

Tereza et Nietzsche

par

Jørn Boisen

Dans les premières pages de son essai, *L'art du roman*, Milan Kundera présente le roman comme le fidèle compagnon de l'homme dès le début des Temps modernes, son outil indispensable pour tenir « le monde de la vie » sous un éclairage perpétuel, ce monde qui, selon Kundera, a été oublié par les sciences et la philosophie. Le projet romanesque que se fixe Kundera consiste donc à pallier ce schisme néfaste entre les sciences, la philosophie et « le monde de la vie ».

Pour ce faire, il a recours à une création romanesque qui, d'une part, raconte le monde moderne à travers un faisceau d'épisodes anecdotiques, et qui, d'autre part, exploite à fond un certain nombre de propositions philosophiques. C'est dans la combinaison de ces deux entités que réside le véritable nœud du roman : il ne s'agit nullement de présenter les réflexions philosophiques comme une sorte de clef idéologique de l'histoire racontée, mais, bien au contraire, d'exposer les thèmes philosophiques à la subversion exercée par tout ce que l'action romanesque comporte de relatif et de contingent, de telle sorte que la réflexion philosophique perd son aspect absolu et prend l'aspect de la vie concrète : ouverte, asystématique, paradoxale.

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

réflexion en essayant d'aller jusqu'au bout de chacun d'eux. (*Les testaments trahis*, p. 206)

L'ambition de Kundera trouve une de ses expressions les plus accomplies dans son roman de 1984, *L'insoutenable légèreté de l'être*. La présente étude est une tentative de dégager la relation très spécifique entre certaines propositions nietzschéennes, explicitement présentées et discutées dans le roman, et le destin d'un des personnages, la serveuse Tereza. A travers ce personnage, le romancier examine ce que deviennent les thèmes philosophiques, ce qu'ils signifient au niveau concret, dans « le monde de la vie ». L'objectif n'est donc pas de proposer une lecture d'ensemble du roman, mais d'isoler un problème fondamental de l'esthétique et de la pensée de Kundera, à savoir *comment explorer des thèmes philosophiques par des moyens romanesques ?* A travers l'analyse approfondie d'un cas concret, j'espère esquisser les contours d'une réponse à cette interrogation.

Sous le signe de Nietzsche

La philosophie de Nietzsche, et plus spécifiquement le mythe de l'éternel retour, est explicitement et dès la première page présentée comme l'interrogation fondamentale de *L'insoutenable légèreté de l'être*.

L'éternel retour est une idée mystérieuse et, avec elle, Nietzsche a mis bien des philosophes dans l'embarras : penser qu'un jour tout se répétera comme nous l'avons déjà vécu et que même cette répétition se répétera encore indéfiniment ! Que veut dire ce mythe loufoque ? (p. 13)

C'est à partir de cette question que la structure thématique du roman est organisée. Le premier thème, « La légèreté et la pesanteur », explore les implications concrètes du mythe de l'éternel retour : l'insupportable lourdeur d'une vie qui se répète à l'identique indéfiniment face à l'insupportable légèreté d'une vie qui n'a lieu qu'une fois. On voit bien que derrière ce questionnement se profile la question du sens. Dans le monde de l'éternel retour, l'homme succombe sous l'importance exagérée que prend le moindre événement, il ploie sous le poids de beaucoup trop de sens incontestable. Mais dans un monde sans retour, les événements se vident de leur sens et on ne peut pas vivre non plus.

A partir de l'opposition initiale entre le monde de l'éternel retour et le monde du non-retour, les différentes lignes du récit et les passages réflexifs mettent en jeu toute une série de notions qui semblent s'ordonner de façon symétrique : la pesanteur contre la légèreté, Tristan contre Don Juan, la fidélité contre la trahison, l'âme contre le corps, « *Es muß sein* »

contre « *Einmal ist keinmal* », l'amour contre le sexe, le kitsch contre la merde. La notion de l'éternel retour, réfractée à travers ces oppositions, soulève donc la question du nihilisme et du sens de la vie.

Selon Heidegger, la doctrine de l'éternel retour était bien la tentative de Nietzsche pour maîtriser l'expérience de l'apesanteur existentielle en cherchant un nouveau centre de gravité.

La pensée de l'Eternel Retour du Même *n'existe qu'en tant que* cette pensée qui réduit le nihilisme. La réduction doit nous faire passer de l'autre côté d'un abîme étroit en apparence ; car cet abîme sépare ce qui, d'un côté comme de l'autre, se ressemble au point de paraître le même. D'un côté il est dit : toutes choses ne sont rien, toutes sont indifférentes, toutes se valent, en sorte que rien n'en vaille la peine : *tout revient au même*. De l'autre côté il est dit : toutes choses reviennent, toutes dépendent de chaque instant, toutes dépendent de toutes : *tout revient au même*.

L'abîme le plus étroit qui soit, le pont apparent de la parole : *tout est indifférent* cache cette simple différence : toutes choses se valent, *tout est indifférent*, et aucune chose n'en vaut une autre : *rien n'est indifférent*, rien ne revient au même. (Heidegger, p. 345)

Dans la lecture de Heidegger, l'insoutenable légèreté de l'être est le nihilisme, compris non pas comme l'absence de valeurs et de sens, mais leur affaiblissement indéfini. Dans le nihilisme, rien ne vaut plus ou tout se vaut, tout s'égalise, tout est égal.

Mais comment sortir de ce crépuscule des valeurs potentiellement interminable ? Faut-il choisir la légèreté ou la pesanteur ? Faut-il privilégier le libertinage au détriment de l'amour ? Kundera n'a-t-il pas laissé entendre dès les premières pages que les deux pôles de l'opposition constituent à la fois une solution et un danger ?

Devant ce problème, chaque personnage incarne une attitude définie. Chez Tomas et Sabina domine la légèreté de l'être, la conscience qu'il n'y a pas de retour et qu'une fois ne compte pas. Tout n'est que jeu, vide et légèreté. Ce sentiment de liberté se traduit surtout par un libertinage cultivé et pleinement conscient.

Si Tomas est un aventurier nietzschéen, lancé à la découverte du monde à travers la conquête des femmes, sa femme Tereza apparaît clairement comme un être platonicien. Elle cherche la pesanteur. Elle n'aime qu'une seule fois, et elle veut que chaque jour répète et renforce l'idylle avec Tomas.

Mais la notion de l'éternel retour met en jeu toute une série d'interrogations tant et si bien que les distinctions de ce schéma sommaire se brouillent vite. Chez Tereza, le thème de l'éternel retour ne s'exprime pas

seulement dans le conflit entre la légèreté et la pesanteur, mais également dans le questionnement de la relation entre l'âme et le corps (autre interrogation à fortes connotations philosophiques) qui, de son côté, renvoie à la question de savoir en quoi consiste l'unicité du moi. D'autre part, son rêve d'idylle la rapproche à la fois de la réflexion sur le kitsch qui se trouve dans le champ thématique de Sabina, et, par contraste, de la vision progressiste de l'histoire associée à Franz. La vie de chaque personnage se situe ainsi au croisement de plusieurs interrogations qui d'un côté, émanent du questionnement originel de l'éternel retour (ce qui donne une formidable unité thématique au livre) mais qui, de l'autre, sont si diverses qu'elles rendent impossible toute réponse univoque.

Une âme unique dans un corps unique

Le premier chapitre de la deuxième partie, « L'âme et le corps », raconte comment les entrailles de Tereza sont prises de gargouillements la première fois qu'elle franchit le seuil de l'appartement de Tomas. Trop amoureuse pour penser à manger, elle devient la victime de ce corps qu'elle avait oublié. Ces gargouillements nous révèlent donc, selon le narrateur « l'inconciliable dualité du corps et de l'âme, cette expérience humaine fondamentale » (p. 64).

Le narrateur raconte alors l'unification du corps et de l'âme par la science moderne. Jadis, « le corps était une cage et, à l'intérieur, quelque chose regardait, écoutait, s'effrayait, pensait et s'étonnait ; ce quelque chose, ce reliquat qui subsistait, déduction faite du corps, c'était l'âme » (p. 64). Maintenant que la science peut nommer toutes les parties du corps, l'homme peut les appréhender avec sérénité. Il sait que « l'âme n'est que l'activité de la matière grise du cerveau. La dualité de l'âme et du corps fut dissimulée derrière des termes scientifiques et n'est, aujourd'hui, qu'un préjugé démodé qui fait franchement rire » (p. 64). Ni Tereza ni le narrateur ne nous fournit une explication supérieure à celle de la science, mais la discussion indique clairement les limites de la vision scientifique : « il suffit d'aimer à la folie et d'entendre gargouiller ses intestins pour que l'unité de l'âme et du corps, illusion lyrique de l'ère scientifique, se dissipe aussitôt » (p. 65).

C'est par ce biais que le thème de Tereza est d'abord défini. Elle tente de « se voir à travers son corps » (p. 68). Le narrateur raconte comment Tereza dès l'enfance passait beaucoup de temps devant le miroir à épier son « moi » sur le visage. « Elle oubliait qu'elle avait devant les yeux le tableau de bord des mécanismes corporels. Elle croyait voir son âme qui se révélait à elle sous les traits de son visage » (p. 68).

Le problème de Tereza, c'est que les traits de sa mère reviennent dans son visage à elle. Car son visage est pareil à celui de sa mère, c'est une copie. Alors, comme Tomas, elle cherche le petit pourcentage de dissemblable où se cache l'unicité de son moi.

Alors, elle n'en mettait que plus d'obstination à se regarder et tendait sa volonté pour s'abstraire de la physionomie maternelle, en faire table rase et ne laisser subsister sur son visage que ce qui était elle-même. Y parvenait-elle, c'était une minute enivrante : l'âme remontait à la surface du corps, pareille à l'équipage qui s'élance du ventre du navire, envahit le pont, agite les bras vers le ciel et chante. (p. 67)

La pudeur de Tereza est une autre manière d'affirmer son unicité. Elle a vécu son enfance et sa jeunesse avec une mère qui se promène toute nue dans l'appartement sans baisser les stores, qui pète bruyamment, qui donne des détails sur sa vie sexuelle, qui sort son dentier. C'est là la manière dont se venge la mère de cette beauté qui a fait son malheur qu'elle a depuis longtemps perdue. Inopportunément enceinte, sa vie n'a été qu'une longue déchéance depuis le sommet de sa jeunesse. Nourrie de ressentiment, elle affirme haut et fort les thèses nihilistes : rien n'en vaut la peine, tout revient au même. Son impudeur signifie que tous les corps sont pareils et pareillement dénuées de sens ; ce ne sont que des machines pour digérer et déféquer.

Maintenant, nous pouvons mieux comprendre le sens du vice secret de Tereza, de ses longs regards répétés devant le miroir. C'était un combat avec sa mère. C'était le désir de ne pas être un corps comme les autres corps, mais de voir sur la surface de son visage l'équipage de l'âme surgir du ventre du navire. (p. 74)

Autant sa mère affirme que tout est pareil, que tout est indifférent, que rien ne compte, autant Tereza cherche une différence qui fasse signe. Les images de l'uniformité la hantent jusque dans ses rêves. Dans un de ses cauchemars inspirés par le libertinage de Tomas, elle rêve qu'elle doit marcher au pas, nue parmi d'autres femmes nues. Tomas les regarde, crie des ordres et abat à coups de revolver celles qui font un faux mouvement. Ce rêve, qui pour Tereza est l'image élémentaire de l'horreur, relie l'indifférenciation à la mort. « Les femmes qui se réjouissent d'être tout à fait semblables et indifférenciées célèbrent en fait leur mort future qui rendra leur ressemblance absolue » (p. 89).

Elle se révolte contre l'idée que les corps sont les mêmes, « pareillement dévalorisés, simples mécanismes sonores sans âme » (p. 88). La pudeur de Tereza est, autrement dit, une affirmation que chaque corps est unique.

Au temps où elle habitait chez sa mère, il lui était interdit de s'enfermer à clé dans la salle de bains. Par là, sa mère lui disait : ton corps est comme tous les autres corps ; tu n'as pas droit à la pudeur ; tu n'as aucune raison de cacher quelque chose qui existe sous une forme identique à des milliards d'exemplaires. Dans l'univers de sa mère, tous les corps étaient les mêmes et marchaient au pas l'un derrière l'autre. Depuis l'enfance, la nudité était pour Tereza le signe de l'uniformité obligatoire du camp de concentration ; le signe de l'humiliation. (p. 88)

Proclamer l'unicité de son corps est également le refus de Tereza de renoncer à une âme et à un destin, car dans sa vision du monde, l'âme est liée au corps dans une relation indéfectible (mais ambiguë).

Elle est précisément venue vivre avec Tomas pour échapper à l'univers de sa mère où tous les corps sont pareils, pour que son corps devienne unique et irremplaçable. Paradoxalement, elle se trouve de nouveau confrontée à l'indifférenciation totalitaire, parce que Tomas semble également tracer un signe d'égalité entre elle et les autres. Par son don juanisme, il anéantit aux yeux de Tereza les différences, ne laissant à leur place que cette tautologie dévastatrice : les femmes sont les femmes. Tomas pense la consoler en affirmant que ses aventures avec les autres femmes sont exclusivement corporelles, mais en réalité il la renvoie à l'univers auquel elle avait cru échapper.

Le temps de Karénine

Tereza est de plus en plus malheureuse à Prague. Le libertinage de Tomas et la surveillance policière (réelle ou imaginée) la renvoient à l'univers nihiliste de sa mère. Tout prend l'aspect d'une universelle laideur (la réaction esthétique à ce problème existentiel est caractéristique de Kundera) : les jeunes filles sont agressives, les enfants enterrent vivantes les corneilles. De jour en jour, elle souffre davantage du libertinage de Tomas. Elle n'est même pas capable d'échapper à sa souffrance en se réfugiant dans l'avenir. « Seul le regard en arrière pouvait lui apporter une consolation » (p. 241). Ce qu'elle trouve, en regardant en arrière, n'est pas quelque chose qu'elle a connu mais une image platonicienne de l'apaisement :

Un village et le clocher de l'église, des champs, des bois, un lièvre détalant dans un sillon, un garde-chasse au feutre vert. Elle n'avait jamais vécu à la campagne. C'était une image qu'elle s'était faite par oui-dire. Ou par ses

lectures. Ou de lointains ancêtres l'avaient inscrite dans son subconscient. Pourtant, cette image était en elle, claire et nette comme la photographie de l'arrière-grand-mère dans l'album de famille, ou comme une vieille gravure. (pp. 245-46)

La réalité de la campagne, où Tomas et Tereza acceptent un travail dans une coopérative agricole en déconfiture, est bien loin de cette idylle bucolique harmonieuse, mais Tereza a quand même l'impression de toucher à son but. Elle est avec Tomas et les jours passent dans une paisible monotonie où les personnages semblent revenir à l'être silencieux de la nature. Tereza comprend graduellement que sa faiblesse a eu raison de la force de Tomas et elle se fait des reproches : « Elle l'avait appelé à la suivre, chaque fois pour le mettre à l'épreuve, pour s'assurer qu'il l'aimait, elle l'avait appelé jusqu'à ce qu'il se retrouve ici : gris et fatigué, avec des doigts raidis qui ne pourraient plus jamais tenir le scalpel du chirurgien » (p. 450). Tomas admet cette défaite mais persuade Tereza qu'il est heureux là où il est et avec elle. Juste avant leur mort, qui n'est pas évoquée directement dans cette dernière partie mais annoncée brièvement à deux reprises dans la troisième et sixième partie, les protagonistes trouvent une situation d'équilibre où ils s'aperçoivent qu'aucun des deux n'est plus fort que l'autre.

Cette mort annoncée (mais savamment éludée puisque le récit s'arrête précisément la veille du matin fatal avec l'évocation d'une nuit heureuse que vivent Tomas et Tereza à l'occasion d'un bal au village) contribue à l'atmosphère élégiaque de la fin du roman. Mais cette atmosphère est surtout le fait du récit de la lente agonie du chien Karénine. Car plus que la relation entre Tomas et Tereza, c'est Karénine qui est au centre. La dernière partie du roman se déroule en effet dans le temps de Karénine

De tous les trois, il était le plus heureux. Jamais sa fonction de « chancelier de l'horloge » n'avait été aussi scrupuleusement respectée qu'ici où il n'y avait aucune place pour l'improvisation. Ici, le temps dans lequel vivaient Tereza et Tomas se rapprochait de la régularité du temps de Karénine. (p. 413)

De même tout se passe comme si le deuil de la mortalité de toutes choses par un subtil renversement de la perspective s'exprimait plus par la mort de Karénine que par celle de Tomas et Tereza. En fait le chien devient un thème à part entière, grâce auquel Kundera met en place un nouveau poste d'observation, un nouveau prisme à travers lequel sont réfractés les autres thèmes du roman. Mais la perspective de Karénine marque surtout

l'aboutissement de l'interrogation de l'éternel retour en ouvrant une réflexion sur l'idylle et le bonheur.

« L'amour qu'on porte à un chien scandalise » (p. 418) remarque le narrateur en parlant de l'amour de Tereza pour Karénine. L'animal est au-delà de la frontière du monde humain. Dans la Genèse, il est écrit que Dieu a créé l'homme pour qu'il règne sur les oiseaux, les poissons et le bétail. Tereza, dont le départ de la ville correspond à un retrait du monde des humains et à un rapprochement du monde originel des animaux, pense en revanche qu'il faut définir l'homme comme un parasite de la vache :

On peut voir dans cette définition une simple plaisanterie et en sourire avec indulgence. Mais si Tereza la prend au sérieux, elle s'engage sur une pente glissante : ces idées-là sont dangereuses et l'éloignent de l'humanité. Déjà, dans la Genèse, Dieu a chargé l'homme de régner sur les animaux, mais on peut expliquer cela en disant qu'il n'a fait que lui prêter ce pouvoir. L'homme n'était pas le propriétaire mais seulement le gérant de la planète, et il aura un jour à rendre compte de sa gestion. Descartes est allé plus loin : il a fait de l'homme « le maître et le possesseur de la nature ». Et il y a certainement une profonde logique dans le fait que lui, précisément, ait nié que les animaux ont une âme. L'homme est le propriétaire et le maître tandis que l'animal, dit Descartes, n'est qu'un automate, une machine animée, une « *machina animata* ». (pp. 418-19)

Entre la Genèse et Descartes l'ambiguïté s'est perdue. La Genèse suggère à la fois la domination et la prise en charge, Descartes ne suggère que la domination : l'homme n'est plus tenu à prendre en charge les animaux parce que ceux-ci n'ont pas d'âme.

Le monde moderne a donné raison à Descartes. Les vaches « n'ont plus de nom et ce ne sont plus que des « *machinae animatae* » (p. 421). Mais, aux yeux de Tereza, cette relation de domination avec les animaux n'est qu'un autre aspect du monde nihiliste que représente sa mère. C'est le monde du « rien ne vaut la peine » où le sens et l'identité se perdent dans l'indifférenciation. Comme dans son questionnement de la relation entre l'âme et le corps, Tereza se montre encore une fois plus près du monde archaïque, préscientifique que du monde moderne. Pour elle, la conception cartésienne de l'animal comme une machine animée est réfutée par le sourire de Karénine. Ce sourire la conduit à mettre en question l'idée même de l'homme comme maître et propriétaire de la nature.

Tereza caresse la tête de Karénine qui repose paisiblement sur ses genoux. Elle tient à peu près ce raisonnement : Il n'y a aucun mérite à bien se con-

duire avec ses semblables. [...] la vraie bonté de l'homme ne peut se manifester en toute pureté et en toute liberté qu'à l'égard de ceux qui ne représentent aucune force. Le véritable test moral de l'humanité (le plus radical, qui se situe à un niveau si profond qu'il échappe à notre regard), ce sont ses relations avec ceux qui sont à sa merci : les animaux. Et c'est ici que s'est produite la faillite fondamentale de l'homme, si fondamentale que toutes les autres en découlent. (pp. 420-21)

Encore une fois, le roman de Kundera amorce un dialogue avec la philosophie nietzschéenne. Dans sa lecture de Nietzsche, Heidegger y discerne l'achèvement grandiose et inquiétant de la métaphysique occidentale. Par le concept de la volonté de puissance où culmine la prétention du sujet à « arraisonner » l'étant selon les normes planifiées de la technique, la philosophie nietzschéenne, selon Heidegger, appartiendrait à l'histoire de « l'oubli de l'être ». L'homme, depuis Descartes, s'est engagé sur la route qui conduit vers la maîtrise totale et Nietzsche marque le point culminant de cette évolution. Selon Heidegger, cette conception de la nature comme une hiérarchie de volontés de puissance a conduit à la faillite de l'homme et à l'oubli de l'être.

L'avant-dernière partie du roman est consacrée au kitsch en général et plus spécifiquement au kitsch politique de « La Grande Marche », la vision historiciste d'un monde qui progresse constamment vers un âge d'or situé à la fin de l'Histoire.

L'idée de la Grande Marche, dont Franz aime à s'enivrer, c'est le kitsch politique qui unit les gens de gauche de tous les temps et de toutes les tendances. La Grande Marche, c'est ce superbe cheminement en avant, le cheminement vers la fraternité, l'égalité, la justice, le bonheur, et plus loin encore, malgré tous les obstacles, car il faut qu'il y ait des obstacles pour que la marche puisse être la Grande Marche. (pp. 373-74)

« Le sourire de Karénine » s'oppose à « La Grande Marche » comme les cycles de la nature s'opposent à l'Histoire, comme la permanence s'oppose au changement, mais en même temps la dernière partie du roman se présente également comme une nouvelle variation et un ultime questionnement du thème de la Grande Marche. Seulement cette fois la marche est vue depuis la perspective inhabituelle de ceux qui sont restés au bord de la route, à savoir les animaux.

J'ai toujours devant les yeux Tereza assise sur une souche, elle caresse la tête de Karénine et songe à la faillite de l'humanité. En même temps, une autre image m'apparaît : Nietzsche sort d'un hôtel de Turin. Il aperçoit devant lui un cheval et un cocher qui le frappe à coups de fouet. Nietzsche s'approche du

cheval, il lui prend l'encolure entre les bras sous les yeux du cocher et il éclate en sanglots.

Ça se passait en 1889 et Nietzsche s'était déjà éloigné, lui aussi, des hommes. Autrement dit : c'est précisément à ce moment-là que s'est déclarée sa maladie mentale. Mais, selon moi, c'est bien là ce qui donne à son geste sa profonde signification. Nietzsche était venu demander au cheval pardon pour Descartes. Sa folie (donc son divorce d'avec l'humanité) commence à l'instant où il pleure sur le cheval.

Et c'est ce Nietzsche-là que j'aime, de même que j'aime Tereza, qui caresse sur ses genoux la tête d'un chien mortellement malade. Je les vois tous deux côte à côte : ils s'écartent tous deux de la route où l'humanité, « maître et possesseur de la nature », poursuit sa marche en avant. (pp. 422-23)

Si Nietzsche (selon Heidegger) est l'achèvement de la métaphysique occidentale, il est également l'initiateur d'un commencement réellement nouveau en philosophie. C'est ce dernier Nietzsche, conscient de son erreur, disposé à renouer avec l'être, qu'aime Kundera. Cette prise de position (sans ambiguïté pour une fois) indique l'enjeu de la dernière partie de *L'insoutenable légèreté de l'être* : c'est une tentative pour formuler une compréhension de l'existence humaine sur un modèle tout à fait différent du modèle « classique » qui, depuis la Renaissance domine la pensée artistique, philosophique et politique de l'Occident.

En passant, Kundera met en lumière les dangers de ce modèle, les traits troublants qui se retrouvent dans les idéologies totalitaires. C'est notamment dans nos rapports avec les animaux et avec la nature, que Kundera voit les symptômes d'une maladie au cœur même de la civilisation européenne.

Dans un passage, bref mais significatif, le narrateur pose une équivalence des conséquences de la domination sur les animaux et du totalitarisme. C'est en lisant une dépêche selon laquelle tous les chiens avaient été abattus dans une ville de Russie que Tereza sent pour la première fois « l'horreur qui émanait de ce grand pays voisin » (p. 419). Dans l'optique de Tereza, cette dépêche apparemment sans importance révèle la véritable nature du régime soviétique. Il ne s'agit pas là de faire avancer l'humanité au détriment des animaux, comme on pourrait le croire. Il s'agit d'une volonté de puissance qui se réserve le droit de frapper où il veut et qui se dirige autant vers les faibles et les innocents que vers les coupables. Le rapport de domination qui est devenu notre seul rapport au monde animal contiennent donc déjà en germe le totalitarisme. Après l'occupation russe de la Tchécoslovaquie, les événements donnent en effet raison à Tereza.

Les gens étaient encore traumatisés par la catastrophe de l'occupation, mais dans les journaux, à la radio, à la télé, il n'était question que des chiens qui souillaient les trottoirs et les jardins publics [...] Un an plus tard, la rancœur accumulée (d'abord essayée sur les animaux) fut pointée sur sa véritable cible : l'homme. Les licenciements, les arrestations, les procès commencent. Les bêtes pouvaient enfin souffler. (p. 420)

Entre « la Grande Marche » ascensionnelle de toutes les forces du progrès, et le régime totalitaire de Staline, il n'y a qu'une différence de degré. Staline n'a fait que monter sur une marche plus haute de la hiérarchie des volontés de puissance. Tereza a compris que l'idée même d'une Grande Marche vers un âge d'or situé dans l'avenir et peu à peu réalisé par l'effort de l'homme et par le temps complice de sa volonté est aussi lourde de menaces que vide de sens.

Si la position de Kundera est claire, la leçon qu'on en peut tirer n'en reste pas moins ambiguë. La prise de position en faveur de Tereza et de la folie de Nietzsche n'implique pas nécessairement que Kundera serait obsédé par l'idéal d'une humanité d'agriculteurs et de bergers vivant en accord avec les rythmes naturels des jours et des nuits, des saisons, des naissances et des morts. Kundera ne nous offre pas de solution qui nous aiderait à nous écarter de la Grande Marche, pour retrouver le monde de l'être. Ou plus exactement, Kundera nous montre ce monde, mais c'est un monde qui nous est inaccessible : c'est le monde animal.

Les animaux du paradis

Comme c'était le cas pour la première partie, l'ombre de Nietzsche plane sur la fin de *L'insoutenable légèreté de l'être* où se développe la discussion de la relation entre l'homme et les animaux.

Nietzsche est le premier à avoir mis en avant l'animal comme l'incarnation de l'alliance secrète avec la vie régénérante et saine loin du mouvement de l'Histoire. L'animal ne connaît ni passé ni avenir, c'est un être non-historique ; pour lui, le monde est un jardin idyllique où tout passe et tout revient de soi-même dans une roue éternelle.

Il n'est pas difficile, dès lors, d'expliquer l'amour de Tereza pour les animaux. Elle a le sentiment d'une profonde affinité entre elle et le monde animal : Karénine personnifie l'éternel retour du même, l'univers de pesanteur, de plénitude et de sens. Karénine vit dans ce monde où le retour est souhaité et où il n'existe rien en dehors de la répétition. Ce type d'univers offre aux yeux de Tereza l'avantage de s'écarter de la Grande Marche en éliminant toute finalité providentielle, en restaurant en quelque sorte l'innocence du devenir. Les animaux participent d'une

innocence d'avant le bien et le mal, et non pas par-delà. Les animaux, suggère Kundera, ignorent le négatif. Ils ne perçoivent partout que l'éternelle beauté, sans mal, sans angoisse.

Comment expliquer que les règles d'une chienne éveillaient en elle une tendresse enjouée, alors que ses propres règles lui répugnaient ? La réponse me semble facile : le chien n'a jamais été chassé du Paradis. Karénine ignore tout de la dualité du corps et de l'âme et ne sait pas ce qu'est le dégoût. (pp. 432-33)

Karénine n'a pas dû surmonter le dégoût nihiliste devant le « tout est égal, rien ne vaut la peine ». Il ne souffre pas du passé, ne craint pas l'avenir. Il vit dans un présent éternel. Il est heureux et naïf, par définition, c'est-à-dire proche de la nature. Karénine signifie pour Tereza qu'elle n'a pas perdu tout contact avec le Paradis :

Pourquoi le mot idylle est-il si important pour Tereza ?

Nous qui avons été élevés dans la mythologie de l'Ancien Testament, nous pourrions dire que l'idylle est l'image qui est restée en nous comme un souvenir du Paradis : La vie au Paradis ne ressemblait pas à la course en ligne droite qui nous mène dans l'inconnu, ce n'était pas une aventure. Elle se déplaçait en cercle entre des choses connues.

Sa monotonie n'était pas ennui mais bonheur. (p. 430)

Cette nostalgie (qui est déjà celle que Jan éprouvait dans *Le livre du rire et de l'oubli*) est la nostalgie du monde d'avant le premier conflit, du temps ancestral où « l'homme n'était pas encore lancé sur la trajectoire de l'homme » (p. 432). Tereza veut revenir au monde originel de la vision platonicienne où la répétition n'a pas de prise sur l'essence des êtres et des choses. L'animal représente cet état stable de la vie, en même temps que les traits permanents de l'être, ce sur quoi on peut compter. Il est le dernier lien valable à la vision platonicienne du monde. C'est pour cela qu'il « est si dangereux de changer l'animal en machine animée et de faire de la vache un automate à produire du lait : l'homme coupe ainsi le fil qui le rattachait au Paradis, et rien ne pourra l'arrêter ni le reconforter dans son vol à travers le vide du temps » (p. 432). Pour l'homme qui s'est définitivement coupé des animaux, la vitesse accélérée vertigineusement prend définitivement le lieu de ce qui est perpétuel. Les éternelles essences platoniciennes cèdent leurs places à des apparitions qui ne durent plus qu'un moment.

L'animal est donc à la fois le dernier cordon qui relie l'homme au Paradis perdu et une fenêtre ouverte sur une autre modalité de l'être, un mode où l'horizon temporel est identifié à l'éternel retour et où l'être est entière-

ment absorbé dans l'instant présent et donc, suggère le narrateur, continuellement heureux. Pour l'animal, la répétition n'est pas source d'ennui mais de bonheur. Dans cette perspective, le bonheur se place hors du temps linéaire et la répétition voulue est la marque même du bonheur et de la satisfaction.

Dans un passage célèbre, Nietzsche a défini l'homme comme *l'animal indéterminé* : « L'homme est l'animal non encore fixé ». Contrairement à l'animal, parfaitement adapté et dont les instincts sont réglés dès la naissance, l'homme naît immature, ses contours naturels sont incertains, il est par essence inadapté. De là viennent ses souffrances et ses contradictions : du fait qu'il est appelé par l'avenir. L'homme est hanté par son possible qui le surpasse. Il en est malade. Au risque de s'abîmer complètement et avec la certitude en tout cas de perdre son acquis, l'homme préfère l'« abîme », abîme du futur plutôt qu'abîme de la vie, l'abîme du temps plutôt que l'abîme de l'être.

Dans ses réflexions sur l'amour entre l'homme et le chien, le narrateur revient sur le caractère idyllique de cette relation, comme si le chien était toujours porteur d'un platonisme paradisiaque.

C'est un amour sans conflits, sans scènes déchirantes, sans évolution. Autour de Tereza et de Tomas, Karénine traçait le cercle de sa vie fondée sur la répétition et il attendait d'eux la même chose.

Si Karénine avait été un être humain au lieu d'être un chien, il aurait certainement dit depuis longtemps à Tereza : « Ecoute, ça ne m'amuse plus de porter jour après jour un croissant dans la gueule. Tu ne peux pas me trouver quelque chose de nouveau ? » Il y a dans cette phrase toute la condamnation de l'homme. Le temps humain ne tourne pas en cercle mais avance en ligne droite. C'est pourquoi l'homme ne peut être heureux puisque le bonheur est désir de répétition.

Oui, le bonheur est désir de répétition, songe Tereza. (p. 434)

Cependant l'homme moderne, détaché de l'horizon des archétypes, s'éloigne sans cesse du bonheur dans sa poursuite indéfinie du plaisir et du changement. Platon, dans *Le Banquet*, affirme que le désir est *manque* : on ne désire que ce qu'on n'a pas, alors qu'on ne désire plus ce qu'on a. L'existence de l'homme oscille entre la souffrance du manque et l'indifférence de la possession. C'est pourquoi nous ne sommes plus capables de vivre la répétition infinie et la présence continue du même.

Eva Le Grand insiste sur l'ironie de cette « méditation nostalgique sur l'impossibilité pour l'homme d'accéder à l'idylle et au Bonheur en tant que désir de répétition, de l'éternel retour mythique : [...] le Bonheur de la

répétition et le sourire de l'idylle n'y sont accessibles... qu'à un chien » (Le Grand, 1995, p. 117).

Il est en effet absurde que l'homme cherche à s'identifier aux animaux et veuille imiter la vie animale. Tereza ne peut pas se rendre semblable à ses vaches, débonnaires et pacifiques, apprendre à ruminer et à se vautrer au soleil comme elles. L'homme est radicalement séparé de l'animal. La répétition place l'animal en dehors de toute perspective historique. Le bonheur animal est interdit à l'homme, parce qu'il est incapable d'une vie non-historique, du profond oubli à la fois du passé et de l'avenir, qui seul peut rendre possible le bonheur animal.

Tereza pressent confusément que le bonheur de l'homme, s'il existe, c'est-à-dire peut-être le bonheur qui consiste à s'abandonner à la vie, ne peut être que radicalement différent du bonheur de l'animal, un bonheur dans lequel ce dernier est enfermé sans recours, sans la moindre notion d'un autre état possible. Chez l'animal n'entrent pas en jeu le choix, la différence, la possibilité de ne pas oublier. L'homme en revanche est prisonnier de son historicité. Sa découverte est donc double et paradoxale : qu'il n'y a de bonheur qu'en dehors de toute perspective historique, mais qu'il est impossible pour une conscience historique de se placer en dehors de toute perspective historique. Tenaillés par cette contradiction, les personnages n'ont d'autre solution que l'exil. Tomas et Tereza ne parviennent pas à s'extraire complètement du fond historique, mais ils arrivent quand même à le maintenir à distance comme un cadre lointain, presque irréel, incapable de troubler l'îlot de paix et de sérénité que constituent les derniers jours de leur vie.

L'Idylle et le Kitsch

Chez Tereza, nous avons vu que le désir de bonheur est lié au désir de répétition, le désir de vivre sa vie dans un temps circulaire où tout s'épanouit dans la plénitude du sens sous l'éclairage de l'amour. Cette nostalgie de l'idylle, de « l'état du monde avant le premier conflit » (selon la définition qu'en donne Kundera dans *L'art du roman*, p. 161) existe cependant aussi sous une autre forme. C'est le kitsch que Kundera explore dans « la Grande Marche ».

A partir d'une réflexion sur l'acceptabilité métaphysique de la merde, Kundera formule l'essence du kitsch comme « l'accord catégorique avec l'être » (p. 356).

Derrière toutes les croyances européennes, qu'elles soient religieuses ou politiques, il y a le premier chapitre de la Genèse, d'où il découle que le monde a été créé comme il fallait qu'il le fût, que l'être est bon et que c'est

donc une bonne chose de procréer. [...] Le désaccord avec la merde est métaphysique. L'instant de la défécation est la preuve quotidienne du caractère inacceptable de la Création. De deux choses l'une : ou bien la merde est acceptable (alors ne vous enfermez pas à clé dans les waters !), ou bien la manière dont on nous a créés est inadmissible. (p. 356)

Comme il faut adhérer sans réserve à la création, l'attitude kitsch doit nier la merde « au sens littéral comme au sens figuré : le kitsch exclut de son champ de vision tout ce que l'existence humaine a d'essentiellement inacceptable » (p. 357).

Le kitsch est une attitude existentielle fondamentale qui revêt de multiples formes. Chaque croyance, n'importe quelle vision du monde, toutes les idéologies secrètent leur propre kitsch, des représentations archétypales, mensongères mais mobilisatrices. Mais quelles sont au juste les différences entre l'image de l'idylle dans « Le sourire de Karénine » et sa contrefaçon kitsch de « La Grande Marche » ?

Plusieurs motifs suggèrent un lien entre Tereza et l'univers du kitsch, D'abord celui de la merde. Comme le kitsch, Tereza semble encline à nier la merde. Jeune fille, elle s'enferme à clé dans la salle de bains et, selon sa mère, elle « ne veut pas admettre qu'un corps humain ça pisse et ça pète » (p. 72). Tereza cherche en effet à nier le caractère corporel de son corps, le corps doit pour elle être le blason de l'âme (qui ne pisse ni ne pète). C'est pourquoi elle ne fait pas de distinction entre l'amour et la sexualité et c'est également pourquoi elle est violemment monogame (et, comme on sait, la monogamie est selon Hermann Broch la valeur clé du kitsch, Broch, 1966, p. 317).

Le narrateur suggère à plusieurs reprises un lien entre la merde et l'excitation sexuelle. Dans le quatrième chapitre de « La Grande Marche », il reprend la justification théologique de la merde de Jean Scot Erigène, selon laquelle la merde n'était pas répugnante au paradis de même que le coït avait lieu mais sans excitation. Chassé du jardin d'Eden, l'homme découvre en même temps le dégoût et l'excitation. Il prend connaissance du caractère immonde de la merde et couvre simultanément son sexe d'une feuille de vigne.

Ce motif se retrouve à la fois chez Sabina, qui est sexuellement surexcitée en s'imaginant assise sur la cuvette de lavabo vidant ses entrailles devant Tomas (p. 355) ; chez Tomas, qui nourrit une prédilection pour l'orifice anal (p. 295) ; et même chez Tereza, qui ressent une violente envie de vider ses entrailles après sa seule tentative avec l'adultère. (p. 227)

Or le lien le plus puissant et le plus évident est cependant la nostalgie d'un monde sans conflits. Le temps circulaire dans lequel s'installent

Tomas, Tereza et Karénine à la fin du roman est en quelque sorte le monde platonicien de l'émanation du Un et du retour à Un, un monde en dehors des conflits. En tant que tel, il n'est pas fondamentalement différent de l'utopie kitsch : un monde de l'abondance dans une nature généreuse, où tout pousse sans travail, où les animaux domestiques et sauvages vivent en paix entre eux et avec les hommes ; un monde d'où les conflits sont bannis, où les hommes vivent pacifiquement, dans l'amitié, la fraternité, la justice, en une totale communauté, où ils ne connaissent ni le malheur, ni la maladie, ni les affres de la mort. (Ainsi le professeur de marxisme de Sabina lui explique que « la société soviétique était déjà si avancée que le conflit fondamental n'y était plus le conflit entre le bien et le mal, mais le conflit entre le bien et le meilleur » (p. 365). Ce thème, qui connote la nostalgie d'un paradis perdu, est la clef de voûte de l'attitude kitsch, mais se retrouve également chez Franz, même chez Sabina et certainement chez Tereza.

Nous avons vu Tereza chercher la consolation dans une image ancestrale de la campagne, « un monde harmonieux dont tous les membres forment une grande famille qui partage les mêmes intérêts et les mêmes habitudes » (p. 410). Ces images platoniciennes sont également l'argument décisif du kitsch, dont la vocation par essence est de s'étendre sur le monde entier.

Il faut évidemment que les sentiments suscités par le kitsch puissent être partagés par le plus grand nombre. Aussi le kitsch n'a-t-il que faire de l'inolite ; il fait appel à des images clés profondément ancrées dans la mémoire des hommes : la fille ingrate, le père abandonné, des gosses courant sur une pelouse, la patrie trahie, le souvenir du premier amour. (p. 361)

Comme ces représentations, consubstantielles à l'être humain, sont récupérées par le kitsch, il est impossible d'échapper entièrement celui-ci, « le kitsch fait partie de la condition humaine » (p. 372).

Faut-il pour autant conclure que Tereza représente le kitsch dans le roman face aux personnages anti-kitsch, Tomas et Sabina ? Non, car entre Tereza et le kitsch s'ouvre un abîme. La nostalgie de Tereza est authentique et complexe ; les parties qui lui sont consacrées ne font en fait que mettre en évidence à quel point les thèmes de sa vie (union du corps et de l'âme, nostalgie du paradis perdu) sont ambigus, conflictuels, contradictoires. Quand elle essaie de dépasser le nihilisme, de ramener son expérience du côté du sens, c'est par une exploration de *ce qui est* et non pas en couvrant l'être de l'embellissement mensonger du kitsch.

La distinction entre les sentiments de Tereza et ceux du kitsch peut en fait être définie comme celle entre l'original et la copie, le modèle et la reproduction, l'essence et l'apparence. Le kitsch apparaît chez Kundera comme une copie dégradée, un sentiment au deuxième degré et doublement sentimental.

Le kitsch fait naître coup sur coup deux larmes d'émotion. La première larme dit : Comme c'est beau, des gosses courant sur une pelouse !

La deuxième larme dit : Comme c'est beau, d'être ému avec toute l'humanité à la vue de gosses courant sur une pelouse !

Seule cette deuxième larme fait que le kitsch est le kitsch. (pp. 361-62)

Eprouver la nostalgie du paradis perdu est un désir authentique ; désirer ce désir, le promouvoir comme une valeur, être émue par sa propre émotion, voilà le kitsch. Le kitsch n'est pas un sentiment vécu, c'est l'imitation d'un sentiment. Le kitsch est l'imitation caricaturale de ce qui n'est plus et de surcroît imitation intronisée comme valeur suprême.

Si la juxtaposition de « La Grande Marche » et « Le sourire de Karénine » un moment semble assimiler Tereza à l'univers du kitsch, c'est pour mieux nous faire comprendre la séduction du kitsch, mais en même temps nous faire voir ce qui distingue la copie de l'original. Tereza, la serveuse, échappe au kitsch par sa sincérité (elle ne recherche pas un miroir déformant) et aussi par son innocence. Elle est un personnage d'avant le kitsch ; son drame est sans public alors que le kitsch exige un public.

Le bonheur

La juxtaposition de « La Grande Marche » et « Le sourire de Karénine » met d'une part en évidence la difficulté à accéder à *ce qui est*. Le kitsch est une forme (sans doute la forme la plus répandue) de l'oubli de l'être. D'autre part, elle révèle le kitsch comme mensonge, parce qu'il prétend situer une idylle par essence non historique dans le temps historique. « La Grande Marche » est en fait la métaphore du temps linéaire comme « Le sourire de Karénine » est celle du temps circulaire.

Dans cette perspective, « Le sourire de Karénine » apparaît comme une utopie du bonheur. On y assiste à une conversion du désir. Tereza et Tomas vont désirer non plus ce qui leur manque (la fidélité de Tomas pour l'une, une multitude de femmes pour l'autre), même pas ce qu'ils possèdent (puisqu'ils peuvent le perdre), même pas ce qu'ils sont (ils sont peu de chose), mais ce qu'ils vivent et ce qu'ils font. C'est là le point essentiel. Il s'agit désormais pour eux de désirer le réel tel qu'il est au lieu de le

refuser toujours pour désirer l'irréel (les illusions lyriques, les images mensongères du kitsch). Il ressort également de cette utopie que le bonheur n'est pas un état permanent, ni une constellation momentanée des données de l'existence : c'est un acte qui vaut pour lui-même et non par d'autres fruits qu'il serait censé apporter.

Une telle expérience suppose un bouleversement du rapport au temps. Si le désir est manque, c'est qu'il est temporel : le désir est manque à chaque fois qu'il se fait espérance. Jusqu'à la dernière partie, Tomas incarne le désir en mouvement. La fenêtre qui s'ouvre au monde animal suggère à Tereza et à Tomas que la poursuite indéfinie du plaisir les éloigne sans cesse du bonheur ; nulle satisfaction n'est de durée ; elle n'est que le point de départ d'un désir nouveau. Le mouvement même qui poursuit le bonheur est précisément ce qui nous en sépare.

A ce dilemme, l'idée de l'éternel retour propose une réponse : l'*amor fati*. Tereza se place en fait dans la perspective que Nietzsche appelle la pensée *sélective* de l'Eternel retour : « Si, dans tout ce que tu veux faire, tu commences par te demander : *Est-il sûr que je veuille le faire un nombre infini de fois ?*, ce sera pour toi le centre de gravité le plus solide (Nietzsche, 1937, p. 344). L'*amor fati* est la conséquence optimale de l'idée de l'éternel retour. En pratique, l'idée de l'éternel retour est une stratégie pour cultiver l'*amor fati*, le désir d'intégrer chaque expérience et de ne pas rejeter aucune. L'éternité qui reste aux personnages est celle dont ils jouissent dans la minute qui s'écoule sans passé ni avenir, moment fugace où l'univers s'illumine. C'est ainsi que les êtres humains et leurs actions auront autant d'importance que s'ils revenaient éternellement, c'est ainsi que la phrase « tout est pareil » ne prend pas le sens nihiliste de « rien ne vaut », mais ouvre au contraire la perspective prometteuse que « tout revient, cela dépend du moment, tout compte. »

La métaphysique concrète

« La Grande Marche » se termine par un bref chapitre qui raconte la transformation apparemment inévitable du réel en kitsch.

Qu'est-il resté des agonisants du Cambodge ?

Une grande photo de la star américaine tenant dans ses bras un enfant jaune.

Qu'est-il resté de Tomas ?

Une inscription : Il voulait le Royaume de Dieu sur la terre.

Qu'est-il resté de Beethoven ?

Un homme morose à l'invraisemblable crinière, qui prononce d'une voix sombre : « Es muss sein ! »

Qu'est-il resté de Franz ?

Une inscription : Après un long égarement, le retour.
Et ainsi de suite, et ainsi de suite. Avant d'être oubliés, nous serons changés en kitsch. Le kitsch, c'est la station de correspondance entre l'être et l'oubli. (p. 406)

Le kitsch apparaît comme une force supérieure, une séduction venue de l'inconscient collectif, qui jette irrésistiblement le voile des lieux communs sur le réel et le fait disparaître. Paradoxalement le kitsch menace aussi de terrasser le manifeste anti-kitsch qu'est *L'insoutenable légèreté de l'être*, comme il menace toute œuvre d'art. Réduit à une histoire d'amour sur fond d'événements historiques, à quelques aphorismes intelligents sur l'amour et le kitsch, à une réflexion politique sur le totalitarisme, le roman perd son ambiguïté, son refus du dernier mot, son absence de système ; il perd pour ainsi dire son caractère romanesque.

Cette lecture d'*une seule* de ses intrigues met au contraire en évidence à quel point son essence est paradoxale, diverse, insaisissable. Elle montre notamment que l'intégration de la pensée philosophique dans le tissu du roman n'est pas un vain ornement. Le roman aurait été impensable sans l'arrière-fond philosophique ; les thèmes philosophiques sont les piliers sur lesquels est bâti le roman, mais en entrant dans le roman ils subissent une modification capitale : ils perdent tout caractère dogmatique. En revanche, ils ne perdent rien de leur profondeur et de leur richesse à être ainsi concrétisés dans la forme romanesque à travers les personnages. La polyphonie philosophique (on trouve la trace de penseurs aussi différents que Nietzsche, Heidegger, Husserl, Platon, Descartes, Parménide, Epicure auxquels s'ajoutent à la fois la Genèse et la pensée mythique) combinée avec la polyphonie des genres (roman, aphorisme, essai) conduit à l'enrichissement mutuel des thèmes ainsi qu'à l'ouverture maximale vers le monde humain. *L'insoutenable légèreté de l'être* est l'exemple du parfait équilibre de la pensée et du roman, de l'éthique et de l'esthétique, où les cloisons entre les genres et les disciplines philosophiques sont battus en brèche pour déchirer le voile du kitsch et saisir le monde réel dans toute son étendue et toute sa complexité.

Jørn Boisen
Université de Copenhague

Bibliographie

- Banerjee, Maria Nemcová (1993) : *Paradoxes terminaux*. Gallimard, Paris.
Broch, Herman (1966) : *Création littéraire et connaissance*. Gallimard, Paris.
Chvatik, Kvetoslav (1995) : *Le monde romanesque de Milan Kundera*. Gallimard, « Arcades », Paris.

- Descombes, Vincent (1979) : *Le même et l'autre*. Minuit, Paris.
- Eliade, Mircea (1969) : *Le Mythe de l'éternel retour*. Gallimard, Paris.
- Girard, René (1961) : *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Grasset, Paris.
- Heidegger, Martin (1961) : *Nietzsche I*. Verlag Günther Neske, Pfullingen.
- (1971) : *Nietzsche I*. Gallimard, Paris (trad. fr.).
- Hillis Miller, J. (1982) : *Fiction and Repetition*. Harvard University Press, Cambridge Massachusetts.
- Kierkegaard, Søren (1843) : *La reprise*. GF Flammarion, Paris (trad. fr.), 1990.
- (1979) : *Le Livre du rire et de l'oubli*. Gallimard, Paris. « Folio » 1990.
- (1984) : *L'Insoutenable légèreté de l'être*. Gallimard, Paris. « Folio » 1990.
- (1986) : *L'art du roman*. Gallimard, Paris.
- (1993) : *Les Testaments trahis*. Gallimard, Paris.

Résumé

L'objectif de la présente étude est d'isoler un problème fondamental de l'esthétique et de la pensée de Kundera, à savoir *comment explorer des thèmes philosophiques par des moyens romanesques* ? Le soupçon du roman à thèse plane sur chaque roman qui contient une forte présence du penser. Pour réfuter cette accusation, le texte tente de dégager la relation très spécifique entre certaines propositions nietzschéennes, explicitement présentées et discutées dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, et le destin d'un des personnages, la serveuse Tereza. L'analyse montre que le roman pensé de Kundera ne devient ni une défense ni une illustration des thèses philosophiques préétablies mais, au contraire, une exploration ambiguë et paradoxale de ce que deviennent les thèmes philosophiques dans « le monde de la vie ».