

immense et indéterminé suscité par le geste d'adieu. L'esthétique du texte en est une de désir, de transcendance, de l'ordre de l'érotisme.

Nous considérons aussi qu'il existe des relations entre cette description de la gestuelle d'Agnès pendant la danse et celle du geste d'adieu de la sexagénaire. Comme dans la narration du geste inaugural, où ce qui était vu était mis en mots dans l'élan créateur du regard, ce qui est vu par Rubens est décrit par son regard tout aussi subjectif. Il souhaitait devenir peintre, et l'exemple des caricatures qu'il réalisait de ses professeurs alors qu'il était jeune prouve bien son talent à saisir non ce qui est physiquement mais ce qui est exprimé par le corps, ce est exprimé à travers les traits du visage, ses expressions. Être peintre (caricaturiste), c'est saisir le mouvement afin de rendre son sens dans l'immobilité du dessin. En cela, écriture et peinture sont rapprochées par le texte.

D'autre part, la description de la danse d'Agnès repose sur l'usage du «comme si», qui indique d'une part le désir de circonscrire, de nommer ce qui n'est jamais dit mais révélé dans la gestuelle et, d'autre part, le caractère subjectif de l'interprétation. Ce «comme si» met en évidence l'ambiguïté de la situation qui, dans la rencontre de la pudeur avec l'impudeur que Rubens perçoit, assume une variation de la rencontre entre le charme du geste et le non-charme du corps de la sexagénaire. De ce rapport avait surgi une «une essence du charme du geste qui ne dépendait pas du temps» (Kundera, 1999 : 14) et avait

suscité l'émotion esthétique du narrateur ; ici, le rapport pudeur-impudeur fait surgir ce que nous pouvons appeler l'émotion érotique de Rubens, l'excitation. Cette émotion, comme celle du narrateur, émerge de l'activité créatrice du regard, nécessaire à l'artiste. C'est là, nous semble-t-il, une forme de l'imagologie ; à l'imagologie généralisée dans la société contemporaine s'oppose l'imagologie individuelle, ici moteur de l'écriture, de l'érotisme, du désir, qui traverse l'image.

Par ailleurs, il nous semble aussi nécessaire de lier ce «comme si» érotisant la danse d'Agnès à l'ambiguïté du geste de la sexagénaire. En effet, le narrateur écrivait : «comme si, par jeu, elle avait lancé à son amant un ballon multicolore.» (Kundera, 1999 : 14) La dimension érotique du geste de la sexagénaire était jusqu'à maintenant restée inexploitée et Agnès, dans sa quête existentielle, prolonge cet érotisme dans l'expérience. Tout, dans le geste de la sexagénaire, était virtuel, laissé à la potentielle réalisation dans l'expérience du récit.

De la luthiste impudique nous passons à la Vision de Rubens à Rome, représentation d'Agnès inspirée d'une toile gothique que son amant investit du souvenir d'une rencontre unique et ambiguë. Il avait une fois invité son ami M à monter dans la chambre avec lui-même et Agnès, presque réalisation d'une promesse que tous deux se faisaient pendant l'amour. Ce mystérieux M pourrait bien être Milan, prénom qui complète

l'identité du narrateur, monsieur Kundera, incarné graduellement depuis les parties trois et cinq³⁸.

Cette vision de Rubens survient après qu'Agnès a décidé de ne plus le revoir. Mélancolique, Rubens reprend ses fréquentations avec la jeune G, maîtresse ancienne, dont l'horloge intime s'accorde mal à la sienne. Grâce aux longs moments qu'il passe sur son corps, Rubens peut rêver, les yeux fermés³⁹. Entre ces moments passés avec la jeune G et une nouvelle visite de Rubens à Rome, le texte nous explique comment le marchand de tableaux en vient à constater que le sourire est l'expression démocratique par excellence, alors que par le passé, seule l'immobilité pouvait exprimer la beauté. Le visage immobile suggère qu'une pensée occupe l'esprit tandis que le rire évoque le vide de l'esprit, la convulsion, qui suit immédiatement la pensée.

En désaccord avec l'imagologie qui désormais impose aux visages un sourire heureux et uniforme, Rubens médite sur la beauté immobile du visage, celle-là même qui caractérise Agnès. Pour les sculpteurs antiques comme pour les peintres des époques subséquentes, le beau visage n'était pensable qu'en l'absence de tout mouvement. La

³⁸ Nous pouvons ajouter que ce Milan s'harmonise aux références italiennes qui ponctuent le parcours de Rubens en évoquant cette ville à l'ancienne beauté qu'est Milan.

³⁹ Cette relation correspond à la troisième phase du cadran érotique mentionné à la page 110 de notre analyse.

luthiste se présente dans cette immobilité, cette occupation de l'esprit par la pensée, étrangère au présent. L'anachronisme d'Agnès s'aplanit : il est investissement du présent par le passé, il actualise un continuum temporel oublié au profit d'un découpage artificiel du temps, il abolit la chronologie. Suite à cette réflexion, Rubens retourne à Rome et observe longuement un tableau montrant une crucifixion. Sous l'influence de ce moment mystique, il imagine Agnès en remplacement de la figure christique, vêtue d'une seule étoffe blanche autour des reins.

Érigée au sommet d'un mont, la croix était visible de partout. Autour, une foule de soldats, de gens du peuple et de badauds regardaient la femme exhibée. C'était la luthiste. Sentant tous ces regards braqués sur son corps, elle avait couvert ses seins de ses paumes. À sa droite et à sa gauche étaient dressées deux autres croix, portant chacune un larron. Le premier se penchait vers elle, prenait une de ses mains et, l'écartant lentement de sa poitrine, il lui ouvrait le bras jusqu'à l'extrémité de la planche transversale. Le second avait saisi l'autre main et effectuait le même mouvement, au terme duquel la luthiste avait les deux bras écartés. Pendant toute l'opération, son visage demeurait immobile. Fixement, elle regardait quelque chose au loin. Rubens savait que ce n'était pas l'horizon, mais un gigantesque miroir imaginaire installé en face d'elle, entre ciel et terre. Elle y voyait son image, l'image d'une femme en croix, bras écartés et seins nus. Exposée à la foule immense, vociférante, bestiale, elle était excitée comme tous ces gens et s'observait comme ils l'observaient eux-mêmes. (Kundera, 1999 : 477-478)

Nous poursuivons immédiatement cette représentation d'Agnès dans l'imaginaire de Rubens à la scène où il avait invité son ami M à se joindre à eux dans la chambre d'hôtel.

Lorsqu'ils lui ôtèrent son soutien-gorge, elle porta les mains à sa poitrine, essayant de se couvrir les seins. Ils la conduisirent alors (elle n'avait plus que son slip) devant une glace (une glace vissée sur la porte d'un placard) : elle se tint debout entre eux deux, les paumes sur les seins, et se regarda, fascinée. Rubens constata que si M et lui ne regardaient qu'elle (son visage, ses mains couvrant sa poitrine), elle ne les voyait pas, regardant comme hypnotisée sa propre image. (Kundera, 1999 : 444)

La Vision de Rubens à Rome se confond avec la scène de la chambre d'Hôtel pour former non plus une toile mais bien un court film, une toile-cinéma : à la beauté mystique de la toile Rubens ajoute le mouvement, non pas celui du sourire démocratique mais bien celui du dévoilement de la poitrine d'Agnès par deux hommes, sorte d'érotisme retrouvé. Il réinvente en fait la scène réelle de la chambre d'Hôtel pour en faire une séquence profondément érotique où, cette fois, lui et son ami écartent les bras d'Agnès pour livrer sa poitrine au regard d'une «foule immense, bestiale et vociférante». (Kundera, 1999 : 444)

Le passé récent et le passé lointain se confondent dans cette scène et le regard d'Agnès, imperturbable, est posé sur elle-même plutôt que sur les hommes qui la regardent. L'excitation d'Agnès naît de son propre regard fasciné posé sur son image. Elle redouble la profonde ambiguïté de la scène de la chambre d'hôtel qui naissait justement de ce regard qui ne se pose pas sur les deux hommes qui entourent Agnès, mais qui continue de s'observer lui-même. Si Agnès avait plongé son regard dans l'image des deux hommes scrutant son reflet dans le miroir, la séquence n'aurait pas été érotique mais plutôt pornographique, donnant lieu à la réalisation d'un fantasme, celui de l'amour multiple sur

lequel s'ouvre justement *Le cadran*. Le fantasme et l'érotisme reposent sur le regard créateur, se fondent sur la subjectivité.

La fascination d'Agnès pour sa propre image rappelle l'attitude paradoxale de Goethe alors qu'il revenait pour la dernière fois saluer son ami Hemingway. Bien que son discours soutenait le renoncement, l'acceptation de la fin, il cédait à l'envie de laisser à Hemingway une image de beauté. Il avait repris son apparence de jeunesse pour affirmer ceci : «Le souci de sa propre image, voilà l'incorrigible immaturité de l'homme. Il est si difficile de rester indifférent à son image!» (Kundera, 1999 : 319) Ainsi, que cherche Agnès dans l'immense miroir imaginaire? Nous croyons d'une part que le déplacement d'une scène intime vers une scène publique dans l'imaginaire de Rubens ancre la quête de beauté dans une perspective artistique plus large. Le fait qu'Agnès, dans une scène comme dans l'autre, s'observe, fascinée et imperturbable, soutient notre lecture qui concevait l'écriture de ce texte en tant que relais de la méditation esthétique dans un corpus universel. Le regard nous paraît participer à la survie des œuvres du passé par la redécouverte de leur immortelle beauté, dans l'abolition de la chronologie, dans l'actualisation du passé, dans un retour à la subjectivité dont l'imagologie contemporaine prétend s'abstraire. D'autre part, nous croyons que le texte, dans cette représentation d'Agnès, confirme l'impossible coïncidence entre l'image et l'être, ce qui, par ailleurs, permet l'actualisation continue de la beauté des œuvres d'art, en synergie à la subjectivité du regard. Le flottement introduit par

l'absence d'une coïncidence parfaite entre l'image et l'être permet l'interpénétration et fait en sorte de libérer l'œuvre (ou la beauté) de l'emprise du temps.

L'image suivante à laquelle nous référons continue de rapprocher le narrateur et Rubens. Après avoir dit à Agnès qu'il l'appelait «la luthiste», Rubens ajoute qu'il la surnommait aussi «vierge gothique». Cette fois, c'est la vue immédiate d'Agnès qui fait resurgir dans l'esprit de Rubens le souvenir de toiles gothiques. Nous assistons donc à un double mouvement, de l'image de la luthiste à Agnès et inversement, d'Agnès à l'évocation de la vierge gothique.

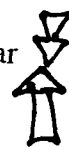
Jamais il ne l'avait appelée ainsi. L'idée lui en était venue un instant plus tôt, alors qu'ils parcouraient côte à côte la centaine de mètres que les séparaient du café. La jeune femme avait évoqué en lui le souvenir des tableaux gothiques qu'il avait contemplés au palais Barberini avant leur rencontre.

Il poursuivit : «Chez les peintres gothiques, les femmes ont le ventre légèrement saillant et la tête inclinée vers le sol. Vous avez l'allure d'une jeune vierge gothique. D'une luthiste dans un orchestre d'anges. Vos seins se tournent vers le ciel, mais votre tête, comme si elle connaissait la vanité de toutes choses, s'incline vers la poussière. (Kundera, 1999 : 440-441)

Nous pouvons reconnaître dans cette citation le dessin d'Agnès, composé de deux flèches, que le narrateur avait réalisé à la suite de celui d'Avenarius, représentant Laura. Nous avons Laura, représentée par



et Agnès, signifiée par



Dire que les seins et le ventre se tournent vers le ciel et que la tête s'incline vers le sol, c'est dire autrement ce que le narrateur affirmait déjà dans la cinquième partie : «chez elle, le corps s'élève comme une flamme. Mais la tête reste toujours légèrement baissée : une tête sceptique qui regarde la terre.» (Kundera, 1999 : 357) Ce mouvement ascendant du corps, freiné par le mouvement descendant de la pensée inscrit l'impossibilité de connaître ce qui déborde l'expérience humaine. L'art se pose ici, par l'accumulation de références à la représentation picturale, en tant que moyen de lutter contre le dérisoire de l'existence et surtout, en tant que moyen de saisir l'être par le regard pour le donner à voir. En effet, l'artifice affiché du texte répond à la définition kundérienne du roman qui veut que tout ce que le roman découvre, il le découvre comme beauté. D'autre part, en complément à cette définition du roman, nous réinscrivons l'idée du roman comme laboratoire de l'existence où il devient possible d'expérimenter ce qui, dans le réel, s'avère soit au-delà des limites anthropologiques ou encore, au-delà de l'impossible répétition de l'existence⁴⁰. Devant l'impossibilité humaine de connaître tout par expérience, le roman, l'art, s'avèrent des moyens virtuels de transcender ces limites et d'en représenter le désir.

En rester là nous maintiendrait sous l'influence mystique de la beauté dans une

⁴⁰ Dans *l'Insoutenable légèreté de l'être*, le narrateur insistait sur cette impossibilité pour l'humain de revivre sa vie, d'où la Terre comme planète de l'inexpérience.

définition optimiste. Dans l'érotisme, Rubens réalise sa quête de beauté, en redoublement du narrateur avec sa problématique esthétique. La dernière image que Rubens conserve d'Agnès est morbide, et elle signe la fin de son expérience érotique. Bien que Rubens puisse encore trouver excitantes quelques photos de son album souvenir, il interrompt «pour quelques temps, ses relations avec les femmes. Jusqu'à nouvel ordre, comme on dit. (...) Un jour, il finit par se rendre compte qu'il n'y aurait plus de «nouvel ordre.» (Kundera, 1999 : 481)

Agnès choisit de ne plus revoir Rubens, sans toutefois lui avouer les raisons qui motivent son choix : nous avons vu en début d'analyse que la vue du temps marqué sur sa peau met fin au désir d'Agnès. L'excitation s'éteint avec la lumière irréaliste que le regard porte sur le corps. À la suite de quoi,

Agnès se sentait faible et désirait le lit matrimonial au chevet duquel une petite lampe restait toujours éteinte ; elle le désirait comme une consolation, comme un havre d'obscurité. (Kundera, 1999 : 150)

Chez Rubens, le rapport de l'être à l'érotisme est vécu autrement, selon ce court poème :

Dans le noir, les yeux ouverts.
En pleine lumière, les yeux ouverts.
En pleine lumière, les yeux fermés.
Le cadran de la vie.
(Kundera, 1999 : 457)

Ces quelques vers réinscrivent Goethe, par la bande pourrait-on dire, puisque le narrateur avait utilisé déjà à son sujet l'expression *cadran de la vie*, divisé en quatre phases dans un rapport à l'immortalité. Le narrateur y disait que le vieil homme fatigué, contemplant les arbres aux [noms beaux comme l'être même (...)] et se remémorant mentalement leurs noms alors qu'il ne pensait plus du tout à l'immortalité. Aussi le désenchantement d'Agnès vis-à-vis de l'érotisme constitue un refus de la laideur associée au passage du temps et de ses empreintes laissées sur le corps, refus qui marque en même un intérêt retrouvé pour ce qui, autour d'elle, lui survivra. Nous pensons ici aux montagnes, au ruisseau. Bien qu'incarnée, il n'en reste pas moins qu'Agnès échappe à son image physique, à la fixité : elle persiste dans le jeu d'évanescence et de prégnance, jeu qui était aussi celui de la sexagénaire qui donnait à voir quelque chose qui ne dépendait pas du temps. Au plan de la narration, nous avons postulé le surgissement d'Agnès en équivalence à la beauté afin que son parcours serve à la définir. Par glissement de sens, nous passons du peuplier au nom beau comme l'être (même dans la dernière phase de la vie de Goethe), à Agnès, dont désormais le nom évoque la beauté de l'être rendue dans la métaphore de la fontaine. Il se produit aussi un effet d'assimilation des deux plans, esthétique et narratif, assimilation dans laquelle cette beauté, cette lumière artificielle qui rend les choses belles et désirables au regard, traverse aussi le temps et passe de Goethe au narrateur, ici Kundera lui-même par le jeu d'identité, coureur de relais dans la grande lignée littéraire.

Rubens, qu'Agnès refusait désormais de voir, décide de lui téléphoner après avoir imaginé la Vision de Rubens à Rome. Une voix féminine lui apprend alors le décès de son ancienne amante. Sa vie érotique s'en trouve transformée. Une dernière image d'Agnès se saisit de lui, de sa mémoire, pour ne plus l'abandonner : alors qu'il fait l'amour avec la jeune G, exigeante et lente, l'esprit de Rubens est envahi par Agnès, d'abord debout devant un miroir, seins nus, scrutant son image, puis couchée dans son cercueil. Enfin, il la voit assise au milieu de flammes, et finalement, son beau visage immobile tombant en cendres. Cette dernière image ne le quittera plus au moment de faire l'amour. Il se dit :

De tout ce que j'ai vécu, il ne m'est resté qu'une seule photo. Peut-être contient-elle ce qu'il y a de plus intime, de plus profondément caché dans ma vie érotique, son essence même. Peut-être n'ai-je fait l'amour, ces derniers temps, que pour permettre à cette photo de revivre. (Kundera, 1999 : 480)

Ce que Rubens conçoit comme l'essence même de sa vie érotique, c'est ce qui transcende le temps. Rubens recherche ce qui, dans cette dernière image d'Agnès tombant en cendres, constitue l'essence de sa vie érotique. Nous lions cette recherche à la double quête du narrateur, pour dire que ce dernier affirme que la seule image obsédante qu'il travaille à faire revivre est celle de la beauté, investie dans le mot Agnès. D'autre part, nous pouvons établir un parallèle entre le recours à l'œuvre de Goethe pour fonder la quête narrative de la beauté et le recours à Rubens, le peintre, pour fonder la quête érotique du personnage du texte et sa fascination pour la beauté simple d'Agnès, sans oublier M, présent lui-même

pour assurer cette liaison. Pour ce faire, nous devons tenir compte de la répétition et de la variation du geste de Goethe, posant la main sur le sein de Bettina, repris par Rubens.

Nous évoquons ici l'idée de la fin du roman dont Kundera affirme que le moment est venu dans **l'Art du roman**. Alors que Rubens, après la fin d'Agnès, fait revivre mentalement sa photo, la littérature contemporaine, à l'ère posthume du roman, le fait revivre. À preuve, l'inscription textuelle de **Faust dans l'Immortalité**, à plusieurs niveaux de sens. Par exemple : Rubens avait appelé sa jeune épouse «Gretchen» pendant la nuit de noces. Il avait dit, pour racheter son lapsus : «(...) Tu es toutes les femmes! Tu es la femme au pluriel! Ingrid! Gretchen! Toutes les femmes du monde sont en toi, tu portes tous leurs noms!...» (Kundera, 1999 : 419) Si la Gretchen de Goethe expie ses fautes dans la mort, selon les principes religieux et mystiques, Agnès, hors de toute métaphysique, brûle dans le four crématoire de l'athéisme. Elle demeure cette incarnation de la beauté associée à la présence d'une pensée, et sa quête de l'être se transpose dans la quête narrative et esthétique qui entraîne Goethe dans sa réflexion. À l'immortalité de Gretchen, obtenue dans la foi salvatrice, correspond le texte qui, seul, peut prétendre à l'éternité. Agnès quant à elle survit par ce travail du signe qui la pose comme beauté, abstraction donc, dont la mort surtout tragique, réitère son état ambigu entre prégnance et évanescence.

L'appel du temps

L'appel à la mémoire est sans cesse relancé. Le dix-huitième chapitre de la sixième partie nous paraît particulièrement éclairant dans la perspective de lecture que nous proposons. Lors de retrouvailles après une longue interruption de leurs rencontres, Rubens constate que la peau de son amante a «perdu de sa fraîcheur». (Kundera, 1999 : 464) Le narrateur ajoute :

Rubens ne pouvait manquer de s'en apercevoir ; mais, curieusement, les moments où il le remarquait étaient très brefs, quelques secondes à peine ; aussitôt après, la luthiste regagnait à toute vitesse sa propre image, telle qu'elle se dessinait depuis longtemps dans le souvenir de Rubens ; elle se cachait derrière son image. (Kundera, 1999 : 464)

La puissance des toiles anciennes à produire une influence mystique sur Rubens réside dans leur capacité à transcender le temps. Le souvenir de leur image dans la mémoire du marchand de tableaux trouve dans cette brève séquence un écho existentiel et esthétique, comme si les deux quêtes devenaient inséparables : Agnès, sa beauté transcendante, son être, traverse sa propre image et occupe la mémoire de Rubens alors même qu'elle est présente. Ce qui reste d'Agnès, ce n'est ni l'image du corps juvénile ni celle du corps altéré : c'est le jeu d'évanescence de l'image et de prégnance de la beauté transcendante, beauté saisie dans par le regard créateur. C'est le jeu du souvenir qui investit le regard du présent. C'est l'image mémorielle du passé toujours présente, même fugace.

Au plus près de l'anecdote, cette brève citation sur l'image d'Agnès remet en jeu la légèreté du geste de la dame au bord de la piscine, en contradiction avec la lourdeur de son corps vieillissant :

Grâce à ce geste, en l'espace d'une seconde, une essence de son charme, qui ne dépendait pas du temps, se dévoila et m'éblouit. J'étais étrangement ému.
(Kundera, 1999 : 14)

Agnès, comme l'essence du charme du geste de la dame, ne dépend pas du temps : il s'agit plutôt de la beauté, en tant que rencontre de deux temps éloignés⁴¹, de la beauté transcendante. S'il faut lui donner une image, celle de la luthiste ou de la vierge gothique, c'est pour arriver à la dire, à la conceptualiser, à la rendre saisissable par le langage, avant de la laisser reprendre son envol. C'est pourquoi la problématique du narrateur, que nous avons qualifiée de textuelle, d'esthétique, est d'abord langagière : dire l'indicible.

L'appel à la mémoire, participant du discours esthétique comme nous l'avons prouvé jusqu'à maintenant, correspond à ce que Kundera nomme l'appel du temps dans **l'Art du roman** :

⁴¹ Agnès à 17 ans (la luthiste), lors de sa première rencontre avec Rubens, et Agnès à 40 ans (la vierge gothique), lors de sa deuxième rencontre avec le marchand de tableaux, qui devient son amant.

La période des paradoxes terminaux incite le romancier à ne plus limiter la question du temps au problème proustien de la mémoire personnelle mais à l'élargir à l'énigme du temps collectif, du temps de l'Europe, l'Europe qui se retourne pour regarder son passé, pour faire son bilan, pour saisir son histoire, tel un vieil homme qui saisit d'un seul regard sa propre vie écoulée. D'où l'envie de franchir les limites temporelles d'une vie individuelle dans lesquelles le roman jusqu'alors a été cantonné et de faire entrer dans son espace plusieurs époques historiques. (Aragon et Fuentes l'ont déjà tenté.) (Kundera, 1995 : 32)

C'est Goethe penché à la fenêtre, c'est Rubens, obsédé par l'image d'Agnès, c'est le roman qui se construit sur le passé, qui l'observe et tente de l'embrasser d'un seul regard, afin d'en conserver une image.

Quand minuit sonne, la beauté peut-elle advenir?

Bien que minuit ait sonné au cadran de la peinture européenne, les peintres continuent de peindre et «jamais Rubens ne doutera de la totale inutilité de son travail», celui de marchand de tableaux. (Kundera, 1999 : 429) Et le narrateur poursuit :

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.

(Kundera, 1999 : 429)

Bien qu'il soit bref, cet extrait permet de réinscrire l'activité nocturne d'Avenarius contre Diabolum, que lui même reconnaît comme étant vaine, dans le registre de l'inutile et du

moral de même que la frivolité du narrateur, submergé par son imaginaire. En ce sens, rien n'est plus moral que de poser les problématiques qui sont les siennes : qu'est-ce que la beauté? Qu'est-ce que l'être? Qu'est-ce que l'immortalité? Et cette fois, c'est nous qui attendons avec impatience la prochaine partie, épilogue qui à la fois soumet l'œuvre littéraire (ou musicale) à la misomusie⁴² de Paul et à l'ironie du narrateur, parce que minuit a sonné au cadran du récit. L'épilogue constitue ici un impératif moral.

⁴² «Ne pas avoir de sens pour l'art, ce n'est pas grave. On peut ne pas lire Proust, ne pas écouter Schubert, et vivre en paix. Mais le misomuse ne vit pas en paix. Il se sent humilié par l'existence d'une chose qui le dépasse et il la hait. (...) Mais il y a la misomusie intellectuelle, sophistiquée : elle se venge sur l'art en l'assujettissant à un but situé au-delà de l'esthétique. (...) La misomusie démocratique : le marché en tant que juge suprême de la valeur esthétique.» (Kundera, 1995 : 168)

CHAPITRE VI

ÉPILOGUE SUR LE THÉÂTRE (OU LA VIE EST AILLEURS)

En nous offrant la belle illusion de la grandeur humaine, le tragique nous apporte une consolation. Le comique est plus cruel : il nous révèle brutalement l'insignifiance de tout.
«L'art du roman», Milan Kundera

Tout est bien qui finit dans le paradoxe

Épilogue parodique, *La célébration*, dans sa reprise décalée du début du texte, opère une prise de distance vis-à-vis de la totalité de son propre discours. À l'attente frivole du romancier, comblée par l'observation de la sexagénaire et le surgissement d'Agnès, correspond maintenant la présence du diabolin professeur, avec lequel s'engage le dialogue qui aurait dû avoir lieu dès cette première scène⁴³. Nécessairement rétrospective, cette conversation revient sur les problématiques développées à partir du geste d'adieu de la dame en maillot : l'étrange émotion esthétique qui empoignait le narrateur (devant la saisie de la rencontre de deux temps éloignés dans le geste de la dame⁴⁴), se repère devant l'éclair

⁴³ Et en réalisation de laquelle le roman n'aurait pu avoir lieu.

⁴⁴ Défini en tant que beauté par le récit d'Agnès, actualisé par l'alternance des récits de Goethe et d'Agnès et par la pénétration de l'art goethéen dans la relation d'Agnès à son père.

révélateur du *grund* de son ami, Avenarius. Le texte maintenant écrit permet au narrateur Kundera de traverser l'image du complexe professeur et d'accéder à son fondement, donné par la métaphore «Tu joues avec le monde comme un enfant mélancolique qui n'a pas de petit frère.» (Kundera, 1999 : 505) Véritable personnage épique⁴⁵ en quête de beauté, personnage qui tient à la fois de Méphistophélès et de Faust, Avenarius assure une partie de la prise de distance vis-à-vis du discours antérieur, avec le concours de Paul, le bouffon, afin de créer le renversement ironique final qui permet au texte de réaliser ce que Bakhtine postule l'une des «tâches les plus fondamentales du roman : celle de dénoncer toute espèce de conventionnalité fautive, pernicieuse pour toutes les relations humaines.» (Bakhtine, 1978 : 308)

Si la présence d'Avenarius en ce lieu évoque la première scène du roman, l'arrivée de Paul inscrit la parodie par la reprise du geste d'adieu, dans sa version élargie : d'un au-delà du temps propre à faire surgir Agnès dans l'esprit du narrateur, nous nous trouvons face à la confrontation de deux discours opposés sur l'art et l'image, médiatisés et relativisés par le narrateur, sans qu'aucun ne l'emporte totalement. Par ailleurs, cette

⁴⁵ Son épreuve principale est de traverser l'image pour accéder au sens.

reprise parodique du geste et sa relation à l'éternel féminin ramènent Agnès à la mémoire du lecteur, pour ainsi prouver la thèse des mathématiques existentielles⁴⁶.

Kundera s'inscrit en coureur de relais portant le flambeau de la beauté par une double opération : d'abord il actualise l'esthétique goethéenne portée par l'éternel féminin, par le biais de la sexagénaire et d'Agnès ; ensuite il déporte cette beauté d'une acception absolue (et divine) vers une relativité moderne (et athée), tant par le geste de Paul, (version parodique d'un geste féminin), que par son immersion dans l'imagologie contemporaine. Chez Kundera, le rapport à l'histoire est toujours paradoxal : le roman exhale l'histoire cependant qu'il ne peut s'en abstraire. Et l'histoire du roman est finie ; comme au cadran érotique de Rubens, minuit a sonné à l'horloge du roman⁴⁷.

Le bouffon entre en scène

Venu célébrer la fin de son roman là où il l'avait commencé, le narrateur partage une bouteille de vin avec Avenarius, comme toujours trop enthousiasmé par une nouvelle idée pour s'enquérir du pourquoi de la fête : cette fois, il veut prouver statistiquement qu'il

⁴⁶ Dans les mathématiques existentielles, le degré de lenteur correspond à l'intensité de la mémoire et le degré de vitesse, à l'intensité de l'oubli.

⁴⁷ Dans *l'Art du roman*, Kundera affirme que le temps du roman est fini, passé, et que le présent est fait d'actualité.

est le seul vrai hédoniste alors que tous les autres ne veulent que le paraître. Avenarius pose les éléments nécessaires à la preuve de la confrontation moderne entre l'apparence et la réalité, où l'image ne reflète en rien la réalité. Tandis que Paul occupe le pôle de l'apparence et défend sa position en tant que vérité, Avenarius opère au niveau de l'idée.

En prémisses à l'arrivée de Paul, Avenarius fait surgir la frontière enfouie du comique par une contradiction. S'engage un échange au sujet de son plan de destruction des voitures qu'il avait jadis exposé aux écologistes. Il affirme :

Tout ce que je fais doit être pris absolument au sérieux.

Puis, quelques lignes plus loin, alors qu'il tente d'expliquer sa lutte contre Diabolum :

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. (...) Ce monde prend tout au sérieux. Moi y compris, ce qui est un comble. (Kundera, 1999 : 486)

Avant qu'Avenarius n'aie le temps d'expliquer au narrateur ses motifs, arrive un bel homme en maillot de bain, quinquagénaire ou sexagénaire. «Je compris qu'en face de moi se tenait Paul», se combine à «Jamais je n'avais imaginé Paul en ivrogne» (Kundera, 1999 : 488), pour causer la double surprise du créateur devant son propre personnage et confirmer déjà l'incapacité de l'image à correspondre à la réalité, ce qu'assumera le langage.

Qu'Avenarius le connaisse et qu'il entretienne avec lui une relation d'amitié donne à penser qu'il participe aussi de la création, comme s'il y avait une face cachée dans l'écriture du roman, un travail souterrain qui échappait au narrateur. C'est l'être sous l'image, c'est l'idée sous le discours, c'est l'idéologie sous l'imagologie.

Nous voici maintenant transportés sur une scène de théâtre, où le bouffon vient faire son numéro et générer le rire en exposant ses idées sur l'art et en partageant les tourments de sa vie familiale. Ivre, Paul affirme sans gêne qu'il ne lit pas de romans tandis qu'Avenarius lui présente son ami romancier, auteur de **la Vie est ailleurs** :

Je ne lis pas de romans. Les Mémoires sont beaucoup plus amusants, et même instructifs. Et les biographies! Ces derniers temps, j'ai lu des livres sur Salinger, sur Rodin, sur les amours de Franz Kafka. Et une superbe biographie de Hemingway! Ah, celui-là, quel imposteur. Quel menteur. Quel mégalomane, dit Paul en riant de bon cœur. Quel impuissant. Quel sadique. Quel macho. Quel érotomane. Quel misogynne. (Kundera, 1999 : 489-490)

Cette biographie de Hemingway est assurément celle que Bernard Bertrand vantait à la radio dans la première partie : on déce le plaisir que prend Paul à confondre fiction et réalité. Paul croit que le Hemingway de la biographie pourrait être le Hemingway réel tandis que le narrateur part d'un fait divers, d'une actualité littéraire, pour enrichir sa fiction. Il y a dénonciation implicite du désir contemporain de connaître l'auteur sans chercher à comprendre l'œuvre, dénonciation de l'hégémonie de l'image et du voyeurisme

contemporain qui rendent presque impossible la lecture de l'œuvre d'un romancier. Le Kundera romancier rejoint ici l'essayiste qui regrette que la critique considère l'art romanesque au même titre que tout autre événement, qu'elle en fasse une actualité plutôt qu'une pensée sur l'existence, qu'un regard sur le monde, qu'une quête de connaissances. Dans cette perspective, en contrepoids de la position de Paul, l'image serait de l'ordre de la fiction et le discours littéraire, l'œuvre, de l'ordre de la réalité dans leur rapport au langage.

Paul poursuit au sujet de la **Septième symphonie** de Mahler :

(...) Chaque chose est à sa place, tout est travaillé, pensé, éprouvé, rien n'est laissé au hasard ; mais cette gigantesque perfection nous dépasse, elle dépasse la capacité de notre mémoire (...) Je ne conteste pas la perfection de toutes ces symphonies. Je conteste seulement l'importance de cette perfection. Ces archisublimes symphonies ne sont que des cathédrales de l'inutile. Elles sont inaccessibles à l'homme. Elles sont inhumaines. Depuis toujours, nous exagérons leur importance. Elles nous ont donné un sentiment d'infériorité. L'Europe a réduit l'Europe à cinquante œuvres géniales, qu'elle n'a jamais comprises. Rendez-vous bien compte de cette inégalité révoltante ; des millions d'Européens qui ne représentent rien, face à cinquante noms qui représentent tout ! L'inégalité des classes est un accident mineur, comparé à cette inégalité métaphysique qui transforme les uns en grains de sable, alors qu'elle investit les autres du sens de l'être. (Kundera, 1999 : 491-492)

Il nous faut dégager plusieurs éléments de ces extraits, qui reprennent en quelque sorte la discussion que Paul a eue avec Grizzly dans la troisième partie du roman. Ici cependant personne ne le contredit : même le romancier reste muet devant ce discours extravagant, comme s'il était impossible de se défendre contre la puissante machine imagologique.

Dans un premier temps, Paul transpose sa haine vers la perfection de quelques œuvres géniales qui provoquent chez lui un sentiment d'infériorité. En poète de la défense, il ne cherche ni à créer la beauté ni à donner un sens esthétique à ce qu'il voit ; il cherche plutôt à donner un sens aux crimes des inculpés qu'il défend et à ériger les Droits de l'homme en valeur absolue. La vie humaine, dans l'échelle de Paul, est la valeur ultime. Il disait déjà que «l'éternelle condition des tragédies» était «l'existence d'idéaux, dont la valeur est réputée plus haute que celle de la vie humaine.» (Kundera, 1999 : 182) Le moyen de clore l'âge des tragédies était pour lui «la révolte de la frivolité», où «les choses perdront quatre-vingt-dix pour cent de leur sens et deviendront légères.» (Kundera, 1999 : 183) Il tombe sous le sens que Paul veuille assujettir l'art aux lois du marché, à un aplatissement de sens, à une fonctionnalité : il veut démocratiser l'art afin de réparer l'injustice métaphysique dont l'Europe fait preuve envers les millions d'Européens, ainsi «transformés en grains de sable». La frivolité de Paul n'est pas celle du narrateur : elle est vidée de son contenu, de son sens : elle est imagologique. Il incarne ce que Kundera nomme le *misomuse intellectuel* dans **l'Art du roman** :

Ne pas avoir de sens pour l'art, ce n'est pas grave. On peut ne pas lire Proust, ne pas écouter Schubert, et vivre en paix. Mais le *misomuse* ne vit pas en paix. Il se sent humilié par l'existence d'une chose qui le dépasse et il la hait. (...) Mais il y a la *misomusie intellectuelle*, sophistiquée : elle se venge sur l'art en l'assujettissant à un but situé au-delà de l'esthétique. (...) La *misomusie démocratique* : le marché en tant que juge suprême de la valeur esthétique.
(Kundera, 1995 : 168)

D'autre part, Paul se fait une haute opinion de la vie, pour reprendre les mots de Laura, si haute qu'il lui est impossible d'accepter de n'être «que ça», «voix du temps qui court dans le bleu du ciel», ce à quoi convie le roman, saisie de la manifestation de l'être. (Kundera, 1999 : 381) Totalement identifié à la modernité, totalement identifié à son image, il ne conçoit pas cet être qui transcende l'image.

Paul avait réfléchi ainsi dans la partie trois :

Grizzly a tort et les imagologues ont raison. L'homme n'est rien d'autre que son image. (...) 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 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. (Kundera, 1999 : 193-194)

C'est ainsi que Paul joue le jeu de son image, qu'il s'y soumet. Son désir de modernité passe d'abord par le regard de Brigitte, qui lui confirme sa jeunesse ; ensuite ce sera au regard de Laura de le rajeunir, de le faire correspondre à son image, ce que lui refusait Agnès. La nouvelle paternité tardive de Paul, annoncée dans cette septième partie, vise à faire coïncider son image et son moi, son être lui restant toujours étranger. L'accès à l'être présuppose un renoncement à l'immortalité qui confine en quelque sorte au dérisoire, et

Paul, par sa révolte contre le temps et l'art, exprime son refus du renoncement, la négation de ce dérisoire, de même que son désir de vengeance.

Dans cette perspective, sa volonté de démocratisation résulte non d'un sentiment positif envers tout un chacun mais plutôt d'une irrépressible envie d'imposer son image. Nous pouvons ici recourir au concept de *litost*, explicité dans **le Livre du rire et de l'oubli**, pour comprendre l'attitude de Paul qui s'enfonce toujours un peu plus. La *litost* est ce sentiment de l'homme qui observe sa propre humiliation et qui se venge non en détruisant l'autre, le plus fort, mais en se détruisant lui-même : «si notre vis-à-vis est le plus fort, il ne nous reste plus qu'à choisir une vengeance détournée, une gifle par ricochet, un meurtre par le biais d'un suicide.» (Kundera, 1979 : 174) Cette description correspond aussi bien au comportement de Laura⁴⁸ dans son désarroi de perdre Bernard (dans la troisième partie) qu'à celui de Paul qui, en s'associant aux imagologues, creuse sa fosse et collabore à la destruction implicite des œuvres par la valeur supérieure accordée aux images et aux non-œuvres que sont les biographies. Rehausser la valeur des biographies permet de diminuer celle des œuvres en plus d'humaniser les auteurs, de les rendre égaux à n'importe quel autre

⁴⁸ Bettina avait choisi une autre voie pour se venger de Goethe : elle avait publié sa **Correspondance de Goethe avec une enfant**, à la fois hommage et leçon infligé au grand poète.

individu⁴⁹. De fait, Paul est devenu le brillant allié de ses propres fossoyeurs, et même l'avocat du diable en défendant le méphistophélique Avenarius, images de lui-même qui le définissent fixement par des formules qui arrêtent le sens et qui sont devenues clichés par l'usage. Dans cette perspective, nous pouvons dire que le rôle du narrateur est de renouveler l'image de la beauté, de la nommer par de nouvelles images signifiantes, de l'actualiser par le langage. Il s'agit de préserver le mouvement des définitions qu'il cherche plutôt que d'en arrêter le sens.

Cet extrait du **Livre du rire et de l'oubli** pourrait s'appliquer au discours de Paul sans causer de décalage :

(...) Ce n'était pas la raison qui parlait, c'était la litost qui faisait une proclamation! Celui qui refuse le compromis n'a finalement d'autre choix que la pire des défaites inimaginables. Mais c'est justement ce que veut la litost. L'homme possédé par elle se venge par son propre anéantissement.

(Kundera, 1979 : 175)

⁴⁹ L'allégorie du chapeau de Beethoven, telle qu'elle était racontée par Kundera, ravivait le pouvoir de la création, plus grand que celui de la politique. «(...) cela signifie que ceux qui créent (...) méritent plus de respect que ceux qui gouvernent (...). Que les œuvres sont immortelles, non les guerres, ni les bals des princes.» (Kundera, 1999 : 310-311)

Du point de vue de Paul, la distinction entre la grande immortalité, celle des artistes et des politiciens, et la petite, celle de la majorité, constitue une injustice⁵⁰. Continuant de creuser sa fosse, Paul déclame :

Je ne parle pas de la haine pour Hemingway! Je parle de son œuvre! Je parle de leurs œuvres! Il fallait, enfin, dire à haute voix que lire sur Hemingway est mille fois plus amusant et édifiant que lire Hemingway. Il fallait prouver que l'œuvre d'Hemingway n'est que la vie d'Hemingway camouflée, et que cette vie est aussi insignifiante que celle de n'importe lequel d'entre nous. Il fallait couper en petits morceaux la symphonie de Mahler et s'en servir comme fond sonore pour une réclame de papier hygiénique. Il fallait en finir une fois pour toutes avec la terreur des immortels. Abatte le pouvoir arrogant de toutes les *Neuvièmes symphonies* et de tous les *Faust!*. (...) Je veux boire à la fin d'une époque! (Kundera, 1999 : 492-493)

En accord avec la modernité, le discours de Paul oublie le passé puisque la modernité se caractérise par un contenu changeant sans cesse, par un monde d'oubli et de vitesse. Paul refuse de porter sur les œuvres un regard de beauté parce que cela le place en situation d'infériorité et surtout, il lui faudrait alors accepter de n'être que grain de sable, donc consentir à disparaître, comme l'image du visage d'Agnès dans le souvenir de Rubens. Nous pouvons dire que le roman se donne en tant que lieu de la lenteur et de la mémoire, en lutte contre l'oubli.

⁵⁰ Cette distinction est établie dès le deuxième chapitre de la deuxième partie, dans le récit qui raconte l'histoire de Goethe.

Par ailleurs, il nous semble évident que l'allégorie du chapeau de Beethoven est ici reprise en creux : le narrateur, auteur de **la Vie est ailleurs**, artiste, potentiellement aspiré par la grande immortalité, se tait devant la grandiloquence du discours de Paul, lui donnant à demi raison, conscient que l'architecture de son roman dépasse la capacité de la mémoire, mais aussi lucide dans la pratique de son art. Il redouble ici Goethe s'inclinant devant les aristocrates, sûr que son art lui vaut leur respect. Aussi se fait-il romancier par pur plaisir égoïste, en tant qu'exercice de sa «liberté personnelle la plus extravagante, la plus malveillante, la plus capricieuse» (Kundera, 1999 : 338), à l'image de son ami qui crève des pneus de voiture et distribue des diplômes d'âne intégral. Le lecteur a même l'impression que Paul se coiffe lentement du bonnet d'âne sous la plume du narrateur.

Du monde et des mots : poésie et vérité

Nous nous penchons maintenant sur les mots «archisublimes cathédrales de l'inutile» que Paul utilise pour qualifier les symphonies, les œuvres d'art. «Cathédrales» évoque immédiatement les courses nocturnes d'Avenarius dont le but était de rendre ces édifices à la contemplation, de rendre visible «l'ancienne beauté des villes». (Kundera, 1999 : 359) Puisque Avenarius prend les mots dans leur sens littéral, comme nous l'avons vu déjà avec le titre **la Vie est ailleurs**, puisque le narrateur pense à son roman lorsque Paul péroré contre les cathédrales de l'inutile, le mot cathédrale double son sens et lie l'activité

d'Avenarius à celle du narrateur. Les cathédrales de beauté que voit le narrateur sont prises au sens premier par Avenarius : le désir de dévoiler la beauté des cathédrales dans leur apparence absolue prend, sous la plume du narrateur, une dimension différente où l'acception de la beauté est relativisée par le langage, l'histoire et le contexte de production. Ainsi, *Sur tous les sommets le repos* de Goethe, se pose en cathédrale, en prémisse à la définition kundérienne de la beauté, qui ensuite le dialogise dans la scène du ruisseau et montre de la sorte que c'est le regard posé sur l'objet qui crée sa beauté. Nous croyons que l'intervention de Laura vient soutenir notre hypothèse par l'absurde.

Pendant que Paul finit sa tirade contre le pouvoir arrogant des œuvres et la terreur des immortels, il se tient debout, son image multipliée vingt-sept fois par les miroirs accrochés aux murs de la piscine. Comme si une foule d'individus identiques à Paul se tenait autour de lui, comme si une scène de théâtre était installée là, au bord de la piscine (foule des lecteurs assis tout près des acteurs). Pétrifié, Paul regarde Laura qui fait son entrée. Le narrateur la reconnaît à son «derrière expressif, quoique un peu trop grand, pointé vers le sol comme une grosse flèche.» (Kundera, 1999 : 494) Totalement identifiée à son corps, véritable incarnation de la condition humaine dont Avenarius disait que «la tête est pleine de rêves, et le derrière telle une ancre nous retient au sol» (Kundera, 1999 : 356), Laura s'avance et feint de ne pas reconnaître son mousquetaire-sauveur du métro et probable amant.

La légèreté de la tête pleine de rêves de Laura s'oppose à la légèreté du corps d'Agnès, que les interprétations picturales de Rubens avaient si bien rendue. D'autre part, la lourdeur du corps de Laura (lourdeur négative) correspond à la totale identification du moi à l'image prônée par Paul, alors qu'Agnès avait plutôt occupé le pôle opposé, c'est-à-dire la scission complète entre le moi et l'image, déviant vers la légèreté de l'être, positive.

Pendant que Laura nage avec vigueur dans la piscine, Paul raconte comment sa vie familiale s'est transformée en enfer sous la pression de Brigitte, revenue à la maison avec une fillette, et de Laura, nouvelle épouse qui vient de donner naissance à une petite fille de trois mois (dans les yeux de laquelle Paul pourra prolonger sa jeunesse). S'en suivent quelques petites phrases que Paul puise au répertoire poétique européen afin de cautionner sa réflexion sur l'existence. Paul procède en quelque sorte à l'envers du poète, qui réfléchit l'existence par le langage et la création d'une situation expérimentale. Jusqu'alors plutôt discret, Avenarius intervient pour signifier son incompréhension, et le narrateur, pour souffler à Paul son texte. Le caractère presque concret de la scène, son réalisme mimétique se métamorphose pour acquérir une nouvelle théâtralité qui rapproche la scène de celle où Goethe rencontre Hemingway sur les sentiers de l'au-delà. Alors que ces deux morts recevaient d'un romancier frivole les phrases qu'ils énonçaient, le narrateur, soudainement devenu souffleur de répliques, fait en sorte que Paul ne perde pas le fil de sa pensée, même si cette pensée s'articule contre lui. De plus, la narration brève qui entrecoupe le dialogue

insiste sur un vieillissement spontané de Paul, vieillissement qui dépend du discours qu'il tient. La rencontre de deux temps de la vie de Paul dans un même moment existentiel lui redonne son âge et nous verrons comment.

Le retour de sa fille Brigitte à la maison familiale ramène le miroir déformant dans lequel Paul conservait son éternelle jeunesse. Brigitte lui confirmait sa modernité. Maintenant, cette même modernité précipite son vieillissement :

Il me paraissait soudain vieilli. Sa crinière grise, puissante, s'était tout à coup transformée en coiffure de vieille dame.

(...)

Chacun de ces coups me semblait s'abattre sur la tête de Paul comme une année supplémentaire : il vieillissait à vue d'œil. Il avait soixante-dix ans, bientôt quatre-vingts, et pourtant il se dressait en brandissant son verre comme pour se protéger de cette avalanche d'années qui lui tombait sur la tête : «Je me rappelle une phrase célèbre qu'on répétait dans ma jeunesse», dit-il d'une voix soudain cassée. «La femme est l'avenir de l'homme. Au fait, qui a dit ça? Je ne sais plus. Lénine? Kennedy? Non, un poète. Aragon, soufflai-je. Avenarius dit sans aménité : «Qu'est-ce que cela veut dire que la femme est l'avenir de l'homme? Que les hommes vont devenir des femmes? Je ne comprends pas cette phrase stupide! Ce n'est pas une phrase stupide! C'est une phrase poétique! dit Paul. La littérature va disparaître et les stupides phrases poétiques continueront d'errer de par le monde? », dis-je. Paul ne me prêta aucune attention. Il venait seulement d'apercevoir son visage vingt-sept fois répété dans les miroirs : il ne pouvait le quitter des yeux. En se tournant successivement vers tous ses visages reflétés, il dit d'une voix faible et suraiguë de vieille dame : «La femme est l'avenir de l'homme. Cela veut dire que le monde, jadis créé à l'image de l'homme, va se modeler sur l'image de la femme. (...) Si nous voulons sauver le monde, nous devons nous modeler sur la femme, nous laisser guider par la femme, nous laisser infiltrer par l'Ewigweibliche, par l'éternel féminin. Comme épuisé par ces mots

prophétiques, Paul avait encore pris quelques décennies de plus, c'était à présent un petit vieillard chétif de cent vingt ou cent soixante ans.

(Kundera, 1999 : 496-497)

Ce discours prophétique de Paul, entremêlé à son vieillissement, se lie encore à la scène inaugurale. Alors que le geste de la sexagénaire donnait à voir la légèreté juvénile (et passée) d'un geste de vingt ans, Paul anticipe en donnant à voir son présent de quinquagénaire conjugué avec le futur d'un vieillard, en quelque sorte projection des problématiques de départ, textuelle et existentielle, vers l'avenir. Nous voyons ici, au plan textuel, un redoublement du geste d'adieu d'Agnès à son père, qui constituait une promesse de moments partagés à venir ; c'est le désir de dire quelque chose de beau, qui ne réussit à s'exprimer que dans les mots des poètes.

«La femme est l'avenir de l'homme» de même que «l'éternel féminin nous entraîne vers le haut», puisé dans le **Faust** de Goethe, sont des formules qui, insérées ici, provoquent des effets de sens en regard de la question de la beauté, dans une perspective existentielle : l'ego expérimental qui a servi à définir la beauté était d'abord un mot, Agnès. Nous pouvons voir, chez Goethe, la notion de beauté à l'œuvre dans le personnage de Gretchen, dans son ascension divine. Ce haut vers lequel l'éternel féminin entraîne l'homme représente aussi l'avenir, la promesse d'un avenir, où la femme, ici entendue au sens de la beauté (au sens d'Agnès), entraîne non l'homme comme individu mais plutôt l'homme en tant que collectivité, le collectif et l'individuel étant maintenant liés par le texte

lui-même. Dans le geste de la sexagénaire, le narrateur avait saisi cette envolée, traduite par «comme si, par jeu, elle avait lancé un ballon multicolore à son amant.» (Kundera, 1999 : 14) Nous avons par la suite retrouvé cet envol, d'un ballon ou d'un coin de terre dorée, voire même un avenir dans la formule «promesse d'un avenir ineffable» (Kundera, 1999 : 241), à chaque occurrence du geste. Ainsi, bien que l'avenir et sa réalisation ne coïncident pas, (par exemple dans la promesse d'un avenir ineffable qui enveloppe les deux sœurs peu avant leur rupture par la réminiscence du geste), il n'en reste pas moins que le texte pose le futur, par juxtaposition, en tant qu'envol et en tant que prémisse fondatrice sur laquelle le signe peut poursuivre sa sémiose illimitée. (Par exemple, le ballon lancé par la sexagénaire à un potentiel amant est exploité dans l'érotisme de la partie six.) Nous pouvons interpréter en ce sens l'immortalité que Goethe envisageait pour lui-même et celle qui, aujourd'hui, est la sienne. L'exemple de Hemingway est encore plus probant : le romancier lui faisait dire qu'il ne souhaitait en rien devenir l'objet de biographies, qu'il ne désirait que rejoindre le néant de la mort alors qu'il se trouve propulsé dans l'actualité par la parution de multiples biographies. D'autre part, et cela parce qu'Agnès est morte, la question de l'avenir de la beauté se pose avec insistance. En effet, malgré l'accident de voiture, Agnès envahit cette dernière partie du roman.

L'adieu de Laura, quittant la piscine, participe à cette omniprésence d'Agnès : elle répète le geste d'adieu qu'elle avait jadis emprunté à sa sœur aînée et qu'elle corrige en lui ajoutant l'ambiguïté :

Quand elle fut à deux pas de la porte à battants, une chose inattendue se produisit : elle tourna brusquement la tête vers notre table et lança le bras en l'air, d'un mouvement si léger, si charmant, si lesté, qu'il nous sembla voir un ballon doré s'envoler de ses doigts pour rester suspendu au-dessus de la porte.

Un sourire apparut aussitôt sur le visage de Paul, qui serra fort le bras d'Avenarius : «Vous avez vu? Vous avez vu ce geste?»

Oui», dit Avenarius, le regard fixé sur le ballon doré qui étincelait au plafond comme un souvenir de Laura.

Il m'était parfaitement clair que le geste de Laura n'était pas destiné à son ivrogne de mari. Ce n'était pas le geste machinal de l'au revoir quotidien, c'était un geste exceptionnel et riche de significations. Il ne pouvait s'adresser qu'à Avenarius.

Paul, cependant, ne se doutait de rien. Comme par miracle, les années tombèrent de son corps et il redevint un beau quinquagénaire, fier de sa crinière grisonnante. (Kundera, 1999 : 499-500)

Ces deux extraits contiennent la reprise de la scène d'ouverture, toute en variation, de telle sorte que seul le narrateur occupe la même position, celle de l'observateur dont le regard posé sur le geste en fait surgir la beauté. Le vieillissement spontané de Paul réinscrit de façon détournée l'au-delà du temps perçu par le narrateur dans la rencontre d'un corps vieillissant avec un geste juvénile. Ici, la situation est inversée : la femme qui lance son ballon doré est plus jeune que celui à qui il est adressé, que l'on soupçonne d'être Avenarius, sans que le texte ne nous le confirme. D'autre part, Paul occupe la position du jeune maître nageur qui ne décodait que l'aspect comique du geste juvénile et qui, dans

l'œil du narrateur, devenait invitation érotique, en décalage avec le corps altéré par le temps. Bien sûr, Paul ne conçoit ici que la parfaite coïncidence de Laura à son image, dont le geste «la résume tout entière». (Kundera, 1999 : 500) L'ambiguïté du geste de Laura reste étrangère à Paul mais apparaît à Avenarius qui n'hésite pas à affirmer que «la réalité ne représente plus rien pour personne», et que seule l'apparence compte pour ses contemporains. (Kundera, 1999 : 504) Quand Paul dit que la femme est l'avenir de l'homme, sa lecture se fait littérale et signifie que la reproduction constitue le moyen de s'immortaliser. Faire des enfants, c'est une façon de se prolonger. L'immortalité passe par l'image et l'amour, les deux se confondant dans l'esprit de Paul qui affirmait (dans la troisième partie) que l'amour est la poursuite de sa propre image dans le regard de l'aimé⁵¹.

Nous nous trouvons aussi devant la répétition en variation de l'histoire de Goethe avec Bettina : sur la scène de la petite immortalité cette fois, Laura, accouchant d'une fillette, perpétue Paul en s'y mêlant, comme Bettina s'immortalisait en accouchant d'un livre sur le couple d'amants qu'elle formait prétendument avec Goethe. Bettina s'est vraiment faite avenir de l'homme puisque sa **Correspondance de Goethe avec une enfant** a influencé le cours de l'immortalité du poète.

⁵¹ La scène où Goethe posait sa main sur le sein de Bettina allait aussi dans ce sens, du moins pour Bettina, dont nous avons dit qu'«être, c'est être aimée.»

Le narrateur se distingue de Paul de plusieurs façons, dont celle-ci, qui dit que le regard induit la beauté dans l'objet observé, que ce regard est empreint de subjectivité. Il avait d'entrée de jeu participé à la création de l'ambiguïté du geste de la sexagénaire, y saisissant la rencontre de deux temps comme beauté en tant que déjà-vu. Paul, abattu par les années, puis soudainement redevenu quinquagénaire, reprend ce mouvement du temps dans la création de la beauté, en plus de faire resurgir l'histoire du geste dans l'existence d'Agnès. Ainsi, la mémoire n'est pas que dite, que donnée en tant que thème du texte, elle est sollicitée et actualisée par la lecture du texte. C'est la sémiose affichée, montrée et illimitée. Rappelons qu'Agnès avait gardé en elle la trace du geste de la secrétaire de son père, dont la description nous entraînera légèrement en avant dans notre analyse de la septième partie.

Un jour qu'elle se dirigeait vers la petite grille du jardin (...), la secrétaire se retourna, sourit et lança la main en l'air en un mouvement inopiné, lesté et léger. Ce fut inoubliable : l'allée sablée brillait comme un flot d'or sous les rayons du soleil et, de chaque côté de la petite grille, fleurissaient deux buissons de jasmin. Le geste s'était déployé à la verticale comme pour indiquer à ce coin de terre dorée la direction de son envol, si bien que les buissons blancs se métamorphosaient déjà en ailes. (Kundera, 1999 : 64)

Paul, expliquant comment Laura lui avait pour la première fois fait ce salut, imite le geste, se rendant ridicule. Ce geste est féminin. Et Paul continue en justifiant son attitude : cet adieu est une invitation vers un ailleurs inconnu, de lui comme de Laura, et il se dit prêt à la

suivre. Paul traduit cette invitation par le vers de Goethe, «l'éternel féminin nous entraîne vers le haut.»

Le rapport de Paul aux mots pour décrire le monde, nous le voyons bien, repose sur une certaine fixité du sens et sur une absence de conscience temporelle : reprendre les vers de Goethe et d'Aragon pour nommer le présent ne saurait rendre compte de la réalité. Il s'agit plutôt de métaphores stéréotypées par l'usage. Il nous faut donc voir comment Avenarius, l'autre destinataire potentiel du geste de Laura, réagit et se saisit du langage dans son rapport au monde.

S'il reste impassible devant l'adieu de Laura, et muet surtout, Avenarius entretient malgré tout un rapport littéral avec les mots. Souvenons nous qu'il ne lit pas les livres de son ami, et que le titre **la Vie est ailleurs** l'avait vraiment fait aller vivre ailleurs, dans le métro, et rencontrer Laura. Cette fois, devant le discours excessif de Paul, il affirme la stupidité des formules toutes faites, impossibles à saisir hors de leur contexte, fussent-elles poétiques. Avenarius penche toutefois du côté du narrateur, jongleur de mots à défaut de jongler avec des symboles (ce qui est le domaine de Paul). Toute son activité tend à délivrer la beauté des villes anciennes, dans une perspective relativiste. La sensibilité d'Avenarius à l'ambiguïté du geste de Laura nous aiguille vers sa vision du monde, faite d'un réalisme qui déjoue les apparences, à tel point que les mots prennent avec lui un sens

littéral, concret, voire matériel. Ce que Paul nomme «archisublimes cathédrales de l'inutile» (Kundera, 1999 : 491), les œuvres, se font monuments historiques, cathédrales de pierres, chez le professeur. Il revient au narrateur, médiateur, rassembleur, de relativiser l'attitude de l'un et de l'autre vis-à-vis l'art, l'art littéraire en particulier, afin de définir sa propre position vis-à-vis du langage, position qui sous-tend tout le roman qui se termine. Il s'agit aussi d'une prise de conscience qui témoigne du traitement de l'art par la société contemporaine et de l'importance qu'elle lui accorde. La quête faustienne de la connaissance est devenue lettre morte à l'ère imagologique, et le narrateur la réactive parce qu'il y trouve le fondement de la beauté, c'est-à-dire la rencontre de deux temps qui fait jaillir une étincelle, celle de l'être qui se manifeste. D'autre part, sa relecture de **Faust** entraîne, du point de vue du lecteur, ce même surgissement de la beauté qui n'est pas que dit, mais aussi produit par la rencontre de deux temps éloignés.

Le discours de Paul sur les œuvres attaquait leur immense perfection, qui dépasse la capacité de la mémoire humaine individuelle. L'œuvre dépasse évidemment la dimension littérale du langage, comme le signifiant Agnès, dans sa sémiose, en a fait la preuve dans les parties précédentes : déployée en variations et dans différentes perspectives, Agnès nous est donnée en tant qu'inépuisable beauté, renouvelée encore par le regard de Rubens, sorte d'œil du passé venu observer le présent.

C'est à ce renouvellement du regard que nous souhaitons maintenant nous attarder. Paul reprend des formules qui, au départ, nommaient le monde, témoignaient d'une certaine vision du monde. Du point de vue d'Avenarius, l'idée se complexifie : il tente de réintroduire la beauté ancienne dans le Paris contemporain, comme s'il voulait les faire cohabiter dans un même «moment», et répéter ici le procès de Rubens venu dire la beauté, venu nommer Agnès. Le narrateur, dans cette perspective, dialectise les deux positions ; c'est-à-dire l'image comme vérité pour Paul, et la relativité absolue pour Avenarius, qui ne saisit pas en quoi la réalité devrait se soumettre à l'immobilité de l'image. Ces deux positions sont incorporées en un paradoxe, lequel affirme la nécessité de l'image afin qu'advienne la transcendance de l'être et de la beauté. Rien n'est facile dans ce texte : le travail du narrateur est de maintenir l'ambiguïté nécessaire à la beauté, ambiguïté qui permet à l'œil d'investir l'objet regardé d'un certain point de vue et au discours de se construire sur le paradoxe. Il lui faut concilier le sens du réel que Paul apporte par sa conception de l'image en coïncidence avec le relativisme d'Avenarius dans un rapport *génératif réciproque*. On ne se définit que dans son rapport à l'autre.

Si Paul sait qu'un retour temporel est impossible (être moderne quand on est vieux), c'est qu'il est suffisamment lucide pour saisir que sous l'image, il y a autre chose. Mais il refuse de considérer cette autre chose, parce que son image reflétée dans le regard de l'autre le stabilise et surtout, parce qu'il se sent trop humilié par l'art pour porter lui-même un

regard créateur sur le monde et en faire surgir la beauté. Ce serait accepter d'occuper une place dans la transcendance qui le fait grain de sable, qui le fait «n'être que ça». Paul, en accord avec le monde des hommes, choisit d'habiter son image.

Une nouvelle chartreuse

Le tout dernier chapitre utilise, pour rendre compte du *grund* d'Avenarius, une nouvelle image. La métaphore «tu joues avec le monde comme un enfant mélancolique qui n'a pas de petit frère», infantilise le professeur, qui joue en négatif la partie de Paul : l'admiration et la confirmation de l'image que Paul trouve dans le regard de l'autre s'abolit en ce que l'apparence d'Avenarius dissimule encore autre chose. Avenarius suscite l'étonnement et dans cet étonnement, dans son paradoxe, son ambiguïté, accède à une autre vérité : devant l'éphémère de l'existence, devant le dérisoire de l'individu dans la marche collective du monde, il choisit le jeu, seule chose qui compte dans un monde où le règne hégémonique de l'image prend valeur d'absolu.

Toute l'action du professeur a tendu à lui attribuer des caractéristiques méphistophéliques. Cependant, sous l'image diabolique ainsi créée, se révèle l'enfant mélancolique et l'aspect dominant du jeu, où la conscience lucide force l'abdication du

sérieux⁵². Nous avons déjà évoqué le jeu (celui du narrateur) comme solution à la question d'Agnès : comment vivre en désaccord avec le monde des hommes?

Beauté et langage

À partir d'un postulat émis dans **l'Art du roman**, qui dit que «la vérité totalitaire exclut la relativité, le doute, l'interrogation et elle ne peut donc jamais se concilier avec ce que j'appellerais l'esprit du roman», nous sommes à même de comprendre la position du narrateur dans sa démarche esthétique. Il s'agit de concilier, de dialectiser, deux visions du monde, l'une relativiste, incarnée par Avenarius ; l'autre, absolue, portée par Paul. La métaphore se donne ici comme moyen de rendre compte du relativisme extrême d'Avenarius, pour qui les mots se saisissent au sens propre ; c'est par son diplôme que Bernard accède réellement au statut d'âne, par son sauvetage que Laura reste ambiguë, toxicomane de l'ambiguïté, et que Paul se fait l'avocat du diable, littéralement. Ses courses nocturnes visent à dévoiler les cathédrales dans leur beauté, ces monuments venus d'une autre époque, au même titre que les seuls romans qu'il connaît (ceux de Dumas). Avenarius représente en quelque sorte le désir d'actualisation perpétuelle de la beauté du passé, des constructions de l'homme résistant au temps, et ce, dans leur totalité. Du point

⁵² Le grund de Paul n'est jamais donné : seuls les personnages ambigus se laissent saisir par la métaphore.

de vue de Paul, l'inégalité métaphysique dont il se sent victime devant la grandeur des œuvres, son attachement à l'image dans le regard de l'autre, permet de le fixer du côté de l'absolu dans sa quête de modernité. À l'inverse d'Avenarius, il voudrait voir s'éteindre cette complexité qui dépasse l'homme, pour en faire surgir des morceaux ça et là, au hasard des discours et des regards. Paul récupère quelques vers et les insère où il veut pour les faire signifier ; Avenarius voudrait bien réinscrire la totalité indicible des œuvres dans le présent. Bien qu'il saisisse le langage dans son sens premier, Avenarius est apte à entendre la métaphore qui rend compte de la réalité sous l'image, ce que Paul ne peut faire.

Placé entre les deux, le narrateur doit concilier ces positions opposées, relativisant l'absolu, corrigeant d'une certaine façon la vision réductrice de Paul et ramenant à terre les excès d'Avenarius, en réaffirmant que les œuvres sont nécessaires pour rendre compte de la complexité de l'existence. Il justifie du coup son acception de la beauté, qui réside dans le regard qu'il appelle, non dans l'objet. Cette image de la beauté lui a été donnée par le parcours d'Agnès qui, observatrice lucide de l'ambiguïté, finit par y renoncer dans la scène du ruisseau où elle expérimente l'être.

Le jeu d'Avenarius finit par révéler son sens en regard des cathédrales dénoncées par Paul : pour l'avocat, seul l'humain importe tandis que pour le professeur, seul le jeu importe. Au sens du narrateur, l'homme importe dans son rapport au jeu ; c'est son jeu qui

le définit. Pour lui, ce jeu est langage et c'est de sa médiation entre deux positions extrêmes, entre deux temps aussi, qu'il rend à travers les mots, qu'il se définit en tant que romancier. Faire entrer le monde dans le langage, concilier deux visions du monde, voilà son jeu : la lucidité dans laquelle il livre le monde en fait surgir tout à la fois le dérisoire et la grandeur, l'insignifiance et l'essence, l'idylle et la dévastation⁵³.

Ainsi, la beauté a le dernier mot de ce texte magistral :

Dans une même ambiance, autrefois, Agnès avait désiré s'acheter un brin de myosotis, une seule fleur de myosotis ; elle avait désiré le tenir devant ses yeux comme l'ultime trace, à peine visible, de la beauté. (Kundera, 1999 : 506)

Comme si le narrateur, mettant le point final à son roman, réaffirmait la nécessité du regard créateur posé sur le monde, de la quête langagière de la connaissance en tant que médiation entre l'absolu et le concret dans l'expérience. Le langage constitue le seul moyen de dire le réel parce qu'il le traverse, parce qu'il transcende l'image, s'il ne la crée pas. Agnès avait subjectivement investi le myosotis de la trace de la beauté, conciliant l'éphémère, le présent et le passé en un minuscule point bleu, créant ainsi un nouveau symbole, en remplacement, peut-être, de celui de l'éternel féminin de Goethe. Cependant, cette nouvelle symbolique de la beauté n'évacue par le sens goethéen ; elle se construit à partir de lui. Elle procède de

⁵³ Postface à *l'Insoutenable légèreté de l'être*. par François Ricard, page 459.

la métaphore, dont le sens s'avère instable. Le narrateur Kundera investit Agnès de cette énigmatique beauté transcendante pour dire le monde, pour jouer avec le monde, pour dire aussi l'immortalité. Il affirme l'impératif de la mémoire afin que la quête du langage (beauté et existence) soit lutte contre l'oubli. Oubli de la beauté telle qu'elle signifiait pour Goethe, pour Rubens, etc.

Invitation au voyage et à l'avenir, tantôt anachronique, tantôt subversive, toujours envoûtante, la geste narrative résiste à l'oubli en ce qu'elle porte en elle la beauté, en ce qu'elle réalise l'absence de chronologie et actualise la double signification du geste d'adieu de la sexagénaire : méditation sérieuse sur l'existence et invitation au jeu, au comme si de l'écriture.

EN GUISE DE CONCLUSION

Nous croyons avoir montré que le texte de **l'Immortalité** constitue une geste narrative, au sens épique du terme, en ce qu'elle réalise une véritable quête définitionnelle de la beauté et une actualisation de la connaissance dans l'expérience. Tandis que le narrateur cherche, à partir du dévoilement d'une essence du charme du geste de la sexagénaire, à circonscrire la beauté, son ami le professeur Avenarius, son double en quelque sorte, vient relativiser cette définition absolue qu'il tente d'élaborer. La reprise en variations du geste d'adieu de la sexagénaire donne lieu à l'exploration de certains de ses éléments constitutifs, et à l'introduction du déjà-vu de la beauté par l'inscription du poème de Goethe, *Sur tous les sommets le repos*.

La variation sur le geste, conjointement au thème de l'image développé en négatif et en positif dans une perspective historique et Romantique, culmine dans la métaphore de la

fontaine, aboutissement de la quête de beauté, ici expérimentée au-delà de l'image, dans l'être. Cette scène d'une grande beauté poétique, dialogise le poème de Goethe en cette métaphore qui, du point de vue du narrateur, est de nature à dire le *grund*, le fondement : «être, c'est se transformer en fontaine, vasque de pierre dans laquelle l'univers descend comme une pluie tiède.» (Kundera, 1999 : 381) Nous avons associé à ce moment d'accès à l'être l'acceptation de la finitude et le renoncement à l'image du fait que le poème goethéen participait de la mort du père, et que, dans ce moment de frivolité que s'accorde Agnès au bord du ruisseau, résonnent les échos poétiques du repos et de la voix de la mort du père. Ainsi, cette métaphore de la fontaine nous apparaît comme une réécriture du poème et instaure les prémisses à une méditation sur l'art. La mort d'Agnès qui survient peu après contribuera paradoxalement à sa survivance dans la mémoire du lecteur.

Nous souhaitons aménager un espace à Avenarius dans cette conclusion. Personnage plus absent que présent, il est cependant le destinataire du texte et son lecteur modèle. Se saisissant des mots au sens premier, son action concrète ramène le texte à l'expérience et relativise la démarche du narrateur en quête d'une définition absolue de la beauté. Crever des pneus pour libérer la beauté des cathédrales de l'omniprésence des voitures, c'est donner à voir une beauté ancienne aujourd'hui oubliée, c'est réaliser autrement, dans l'expérience, ce que le narrateur tente dans le langage. Ce diabolin philosophe humanise le discours et son locuteur ; le narrateur, en sa présence et dans le

dialogue, s'incarne, prend corps. Par ailleurs, Avenarius favorise le jeu des affinités électives et permet à Agnès de mourir seule, soustraite au regard de son mari, tout en favorisant l'union prochaine de Paul et de Laura. Avenarius se révèle dans une deuxième métaphore-définition, qui dit : «tu joues avec le monde comme un enfant mélancolique qui n'a pas de petit frère.» (Kundera, 1999 : 505) Cette définition, c'est aussi celle du narrateur qui, nostalgique de la beauté du passé, s'occupe à ce que la société contemporaine considère frivole et amoral, l'écriture. Dans un monde qui prend tout au sérieux, même Avenarius qui détruit les images afin d'en faire surgir la beauté oubliée, écrire des romans c'est aller à contre-courant. La société imagologique a cessé de regarder le passé pour se concentrer sur un présent dont le contenu change sans cesse. Aussi, comme le confirmera la suite du texte, rien n'est plus moral que d'être amoral.

Suite à la mort d'Agnès, le narrateur introduit un nouveau personnage qu'il imagine homme-épisode au sens aristotélicien du terme. Mais voilà plutôt que ce Rubens, évocation du passé, ajoute une nouvelle dimension au texte et à Agnès, incarnation de l'idée de la beauté, de l'émotion esthétique du narrateur. Si le récit de sa vie érotique expérimente la beauté dans une nouvelle perspective, il approfondit aussi le thème de l'évolution de l'art et développe la nostalgie : toute sa vie érotique est contenue dans une image d'Agnès, qui tombe maintenant en cendres et que la mémoire tente de faire revivre. C'est dans

l'épilogue qu'Agnès revivra, en tant qu'œuvre d'art, en tant que déjà-vu de la beauté, inoubliable et digne d'une insoutenable nostalgie.

La dernière partie du roman actualise l'immortalité d'Agnès en se superposant à la scène inaugurale. De nouvelles variations du geste de la sexagénaire réalisées par Laura et Paul, sollicitent son souvenir et sa beauté émouvante. La sémiologie du geste s'achève dans celui de Paul, lecteur de surface, lecteur d'images (et en ce sens, absolument moderne) ainsi que dans celui de Laura, égal à elle-même, ambigu, invitation érotique adressée à Avenarius, actualisation de son désir d'immortalité. De l'adieu de la sexagénaire au geste d'écriture, du geste de crever des pneus à celui de nommer Agnès par des œuvres d'art, le geste préexiste au dire, qui le complète, et l'expérience participe à la connaissance. Aussi croyons-nous que ce procès sémiotique lutte ouvertement contre l'oubli en appelant constamment la mémoire du lecteur et en relativisant son discours dans l'expérience, en conformité avec l'acception kundérienne du roman, c'est-à-dire en tant que laboratoire de l'expérience qui découvre comme beauté des aspects inédits ou oubliés de l'existence.

Le narrateur qui, comme Avenarius, joue «avec le monde comme un enfant mélancolique (...)», ajoute une troisième solution aux deux déjà proposées par Agnès qui évoquait pour refuge à son désaccord avec le monde des hommes l'amour ou le couvent : le jeu, l'écriture, expression ludique de la subjectivité individuelle constitue cet asile où

surgit la beauté. L'écriture, en lutte contre l'oubli, permet de faire surgir la beauté l'instant d'un roman. Dans cette archisublime cathédrale de l'inutile qu'est l'œuvre s'épanouit la rencontre de deux temps éloignés. La révélation soudaine d'une essence du charme d'un geste, ici geste narrative, abolit la chronologie par différentes stratégies textuelles, dont les plus évidentes sont l'alternance de récits ayant lieu à des moments historiques différents et l'introduction de références à des personnages réels du passé dans l'anecdote contemporaine.

Le moindre mérite de ce roman est d'offrir à son lecteur un nouveau point d'observation de la beauté, loin du kitsch trompeur du miroir embellissant, là où il n'y a plus de visages.

Bibliographie

Œuvres

- KUNDERA, Milan (1990), *La plaisanterie*, traduit du tchèque par Marcel Aymonin (révisé par Claude Courtot et l'auteur), Paris, Éditions Gallimard, 462 p., (coll.«Folio», n° 638), [1968].
- KUNDERA, Milan (1994) *Risibles amours*, traduit du tchèque par François Kérel, Paris, Éditions Gallimard, XXp., (coll. «Folio», n°1702), [1970].
- KUNDERA, Milan (1987), *La vie est ailleurs*, traduit du tchèque par François Kérel, Paris, Éditions Gallimard, nouvelle édition revue par l'auteur, 474 p., (coll. «Folio», n° 834), [1973].
- KUNDERA, Milan (1984), *La valse aux adieux*, traduit du tchèque par François Kérel, Paris, Éditions Gallimard, 340 p., (coll. «Folio», n° 1043), [1976].
- KUNDERA, Milan (2002), *Le livre du rire et de l'oubli*, traduit du tchèque par François Kérel, Paris, Éditions Gallimard, nouvelle édition revue par l'auteur, 265 p., (coll. «Folio», n° 1831), [1979].
- KUNDERA, Milan (1995), *Jacques et son maître (hommage à Denis Diderot)*, Paris, Éditions Gallimard, 103 p., (Coll. «Le manteau d'Arlequin»), [1981].
- KUNDERA, Milan (2000), *L'insoutenable légèreté de l'être*, traduit du tchèque par François Kérel, Paris, Éditions Gallimard, nouvelle édition revue par l'auteur, 476 p., (coll. «Folio», n° 2077), [1984].
- KUNDERA, Milan (1999), *L'immortalité*, traduit du tchèque par Eva Bloch, Paris, Éditions Gallimard, 536 p., (coll. «Folio», n° 2447), [1990].*
- KUNDERA, Milan (1995), *La lenteur*, Paris, Éditions Gallimard, 154 p., (coll. «NRF»), [1995].
- KUNDERA, Milan (1998), *L'identité*, Paris, Éditions Gallimard, 164 p., (coll. «NRF»), [1997].

KUNDERA, Milan (2003), *L'ignorance*, Paris, Éditions Gallimard, 181 p., (coll. «NRF»), [2003].

* La traduction de **l'Immortalité**, entièrement revue par l'auteur, a la même valeur d'authenticité que le texte tchèque.

Essais

KUNDERA, Milan (1995), *L'art du roman*, Paris Éditions Gallimard, 198 p., (coll. «Folio», n° 2702), [1986].

KUNDERA, Milan (1993), *Les testaments trahis*, Paris, Éditions Gallimard, 325 p., (coll. «NRF»), [1993].

Autres auteurs

DOSTOÏEVSKI, Fedor (1972), *L'idiot*, traduit du russe par G. et G. Arout, Paris, Le livre de poche, 935 p. (coll. «Classiques de poche»), [1868].

GOETHE, Wolfgang Johann (1992), *Les affinités électives*, traduit de l'allemand par J.-F. Angelloz, Paris, GF Flammarion, 382 p., n° 673, [1809].

GOETHE, Wolfgang Johann (1990), *Faust I et II*, traduit de l'allemand par Jean Malaplate, Paris, GF Flammarion, 554 p., n° 630, [1808-1816].

GOMBROWICZ, Witold (1998), *Ferdydurke*, traduit du polonais par Georges Sédir, Paris, Éditions Gallimard, 401 p. (coll. «Folio», n° 3117), [1958].

Textes théoriques

- ALLEMANN, Beda (1978), «De l'ironie en tant que principe littéraire», *Poétique* (Paris), no° 36 (novembre), p. 385-398.
- BAKHTINE, Mikhaïl (1978), *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Éditions Gallimard, 488 p., (coll. Bibliothèque des idées), [1975].
- CHVATIK, Kvetoslav (1995), *Le monde romanesque de Milan Kundera*, traduit de l'allemand par Bernard Lortholary, Paris, Éditions Gallimard, 260 p., (coll. Arcades»).
- DÄLLENBACH, Lucien (1977), *Le récit spéculaire*, Paris, Éditions du Seuil, 247 p., (coll. «Poétique»).
- ECO, Umberto (1985), *Lector in fabula*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 315 p., (coll. «Figures»), [1979].
- ECO, Umberto (1990), *Les limites de l'interprétation*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 413 p., (coll. «Biblio essais»).
- FISETTE, Jean (1990), *Introduction à la sémiotique de C.S. Peirce*, Montréal, XYZ Éditeur, 77 p., (coll. «Documents»).
- FISETTE, Jean (1996), *Pour une pragmatique de la signification*, Montréal, XYZ Éditeur, 299 p., (coll. «Documents»).
- FONTILLE, Brigitte (1998), *La contamination des genres : L'immortalité de Milan Kundera*, Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, (Dir. Eva Le Grand), 101 p.
- GROUPE μ (1990), *Rhétorique de la poésie, lecture linéaire, lecture tabulaire*, Paris, Éditions du Seuil, 368 p., (coll. «Points»), [1977].
- GROUPE μ (1982), *Rhétorique générale*, Paris, Éditions du Seuil, 225 p., (coll. «Essais»).

- JAUSS, Hans Robert (2001), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Éditions Gallimard, 379 p., (coll. «Tel»), [1978].
- LE GRAND, Eva (1995), *Kundera ou la mémoire du désir*, Montréal, XYZ Éditeur, 237 p., (coll. «L'Harmattan»).
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1996), *Le totémisme aujourd'hui*, Paris, Presses Universitaires de France, 159 p., (coll. «Mythes et religions»), [1985].
- MAIXENT, Jocelyn (1998), *Le XVIII^e siècle de Milan Kundera ou Diderot investi par le roman contemporain*, Paris, Presses Universitaires de France, 313 p., (coll. «Écriture»).
- MILOT, Louise *et al.* (1993) *Les figures de l'écrit. Relecture de romans québécois, des Habits rouges aux Filles de Caleb*, Québec, Nuit Blanche Éditeur, 279 p., (série «Recherche»).
- NEMCOVA BANERJEE, Maria (1993), *Paradoxes terminaux. Les romans de Milan Kundera*, traduit de l'anglais par Nadia Akrouf, Paris, Éditions Gallimard, 385 p., (coll. «Essais»).
- RIZEK, Martin (2001), *Comment devient-on Milan Kundera ? Images de l'écrivain, écrivain de l'image*, Paris, L'Harmattan, 520 p., (coll. Espace littéraire).
- SCARPETTA, Guy (1985), *L'impureté*, Paris, Grasset, 389 p., (coll. «Figures»).
- SCARPETTA, Guy (1988), *L'artifice*, Paris, Grasset, 315 p., (coll. «figures»).
- SCARPETTA, Guy (1996), *L'âge d'or du roman*, Paris, Grasset, 341 p., (coll. «Figures»).
- SCHOENTJES, Pierre (2001), *Poétique de l'ironie*, Paris, Éditions du Seuil, 347 p., (coll. «essais»).
- TODOROV, Tzvetan (1977), *Théories du symbole*, Paris, Éditions du Seuil, 368 p., (coll. «Points»).
- TODOROV, Tzvetan (1981), *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Éditions du Seuil, 315 p., (coll. «Poétique»).

Dictionnaires

Dictionnaire de la philosophie (2001), Paris, Larousse, 302 p.

Dictionnaire des genres et notions littéraires (1997), Encyclopædia Universalis / Albin Michel, 918 p.