

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE
MINISTRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR
ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
UNIVERSITE MOHAMED KHEIDER – BISKRA
FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES
DEPARTEMENT DE LANGUE ET LITTERATURE FRANÇAISE



Thèse de Doctorat LMD

**Théorie et poétique du hasard : entre l'éphémère et
l'éternel dans *La valse aux adieux*, *L'Insoutenable Légèreté
de l'être* et *L'immortalité* de Milan Kundera**

Présentée et soutenue par :

Melle. DJOUADI Romaiassa

Dirigée par :

Pr. MOUSTIRI Zineb

Membres du jury :

M. Abdelouahab Dakhia	Professeur	Président du jury	Université de Biskra
Mme. Moustiri Zineb	Professeur	Rapporteur	Université de Biskra
Mme. Benzid Aziza	Professeur	Examineur	Université de Biskra
Mme. Amrouche Fouzia	M.C.A	Examineur	Université de M'Sila
Mme. Maouchi Amel	M.C.A	Examineur	Université de Constantine
M. Hammouda Mounir	M.C.A	Examineur	Université de Biskra

Année universitaire : 2022/2023

Remerciements



En tout premier lieu je remercie Dieu qui m'a donné la force et la patience d'accomplir ce travail.

Je tiens à exprimer toute ma reconnaissance à ma directrice de recherche Pr Moustiri Zineb. Je la remercie de m'avoir encadrée et orientée.

Je remercie infiniment le Pr Legros Denis pour son aide indéfectible et pour sa disponibilité constante

J'adresse mes sincères remerciements à Madame Guettafi Sihem pour son aide précieuse et ses encouragements tout au long de la recherche.

Je tiens à témoigner toute ma gratitude à M. Hammouda Mounir pour son soutien moral et son aide inestimable. Merci d'être là.

J'aimerais aussi remercier ceux et celles qui ont jalonné mon parcours.

Dédicace



À mes parents

À ma famille

*À toutes les personnes qui ont participé de
près ou de loin à la réalisation de ce travail*



TABLE DES MATIÈRES



Remerciements	
Dédicace	
TABLE DES MATIÈRES.....	
INTRODUCTION GENERALE.....	7

CHAPITRE I : Qu'est-ce que le hasard ?

Introduction	23
I.1 La notion de hasard : d'une notion ludique à une notion existentielle.....	23
I.1.1 Jeu et dynamique culturelle	24
I.1.2 Historiographie des jeux d'argent et de hasard (JAH).....	28
I.1.3 Brassage culturel et émergence de la notion de hasard.....	36
I.2 Les perspectives philosophiques et scientifiques du hasard : entre objectivité et subjectivité.....	42
I.2.1 Cheminement et évolution philosophique de la notion de hasard	43
I.2.2 Évolution et statut scientifique de la notion de hasard	59
I.3 Le hasard dans le parcours humain : entre promesses et risques.....	67
I.3.1 De la fortune à la contingence : le hasard comme vecteur du progrès.....	68
I.3.2 Hasard social : entre chance individuelle et malchance collective	78
Conclusion.....	83

CHAPITRE II : Le monde du hasard et l'oubli de l'être

L'introduction.....	86
II.1 Le hasard dans l'entreprise littéraire kundérienne	86
II.1.1 Hasard créatif chez Milan Kundera : la sagesse du roman.....	87
II.1.2 Hasard romanesque kundérien : un hasard quasi-divin.....	95
II.1.3 Hasard dans l'acte de réception : l'incertitude de l'interprétation.....	107
II. 2 La mise en abyme de l'être	117
II.2.1 De la modernité à la postmodernité : l'humanisation du monde et la déshumanisation de l'homme	117
II.2.2 Temps nihiliste ou la grande interrogation existentielle	124
II.3 L'écriture de Milan Kundera et l'oubli de l'être.....	137

II.3.1 Poétique paradoxale du roman kundérien : la vie est ailleurs	138
II.3.2 Excentricité des personnages égo-expérimentaux.....	146
II.3.3 Réhabilitation du moi individuel ou le <i>Grund</i>	155
Conclusion.....	168
CHAPITRE III : L'écriture kundérienne du hasard : l'enjeu épistémologique du roman	
Introduction	171
III.1 L'esthétique du hasard : l'innovation de l'intrigue romanesque.....	171
III.1.1 Renouveau de la forme romanesque : une composition fragmentaire et musicale	172
III.1.2 Renouveau de la notion de narration : la chaotisation de la narration	189
III.2 La connaissance littéraire comme source de la contingence	201
III.2.1 Message cognitif du hasard : l'incertitude intellectuelle.....	202
III.2.2 Message ironique du hasard : le scepticisme existentiel.....	214
III.2.3 Message ludique du hasard : un jeu existentiel.....	228
III.3 L'éthique du hasard et la quête existentielle.....	238
III.3.1 Hasard existentiel chez Milan Kundera : la promotion de la dimension esthétique	238
III.3.2 Hasard romanesque chez Milan Kundera : la promotion de la dimension prosaïque de l'écriture.....	248
Conclusion.....	262
CONCLUSION GENERALE	265
REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES	276

INTRODUCTION GENERALE

« Rien n'est plus triste qu'une vie sans hasard »¹

Ce qui donne à la littérature le souffle pour continuer son rayonnement et promouvoir sa valeur c'est de garder son essence épistémologique ; ambition qui a été ébauchée, puis ancrée de plus en plus dans la pensée humaine à partir des temps modernes. À la fin de la Renaissance, l'Europe a connu une profonde mutation poétique au fondement épistémologique, porteuse d'un doute existentiel, nouveau, puissant, secouant le protocole métaphysique classique. Ce dernier a, pour longtemps, été la source référentielle de toute explication et compréhension de la vérité existentielle.

Constante et immuable, la métaphysique ne cesse de contredire la réalité naturelle et universelle d'un monde en perpétuel changement. En effet, elle voulait être « *la source des lois éternellement temporelles* »², tout en s'affirmant comme l'ultime verbe de la connaissance « *en rassemblant tous acquis, donc en réalisant tous ses actifs, en prenant position sur son dernier résultat, le plus extrême non seulement parce que dernier venu, mais surtout parce que l'universel résultat* »³. Si la métaphysique prétend être « *le principe de l'être* »⁴ qui l'étudie dans sa dimension immatérielle, cela ne lui permet pas d'être « *le principe de la connaissance* »⁵, dans la mesure où elle fait ses résultats, en dehors de toute pratique expérimentale. En réalité, ses conceptions et ses conclusions s'avèrent inclassables pour les intellectuels, dans la mesure où est difficile de les inscrire dans les domaines de la connaissance.

Est-il raisonnable de continuer à voir dans la métaphysique le domaine de la connaissance ? N'est-il pas nécessaire de réguler, en permanence, les bornes de la connaissance sous l'effet de l'expérience humaine ? Le monde serait-il vraiment stable et invariable, à l'image des principes métaphysiques ? En voyant dans la métaphysique « *la science de l'intelligible et des idées pures* »⁶, les intellectuels du XVII^{ème} siècle, sous la

¹ BALZAC, Honoré (De), *La comédie humaine*, Tome III : *La Pléiade*, Éditions Gallimard, Paris, 1962, p. 432.

² DESROCHES, Dominic, « Introduction à la métaphysique », *Revue Horizons philosophiques*, v 16, n°2, Québec, 2006, pp. 156.

³ MARION, Jean-Luc, « La fin de la fin de la métaphysique », *Revue Laval théologique et philosophique*, v 42, n°1, Québec, 1986, pp. 25.

⁴ GRONDIN, Jean, « Heidegger et le problème de la métaphysique », *Revue DIOTI*, n°6, France, 1999, pp. 199.

⁵ GIROUX, Laurent, « Heidegger et la métaphysique : vers un double dépassement », *Revue Philosophiques*, v 2, n°2, Québec, 1975, pp. 212.

⁶ TIERCELIN, Claudine, « *Principes métaphysiques, principes théologiques* », *Revue Open Edition*, 2018, en ligne : <https://books.openedition.org/cdf/7860>, consulté le 15 juillet 2023.

pression socio-politico-historique, ont détrôné la métaphysique et ont mis en exergue l'écart qui s'étend entre le monde intelligible et le monde sensible.

La métaphysique platonicienne, modèle de la métaphysique classique, qui « *ne montre pas le monde ce qui est réellement mais ce qui pourrait être dans l'ordre du vraisemblable* », ⁷ s'est trouvée dépassée avec les œuvres de Descartes, Spinoza, Leibniz, Kant et Hume qui ont libéré le discours philosophique, en lui rendant son autonomie. Puis, elle a touché à son automne avec la pensée de Nietzsche qui l'a poussée à sa fin, en épuisant toutes ses possibilités, comme le signale, d'ailleurs, Heidegger dans « *Achèvement de la métaphysique et poésie* ».

En effet, Nietzsche ne s'est pas contenté de détourner le dos à l'illusionnisme classique, il a, aussi, critiqué la culture moderne avec son développement scientifique et ses ramifications morales qui ne sont que des filières de « *cette araignée géante* » ⁸ de la métaphysique. D'après lui, le platonisme, le christianisme, la science et la démocratie s'élaborent, tous, sur un fondement métaphysique essentiellement métaphorique, qui à travers un langage fixe, dogmatique, cherchent à séduire avec des tromperies et à persuader avec des mensonges.

En plus de la philosophie nietzschéenne autonome et visionnaire, qui a rejeté l'idée d'une philosophie démiurgique et son sensible image du monde, la phénoménologie, en tant que philosophie majeure de l'époque contemporaine, s'impose comme une nouvelle branche de l'étude de l'être, à l'encontre des positions classiques du réalisme, de l'idéalisme, et même de la récente philosophie analytique, « *pastiche* » de la métaphysique ancienne. La philosophie phénoménologique est considérée comme la seule représentante de la réalité contemporaine, capable de satisfaire aux exigences de la pensée scientifique contemporaine.

La phénoménologie, discipline autonome, non empirique, et sans antécédents préexistants, se dérobe à la justification rationnelle « *au point de sombrer parfois dans un jargon qui la rend opaque et idiosyncrasique* » ⁹. Sa négligence de l'argumentation et de la justification ne l'altère pas et ne l'empêche pas d'être une philosophie universelle, qui jouit d'un important regain de popularité. Avec les audacieuses réflexions de Husserl,

⁷ BOULAY, Bérenger, « Les lunettes du philosophe », *Revue Littérature*, n°182, France, 2016, pp. 81.

⁸ MERIAU, Antoine, « Nietzsche : la métaphysique de la séduction », *Revue Open Edition*, n°16, 2013, en ligne : <https://doi.org/10.4000/philosophique.839>, consulté le 17 juillet 2023.

⁹ DIKA, Tarek, (dir), « Les concepts fondamentaux de la phénoménologie », *Revue de la philosophie française*, v 20, n°2, France, 2012, pp. 174.

développées ultérieurement par Heidegger, Ricœur, Derrida, Emmanuel Levinas, Maurice Merleau-Ponty, et Hannah Arendt, la phénoménologie est devenue un « domaine de recherche neutre » qui tente de « *décrire et de comprendre les structures idéales de la connaissance, non pas d'expliquer comment advient la connaissance* »¹⁰, voire de « *décrire ce qui est donné, exactement comme il est donné, et non pas de se perdre dans des échafaudages métaphysiques* ». ¹¹

En réalité, le doute et le soupçon ne se limitent pas seulement au champ philosophique avec son brusque rejet de la pensée métaphysique, le champ scientifique, à son tour, s'est trouvé envahi d'incertitudes et d'hésitations qui ont ébranlé la mécanique rationnelle de Newton ; modèle de l'explication scientifique, pendant deux siècles. Avec la découverte de la radioactivité, l'émergence des théories de la probabilité, des lois statistiques, de la théorie de la Mesure, et le développement de la physique atomique et de la mécanique quantique, le domaine scientifique est devenu le lieu de la probabilité et de l'incertitude, qui ont conduit à la théorie de la relativité et à l'évacuation des principes du déterminisme et de la causalité.

L'étude d'un univers mouvant, par essence aléatoire, exige un esprit indéterministe, où l'imprévu, élément, jadis perturbateur, devient un élément explicateur du réel, pas moins appréciable que la causalité. Cette nouvelle tendance scientifique entraîne dans son sillage une multiplication des recherches sur le hasard et la contingence comme le montrent les travaux de Cournot, de Jacques Monod, d'Albert Hofmann.

Suite à cette première ébauche de ce qui est la réflexion philosophique et scientifique moderne-postmoderne, nous constatons l'acceptation générale de l'incertitude et de l'imprécision comme éléments inhérents à l'explication du monde dans les deux domaines de la connaissance. Avec cette reconnaissance de l'incertain, les savants n'avouent-ils pas leur défaite devant la complexité du monde ? Autrement dit, d'une part, comment le philosophe pourrait-il s'appuyer sur une philosophie irrationnelle pour expliquer une vérité existentielle ? La phénoménologie, principalement descriptive, n'est-elle pas le dernier refuge de l'homme qui fuit toute pseudo-utopie ? La complexité de la vérité existentielle dépasse-t-elle le rationalisme au point que l'homme se contente de l'acte de la description ?

¹⁰ DAN, Zahavi, « Phénoménologie et métaphysique », *Revue Études philosophiques*, n°87, France, 2008, pp. 503.

¹¹ *Ibid.*, pp. 504.

D'autre part, comment le scientifique pourrait-il admettre l'existence du hasard dans la nature et dans la recherche scientifique ? Le hasard n'est-il pas, depuis longtemps, l'ennemi juré du principe de causalité ? Accepter l'indéterminisme, comme fondement de la réalité matérielle, ne signifie-t-il pas accepter l'indéterminisme de la science ? Le cogito cartésien qui élève l'esprit à un statut infallible ne se trouve-t-il pas défaillant et dépassé par la force de la nature ?

Dès qu'on pose le problème du hasard, de l'incertitude, de l'imprévu dans le domaine épistémologique, on se retrouve dans un carrefour de questionnements sans indications. C'est pourquoi, on dit toujours que le hasard est polémique et problématique qui interpelle constamment les différents points de vue autant complémentaires que contradictoires. Bien que les philosophes et les scientifiques modernes-contemporains se détournent de l'explication classique du monde, que ce soit métaphysique ou causale au profit d'une recherche algébrique et explicative de la vérité, le hasard demeure toujours un fait ambigu par essence, par évolution et par fonction.

La recherche artistique, qui fait partie du domaine épistémologique, influencé par les sciences de la nature, ne peut pas se mettre à la marge de ce mouvement cognitif. Littéraires, musiciens, peintres, ont immédiatement répondu à cet appel d'urgence qui est celui de la compréhension du hasard et de l'imprévu tels que : André Breton, Pierre Boulez, Marcel Duchamp, François Morellet, Max Ernst, et John Cage. Le fait d'attacher le hasard à l'art ne semble-t-il pas, au premier abord, une réflexion déraisonnable et illogique ? Peut-on voir le hasard dans une réalisation matérielle de conception formelle préalable ?

Vu que notre étude s'inscrit dans le domaine des « sciences des textes littéraires », nous nous focalisons uniquement sur l'étude du genre romanesque et sa relation avec le hasard entant que composant essentiel de la plateforme épistémologique ; relation qui a pris son élan à la suite de l'éclipse de la littérature religieuse et l'émergence de la littérature moderne. À partir de cette époque, le roman n'est plus un espace de plaisir, à la mesure de la nature humaine, dont un besoin sensationnel l'incite à raconter et à écouter des histoires, mais plutôt, il est envisagé comme un champ cognitif vital, nécessaire et propice à une véritable quête du sens de la nature et de l'être.

Loin de la polémique de l'acceptation et du refus du hasard littéraire, le roman du XX^{ème} siècle n'est-il pas son meilleur exemple, où il « *n'intervient pas seulement à la marge ni sous les traits occasionnels de la chance, mais comme un paramètre du processus de*

création parfaitement intégré à l'œuvre et revendiqué par l'écrivain »¹². Le hasard, pivot de la poétique postmoderne, s'insère pleinement dans l'imaginaire littéraire contemporain et s'intègre dans tous les fragments du roman (forme-histoire-narration-réflexion). C'est pourquoi, il est difficile, voire, impossible de le nier et nier son apport au produit littéraire contemporain. L'admission de son rôle dans la création littéraire ne se fait-elle pas au détriment de la crédibilité, de la portée et de l'authenticité de l'œuvre de l'écrivain qui devient un pseudo-génie ?

En dépit de cette acceptation du hasard littéraire, apparemment, convenue et adoptée par les intellectuels littéraires, cela ne nous empêche pas de nous interroger sur son sens : peut-on voir dans la fiction une connaissance ? La littérature peut-elle déceler dans le hasard une connaissance, cachée et invisible aux autres domaines épistémologiques ? Si la connaissance peut émaner de la littérature, de quel type de connaissance s'agit-il donc ? En plus, cette connaissance peut-elle participer à une démarche expérimentale ou restera-t-elle toujours pensée, non vérifiée ?

Parmi la minorité des écrivains post-proustiens, qui ont produit des œuvres de connaissance, on trouve Milan Kundera, qui prend le roman pour une voie de connaissance. Dans son essai *'L'art du roman'*, il a déclaré que « *Découvrir ce que seul un roman peut découvrir, c'est la seule raison d'être d'un roman. Le roman qui ne découvre pas une portion jusqu'alors inconnue de l'existence est immoral. La connaissance est la seule morale du roman* »¹³. La critique contemporaine voit que l'œuvre kundérienne est une interrogation profonde, une exploration poussée de l'existence et un produit savant, qui propose une meilleure compréhension de la condition humaine.

Milan Kundera intègre le hasard dans tous ses romans sans exception. Depuis *'La plaisanterie'* en 1967 jusqu'à *'L'identité'* 1998, le hasard est au cœur de l'écriture kundérienne « *tantôt comme énigme à déchiffrer, tantôt facteur responsable de rencontres ou d'accidents, il est autant un ressort narratif qu'un élément central de la démarche ludique de l'écrivain* »¹⁴, au point qu'il l'a théorisé dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être* et dans

¹² TROCHE, Sarah, « Le Hasard comme méthode : figures de l'aléa dans l'art du XXe siècle », *Revue Open Edition Journals*, 2015, en ligne : <https://journals.openedition.org/critiquedart/19367>, consulté le 22 juillet 2023.

¹³ KUNDERA, Milan, *L'art du roman*, Éditions Gallimard, Paris, 1986, p. 16

¹⁴ PARENT, Thierry, « Le hasard à l'œuvre de Milan Kundera », *Revue Études Françaises*, v 41, n°2, Québec, 2005, pp. 120.

L'immortalité « *Je rêve d'écrire là-dessus un grand livre : une Théorie du hasard. Première partie : le hasard régissant les coïncidences* » (IMM. p. 215).

À bien s'y pencher, nous constatons que la thématique du hasard est inhérente à l'écriture kundérienne. L'étude et l'analyse du hasard, intégré chez Kundera, dans la forme et dans le fond et constamment défini et redéfini par l'écrivain lui-même, représentent une phase primordiale pour la compréhension et la saisie du sens de l'existence et de l'œuvre. Ce constat nous motive à nous engager dans ce choix d'étude qui semble prometteur d'autres réflexions et connaissances nécessaires à la compréhension du temps et de l'être postmodernes.

Une grande voix de la littérature mondiale, un auteur des plus influents de la littérature contemporaine et parmi les rares qui étaient entrés dans le prestigieux volume de la *Pléiade*, Milan Kundera est un écrivain, essayiste, dramaturge tchèque, naturalisé français. Sceptique et rebelle contre tout dogmatisme, l'écrivain franco-tchèque, par sa prose méditative et sa poétique de l'existence, a su affirmer sa place parmi les grands, tout en restant impersonnel et loin de la vue des médias. D'un écrivain politique à un écrivain philosophe, d'un écrivain tchèque à un écrivain français, d'un poète à un prosateur, Milan Kundera s'est fait explorateur de l'inconnu humain, dont le lointain souci est de rapporter dans son œuvre les secrètes et fines connaissances de l'existence.

L'œuvre kundérienne, formée de dix romans composés entre 1959 et 1999, est divisée en deux cycles : le premier comprend les sept romans écrits en tchèque de '*La plaisanterie*' à '*L'immortalité*', et dont il assume, lui-même, la traduction pour préserver la valeur esthétique des versions originales, et le second comprend les trois romans écrits en français. En effet, la division de l'œuvre kundérienne en deux cycles est basée sur le seul critère linguistique, car tous ses romans sont caractérisés par une même cohérence générale, et une qualité esthétique. Sur ce point Kundera déclare « *Il n'y a, dans l'évolution romanesque, aucune rupture entre ce j'ai écrit en Bohême et ce que j'ai écrit en France* »¹⁵.

De cette cohérence générale des romans qui se complètent, se ressemblent et construisent ensemble l'Œuvre kundérienne, nous avons opté pour le choix de trois romans qui constituent le corpus de notre étude, '*La valse aux adieux*' (VA) publié en 1972,

¹⁵https://www.lemonde.fr/archives/article/1993/09/24/la-parole-de-kundera-milan-kundera-refuse-les-interviews-il-a-cepependant-accepte-de-repondre-au-monde-a-sa-maniere-par-l-ecriture_3940167_1819218.html#:~:text=Diabolum%20II%20n'y%20a,se%20passe%20dans%20ce%20pays, consulté le 12 aout, 2023.

‘*L’Insoutenable Légèreté de l’être*’ (**ILE**) publié 1984 en et ‘*L’immortalité*’ (**IMM**) publié en 1990. Le choix de ces romans découle, en effet, d’une curiosité, à la fois personnelle et intellectuelle, qui aspire à comprendre l’évolution et la progression de l’écriture et de la réflexion kundérienne ; d’une esthétique immature, qui reprend les formules de l’esthétique réaliste, théâtrale où le hasard se résume à des rencontres hasardeuses entre personnages dans (**VA**), à une esthétique mature, invraisemblable et fictive, où le hasard pénètre le fond et la forme dans (**ILE**) et se fait théoriser dans (**IMM**). De cette progression dans la représentation du hasard découle notre choix d’étude de ce corpus.

Il nous paraît inutile de rapporter les résumés des romans de Kundera, vu que son roman s’apparente plus à un produit de réflexion qu’à une trame narrative. L’intrusion des digressions philosophiques et des essais romanesques interrompt l’enchaînement narratif de l’histoire et protège le roman de la platitude psychologique. La préoccupation majeure de Kundera est de réussir sa quête existentielle en dehors du cercle dogmatique et falsifié. Passionné pour la connaissance, Milan Kundera écrit des romans savants, interrogatoires de son époque, qui répondent, en premier lieu, à « l’appel du temps », temps collectif, impersonnel et nihiliste.

Dépourvu de valeur suprême et de rationalisme, ou plutôt, dominé par la liberté et l’irrationalisme, le temps postmoderne est victime de ses propres projections ; exigences irréelles de l’Histoire, de la politique, de la mondialisation et de la technologie, qui réduisent l’homme et le prennent dans « *un tourbillon réducteur* »¹⁶, générateur de l’insignifiance de l’oubli de l’être. Dans le but de traiter le grave problème de l’oubli, qui règne en silence à l’insu de la majorité des gens, et renouer l’être avec les sources de sa vie et de sa réalité humaine, Kundera fait du hasard l’aliment de sa création et la base d’un monde fictif, répondant aux exigences de l’ensemble des questionnements existentiels inouïs, dans une intrigue limitée. À la suite de cette idée, nous avons opté pour trois romans de Kundera, afin d’accompagner l’évolution de cet oubli de l’être. Dans le premier roman (**VA**), il esquisse ses réflexions sur le temps nihiliste et la dégradation des valeurs humaines. Puis dans le deuxième roman (**ILE**), il traite de la condition humaine sous les pouvoirs politiques. Et dans le troisième roman (**IMM**), il examine l’insertion de l’image de soi dans toutes les filières de la vie et l’impact négatif des médias et s’interroge sur la place de l’écriture poétique dans ce temps post-politique, imagologique.

¹⁶ KUNDERA, Milan, *Op.cit.*, (1986), p. 15.

Milan Kundera, qui refuse toute identification théorique de son œuvre, se veut, néanmoins, un théoricien du hasard. Selon une vision personnelle et une synthèse objective de l'existence, il tente d'ébaucher une théorie du hasard qui le guide dans sa pratique littéraire et l'aide à imaginer l'expérience des personnages egos expérimentaux, car « *l'homme a besoin d'une théorie pour observer les faits ; il a besoin de faits pour construire une théorie* »¹⁷. Provenant du mot grec '*theorein*' qui signifie « observer, contempler, examiner », la théorie se définit, généralement, comme « *une construction intellectuelle, hypothétique et synthétique, organisée en système et vérifiée par un protocole expérimental* »¹⁸. Donc, cette théorie kundérienne du hasard, résultat de sa façon d'observer, d'analyser et de synthétiser la réalité du temps postmoderne, nous permet de suivre le fonctionnement du hasard dans l'existence humaine d'une part et dans son propre travail littéraire d'autre part.

Il nous paraît difficile d'aborder la théorie du hasard sans passer par l'étude de son champ poétique. Dès que l'on entend le terme poétique, il nous vient à l'esprit qu'il touche aux critères ou indices participant à la création esthétique de la poésie. Cependant, dans le champ de la critique contemporaine, le terme a gagné en richesse conceptuelle, vague et étendu, en devenant « *l'ensemble des caractéristique des « choix », conscients ou non, que fait un écrivain (et pas seulement un poète) dans l'ordre de la composition, des genres, du style ou des thèmes* »¹⁹, qui exprime la représentation originelle, et singulière d'un thème donné dans une production langagière.

La poétique, qui désigne généralement toute théorie interne à la littérature, et qui fait d'un texte un texte littéraire, connote un double sens. Elle indique, d'un côté, les principes d'écritures spécifiques à chaque écrivain ; d'où on parle de la poétique de Balzac, la poétique de Rousseau, la poétique de Kafka. Et d'un autre côté, elle désigne les différentes images représentatives d'un même thème dans un discours littéraire donné ; d'où on parle de la poétique de l'espace, la poétique de la douleur, la poétique du miroir...etc.

D'une théorie de la poésie à une théorie de la création littéraire, puis à une méthode d'analyse littéraire, la poétique se veut un outil d'étude des textes qui montre, en premier lieu, « *que la création littéraire ne peut se faire ex nihilo, mais qu'elle puise sa matière dans*

¹⁷ CUEVAS, Fernando (dir), « La frontière entre la théorie et la pratique dans le management des entreprises », *Revue EMS*, n°3, Normandie, 2018, pp. 364.

¹⁸ Ibid., pp. 366.

¹⁹ FONTAINE, David, *La poétique : introduction à la théorie générale des formes littéraires*, Éditions Nathan, Paris, 1993, p.9.

l'héritage commun »²⁰. L'étude de la poétique du hasard, qui marque le fond et la forme de l'œuvre kundérienne, nous permet de saisir ses différentes représentations et de repérer ses multiples formes dans l'écriture postmoderne, pour en conclure avec une théorie du hasard bien précise et bien déterminée.

Le mot hasard est dérivé du mot arabe 'Az zahr' qui traduit le mot grec 'automaton' d'Aristote, défini dans son œuvre comme « *La cause d'évènements qui pourraient être intentionnels mais qui ne le sont pas* »²¹. Sa notion de hasard est, depuis toujours, liée à une problématique ontologique qui consiste à s'assurer que l'aléatoire a sa réalité dans la nature ou non. Entre mauvais génie, hasard suprême et destin, les conceptions du hasard se multiplient, selon les exigences de chaque discipline et les perspectives sous lesquelles il est décrit. C'est pourquoi la plupart des définitions sont temporaires, plurielles, partielles et tachetées de subjectivité, de sorte qu'elles ne puissent point refléter une notion univoque. Le hasard serait-il une réalité existentielle ou bien une image de notre ignorance ? Face à cette interrogation un débat s'installe, et entre acceptation et rejet, une définition bien déterminée du hasard s'avère impossible.

La notion de temps est indispensable à l'étude du hasard dans la trame kundérienne. Milan Kundera, qui se fait un ennemi de l'insignifiance et de la banalité, met en évidence la notion de l'éphémère, définie comme « *un temps de métamorphoses* »²². En effet, le temps moderne-postmoderne, connu par son paradigme temporel de l'éphémère, issu de la mondialisation, de la chute des valeurs humaines, de l'accélération du temps, et du développement technoscientifique. Aujourd'hui, l'éphémère, conçu comme une coupure du temps comme dans son sens traditionnel, devient un présent vécu et un mode de vie, léger et frivole comme l'indique Gilles Lipovetsky « *l'ère du vide est l'ère du triomphe de l'éphémère* ».²³

Donc penser à l'éphémère signifie repenser les nouvelles données anthropologiques et temporelles du temps postmoderne « *L'éphémère est un art du temps qui consiste à l'accueillir, à céder au temps (tempori cedere) et à l'accepter tel qu'il est, fût-il imprévisible* »²⁴. L'étude du temps dans l'œuvre de Milan Kundera ; temps absurde, instable,

²⁰ HAMMOUDA, Mounir, « La poétique du mythe : de *Biblo le Hobbit* au Seigneur des Anneaux de John Ronald Reuel Tolkien », université de Mohammed khider, Algérie, 2022, p. 12.

²¹ SENTIS, Philippe, « La notion de hasard, ses différentes définitions et leurs utilisations », *Revue Laval théologique et philosophique*, n°61, Québec, 2005, pp. 467.

²² BUCI-GLUCKSMANN, Christine, *Esthétique de l'éphémère*, Éditions Galilée, France, 2014, p. 16.

²³ Ibid., p. 18.

²⁴ Ibid., p. 23.

momentané et fortuit, nécessite un examen de l'éphémère qui distingue la forme de l'écriture et sa substance : composition fragmentaire et non-linéaire, narration déchronologisée, évolution incontrôlée des personnages « *Explorer la thématique de l'éphémère en art voire même d'un art de l'éphémère propre au XXème siècle implique donc de briser toute une conception linéaire du temps ; un temps de progrès et de mémoire* ». ²⁵

La dernière notion qu'indique notre titre de recherche est celle de l'éternité. La lecture attentive de l'œuvre kundérienne nous permet de repérer une relation paradoxale entre hasard et éternité. Il est à souligner que cette notion d'éternité dont on parle est purement humaine et n'a rien de religieux. Autrement dit, elle fait son sens dans l'immortalité, qui se distingue et même s'oppose au sens religieux d'un temps d'une autre nature et d'une autre densité « vivre hors du temps ».

Milan Kundera, à travers le hasard, tente de saisir le désir de l'éternité chez l'homme postmoderne, qu'il poursuit dans son œuvre, en scrutant son monde idyllique. En s'accrochant aux valeurs d'un pseudo-système utopique, hypnotiseur avec son discours falsifié sur l'éternité, qui se veut la continuité de son individualisme, l'homme postmoderne se sépare de sa nature et de son véritable être et se lie à des symboles transcendants, truqués, supposés aptes à rendre son image immortelle. Le hasard, par essence, contredit toute réalité frelatée, permet à l'écrivain d'éprouver les sentiments de l'éternité et de l'absolu et d'apprécier la réalité existentielle, temporelle et relative.

Milan Kundera, qui rejette la tendance de l'homme postmoderne à une éternité illusoire et fugace, travaille régulièrement pour rendre éternel l'histoire du roman européen et la protéger de l'usure de l'oubli. Cette intégration du hasard à l'écriture ouvre de nouvelles voies à la réflexion et aux questionnements, c'est ce qui épargne au roman d'être stratifié au seul champ épistémologique mais, aussi, de soutenir sa propre connaissance, à persister et à accompagner les générations à venir.

Loin de tout débat ontologique et de toute polémique conceptuelle que suscite le hasard entre ceux qui y croient et ceux qui n'y croient pas, Milan Kundera fait du hasard un thème omniprésent dans toute son œuvre. Son intégration du hasard dépasse la conception cournotienne de la rencontre ; pivot de toute création romanesque, pour aller explorer l'être et l'existence. De ce fait, dans quelle mesure le hasard contribue-t-il à refléter l'image réelle de l'existence moderne-postmoderne dans son entièreté ? Comment Milan Kundera

²⁵ Ibid., p. 34.

l'exploite-t-il dans l'acte d'écriture pour créer ses chefs d'œuvres romanesques ? Comment notre romancier arrive-t-il à théoriser sa propre conception du hasard ? Sa théorie dissipe-t-elle l'opacité sur la notion de hasard et rendrait-elle compréhensible son fonctionnement dans l'existence ?

En essayant de répondre à cette problématique, fil conducteur de notre recherche, nous pouvons émettre trois hypothèses :

- Le hasard serait l'unique occasion pour l'écrivain de mettre le doigt sur l'apesanteur et la désinvolture de l'existence postmoderne.
- Le hasard serait une technique d'écriture qui préserve le roman de l'ordre et de l'idéalisme du vraisemblable et le déploie sur la réalité existentielle.
- Le hasard ferait du roman plus un horizon de vision qu'un champ de connaissance, où se croisent l'héritage et la modernité du roman européen.

Afin de réaliser notre travail de recherche, nous optons pour la méthode analytique avec laquelle nous décortiquons le rapport entre le hasard et les différents éléments présents dans notre corpus : le hasard et l'existence, le hasard et le personnage ego expérimental, le hasard et l'écriture, le hasard et la narration, le hasard et l'ironie, le hasard et la connaissance, le hasard et le jeu, le hasard et l'esthétique...etc.

Abordant principalement la thématique du hasard dans les domaines épistémologique, puis dans le domaine romanesque kundérien, en se focalisant sur trois romans ; *'La valse aux adieux'*, *'L'Insoutenable Légèreté de l'être'* et *'L'immortalité'*, notre étude aura pour objectif, en premier lieu, d'étudier la notion de hasard dans la nature, en se référant à quatre domaines différents : la philosophie, la science, l'Histoire et la sociologie. En deuxième lieu de comprendre le jeu aléatoire qui règne sur le monde romanesque de Kundera, reflet des schémas existentiels postmodernes. En troisième lieu d'analyser les assises du hasard kundérien et leur impact sur le roman ; fond et forme. Et en dernier lieu d'ébaucher la conception existentielle du hasard chez Kundera et de cerner sa théorie.

Pour la réalisation de ce travail, nous avons besoin de trois approches principales :

La première approche est l'approche thématique de Jean Pierre Richard qui principalement s'appuie sur l'analyse et l'étude du thème, défini comme étant :

Le thème selon la critique thématique est un signifié individuel, implicite et concret ; il exprime la relation affective d'un sujet au monde sensible ; il se

manifeste dans les textes, par une récurrence assorti de variations ; il s'associe à d'autres thèmes pour structurer l'économie sémantique et formelle de l'œuvre.²⁶

Méthodologiquement parlant, cette critique littéraire consiste à rassembler puis à étudier tout élément qui se présente fréquemment dans l'œuvre, afin de tracer son cheminement et son développement, tout au long de l'intrigue et de relever la singularité et l'originalité de son apparence et de sa représentation thématique. L'application de cette approche à l'œuvre kundérienne nous aide à retrouver l'unité de l'esprit de l'écrivain, et l'unité de l'œuvre, avec ses digressions et ses coupures, ce qui favorise sa compréhension immanente. Aussi la critique thématique « *d'inspiration phénoménologique* »²⁷ va en pair avec la méthode phénoménologique qu'exploite Milan Kundera. Selon le principe sujet-objet, il découvre de nouveaux sens au même thème, ce qui déconstruit son dogmatisme sémantique.

La deuxième approche est l'approche narratologique de Gérard Genette. Ce dernier en s'appuyant sur des recherches narratologiques anglo-saxonnes et allemandes, a proposé une approche plus mature et plus développée ; modèle des études narratologiques dans le domaine littéraire. La critique narratologique se base sur une analyse interne et structurale du récit, en tant qu'objet linguistique, clos et indépendant du contexte de sa production et de sa réception. En indiquant que l'examen de la narration ; construction essentielle à tout texte littéraire, permet de pénétrer le récit, Gérard Genette a suggéré cinq thèmes principaux : l'ordre (l'organisation du temps du récit), la durée (la vitesse de la narration), le mode (la focalisation de la narration), la voix (la prise de parole et les niveaux narratifs) et la fréquence (la répétition des événements narrés et la répétition des énoncés narratifs). Cette approche est utile à l'étude du hasard en tant que nouvelle technique d'écriture et de narration postmoderne. Par une cassure de l'ordre réaliste, par une libération du roman des exigences d'écriture, et par une intégration des réflexions philosophique et essayistiques, le hasard modèle le roman kundérien à l'image d'un puzzle, à plusieurs jeux ; de voix, de point de vue, de focalisation, et de genre...etc.

La troisième approche est l'approche sociocritique de Claude Duchet. Cette critique littéraire s'articule sur l'étude de la poétique de la socialité ou ce qu'on appelle la manifestation du social dans l'intrigue romanesque. Cette critique s'intéresse uniquement à

²⁶ COLLOT, Michel, « Le thème selon la critique thématique », *Revue Communications*, n°47, France, 1988, pp. 86.

²⁷ Ibid., p. 91.

la socialité du texte ou à la représentation sociale interne du récit, comme l'indique Popovic. En rejetant le contexte de la production et de la réception, la sociocritique se veut une critique textuelle qui, selon une méthode analytique et descriptive, se focalise sur le dispositif social fictionnel de l'œuvre « *faire de la sociocritique peut se faire en convoquant la simple analyse de texte, la thématique, la narratologie, la rhétorique, la poétique, l'analyse de discours, la linguistique textuelle...etc* »²⁸. L'étude du social dans l'œuvre kundérienne est synonyme de l'analyse des particularités et de la finitude de la société, du hasard et de l'éphémère, représentée dans l'œuvre, dans le but de comprendre comment ce hasard agit sur une société instable.

Notre plan est constitué d'une introduction, de trois chapitres, d'une conclusion et d'une liste de référence bibliographiques :

Le premier chapitre est intitulé « *Qu'est-ce que le hasard ?* », dans lequel nous essayons d'établir une étude théorique du hasard, afin d'éclaircir sa notion et son développement et de comprendre le pourquoi de la polémique qu'il soulève. Ce chapitre est subdivisé en trois sections ; la première section, qui porte le titre '*La notion de hasard : d'une notion ludique à une notion existentielle*', met l'accent sur l'histoire des jeux du hasard et sur la notion existentielle à laquelle ont donné naissance. La deuxième section intitulée : '*Les perspectives philosophiques et scientifiques du hasard : entre objectivité et subjectivité*', où nous retraçons l'évolution de la notion dans les domaines philosophiques et scientifiques, en mettant en relief la perspective religieuse, afin de répondre à notre interrogation principale. Dans la troisième section '*Le hasard dans le parcours humain : entre promesses et risques*', nous essayons de dessiner le cheminement existentiel de la notion de hasard dans la culture humaine, en mettant en exergue les points de vue des historiens et des sociologues.

Le deuxième chapitre, qui s'intitule « *Le monde du hasard et l'oubli de l'être* », projette la lumière sur l'étude du hasard dans l'œuvre kundérienne. Ce chapitre est composé de trois sections. Dans la première section '*Le hasard dans l'entreprise littéraire kundérienne*', nous tentons d'établir une étude complète sur le hasard dans l'acte de communication kundérien ; écrivain-œuvre- lecteur. Dans la deuxième section, titrée '*La*

²⁸ POPOVIC, Pierre, La sociocritique : définitions, histoire, concepts, voies d'avenir, *Open Edition Journals*, 2011, en ligne : <https://journals.openedition.org/pratiques/1762#:~:text=Le%20but%20de%20la%20sociocritique,partie%20o u%20dans%20sa%20totalit%C3%A9>, consulté le 20 août 2023.

mise en abyme de l'être, nous élaborons une étude sur la représentation du social dans les trois romans pour y déterminer les critères du monde du hasard. Et la troisième section intitulée : '*L'écriture de Milan Kundera et l'oubli de l'être*', où nous cherchons à montrer comment notre romancier à travers des personnages égos expérimentaux affronte la problématique de l'oubli de l'être, et dévoile sa réalité relative et intersubjective.

Le troisième chapitre, intitulé « *L'écriture kundérienne du hasard : l'enjeu épistémologique du roman* », cherchera à étudier le hasard en tant que technique d'écriture et de narration. Ce chapitre est subdivisé en trois sections. La première qui s'intitule '*L'esthétique du hasard : l'innovation de l'intrigue romanesque*' met en relief l'analyse de la composition de l'œuvre, et de la narration, produits du hasard. Dans la deuxième section '*La connaissance littéraire comme source de la contingence*', nous exposons les différents messages du hasard dans l'œuvre kundérienne. Et la dernière section intitulée '*Éthique du hasard et la quête existentielle*' qui met l'accent sur la conception existentielle du hasard chez Kundera, et sur son rôle dans l'exploration infinie de l'existence et dans l'édifice de l'histoire du roman européen.

CHAPITRE I :

Qu'est-ce que le hasard ?

Introduction

Le premier chapitre de notre étude est consacré à la partie théorique, où nous essayons d'analyser les différentes dimensions de la notion de hasard afin de déterminer les éléments essentiels de son champ conceptuel. Étant divisée en trois sections fondamentales, dont chacune aborde un domaine particulier, cette partie aura principalement à répondre à la question essentielle de notre recherche 'Qu'est-ce que le hasard'

En concentrant l'attention du joueur sur la partie, tout en lui donnant le sentiment d'être Dieu ; maître de son destin, les jeux d'argent et de hasard se sont fortement ancrés dans les sociétés humaines. Ce chapitre vise à retracer l'évolution des jeux d'argent et de hasard, et à comprendre comment ils ont pu faire naître, au fil du temps, une notion existentielle, devenant, ultérieurement, un sujet de débats épistémologiques par excellence.

Il nous paraît nécessaire d'aborder la thématique du hasard dans son évolution historique, vu que les phénomènes sociaux qui se caractérisent par l'imprévu et l'inattendu s'imposent comme une vérité inhérente à notre réalité, dont la négation sera la négation même d'une partie de notre Histoire. Afin d'élaborer un schéma conceptuel solide sur la notion de hasard, nous tenterons d'analyser la notion sous plusieurs angles (science-philosophie-Histoire-sociologie), tout en nous appuyant sur les conceptions de grands penseurs qui ont marqué de leur empreinte le champ sémantique de la notion.

I.1 La notion de hasard : d'une notion ludique à une notion existentielle

Ayant pris des racines ludiques, l'étude de la notion de hasard devait inévitablement passer par l'étude des jeux d'argent et de hasard, berceau de leur naissance. La saisie de l'étendue historique des jeux de hasard dans différents cadres spatio-temporels va nous permettre de comprendre l'origine de la notion et nous aider à mieux cerner son champ conceptuel.

Le terme de hasard, dans la langue française, est fortement lié au contexte socio-historique dans lequel il a émergé. Chaque période historique, est caractérisée par des changements socio-historiques et politiques particuliers, et apporte aux individus de nouvelles pratiques sociales et culturelles mieux adaptées aux changements établis, et qui installent une certaine cohérence entre l'individu et son époque.

I.1.1 Jeu et dynamique culturelle

Dans l'époque postmoderne, les jeux deviennent une source d'étude intéressante dans de nombreuses disciplines : philosophie, sociologie, littérature, biologie...etc. Ces dernières, grâce aux travaux de Johan Huizinga et de Roger Caillois, cherchent à promouvoir le statut du jeu dans les études sociales et humaines, tout en expliquant son rôle intrinsèque dans notre évolution existentielle. En effet, depuis l'Antiquité l'homme joue ; on joue entre princes, entre marchands, entre soldats pendant une guerre... On joue toujours et partout. La consultation des écrits spécialisés dans les études du monde ludique, nous montre que celui-ci a, en effet, des racines antiques. Autrement dit, les jeux d'aujourd'hui, sont similaires aux jeux antiques, et la différence réside dans le matériau des pièces.

L'une des interrogations que se posent les spécialistes dans le domaine de l'étude du jeu est la suivante : qu'est-ce qu'un jeu et quelle est son origine ?

La difficulté de la recherche découle, en effet, d'une part de la nouveauté de la thématique du jeu, en tant que véritable sujet d'étude, et ensuite de l'insuffisance des sources référentielles et des ressources bibliographiques traitant de cette même thématique. Les spécialistes tels que Jacques Henriot (1989), Zimmerman (2015) et d'autres ont montré que l'apparition de la théorie du jeu dans le domaine du savoir provient des travaux de J-Huizinga (1988) et de R-Caillois (1958) qui ont ouvert un champ de réflexions approprié pour les jeux devenant, plus tard, un pivot de réflexion pour de divers spécialistes ; philosophes, littéraires, historiens, archéologues, ethnologues, dont chacun participe intrinsèquement à dépoussiérer la réalité historique des jeux.

En s'appuyant sur des documents archéologiques, iconographiques, littéraires, philosophiques, et anthropologiques qui informent sur les sociétés antiques, les recherches transdisciplinaires montrent que les jeux profitent de différentes dimensions : identitaires, religieuses, sociales grâce à leur place dans le cycle de l'existence humaine. Les historiens culturels, à l'instar de Johan Huizinga, démontrent que les jeux, en tant qu'événements culturels et sociaux, transmis d'une génération à l'autre, permettent d'esquisser la vie antique, et par extension de tracer le chemin culturel humain « *Le jeu est plus ancien que la culture, car la culture, même si elle est mal définie, présuppose toujours la société humaine, et les animaux n'ont pas attendu que l'homme leur apprenne à jouer* ».¹

¹ HUIZINGA, Johan, *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, traduit par Cécile Seresia, Éditions Gallimard, Paris, 1988, p. 211.

L'étude du monde ludique montre que les jeux, dans la pensée antique, sont envisagés comme un outil d'apprentissage qui joue, en plus de son rôle de divertissement, un rôle éducatif qui participe fortement à l'organisation des structures sociales. C'est pourquoi, les jeux se sont enfoncés dans le monde enfantin comme le montre le poète Ovide à Eros « *Tu es un enfant et seuls les jeux te conviennent ; joue donc* ».² Pour créer un bon futur citoyen, capable d'adapter sa vie personnelle à la vie collective, les antiques ont élevé l'enfant dans l'amour de l'amusement, envisagé comme une qualité naturelle, qui se manifeste à travers des activités ludiques, qui participent au développement de sa concentration, intelligence, bravoure afin d'être un bon futur chef de guerre.

La saisie de la dimension historique des jeux montre que ces derniers sont considérés comme un élément principal dans l'évolution de l'enfant et par extension de l'être humain. Fondées sur une dimension formatrice, les activités ludiques incarnent la mécanique de la vie sociale. En d'autres termes, la soumission aux règles des jeux par l'enfant lui permet de se conformer à celles sociales, et de se mettre en harmonie avec le monde qui l'entoure comme l'indique Platon dans son ouvrage '*La République*' « *Si le jeu et les enfants échappent à la règle, il est impossible qu'en grandissant les enfants deviennent des hommes de devoirs et de vertu solide* »³. Donc, dès son apparition, le jeu, en tant que moyen d'amusement et de divertissement, a dépassé son statut ludique pour pénétrer le domaine de l'éducation. Cette conception a été confirmée, après des siècles, par le psychologue suisse Jean Piaget qui, en fondant la psychogénétique, montre qu'il « *Il voit dans le jeu tout à la fois l'expression et la condition du développement de l'enfant* »⁴. De même, la théorie psychanalytique freudienne va dans le même sens « *La fonction essentielle du jeu apparaît alors dans la réduction des tensions nées de l'impossibilité de réaliser les désirs* ».⁵

La professeure Maude Bonenfant (2011) dans son article '*Le jeu comme producteur culturel*', a réalisé une étude très détaillée sur la notion de jeu et sa fonction dans le monde. En partant de '*l'approche classique*' de Huizinga (1988) et de Caillois (1958) et de l'approche de '*nouvelles perspectives*' par Jesper Juul (2003) et Zimmerman (2003), la chercheuse québécoise analyse le jeu, et dévoile ses mécanismes, puis elle en donne une définition, tout en tenant compte du débat conceptuel entre les deux opposants.

² DASEN, Véronique (dir), *Ludique Jouer dans l'antiquité*, Éditions Snoeck, France, 2019, p.14.

³ Ibid., p 16.

⁴ PERDRIAL, François (dir), *Des jeux et des hommes*, Éditions de Maquette A.Dhénin, France, 2017, p.5.

⁵ Ibid., p.5.

L'approche classique avec sa définition descriptive du jeu s'est vue critiquée par les défenseurs de 'nouvelles perspectives'. Selon ces critiques, l'approche classique limite la portée du jeu à une série de critères préétablis, restreints et vagues où le sens du jeu reste imprécis et évasif. Le jeu se définit à partir de quels critères ? Existe-t-il des critères communs aux jeux ludiques et non ludiques ? C'est sur ces questionnements que les tenants de l'approche de nouvelles perspectives considèrent que les classiques prédéterminent le sens du jeu avant même qu'il ait été expérimenté. De plus, ce sens n'est pas spécifique à l'activité ludique :

En énonçant des critères avant même l'actualisation de l'expérience ludique, l'approche classique a l'ambition de prédéterminer le sens d'une expérience. Toutefois, les critiques démontrent que ce sens n'est pas propre à l'activité ludique et que chaque critère pris isolément vaut pour un ensemble d'activités.⁶

Cette démarche théorique, descriptive, incapable de définir convenablement ce qui est le jeu, pousse les adeptes de l'approche de nouvelles perspectives à s'intéresser à l'expérience, voire au savoir-faire pour dégager de véritables critères permettant de définir la notion de jeu. Sous l'optique de nouvelles perspectives, le sens du jeu se construit à travers les conditions de l'expérience ludique, voire les conditions de sa fonction qui offrent des critères spécifiques et propres au jeu. Selon la définition fonctionnelle du jeu, Maude Bonenfant, en se référant à la conception de Henriot, a indiqué que :

Pour Henriot (1969-1989), l'idée de jeu doit d'abord se concevoir d'une façon mécanique. Le jeu est avant tout ce vide qui permet de dire qu'il y a du jeu : dans les pièces d'un engrenage, dans les jointures, dans une penture, etc. Dans un engrenage, le manque de liberté de mouvement des pièces paralyse tout le système.⁷

La comparaison établie par Henriot éclaire l'espace et l'environnement de l'expérience ludique, et permet de mettre en évidence et d'analyser ses critères et ses caractéristiques spécifiques. Autrement dit, en mettant le doigt sur le vide qui sépare les deux pièces, Henriot veut montrer que le jeu est un espace de liberté et le joueur peut se comporter librement selon des règles et des normes prédéterminées.

Par conséquent, on peut s'interroger et se demander comment le joueur pourrait être tout à fait libre dans un espace soumis à des règles ?

⁶ BONENFANT, Maude, « Le jeu comme producteur culturel : Distinction entre la fonction et la notion de jeu », *Revue Ethnologie*, v 32, n°1, 2010, pp.52.

⁷ *Ibid.*, pp.53.

Dans sa définition du jeu, Henriot crée un espace entre les normes du jeu et le joueur qui le pratique. Cet espace qui nourrit le jeu de l'incertain et de l'imprévu, construit sa dimension amusante et divertissante, où réside le suspens. Si le vainqueur est désigné, avant la fin du jeu, à quoi bon jouer ? Henriot explique que les règles du jeu offrent des possibilités au joueur qui les interprète selon le contexte de la pratique ludique, en lui donnant un sens particulier. Donc, la liberté du joueur n'est pas absolue, n'est pas inventive, elle est plutôt facultative si elle se réalise à travers ses comportements, ses choix et toujours dans les limites des règles.

En nous basant sur cette explication, nous considérons que les tenants de l'approche classique élaborent la notion de jeu, en s'appuyant sur la nature abstraite des seules règles. Au contraire, les adeptes des nouvelles perspectives décrivent la fonction du jeu à partir de la seule expérience. Dans ce cas, quelle différence peut-on établir entre notion et fonction du jeu ? En répondant à cette question, Bonenfant (2011) montre que la notion de jeu est un produit culturel, alors que la fonction du jeu est productrice de la culture. Comment ?

La notion, en fait, est culturelle. En d'autres termes, chaque société, en s'appuyant sur une interprétation culturellement marquée, imprime au jeu un sens particulier. Au contraire, la création de l'activité ludique, inspirée de l'interprétation du monde, produit une nouvelle attitude comportementale, pensive, construisant, à travers le temps, une nouvelle culture. Par exemple, dans les premières civilisations humaines, les cerfs-volants volent, et ils expriment la partie spirituelle de l'être, où son âme se détache, à tout moment, de lui et s'envole. En pratiquant ce jeu, le joueur éprouve une sensation constante pleine de joie et d'enthousiasme, parce qu'il répond à son besoin de s'envoler. Donc, selon l'approche de nouvelles perspectives, le sens du jeu de cerf-volant se trouve dans l'acte de jouer, et désigne 'l'âme volante'. Ce désir humain, qui existe dans toutes les cultures humaines permet de comprendre que la fonction du jeu est universelle.

Cependant, le sens attribué à ce jeu est déterminé par un cadre spatio-temporel particulier. Dans la culture ancienne chinoise, le jeu de cerf-volant est nommé '*mu yuan*' qui veut dire 'oiseau en bois'. Le chinois antique exprime son aspiration latente de 's'envoler comme un oiseau', en identifiant le cerf-volant à un oiseau. Ainsi, les bretons, en s'inspirant des textes légendaires des serpents ailés et des dragons volants, rattachent le jeu à des scènes mythiques, en lui conférant la notion de *Serpant-nji*. De même, les français attribuent à ce type du jeu le même nom de cerf-volant, et qui fait référence à l'insecte coléoptère cerf-

volant, du fait que les grandes mandibules du mâle ont la même forme que celle des bois d'un cerf. Pourtant avec une seule fonction, le jeu de cerf-volant change de notion d'une culture à l'autre.

Bien que la pratique du jeu soit l'une des plus anciennes activités de l'humanité, elle était malheureusement moins appréciée dans le domaine des études humaines. C'est pourquoi, les historiens ont rencontré des difficultés pour retracer son origine. En effet, l'homme, au cours des siècles, ne s'est pas intéressé à l'étude du jeu dans son aspect socio-historique, c'est grâce à l'ouvrage de Johan Hizinga intitulé '*Essai sur la fonction social du jeu*' publié en 1951, où il affirme « *Le jeu est à l'origine de toutes les institutions sociales, pouvoir politique, guerre, commerce, dont il met en lumière l'élément ludique* »⁸, que les chercheurs commencent à voir dans le jeu un phénomène culturel, dont la valeur dépasse largement celle d'amusement et de divertissement. Comme le montre la chercheuse Bajard Agnès (2010) :

Roger Caillois, dans *Les jeux et les hommes : le masque et le vertige*, tente par exemple de définir et de classer les jeux et adopte une approche sociologique de ce divertissement. Les littéraires, quant à eux, analysent les discours tenus sur le jeu à l'époque à travers les écrits des théologiens et des moralisateurs mais aussi à travers les romans, la poésie et le théâtre. Il s'agit notamment des travaux de Laurent Thirouin et Isabelle Journeaux. Certains modernistes retracent l'histoire d'un jeu particulier, les échecs pour H. J. R. Murray⁸, les cartes pour H. R. d'Allemagne [...] Jean-Michel Mehl a réalisé une savante analyse du jeu au Moyen-âge. On peut trouver son équivalent pour la période moderne grâce aux études d'Élisabeth Belmas.⁹

Dans cet extrait, Bajard, à travers un regard synthétique, évoque les démarches optées par certains spécialistes : les littéraires, les théologiens, les moralisateurs, qui font de l'élément ludique un sujet d'étude intéressant. De ce fait, pour les modernistes, la thématique du jeu devient actuelle, et ne cesse de susciter de la curiosité et l'intérêt à cause de l'obscurité qui entoure son émergence.

Considérés par les chercheurs comme un sujet aussi difficile que passionnant, les jeux antiques et médiévaux sont pleinement représentés dans la littérature classique, alors que la question de leur origine et de leur diffusion à l'échelle mondiale demeure depuis longtemps mystérieuse. En s'appuyant sur un champ d'étude limité (peinture murale, mosaïque, dessin sur des poteries), les archéologues et les ethnologues ont éprouvé beaucoup de difficultés

⁸ HUIZINGA, Johan, *Op.cit.*, p. 167.

⁹ BAJARD, Agnès, « Les jeux à Lyon au XVIIIe siècle : pratiques, métiers, discours », université de Lyon 2, 2010, p. 11.

pour parvenir à une conclusion précise sur l'origine des jeux. En feuilletant les écrits qui abordent la thématique de l'origine du jeu, nous nous trouvons au carrefour de plusieurs points de vue, et la précision de l'originalité identitaire des jeux apparaît difficile. Les chercheurs sont divisés en trois groupes ; ceux qui voient dans les égyptiens les inventeurs des jeux. Ceux qui voient dans les grecs les précurseurs des jeux. Et ceux qui attribuent aux Phéniciens la création des jeux.

Les adeptes de la tendance égyptienne, y compris Platon qui considère le Dieu égyptien *Theuth* comme inventeur des jeux, ont expliqué que les monuments grecs prennent leur origine de la civilisation égyptienne et notamment celle pharaonique, vu que les deux civilisations (grecque- égyptienne) sont connues par un solide lien depuis l'âge de bronze. Comme l'a signalé l'historien Wolfgang Decker (2004) qui montre que l'Égypte est riche d'une culture sportive qui saurait introduite dans le contexte militaire proposé par le Pharaon « *Il a prouvé, grâce à un très grand nombre de sources littéraires et artistiques, que l'Égypte possédait une tradition séculaire dans la pratique du sport et des activités physiques* ». ¹⁰

En revanche, l'historien Gardinier, a expliqué que les compétitions égyptiennes, exprimant au premier degré la lutte, ne correspondent pas aux compétitions sportives autant qu'à celles militaires :

Selon lui, les Égyptiens, à l'instar des autres Orientaux, aiment voir du 'show'. Gardinier a interprété les quelques 400 lutteurs peints, des tombes de Beni Hassan (2000 a.C.), comme des entraînements militaires ou des spectacles pour les basses classes de la société³ (fig. 1). Il n'avait trouvé aucune preuve de l'existence de compétition sportive organisée. ¹¹

Même si, nous acceptons l'idée de cette tendance qui confère à l'Égypte la création du monde ludique, il faut néanmoins reconnaître que la modeste existence des monuments égyptiens, consacrés aux jeux, nous incite à admettre que l'activité ludique, en Égypte antique, apparaît humble, limitée à des classes sociales restreintes.

En l'honneur de leur divinité, les grecs ont donné aux activités ludiques, à base religieuse, une grande importance. C'est ce qui conduit certains chercheurs à reconnaître aux jeux une identité grecque. Leur point de vue s'est élaboré autant sur des dessins que sur des écrits antiques où la valeur ludique apparaît plus tangible et réelle. La lecture d'*Illiade* et d'*Odyssée* d'Homère leur permet de forger une image, plus ou moins, claire sur les pratiques

¹⁰ GIUSEPPE, Vincenzo « Historique des jeux », *Revue ResearchGate*, 2010, en ligne : https://www.researchgate.net/publication/321753480_Historique_des_jeux, consulté le 12 juin 2022.

¹¹ Ibid., pp.9.

ludiques dans la société grecque (les jeux funéraires de Patrocle, les jeux contre les Phéaciens, le pugilat, les courses de chars...). Cependant, les études archéologiques révèlent un anachronisme entre les écrits d'Homère et les objets grecs. Dans son intrigue, Homère a introduit dans l'époque mycénienne (1650-1100 avant J.C), l'époque de la guerre de Troie, des activités olympiques, que les archéologues nient leur existence à cette époque-là, et ils prouvent que les jeux sont nés dans l'époque géométrique récente (900-700 avant J.C) grâce à l'émergence de l'aristocratie grecque. Donc, en s'inspirant de la réalité qui l'entoure, Homère a jalonné ses scènes mythiques par des étincelles réelles.

Un autre point de vue vient s'ajouter à l'originalité des jeux dans l'existence. Le professeur libanais Labib Boutros montre que ce sont les phéniciens qui ont introduit les jeux au territoire grec. En se référant à l'écrit '*Isithm*' du poète Pindare, il conclut que « *Cadmos, lors de son périple, fit escale à Corinthe et y instaura des compétitions athlétiques* »¹². Le poète Pindare a mis l'accent sur l'antériorité des jeux sportifs en Phénicie, en parlant de Cadmos l'un des fils d'Agénor, roi de Tyr en Phénicie, qui a élaboré des compétitions athlétiques (jeux) dans la ville grecque (Corinthe). Ainsi l'historien Hérodote a traité la question de la religion afin d'affirmer que les grecs ont adopté les rites des phéniciens « *On apprend qu'Hérodote présente Thèbes [ville grecque] comme le centre de propagation de la religion phénicienne en Grèce* ».¹³

Puis sur le site d'Amrit ; site archéologique phénicien prouvant la précocité de la civilisation phénicienne par rapport à celle grecque, Labib Boutros (1983) trouvait certains indices qui indiquent l'antériorité des pratiques ludiques en Phénicie par rapport au monde grec : un stade doué d'une topographie olympique, situé au nord de la Phénicie- un bâtiment consacré aux jeux sportifs datant plus de 1500 ans avant J.C. Ainsi, sa recherche le pousse à découvrir que les phéniciens, à l'encontre des grecs, ont épuré les sports olympiques de la dimension religieuse « *Les découvertes faites à Amrit et à Tyr l'ont conduit à émettre l'hypothèse de l'existence de Jeux sportifs à caractère sacré en Phénicie. Les textes historiques ainsi que l'archéologie montrent que les Phéniciens ont introduit leurs dieux et traditions en Grèce* ».¹⁴

¹² CORINNE, Tzavellas-Bonnet, « Labib Boutros 'Phoenician Sport. Its Influence on the Origin of the Olympic Game », *Revue L'Antiquité Classique*, v 52, Belgique, 1983, pp. 468.

¹³ Ibid., pp. 468.

¹⁴ GIUSEPPE, Vincenzo, *Op.cit.*, pp.11.

I.1.2 Historiographie des jeux d'argent et de hasard (JAH)

Toutes les recherches réalisées sur l'identité des jeux restent hypothétiques, modifiables après chaque nouvelle découverte. Cependant, le seul point qui fait l'unanimité est la diversité des jeux dans l'antiquité. L'écrivain et sociologue Roger Caillois (1913-1978), dans son ouvrage *'Les jeux et les Hommes'* (1958) a proposé une typologie des jeux antiques, en les classant en quatre catégories :

La première présente 'Agôn ou la compétition' qui englobe tout type de jeux qui exige la rivalité et la concurrence, en faisant appel à plusieurs qualités telles que : la mémoire, l'endurance, la rapidité (les jeux d'esprit et les courses). La deuxième est la catégorie de 'mimétisme' et qui rassemble les jeux incitant les enfants à incarner une autre personnalité différente de la leur (les masques, les jeux d'imitation, les panoplies et les mimes). Quant à la troisième catégorie, elle concerne le jeu de 'tourbillon d'eau' qui montre le désir de l'homme qui, en jouant, veut atteindre au stade du vertige « *Ce désir se traduit aujourd'hui par les jeux de parc d'attraction, les aventures de la chute dans le vide et la vitesse extrême des voitures et des motos* »¹⁵. Et la dernière catégorie intitulée 'aléas ou chance' où l'intelligence humaine s'effondre devant la force du hasard, qui constitue le véritable atout de la victoire. Ce type de jeu (les jeux de dés, les roulettes, pile et face), destiné aux l'adultes, participe de l'égalité de la société, tout en déconstruisant les supériorités naturelles (Voir : Perdrial, 2017). En se focalisant principalement sur le dernier type des jeux antiques (jeux d'argent et de hasard), nous essayerons de mettre en évidence leur cheminement existentiel dans l'évolution humaine.

Dans ce monde ludique d'une étonnante diversité, où chaque jeu possède ses propres normes et son propre contexte, les jeux d'argent et de hasard (JAH) ont occupé, depuis leur apparition, une place privilégiée dans les sociétés humaines, et les interdictions politiques et religieuses ont été sans effets. Cette réflexion propose cette question de recherche qui constitue la clé de voute de notre étude : comment les jeux de hasard peuvent-ils conserver leur statut privilégié dans un monde en perpétuels changements ?

Commençons, tout d'abord, par une présentation des jeux de hasard. Objet souvent cubique à six faces numérotées de 1 à 6, et dont la somme de deux faces opposées est égale à 7, les jeux de hasard possèdent des racines anciennes qui datent de 6000 ans avant J.C, dont l'origine reste encore indéterminée. En d'autres termes, les spécialistes ont trouvé

¹⁵ PERDRIAL, François (dir), *Op.cit.*, p.24.

plusieurs objets qui remontent à différentes origines comme l'ancienne Chine « *Le livre des chansons évoque que la loterie avait pratiqué par des agriculteurs chinois au deuxième millénaires avant J. C* »¹⁶, l'ancienne Babylone :

Le dé aurait une origine ancienne, probablement aux alentours de 6000 ans avant Jésus Christ. Bien que sa région d'origine ne fasse pas consensus auprès des scientifiques, les plus anciens dés retrouvés à ce jour proviennent de Mésopotamie [Irak] ou de la Vallée de l'Indus.¹⁷

Aussi, « *Dans la civilisation égyptienne, certains tombes sont erronés d'un jeu de Dame afin que le mort puisse y jouer éternellement* »¹⁸. Et en Inde, la société indienne antique fut marquée par la présence d'une figure mythique nommée *Macuilxochit* considérée comme le Dieu du jeu de société. En dépit de cette imprécision du contexte spatio-temporel de l'émergence des jeux de dés, certains auteurs anciens tels que Sophocle, Eschyle, Euripide ont mentionné que le prince Palamède est l'inventeur des dés, voire des osselets à quatre faces '*Kubos*'. La Grèce, était célèbre pour avoir créé un jeu pour distraire les soldats de la guerre de Troie. Avec le développement des dés, les jeux ont connu une grande popularité.

La littérature de l'Antiquité constitue une ressource précieuse pour les études sur les pratiques des jeux de hasard dans le monde antique. En effet, nous pouvons observer dans l'ère gréco-romaine que les jeux sont considérés comme des rites religieux. Le philosophe Plutarque a d'ailleurs montré que les dieux descendent de l'Olympe afin de jouer. Avec toute la place importante qu'occupe les jeux dans la société antique, les jeux de hasard sont radicalement interdits à cause de leurs inconvénients qui bouleversent l'ordre public :

Dans l'Iliade, Patrocle aurait ainsi tué involontairement un camarade lors d'une partie de jeu, en colère pour des osselets, tandis qu'Alcibiade, selon Plutarque (Vie d'Alcibiade, vers 100-120 ap. J.-C.), se serait jeté au sol devant un attelage pour l'empêcher de rouler sur ses osselets.¹⁹

Ainsi, le dramaturge Alexandre d'Étolie (300 ans avant J.C), dans son écrit '*Les joueur de dés*', a mentionné que « *Les conséquences tragiques d'un perdant à un jeu de dés qui décide de commettre un meurtre dans le but de se venger* »²⁰. De même, Merigot (2012)

¹⁶ JACQUES, Pierre, LETOURNEUR, Marie, *Les Plus Beaux Textes sur les jeux, la chance et le hasard*, Cherche- Midi, France, 1983, p.11.

¹⁷ BOURGEOIS, Luc, « Les échecs médiévaux, jeu des élites, jeu de couleur », *Medieval archaeology*, en ligne : https://www.academia.edu/4571276/Les_%C3%A9checs_m%C3%A9di%C3%A9vaux_jeu_des_%C3%A9lites_jeux_de_couleurs_working_paper, consulté le 19 aout 2022.

¹⁸ JACQUES, Pierre, LETOURNEUR, Marie, *Op.cit.*, p. 12.

¹⁹ THERIAULT, Olivier, « Entre raison et passion : les discours sur les jeux de hasard au Québec/Bas-Canada (1764-1810), Société et culture », université de Québec à Trois-Rivières, 2013, p. 29.

²⁰ Ibid., p.31.

a montré que la civilisation romaine a sévèrement interdit les pratiques des jeux de dés à l'exception des paris consacrés aux exercices physiques :

La législation romaine est très sévère à l'égard des jeux de hasard et d'argent : elle les regarde comme un délit. Elle prive les joueurs du droit de se pourvoir en justice sauf les paris engagés à propos d'exercices physiques, mais dut tolérer qu'on jouât son écot dans les festins.²¹

En dépit de l'influence néfaste des jeux de hasard sur la structure de la société antique, ils ont pu trôner sur le monde ludique à cette époque-là.

Au début du moyen âge, l'Église, douée d'un fort pouvoir, a considéré les jeux de dés comme une activité diabolique. Selon elle, les jeux de hasard amènent à des violences physiques entre les concurrents. C'est pourquoi, plusieurs prêtres firent des condamnations marquantes, comme le montre Merigot dans son article '*Les interdictions des jeux de dés de l'Antiquité au XIIIe siècle*'. Par exemple, 'la condamnation de Saint Pierre Damien, l'Évêque de Florence en 1061 par le Pape Alexandre. Au concile de Latran, le pape Alexandre III condamne en 1197 la pratique du tournoi. En 1291 l'Archevêque de Canterbury, John Peckman condamna solennellement la pratique du jeu d'échecs...'

Quelque temps plus tard, l'aspect religieux des jeux, longtemps ancrés dans la tradition antique, a été perturbé à cause de la faiblesse de l'Église qui n'a pas pu imposer son jugement. Cette époque, marquée par une relation froide entre les rois et l'Église, est caractérisée par deux attitudes qui oscillent entre l'interdiction et l'autorisation des pratiques des jeux de dés. Par exemple : les rois français et anglais alliés à la troisième Croisade ont toléré seulement aux chevaliers de pratiquer les jeux « *Il est interdit à toute personne en dessous du grade de chevalier de jouer à toutes sortes de jeu d'argent* ». ²²

En revanche, le roi d'Espagne Alphonse X a totalement toléré les jeux de dés pour toutes les classes sociales. Sous son règne, les jeux de dés sont perçus comme un vecteur de rapprochement entre un peuple de différentes religions (islam – christianisme – judaïsme). À l'époque de la guerre de Cent ans, Charles V, en 1369, promulgue une ordonnance, en démontrant que tout jeu n'est qu'une pratique inutile, pouvant distraire les hommes de la guerre. De ce fait, il a interdit presque tout sorte du jeu quelle que soit sa nature : jeux d'exercice ou de hasard, tout en valorisant les jeux d'arc et d'arbalète. En Angleterre, le roi

²¹ MERIGOT, Brigitte, « L'interdiction des jeux de Hasard de l'Antiquité au XIIIème siècle », *Revue d'Histoire et images médiévales*, n°28, France, 2012, pp.75.

²² Ibid., pp. 79.

Richard II, en 1388, a interdit la pratique des jeux pour les paysans afin de les préparer à la guerre.

Avec toutes ces interdictions, il faut reconnaître que les jeux de dés, à l'époque du Moyen Age sont particulièrement appréciés par le peuple. Dès leur émergence, ils ont connu un rapide et grand succès en France, où Paris et certaines grandes villes sont reconnus par des Académies de jeu de dés (*scholae deciorum*). Cette popularité des jeux de hasard s'est accrue notamment à la fin du Moyen Age grâce à l'apparition des jeux de carte sur le territoire européen, qui ont remplacé, au fur et à mesure, les jeux de dés.

De plus, l'apparition de l'imprimerie a offert un terrain propice à la fabrication des cartes à jouer, qui réinventent certains autres jeux comme les jeux d'échec et les dominos (version carte). Tout au long de la Renaissance, les jeux de dés vont perdre de leur dimension diabolique, et être tolérés par les autorités. Par exemple, en France, sous l'Ancien Régime, les jeux de hasard étaient très répandus à la cour, et les pratiquants les prennent comme un outil pour séduire la famille royale et notamment le roi afin d'avoir son estime. Avec ce nouveau statut, les jeux de hasard se sont propagés de manière rapide sur tout le territoire occidental. Ainsi, nous avons assisté à l'ouverture du premier Casino (*le Venise casino*) en Italie, en 1638.

Au XVII^{ème} et au XVIII^{ème} siècle, le monde fut marqué par une transition socio-historique remarquable. Sous la pression de l'industrialisation, la société change, en devenant plus pratique, rapide et surtout instable. Donc, les gens cherchent à préserver ou à augmenter rapidement leurs acquis qui risquent, à tout moment, de s'effondrer. Ce c'est qui les pousse à recourir aux jeux de hasard, perçus comme un moyen efficace et rapide de s'adapter aux changements inattendus. À cette époque, les jeux de hasard ont connu un succès inégal. En dépit de l'opposition de plusieurs discours (théologiques, littéraires, philosophiques), les jeux de hasard ne cessent de s'étendre sur la société européenne et notamment la société française comme le montre Olivier Grussi « *On jouait partout [en France] au XVIIe et XVIIIe siècle* »²³.

Cette invasion des jeux de hasard dans l'espace urbain : cafés, cabarets préoccupe les autorités (l'Église et l'État) qui n'ont pas attardé à prendre le sujet des jeux pour un sujet de débats « *Au XVIII en France, René Favier montre que la France déclare plus de douze*

²³ BAJARD, Agnès, *Op.cit.*, p.9.

ordonnances interdisant les jeux de dés entre 1717-1781 »²⁴. Cependant à la fin du XVIII^{ème} siècle, l'autorité a approuvé la pratique des jeux de dés à condition que les bénéfices financiers soient réservés à des projets caritatifs ou destinés à des équipements publics. De plus, la France a connu une expansion massive des casinos « *Les casinos fleurissent dès la fin du XVIIIème siècle avec par exemple l'ouverture du Casino La Redoute de Spa, en Belgique (Joanne, 1856). Sur le Continent américain, les salons laissent place aux casinos de manière accélérée* ».²⁵

Au XIX^{ème} siècle, la prohibition des jeux de dés proclamée par les grands pays comme l'Angleterre, la France, le Canada et les États-Unis s'est assouplie au cours du XX^{ème} siècle. À cause des intérêts budgétaires des gouvernements, ceux-ci ont autorisé certaines activités ludiques comme la loterie, dont la pratique dépasse le cadre local, en devenant nationale. En effet, les origines du loto remontent au XVI^{ème} siècle et plus précisément en 1576 en Italie, mais l'amour de l'argent incite les hommes à transformer l'objectif du jeu. À vrai dire, exploité politiquement, pour gagner une place au Sénat, le loto devient un outil pour gagner de l'argent.

Quatre siècles plus tard, la loterie se propageait sur le continent européen (la première loterie en France en 1755) et sur le continent américain (la première loterie au Canada en 1976), où elle remplit les budgets gouvernementaux avec des milliards de dollars. Avec l'autorisation de la loterie, et avec le développement des tickets à gratter, des courses hippiques et des paris sportifs, les jeux d'argent et de hasard modernisés (JAH) ont dominé les activités ludiques modernes. Cependant, la pratique des jeux d'argent classiques, toujours interdite par l'État, est limitée aux espaces spécifiques, fermés comme les cabarets, endroits propices pour éviter les arrestations policières.

Avec l'avènement de l'ère numérique, les jeux de hasard ont gagné, de plus en plus, un large public. Autrement dit, les jeux vidéo, les publicités à la télévision, le sponsoring les applications dans les smartphones, les paris sportifs facilitent l'accès à ce type de jeu sans avoir besoin de se déplacer aux casinos pour jouer. Cette facilité d'accès attire toutes les catégories sociales (homme, femme, jeune / personnes diplômées, non diplômées), en les rendant, au fur et à mesure du jeu, des joueurs addictifs. Dans un rapport rédigé sur les

²⁴ Ibid., p. 13.

²⁵ SALES, Valentin, « Les jeux d'argent et de hasard au Québec : une approche comportementale », université du Québec à Montréal, 2019, p.93.

pratiques des jeux, Sophie Inglin, Gerhard Gmel, et Marina Delgrande Jordan ont réalisé, en 2010, des statistiques sur les joueurs pathologiques des jeux d'argent :

En Suède, une étude menée en 2001 dénombre les taux suivants «the current prevalence of probable pathological gambling (SOGS) is 2.3% in Australia, 1.4% in Spain and 1.1% in North America compared to 0.8% in Great Britain, 0.5% in New Zealand and 0.6% in Sweden. The lifetime prevalence of probable pathological gambling (SOGS) is 1% in New Zealand and 0.8% in Switzerland compared to 1.2% in Sweden.²⁶

En effet, l'accessibilité, la disponibilité et la flexibilité des jeux de vidéo poussent les gens à opter pour les jeux en ligne au lieu de jouer aux casinos. En voulant garder une certaine intimité, devant sa famille et son outrage, voire en jouant dans l'anonymat, l'adulte préfère les jeux en ligne qui lui octroient un sentiment de sécurité et de liberté. Ainsi, les différentes pratiques que connaît l'ère numérique, comme nous l'avons mentionné jeux vidéo- la pub-les applis, diversifient les versions des jeux de hasard. À vrai dire, le joueur sans en prendre pleinement conscience devient l'objet du jeu qui ne peut s'y détacher. De plus, les organismes publics, en se réinventant perpétuellement afin de capter l'attention des gens, ne lésinent pas en moyens pour construire une plateforme séduisante à sa clientèle qui est toujours enquête de divertissement et d'amusement.

Aujourd'hui, les jeux d'argent connaissent une importante croissance dans la plupart des pays occidentaux. En dépit de leur impact négatif sur l'homme, ils continuent à être présents à cause de leur charge de séduction qui attire sans cesse les classiques et les modernes. En effet, le climat qu'ils créent et les sentiments qu'ils suscitent, mettent le joueur dans un état d'euphorie. L'être humain, de nature sociable, avec un penchant à l'amusement trouve dans les jeux de hasard son plaisir et sa satisfaction.

1.1.3 Brassage culturel et émergence de la notion de hasard

En se référant au point de vue de Reinhard Dösy (1820-1883) et de Willem Engelmann (1843-1909), la notion de hasard s'est trouvée chargée d'une signification ludique. Autrement dit, les deux spécialistes, s'étant intéressés principalement à l'étude des termes espagnols et portugais dérivés de l'arabe, attribueraient à la notion de hasard la signification de dé, tout en la reliant au contexte de son émergence en Europe « *Quant à azar, dont il faut dériver l'italien azzardo et le français hasard, peut-être faut-il en chercher*

²⁶ MOREL, Géraldine, « Le processus d'endettement dans le jeu excessif. D'une revue de la littérature à l'élaboration d'un modèle », *Revue Sociographe*, France, 2017, pp. 312.

l'origine dans (az-zahr), mot qui dans l'arabe vulgaire signifie dé »²⁷. Comment la notion de hasard, étant limitée à un rôle de divertissement, pourrait-elle devenir une notion existentielle ?

Bien que les jeux de dés aient une racine antique, la notion de hasard est apparue pendant le moyen âge qui se définit comme une période de l'histoire de l'Europe, s'étendant de la fin du V^{ème} à la fin du XV^{ème} (environ 1000 ans). Cette époque, qui débute notamment avec le déclin de l'Empire romain d'Occident et s'achève par la Renaissance, se caractérise notamment par un changement radical, reposant principalement sur les différentes découvertes et inventions. Situé entre Antiquité et l'époque moderne, le Moyen Age, à partir de l'observation des phénomènes sociaux, est subdivisé en trois périodes, dont chacune d'elles fut marquée par des enjeux spécifiques : le Haut Moyen Age (476-1000), le Moyen Age central (1000-1250), et le Moyen Age tardif (1300-1500).

Afin d'étudier le temps du Moyen âge, temps de l'apparition des jeux de dés, nous devons, tout d'abord, mettre en lumière le contexte socio-historique de l'Europe qui offre une richesse conceptuelle sur cette époque médiévale :

Soulignons par ailleurs que si la notion de Moyen Âge apparaît indispensable pour comprendre le rôle joué par l'Europe dans le monde globalisé, elle n'a bien sûr de sens qu'au sein d'un européocentrisme assumé, dans le cadre duquel le présent propos se situe.²⁸

Dans son ouvrage *'Un, deux, trois Moyen Age, Enjeux et critères des périodisations internes de l'époque médiévale'*, l'historien médiéviste français Florian Mazel (2014) a synthétisé les différentes opinions qui marquent les études et les recherches de l'époque médiévale. En feuilletant son ouvrage, nous comprenons que la majorité des historiens adoptent la division tripartite de l'époque médiévale, que l'écrivain lui-même, l'a récapitulée sous forme des chapitres qui correspondent aux événements de chaque période : le Haut Moyen Age est la période de « La décomposition du système romain », Le Moyen Age central est la période de « L'époque d'une réorganisation décisive et d'un dynamisme maximal » et le Bas Moyen Age est la période de « La genèse de l'État moderne ».

Après la décomposition du système traditionnel romain accompagnée de la disparition de l'État et de l'expansion du christianisme, la société européenne est entrée dans

²⁷ VALIN, Audrey, « Le hasard en sociologie : autours des pratiques quotidiennes des jeux d'aléa », université de Franche-Comté, 2013, p. 31.

²⁸ MAZEL, Florian, *Un, deux, trois Moyen Age, Enjeux et critères des périodisations internes de l'époque médiévale*, Éditions ATALA Culture et sciences humaines, Rennes, 2014, p. 103.

une période déterminante pour son devenir. Pendant le Moyen Age central où ce qu'on appelle l'apogée du Moyen Age, l'Europe a connu des flux migratoires, et une augmentation de la population qui ont entraîné des changements socio-politiques considérables. Avec le développement qui se répand sur toute l'Europe, l'autorité, unifiant l'Église et l'État, cherche à élargir son territoire pour imposer et renforcer son pouvoir. C'est pour cette raison que le Moyen Age central fut le creuset des croisades, décidées par l'Église et les rois, et qui visent à conquérir les terres saintes, et à y établir un royaume chrétien.

S'inquiétant de l'expansion des turcs Seldjoukides, le Pape Urbain II, encouragé par L'Empereur Byzantin, a lancé en 1095 la première croisade pour mettre fin au pouvoir turc qui envahit le Jérusalem, considéré pour les chrétiens, comme leur capitale spirituelle :

Surtout la prise de Jérusalem par les turcs Seldjoukides aux Arabes Fatimides en 1071 font de la Terre sainte un endroit plus dangereux qu'auparavant, ne serait-ce que parce que les nouvelles élites turques converties à l'islam sont moins cultivées, moins tolérantes et plus belliqueuses que les élites arabes.²⁹

Pour défendre la Terre Sainte, sept autres croisades seront menées de 1146 à 1270. D'après les points de vue des intellectuels tels que l'historien Guillaume de Tyr, le professeur de langue Fierdrich Mahn et le statisticien britannique George Kendal, la notion de hasard prend, en effet, ses racines dans ce temps des croisades où les croisés ont appris à jouer les jeux de dés :

Cette opinion est partagée par [...] et par Maurice Georges Kendall qui croit que le nom al zhar, signifiant 'dé', aurait été rapporté en Europe au moment de la Troisième Croisade. Toutefois, en reprenant ce même épisode historique des Croisades, une autre version soutient que l'origine du mot par un jeu, que les Croisés auraient inventé en Palestine et baptisés El Azar, dérivé ensuite en az-zahr ou al-sâr. Dans son Histoire des Croisades parue en latin au XIIe siècle, le chroniqueur historien Guillaume de Tyr (Franc d'Orient) attribuerait pour sa part le nom propre d'El Azar à un château syrien dans lequel les soldats Croisés auraient inventé un jeu de dés pour combler l'ennui.³⁰

En se référant au point de vue d'Hérodote qui soutient, dans son ouvrage '*Histoire*', que l'origine des activités ludiques est liée aux lydiens, qui vivaient à la fin de l'âge de bronze et au début de l'âge de fer (XIIIe-IVe avant J-C), dans la partie occidentale de la Turquie, on découvre que la terre turque est un territoire de jeux par excellence où les habitants ont développé des traditions ancestrales des jeux ludiques « *Selon Hérodote, les*

²⁹ BARBERO, Alessandro, *Histoire de croisades*, Éditions Flammarion, Paris, 2010, p.83.

³⁰ VALIN, Audrey, *Op.cit.*, p. 29.

Lydiens auraient inventé dans un passé lointain, pendant une période de famine, les jeux que les Grecs pratiquaient encore à l'époque classique »³¹. Donc, la coexistence sur la même terre par les deux communautés crée un contact culturel, où le plaisir et le goût de l'amusement ont été partagés. Pour quoi les jeux de hasard sont-ils proscrits par le pouvoir religieux ?

Les détails qu'Isidore de Séville (550-636 après J.C) montre dans ses '*Étymologies*' sur le jeu qu'il appelle *Alea*, éclairent, plus ou moins, la nature du jeu en soulignant que :

Concernant le sens figuré du jeu d'*Alea*, certains joueurs d'*Alea* croient qu'ils pratiquent cette activité de façon savante, en recourant à des allégories, et imaginent qu'ils le font en se fondant sur une forme de similitude avec les phénomènes de la nature. Ils affirment en effet jouer avec trois dés à cause des trois moments du temps, le présent, le passé et l'avenir, parce que ces moments ne restent pas immobiles mais roulent rapidement. Ils avancent aussi comme argument le fait que les pistes sont réparties en six cases à cause des [six] âges de la vie humaine, et en trois lignes à cause des [trois] moments du temps. C'est pour cette raison également, disent-ils, que la table de jeu est divisée en trois bandes.³²

En mettant l'accent sur le sens figuré du jeu, Isidore explique, dans ce passage, la nature du jeu de dé, qui suscite des incertitudes sur son critère amusant, c'est ce qui nous permet de le placer au-delà du cadre ludique. Autrement dit, les jeux de dés sont tenus tantôt comme un jeu de compétition, tantôt comme un moyen de prédire l'avenir qui ne cesse d'être une source de doutes et de soupçons à cause de son aspect opaque et mystérieux. L'homme antique, sujet à des appréhensions naturelles à propos de son avenir, a inventé un jeu qu'il pense divinatoire qui l'aide à prévoir son avenir sans être sorcier. Donc, préalablement pour découvrir ce que la vie nous cache, les dés, pris pour des atouts de la destinée, jouent le rôle d'un calmant palliatif de la peur de l'inconnu. À cause de la nature divinatoire et donc a-théologique, la pratique des jeux de dés est bannie par l'autorité ecclésiastique, qui y voit un trouble-moral, nuisible aux codes et aux principes de la vie religieuse.

On comprend, donc, que les jeux de dés, en tant qu'activité areligieuse, sont introduits par des soldats croisés, défenseurs de la religion. De cela, un questionnement nous effleure l'esprit : comment les croisés, représentants typiques de la cause religieuse, avaient-ils participé à l'expansion d'un jeu a-théologique ? Après la déroute de la deuxième croisade

³¹ DASEN, Véronique (dir), *Op.cit.*, p.28.

³² *Ibid.*, p.22.

qui a duré trois ans (1146-1149) sous la direction du Pape Eugène III, et ses lourdes conséquences pour les croisés, ces derniers nourrissent le doute envers Dieu, qui les a délaissés, et commencent à s'adonner aux jeux de dés pour anticiper sur le sort des batailles. Par conséquent, les circonstances difficiles qui alternent d'une croisade à une autre, finissent par renforcer, chez les croisés, un regard sceptique sur l'intention divine.

Ainsi, après l'échec de la cinquième croisade, la foi religieuse est devenue sujette à des interrogations croissantes qui la mettent en doute. Cette incertitude, née dans le contexte de la guerre, et au milieu des soldats, se propagea ensuite à toute la société européenne qui ne s'est pas attardée à entreprendre une remise en question réfléchie de l'ordre divin. Cependant, la défaite militaire pourrait-elle vraiment être l'unique raison derrière ce penchant excessif vers les jeux divinatoires ? Où bien y'a-t-il d'autres causes qui participent à cette nouvelle orientation ?

En dépassant la conception classique de la division tripartite du Moyen Age, l'archéologue Joëlle Burnouf a scindé la période médiévale en deux temps majeurs. Selon elle, la conception tripartite du Moyen Age, en s'élaborant sur une conception politique, met en écart la valeur culturelle qui joue un rôle primordial dans le parcours médiéval :

L'introduction et la conclusion de Joëlle Burnouf explicitent les motifs d'un tel choix. Au-delà du souhait de s'affranchir d'une tripartition traditionnelle définie comme politique (ce qui est à vrai dire très réducteur), qui relève avant tout d'une volonté d'émancipation à l'égard de l'histoire, elle [Joëlle Burnouf] met en avant la perception archéologique du temps reposant sur des chronologies culturelles (il s'agit ici de culture matérielle) et des temporalités longues.³³

En mettant la lumière sur le critère culturel dans la division temporelle, J. Burnouf (2008) voit dans le Moyen Age deux volets : le premier Moyen Age (Ve-XIe siècle), et le second Moyen Age (XII-XVIe siècle). D'après elle, l'époque médiévale (à la fin du XIe et au début de XIIe siècle) fut marquée par un profond changement culturel, qui correspond précisément au temps de l'émergence des jeux de dés. Cette transmission culturelle influencerait-elle, plus ou moins, l'émergence des jeux de hasard ? En s'appuyant sur des ouvrages historiques, le chercheur français Audrey Valin (2014), a montré que le Moyen Age, en se référant à l'aspect culturel, est marqué par deux temps différents : le temps gréco-romain (V-XI) qui, en dépit de ses changements, garde toujours les traditions antiques « *Le premier temps, gréco-latin (l'aetas boetiana fondé sur les traductions de Boèce), aborde*

³³ MAZEL, Florian, *Op.cit.*, p.109.

*principalement la logique et la théologie, en continuant l'Antiquité tardive »*³⁴. Et le second temps est celui gréco-arabe qui se distingue par une émancipation culturelle, tout en tissant des liens interculturels qui se fondent sur des échanges culturels « *Tandis que l'autre, gréco-arabe, marque la fin du XIe siècle et ouvre la voie à une diversification des savoirs en confrontant des cultures et langues différentes »*³⁵.

Ce métissage culturel permet l'intrusion des jeux de hasard en Europe, qui créent des sentiments défavorables aux dogmes religieux, longtemps, tenus sacrés dans la société européenne. Ils ont ouvert un nouveau mode de pensée, fondé essentiellement sur la remise en cause universelle de la vérité, et sur la liberté de pensée envers l'autorité et l'existence de Dieu « *Histoire des états de la raison aboutissant à une raison dubitative que l'on peut caractériser dans sa forme, l'art de raisonner en disputant, comme dans sa visée persistante, la mise en crise universelle de la vérité »*³⁶. C'est dans ce contexte, que la notion de hasard s'était imprégnée en Europe, et perturbait la sérénité religieuse. Après avoir été accueillie par la société européenne, comment cette notion de hasard est-elle passée dans les langues européennes et notamment française ?

Le terme de hasard est apparu dans la langue française, au XII^{ème} siècle et plus précisément en 1155 dans les écrits du poète normand Robert Wace (1115-1175), où il désigne 'un coup favorable'. En dépit de cette connotation positive (coup favorable, hasard heureux) qui charge le terme de hasard, son usage s'est trouvé complètement proscrit, dès son apparition par le système monarchique en place de la France (Saint Louis en 1254, Charles IV en 1319, Charles V en 1369, Charles IX en 1560, et Henri III en 1577), qui a joué le premier rôle dans la formation de l'armée des croisés, au point que l'Orient a attribué aux croisés le nom de Frans.

Sans tarder, la notion de hasard est passée du domaine du jeu à celui de la connaissance, en raison de sa nature divinatoire. Sa conception, différente d'une époque à l'autre, était toujours en état de mouvance, suivant le vécu des gens. À partir d'un terme de signification positive, le hasard donne naissance au terme de 'chance', tout en préservant sa valeur positive. Du XII^{ème} jusqu'à XV^{ème} siècle, le hasard, vu comme une bonne augure, apporte aux gens d'heureuses sensations, en leur montrant le bel avenir qui les attend.

³⁴ VALIN, Audrey, *Op.cit.*, p.32.

³⁵ *Ibid.*, p.32.

³⁶ *Ibid.*, p.32.

Cependant, avec les conditions sociales du XV^{ème} siècle qui ont fait sombrer la France dans l'anarchie et la misère (guerre de Cent Ans avec l'Angleterre, guerres civiles, peste, famines), la notion de hasard a perdu de sa valeur positive, et devient « *un concours des circonstances inexplicable* »³⁷. Donc, dans cette époque la plus agitée de l'histoire française, le terme hasard change de signification et connote le 'risque' et le 'danger'. La nouvelle conception négative du hasard va s'étendre sur tout un siècle de XV^{ème} à XVI^{ème}, avant de reprendre sa connotation positive. Après cette époque sombre que connaît la France, les hommes trouvent l'espoir et l'optimisme pendant l'époque de la Renaissance où la soif de vivre, la liberté d'esprit, et l'appétit du savoir mêlé du goût de l'aventure et de la découverte se répandent sur toute l'Europe notamment sur la France. Dans ce contexte teinté d'aventure, né le verbe 'se hasarder' comme synonyme du verbe 's'aventurer'.

Alors que, pendant l'époque moderne, les intellectuels cherchent à étudier la notion de hasard de manière plus précise, plus rationnelle qui leur permet de comprendre ses fondements existentiels. En entamant leurs recherches par une question à la fois philosophique et métaphysique : le hasard existe-t-il réellement dans la nature ? Ou bien est-il juste une création fictive des hommes qui comblent l'absence d'une faculté capable à lire dans le destin ? Les chercheurs ouvrent de nouvelles perspectives analytiques à travers lesquelles, ils tentent de répondre logiquement à la question suivante : ' qu'est-ce que le hasard' ?

I.2 Les perspectives philosophiques et scientifiques du hasard : entre objectivité et subjectivité

Parmi les thématiques difficiles qu'affronte l'homme dans le domaine de la connaissance est celle du 'hasard' qui constitue depuis longtemps un sujet de réflexion et de débat entre les différents penseurs qui cherchent à comprendre sa nature et son fonctionnement. Cette réflexion soulève, en effet, des interrogations existentielles dues à sa portée ontologique ou encore à la nature de son objet d'étude.

Depuis les premiers rayonnements de la pensée philosophique en Grèce antique, la notion de hasard ne cesse de poser des problèmes épistémologiques dans les domaines scientifiques autant que philosophiques. Autrement dit, les conflits conceptuels se réfèrent réellement à la vision de chaque domaine voire de chaque discipline, qui tente d'interpréter

³⁷ VALIN, Audrey, *Op.cit.*, p.32.

la notion selon ses propres besoins et ses propres intérêts, ce qui explique la difficulté à cerner sa définition.

I.2.1 Cheminement et évolution philosophique de la notion de hasard

La notion de hasard est apparue au XII^{ème} siècle grâce à la propagation des jeux de dés sur le territoire européen, alors que ses indices et idées conceptuels ont vu le jour au cours de la philosophie antique, lorsque certains penseurs grecs et latins ont constaté l'existence de phénomènes hasardeux, imprévus dans la nature sans la présence d'une cause bien déterminée. En effet, la nature joue-elle à l'improvisation, déroge-elle à la règle, et ne cesse-t-elle d'éveiller la curiosité humaine.

Dans l'intention de vivre en harmonie avec tout ce qui l'entoure, l'homme cherche à déchiffrer le mystère de la nature et à enlever son opacité afin de la connaître et la comprendre. C'est ce que prouve l'histoire de la pensée en Occident qui montre que les premières interrogations philosophiques sont nées de l'observation voire de la contemplation de la nature, à travers laquelle les pionniers se sont questionnés sur l'être vivant, les causes, les effets, les changements...etc. La nature est ainsi apparue au centre des recherches philosophiques durant toute l'Antiquité, comme en témoignent les traces manuscrites de la philosophie naturelle, par exemple celles d'Aristote.

La vision philosophique notamment occidentale a participé, de manière efficace, au développement de la notion de hasard. La philosophie antique a élaboré une plateforme solide sur laquelle se fondent les conceptions ultérieures philosophiques-littéraires-scientifiques sur le hasard. Des philosophes grecs à ceux contemporains, la philosophie n'a jamais cessé d'étudier le hasard qui apparaît comme un sujet métaphysique approprié pour les réflexions philosophiques. Dans ce qui va suivre, nous essayons de mettre l'accent sur certaines explications philosophiques autant anciennes que modernes sur le hasard afin de comprendre comment le domaine philosophique traite le sujet du hasard dans la nature.

Les philosophes antiques tels que Sophocle, ont traité le sujet du hasard sous un angle religieux, et ils ont placé le hasard en parallèle avec la Providence divine. Si le hasard fait partie de l'ordre du monde, pourquoi assistons-nous à des phénomènes qui se dérogent à l'ordre divin ? Cette dérogation n'exprime-elle pas l'existence de certains faits qui échappent à la force divine ? Et si on suppose que le hasard est une force indépendante de la providence, pourrions-nous l'envisager comme un système opérateur du monde, pas moins appréciable que la gouvernance divine ? En conséquence, dès qu'on pense au hasard deux systèmes

contradictoires deviennent concevables : Dieu et Hasard. C'est pourquoi, l'analyse du hasard en philosophie devrait nécessairement passer par une interprétation religieuse, qui englobe les mythes, les spiritualités, les croyances, et qui enrichit, de plus en plus, la pensée philosophique dans l'étude du hasard.

En adoptant le point de vue de la création du monde, le philosophe Hésiode (XIII^{ème} avant J.C) a esquissé la première image du hasard, à travers laquelle, il a expliqué que c'est le chaos qui fait naître l'existence comme l'explique le professeur de philosophie Bernard Piettre dans ce passage (1995) :

Au commencement était le Chaos d'où sont issus le Ciel et la Terre, qui, en s'unissant l'un à l'autre, ont engendré le monstre Cronos. Cronos dévorait ses propres enfants au fur et à mesure de leur naissance. Sa femme (qui était à la fois sa sœur), Rhéa, décida un jour de substituer à l'enfant nouveau-né une pierre emmaillotée. L'enfant sauvé de la voracité de son père n'était autre que Zeus. Zeus finit par triompher de son père et de la race des géants et des Titans ; il s'imposa en maître et instaura le règne olympien de la justice et de l'ordre parmi les dieux et les hommes. Ainsi commence l'histoire du monde qui se confond avec l'histoire des dieux, selon Hésiode.³⁸

Aussi, dans ses '*Métamorphoses*', Ovide a montré que le flou et le désordre sont les critères de l'avant création, d'où vient l'idée du chaos originel « *Avant la mer, la terre et le ciel couvrent tout, la nature dans l'univers entier offrait un seul et même aspect ; on l'a appelé chaos ; ce n'était qu'une masse informe et confuse, un bloc inerte, un entassement d'éléments mal unis et discordants* »³⁹. Cette vision philosophique d'Hésiode et celle d'Ovide ont été confirmées par les différentes religions qui décrivent le monde avant sa création ou ce qu'on appelle 'l'avant-monde' comme le livre sacré de l'Inde antique Rig Veda qui disait :

Il n'y avait alors ni le non- être ni l'être. Il n'y avait ni air, ni firmament. Qui portait le monde ? Qu'englobait-il ? Qu'était l'eau sans fond et impénétrable ? ». Aussi la religion Yoruba déclare « Obatala est envoyé par son père créer le monde à la surface des eaux primordiales marécageuses.⁴⁰

³⁸ PIETTRE, Bernard, « Ordre et désordre : le point de vue philosophique », en ligne : https://www.u-picardie.fr/curapp-revues/root/40/bernard_piettre.pdf_4a0931d81d9c1/bernard_piettre.pdf, pp. 31, consulté le 2 septembre 2022.

³⁹ LUMINET, Jean-Pierre, « L'image de l'origine à travers science et littérature (1/2) : de Homère à Milton », *Revue Histoire des sciences*, en ligne : <https://blogs.futura-sciences.com/luminet/2018/01/31/limage-de-lorigine-a-travers-science-litterature-1-2-de-homere-a-milton/>, consulté le 4 septembre 2022.

⁴⁰ LEJEUNE, Denis, *Qu'est-ce que le hasard ?*, Éditions Max Milo, Paris, 2007, p. 126.

De même, dans le christianisme, Dieu met l'accent sur l'avant-monde en parlant de la genèse « *La terre était informe et vide : il y avait des ténèbres à la surface de l'abîme (...) Dieu sépara la lumière d'avec les ténèbres* ». ⁴¹

L'homme grec était conscient des forces négatives qui dominent le monde avant la création 'l'obscurité, le vide, le désordre'. C'est pourquoi, dans son effort de dépasser l'obscurité d'avant-monde qui le prive de son sens existentiel, il s'est inventé une religion qui apporte un sens à son existence « *Grâce au récit de la création, le monde est donc assis sur des bases solides, la divinité ? Or cette totalité, en plus de son utilité existentielle puisqu'elle assure à l'homme que sa vie a un sens, a une utilité épistémologique bienvenue* ». ⁴²

La société antique était une société fortement croyante en Dieux qui tracent et imposent des destins inéluctables. C'est pourquoi, les grecs, pour qualifier l'imprévu, ont utilisé un vocabulaire à connotation religieuse tels que destin, sort, destinée « *On ne lutte pas contre la force du destin, telle est l'une des citations les plus célèbres d'Eschyle, extraite de Prométhée enchaîné (v. 103-105)* ». ⁴³

Dans cet extrait Prométhée confirme que le destin, qui se définit comme une puissance déjà fixée de manière irrévocable composant la vie de l'humain, apparaît comme une nécessité, dont l'acceptation est le seul sort de l'homme « *On ne peut lutter contre la force de la nécessité (anankè). Il ajoute qu'il lui est impossible de taire et de ne pas taire son sort (Tychè)* » ⁴⁴. Dans l'héritage antique, sort, destin, fortune, trois concepts renvoient à des figures mythiques qui s'unissent sous le vocable de 'Moires'.

Les Destinées ou les Moires (Clôthôt, Lachésis, Atropos), dans le récit de Prométhée, dessinent le destin des dieux, et Zeus ne pouvait pas s'en débarrasser « *Pour Prométhée, le dieu des dieux, Zeus en personne, est plus faible que les Moires, mais, s'il prétend qu'il ne peut échapper à ce qui est prescrit par la destinée (peprôménè)* ». ⁴⁵ Cela explique que la force et la puissance du destin est une force fatale, suprême, irrévocable, et le roi des Dieux grecs lui-même doit s'incliner sans objection.

⁴¹ Ibid., p.126.

⁴² Ibid., p.127.

⁴³ TRESCH, Odile, « Le destin dans la Grèce antique », *Revue des Deux Mondes*, France, 2016, pp. 130.

⁴⁴ Ibid., pp.130.

⁴⁵ Ibid., pp.131.

Cependant, dans les livres sacrés des religions monothéistes, nous trouvons que le sens du destin et de la prédestinée se diffère d'une religion à l'autre. Dans ce qui va suivre, nous aborderons de manière générale la conception du destin dans chaque religion comme il est indiqué dans les livres sacrés :

Le *Talmud*, le deuxième livre saint après la *Torah*, contient de multiples exégètes et des lois tirés de la *Torah*. Hanan Kamel, professeur de pensée juive, dans son livre '*Le problème de la relation entre la Providence divine et le libre arbitre dans la philosophie juive médiévale*' (2014), a signalé que dans le *Talmud*, il y'a trois représentations du destin. La première est celle qui montre que le destin des juifs est radicalement soumis à la Providence divine. La deuxième représentation affirme que le destin des juifs ne déroge pas aux lois de la nature ; lois indépendantes de la volonté de Dieu, où Dieu laisse à l'homme le mérite d'agir selon sa propre conscience et sa propre liberté. Tandis que, la troisième représentation tente de concilier les deux précédentes.

Le christianisme, comparé au judaïsme, nie le fatalisme, et considère que le libre arbitre est la source de tout destin. À partir du péché original, il attribue aux événements prédéterminés un aspect fantastique :

Adam et Ève sont les victimes impuissantes d'un Dieu qui les déplace comme des marionnettes. Au contraire, Adam et sa femme avaient la capacité de choisir l'obéissance ou la désobéissance. Ils savaient quel serait le résultat de leur décision et en étaient donc responsables.⁴⁶

Lorsque la Bible parle du destin, elle fait référence au destin que l'homme impose à partir de ses choix « ... ne craignez-vous pas le sultan ? Faites ce qui est bon, et vous serez loué par lui » (Romains 13 :3), « ... ils sont les ennemis de la croix de Christ, dont la fin est la destruction... » (Philippiens 3:18-19), « C'est ainsi qu'ils sont baptisés... » (Psaume 49 :13), « Mais le fornicateur avec une femme est sans cervelle. Il se détruit lui-même » (Apocalypse 15 : 4).

Les manifestations multiples du destin dans la nature et l'équivocité du texte coranique font naître un débat intéressant entre les théologiens : ceux qui classent le destin dans le volet du fatalisme (celui de Dieu), ceux qui l'envisagent comme un paramètre peu influant sur l'infaillible libre arbitre humain, et ceux qui le considèrent comme l'expression de la mission humaine oscillant entre Providence-Libre arbitre.

⁴⁶ VALLACON, François, « De la désobéissance civile », *Revue Open Edition*, 2008, en ligne : <https://books.openedition.org/septentrion/15823?lang=fr>, pp. 26, consulté le 17 juin 2023.

En se référant au Coran, les protagonistes du fatalisme religieux affirment que le Dieu Tout-Puissant est la cause universelle de tout ce qui se produit dans le monde. En effet, plusieurs versets soutiennent cette interprétation du destin « *Nous avons créé toute chose avec Mesure* » (54:49, p. 531), « *Ceux qui vécurent antérieurement. Le commandement d'Allah est un décret inéluctable* » (33:38, p. 423) « *Ne vous avons-Nous pas créés d'une eau vile 20. Que Nous avons placée dans un reposoir sûr 21. Pour une durée connue 22 Nous l'avons décrété ainsi, et Nous décrétons tout de façon parfaite* » (77:23, p. 581).

La lecture exotérique de ces versets laisse voir que le destin est un fatalisme inévitable, et que tout ce qui a existé, existe, et existera dans la nature est prédéterminé d'avance par Dieu « *Nul malheur n'atteint la terre ni vos personnes qui ne soit enregistré dans un Livre* » (57:22, p. 540). Ce qu'Allah décrit dans le Livre se réalisera inéluctablement, au détriment du consentement des hommes « *La fatalité musulmane postule non seulement que tel événement doit arriver, mais aussi que c'est cet événement futur qui détermine la série qui mènera jusqu'à lui* ». ⁴⁷

En effet, l'appartenance à un déterminisme particulier signifie qu'on renie à l'existence toute forme de hasard et donc toute forme de liberté. Si tout se réfère à Dieu comme le prétend le déterminisme théologique où réside-elle la liberté de l'homme ? Autrement dit, Dieu a-t-il vraiment scellé le destin de l'homme qui se trouvera soumis à une aveugle nécessité, ou bien y'a-t-il dans le déterminisme une forme de liberté ?

Les opposants au fatalisme religieux trouvent dans certains versets la preuve de l'existence du libre arbitre comme « *Quiconque le veut qu'il croie, quiconque le veut qu'il mécroie* » (28:29, p. 297). Et ainsi ils déduisent que tout ce qui est prédéterminé n'est pas forcément fataliste, mais peut provenir d'une connaissance parfaite divine « *Je vais établir sur la terre un vicaire 'Khalifa'. Ils disent Vas-tu y désigner un qui y mettra le désordre et répandra le sang, quand nous sommes là à Te sacrifier et à Te glorifier. Il dit En vérité je sais ce que vous ne savez pas* » (2:30, p. 6). D'après eux, nous ne sommes pas les marionnettes du destin, et il ne nous est pas imposé, seulement il repose sur une connaissance antérieure des événements, qui se fait à travers la sagesse de Dieu. Sauf quelques exceptions (notre naissance, notre décès, notre famille ...).

Ainsi, ils voient dans l'existence de l'Islam, elle-même, une autre preuve de l'existence du libre arbitre. Dans un Hadith le prophète Mohammed dit « *C'est Jibril qui est*

⁴⁷ DOMENECH, Jacques, « Mélanges Jacques le Fataliste », *Revue L'Harmattan*, n°11, Paris, 2017, pp. 4.

venu vous apprendre votre religion » (Mousslim, p.17). Donc, l'Islam est un enseignement, voire un ensemble des règles sur lesquelles s'élaborent nos choix, nos décisions afin que l'homme se conforme aux lois naturelles. Par conséquent, le libre arbitre qui désigne la négation du déterminisme possède une dimension religieuse, dont son rôle commence et s'achève dans le choix de la voie suivie.

En revanche, la liberté humaine ne désigne pas l'absence de déterminisme religieux, l'absence des contraintes religieuses, elle désigne la possibilité dans les limites de la religion. Le sixième imam Ja'afar as-Sâdique dans une citation a parfaitement bien expliqué la question du libre arbitre et du destin en disant que « *Ce n'est ni la détermination, ni le libre arbitre, mais quelques chose entre les deux* »⁴⁸. Donc, Cet imam tente d'expliquer que l'homme est libre dans un cadre limité, et prédestiné par Allah. Si on conçoit le monde comme un jeu, nous allons constater que l'homme s'y comporte à l'image d'un joueur. Les deux pourtant soumis à des règles, mènent librement leurs jeux.

Pour saisir les différentes représentations du hasard dans la pensée philosophique antique et moderne, nous essayons, selon un ordre chronologique, de toucher à certaines conceptions qui ont laissé une trace ineffaçable dans les études du hasard :

Après Hésiode qui a attribué au chaos un critère sombre et ténébreux, Sophocle, à travers une perspective religieuse, attribue à son personnage des sentiments de troubles. Selon lui, la conversion aux lois divines peut créer une déstabilisation existentielle, où l'être humain se perd dans le labyrinthe de doutes et d'incertitudes. En effet, avant le V^{ème} siècle avant J.C, le hasard était toujours attaché à la religion. Les philosophes l'ont considéré comme une situation de chaos, de troubles qui s'oppose à la stabilité et à l'équilibre forgés par la religion.

Avec l'arrivée d'Euripide (V^{ème} siècle avant J.C) qui, en mettant la conception du hasard en dehors du cercle religieux a entouré la notion des questionnements rationnels, de valeurs significatives. Autrement dit, en voyant dans le hasard une force extérieure indépendante des dieux et du logos (raison), Euripide montre que les événements hasardeux viennent, en fait, du pur hasard qui constitue une entité essentielle dans le fonctionnement de la nature.

⁴⁸ LEJEUNE, Denis, *Op.cit.*, p. 31.

D'après Audrey Valin, le hasard, selon Platon, comporte deux conceptions différentes : le hasard dans la nature, et le hasard dans la vie humaine. Platon considère le premier hasard comme fait naturel, indépendant de la volonté divine, qui n'obéit qu'aux règles de la nature. Cependant, si on admet que le hasard est le produit de la nature, pourquoi n'arrivons-nous pas à déterminer sa cause ? Et si le hasard a forcément une cause naturelle, pouvons-nous parler d'un hasard défini préalablement comme fait sans cause ? En attribuant à la nature la cause du hasard, Platon ne nie-t-il pas indirectement l'existence du hasard, en rejetant la possibilité d'un effet sans cause ? Les idées de Platon sur l'homme et le monde laissent voir une conception plus réelle et rationnelle du hasard, qui serait la matrice des conceptions scientifiques prochaines. La distinction platonicienne de deux hasards permet de faire revenir le second à sa source psychologique, en le qualifiant de coïncidence (heureuse/malheureuse) sujette au facteur humain, qui le crée involontairement.

En revanche, Aristote, en expliquant que la nature (*phusis*) produit des causes naturelles en vue d'une fin, montre que le hasard provient (*automaton*) des causes indéterminées qui transgressent accidentellement le code de la nature. Le philosophe grec conçoit le hasard comme un accident qui agit contre le bon fonctionnement de la nature, voire contre sa finalité « *Le hasard est une cause par accident dans les choses qui, parmi celles qui se produisent en vue de quelque chose relèvent de la nature* »⁴⁹. Ce point de vue a été refusé par les scientifiques qui déclarent que :

Un signe en est que les scientifiques qui nient généralement l'existence de la finalité dans la nature, affirment par ailleurs que rien n'arrive par hasard : selon eux, a pour cause la nature aussi bien ce qui arrive exceptionnellement que ce qui arrive le plus souvent, ce qui montre que la tendance d'une cause à produire un même effet n'est pas un critère suffisant pour définir ce qu'est un effet naturel.⁵⁰

En confirmant l'idée de Platon, les scientifiques expliquent que la nature restera toujours la cause d'un effet même s'il est nouveau, exceptionnel ou rarement produit. Même l'idée qu'on se fait de la cause à l'effet ne suffit pas pour prévoir, de façon définitive, l'aboutissement de l'action naturelle, vu que la nature s'intègre le plus souvent à leur émergence (les effets). Si ce n'est pas la nature qui produit l'effet d'où vient alors le hasard ?

⁴⁹ POLLOCK, Jonathan, « Pratiques du hasard », *Revue Open Edition*, n°9, 2012, en ligne : <https://books.openedition.org/pupvd/6045?lang=fr>, pp. 11, consulté le 30 juin 2023.

⁵⁰ BOUDREAULT, Pierre-Luc, « Le hasard et la finalité dans la nature », université de LAVAL Québec, 2012, p. 52.

En indiquant dans son ouvrage *'La Physique'* « *Il est possible que quelque chose se produise par hasard, puisqu'il est possible que quelque chose se produise par accident, et que le hasard est une cause en tant qu'accident ; mais au sens absolu, il n'est cause de rien* »⁵¹, Aristote montre que les effets imprévus naissent, en effet, d'une cause accidentelle qui ne s'identifie pas avec celle naturelle ou divine. Cependant, comment pourrait-on être absolument convaincu de cette réflexion tant que la raison humaine n'arrive-t-elle pas à l'accepter en tant que réalité objective ? Autrement dit, comment une chose pourrait-elle causer un effet sans être quelque chose de déterminé et d'identifiable ? Si ce n'est ni la nature, ni la volonté humaine qui produit l'effet d'où surgit-il alors ? Tout effet ne doit-il pas provenir d'une cause ? Et si on suppose que le hasard, a pour base une cause naturelle, cette dernière ne peut-t-elle produire l'effet hasardeux qu'à la condition qu'elle soit accidentelle ?

Selon Aristote, tout effet a nécessairement une cause qui prend, dans la nature, quatre formes différentes « *La cause matérielle, ce dont une chose est faite ; la cause formelle, qui permet la conformité de l'essence à la chose même ; la cause efficiente, par laquelle la chose est produite ; et la cause finale, cela en vue de quoi la chose est faite* »⁵². Cependant, le hasard peut être une cause accidentelle ou bien une modalité causale de l'une des formes des causes évoquées. Donc, pourquoi y'a-t-il de l'accidentel dans la nature ? Et comment pourrait-il influencer son ordre ?

En effet, le hasard aristotélicien est un hasard événementiel qui n'a aucun impact sur le fonctionnement et la finalité de la nature. Aristote perçoit le hasard comme un élément accidentel faible, fragile, sans aucune influence sur l'ordre stable de la nature. En dépit de cette considération diminutive du hasard, Aristote, ne nie pas pourtant son existence vu qu'il reconnaît « *Il y'a une foule des choses qui se produisent et qui sont par l'effet du hasard ne nie-t-il pas, nous ne pouvons pas dire qu'Aristote nie l'existence du hasard spontanées* »⁵³. Dans l'ouvrage *'De l'interprétation'*, Aristote expose ses différentes démarches afin de donner une définition claire et précise au hasard. En commençant sa recherche par la définition de la 'chance', terme qui signifie le hasard dans la vie humaine, il espère que cela l'aide à saisir la signification du hasard dans la nature (univers).

⁵¹ OLIVE, Julien, « Retour sur l'efficience des causes », *Revue Hal Open science*, 2010, pp. 18.

⁵² LEJEUNE, Denis, *Op.cit.*, p. 129.

⁵³ BARTHELEMY, Saint-Hilaire, *Physique d'Aristote*, Éditions Ladrance, France, 1879, p. 128.

Ce qui existe dans la nature ne se produit ni toujours ni la plupart du temps comme le montre Aristote :

D'une manière générale, les choses qui n'existent pas toujours en acte [ce qui est le cas des choses naturelles] renferment la puissance d'être ou de n'être pas, indifféremment ; ces choses-là peuvent aussi bien être que ne pas être, et par la suite arriver ou ne pas arriver.⁵⁴

Donc, le fait que l'être naturel peut exister ou ne pas exister prouve que son essence est contingente, c'est-à-dire qu'elle se fonde sur l'indétermination ce que rend son existence n'est pas nécessaire comme l'indique Thomas d'Aquin :

Ce qui peut être ou ne pas être peut aussi arriver ou ne pas arriver. Il n'est donc pas nécessaire que cela soit ou arrive, mais cela a en soi une nature contingente, par laquelle il est ordonné indifféremment à être et à ne pas être, ainsi qu'à arriver et ne pas arriver.⁵⁵

La nature de la nature en elle-même rend l'existence du hasard fortement possible. Le fait que son essence, caractérisée notamment par l'indéterminisme voire par la contingence, crée une certaine probabilité des événements hasardeux « *En effet, ce qui existe dans la nature n'est pas déterminé à être ni en soi-même ni dans sa cause, il est nécessaire que des certaines choses arrivent par accident et donc par hasard* ». ⁵⁶ De ce fait, « *La contingence du hasard n'est possible que par la contingence de la nature. Si la nature était nécessaire, le hasard serait impossible* » ⁵⁷. Le fait de penser que tous les êtres sont contingents dans leur essence et leur cause nous incite à poser la question suivante : quelle est la source de la contingence naturelle ?

Dans '*La Physique*', Aristote a indiqué que c'est la matière qui est à l'origine de la contingence, et qu'elle est responsable de tout ce qui se produit accidentellement dans la nature. Cette conception aristotélicienne est affirmée, plus tard, par Thomas d'Aquin qui a montré dans '*La Somme théologique*', et dans '*La Somme contre les Gentils*' que la matière est la source de l'accident et de la contingence dans la nature « *Tout ce qui est contingent tient à la matière, parce que le contingent est ce qui peut être ou ne pas être : or la puissance*

⁵⁴ BOUDREAUULT, Pierre-Luc, *Op.cit.*, p.62.

⁵⁵ D'AQUIN, Thomas, *Expositio Libri Péri Hermeneias*, dans *Corpus thomisticum*, traduit par Boudreauult, Édition électronique des œuvres complètes de Thomas d'Aquin en latin par la Fondation Thomas d'Aquin de l'Université de Navarre, Espagne, 2006 p. 102.

⁵⁶ BOUDREAUULT, Pierre-Luc, *Op.cit.*, p.64.

⁵⁷ DE KONINCK, Charles, « Le problème de l'indéterminisme, dans *Œuvres de Charles De Koninck* », Tome 1, *PUL*, Québec, 2009, pp. 331.

ressortit à la matière. La nécessité quant à elle résulte de la nature de la forme »⁵⁸. Et par De Koninck qui a aussi constaté que la contingence est intrinsèque à la matière ; essence de chaque être naturel « *Il ne pourrait y avoir nécessité parfaite dans les œuvres de la nature que si l'on faisait abstraction de la matière [...] qui entre dans toute œuvre de nature, et sans laquelle la nature n'est point nature* ». ⁵⁹

Dans la conception du hasard événementiel dû à une cause accidentelle, Aristote a mis l'accent sur la liberté d'un événement accidentel de se produire indépendamment de la nature, du Dieu, et du facteur humain. C'est pourquoi, il responsabilise l'homme des imprévus de sa vie, car libre qu'il est, il a la possibilité de déterminer son destin.

En suivant la démarche non-religieuse d'Euripide, Démocrite, a fondé une assise convenable du hasard pour les études scientifiques. En interrogeant le hasard comme principe explicatif du monde, Démocrite a formulé sa propre philosophie intitulée '*La métaphysique du hasard*', et qui veut dire littéralement au-delà de la physique. La philosophie de Démocrite, via l'étude des mouvements des atomes, montre que le hasard est nécessaire dans la dynamique du monde. Il voit dans les atomes la matière et la force de tout phénomène, qui sont marqués par l'aléatoire (désordre), mais dont la permanence et la stabilité relatives informent de sa réalité rationnelle.

En plus de la réflexion grecque sur la notion de hasard, la réflexion latine, avec les conceptions d'Épicure et de Lucrece, a promu l'existence du hasard, en le considérant comme l'origine de la nature. Selon Lucrece, l'idée de Dieu, d'essence, de moralité est une illusion que l'homme a inventée dans le but d'établir « un principe unificateur » du monde, alors qu'en réalité rien n'échappe à la physique, rien ne se fait en dehors de la matière. En continuant sur la voie d'Épicure, Lucrece a expliqué que le prototype de *Clinamen*, qui repose sur le mouvement aléatoire des atomes, prouve que le hasard est un fait naturel.

L'atomiste latin a ainsi montré que l'ordre de l'univers n'est qu'une illusion trompeuse qui dissimule sa réalité aléatoire :

Cette conception du hasard en fait ainsi peut-être le seul principe ontologique susceptible d'une tolérance telle qu'il englobe à la fois le déterminisme, son contraire et tout ce qu'il y'a entre les deux : les penseurs du hasard originel ne doivent pas tolérer la causalité et les lois, comme s'il affirmaient que tout est hasard, que n'existe que le hasard et que tout ordre est illusion. Il est en effet

⁵⁸ D'AQUIN, Thomas, *Sancti Thomae Aquinatis Summa theologiae cum commentaria Cajetani*, traduit par Boudreault Pierre-Luc, Tomes 5-12, Rome, Édition Léonine, 1882, p. 138.

⁵⁹ DE KONINCK, Charles, *Op.cit.*, p. 335.

illusion, mais seulement au niveau ontologique, puisque cet ordre dont on fait l'expérience ne renvoie à rien.⁶⁰

En dépit des efforts de plusieurs penseurs latins et de leur apport à l'étude du hasard, tels que les atomistes Épicure et Lucrèce, nous remarquons que la conception d'Aristote est demeurée la conception dominante jusqu'à l'avènement des temps modernes « *Jusqu'à Blaise pascal, le hasard désigne ce qui se produit en dehors de tout dessein humain ou divin et de tout ordre stable* ». ⁶¹

Au début du temps moderne (XVII^{ème} siècle), le mot hasard fut introduit dans la langue courante, et il est devenu un principe explicatif de toutes les incertitudes du monde. Influencés par l'incertitude et l'arbitraire qui dominant le monde, et par le rationalisme cartésien (principe du Cogito), certains philosophes modernes, à l'opposé des philosophes grecs, réfutent l'idée de l'aléatoire, et de la cause accidentelle indépendante par soi, qu'ils n'y voient qu'une tromperie du sens, née de l'incapacité de l'homme à comprendre une totalité complexe.

En plus de ses travaux en physique, Pascal s'est intéressé à la philosophie, où il a entrepris une réflexion neuve sur le caractère incertain de l'homme, et de son histoire. Dans sa tentative de cerner ce caractère hasardeux des choses et du monde, Pascal, par une démarche logique, cherche à rendre l'aspect incertain et comique de l'entreprise humaine.

Dans son ouvrage '*Les Pensées*' (1669), Pascal a ébauché, dans un premier temps, une image du hasard qui ressemble à celle d'Aristote « *L'auteur des Pensées y emploie parfois le mot hasard dans un sens assez voisin de son sens primitif pour souligner l'absence d'antécédents susceptibles d'expliquer les événements qu'il décrit* »⁶². Dans un autre extrait du même ouvrage, il met l'accent sur son opposition à la conception classique du hasard, en parlant d'un événement vécu par Jésus-Christ :

Le mot de Galilée que la foule des juifs prononça comme par hasard en accusant Jésus-Christ de Pilate donne sujet à Pilate d'envoyer Jésus Christ à Hérode en quoi fut accompli le mystère qu'il devait être jugé par les juifs et les gentils. Le hasard fut en apparence la cause de l'accomplissement du mystère.⁶³

Par l'usage de la formule 'en apparence', Pascal refuse de reconnaître au hasard d'être la cause de ce qui est imprévu. Cette conviction l'a poussé à approfondir ses

⁶⁰ LEJEUNE, Denis, *Op.cit.*, p. 134.

⁶¹ SENTIS, Philippe, *Op.cit.*, pp.464.

⁶² Ibid., pp. 473.

⁶³ Ibid., pp. 473.

recherches pour prouver l'insignifiance du hasard dans la conduite humaine. En rattachant l'incompétence de la raison humaine à son origine 'le péché original', Pascal renvoie les variantes du hasard à l'ignorance, à la coutume, et à l'imagination, envisagées comme la source du surgissement des effets hasardeux.

D'après Pascal, la religion met l'homme dans un cadre limité qui lui permet de comprendre son existence, son objectif, son être, en lui donnant de véritables connaissances sur sa nature. Donc, pour Pascal, la religion qu'il oppose à l'ignorance est le premier critère qui crée un équilibre approprié à l'existence :

En dehors de la religion chrétienne, il ne dispose d'aucun critère valable pour la connaissance de sa propre nature. Le pyrrhonisme est le vrai car après tous les hommes avant Jésus-Christ ne savaient pas où ils en étaient, ni s'ils étaient grands ou petits. Et ceux qui ont dit l'un ou l'autre n'en savaient rien et devinaient sans raison et par hasard.⁶⁴

En plus de l'ignorance, la coutume participe aussi à l'apparition du hasard. Selon lui, la coutume peut modeler la nature de l'homme, qui pour satisfaire sa société, se met dans l'angoisse et l'incertitude, et il s'exposera aux coups du hasard. Ainsi Pascal soutient que les lois régissant les sociétés ne proviennent pas des coutumes, plutôt, elles répondent à des besoins naturels, inhérents à la vie « *Ils confessent que la justice n'est pas dans ces coutumes, mais qu'elle réside dans les lois naturelles communes en tout pays* ». ⁶⁵

De même, l'imagination contraire, souvent, la vérité, en agissant tel un tremplin qui projette l'homme loin de la raison, et le prépare ainsi à l'irrégularité et à l'incertitude, qui facilitent l'émergence du hasard « *Cette superbe puissance [l'imagination] ennemie de la raison qui se plaît à la contrôler et à la dominer, pour montrer combien elle peut en toutes choses a établi dans l'homme une seconde nature* ». ⁶⁶

Cependant, la réflexion moderne sur le hasard, amorcée au XVIII^{ème} siècle, par souci de rationalité, et pour se soustraire de la providence, a tenté une réduction rationnelle du hasard, en faisant appel à la raison comme unique référence viable. Dans son dictionnaire de philosophie, Voltaire écrit « *Le hasard est un mot vide de sens. Ce que nous appelons hasard n'est et ne peut être que la cause ignorée d'un effet connu* ». ⁶⁷ Cependant, en Allemagne, l'Aufklärung (les lumières), cherche à rationaliser la religion, en établissant une relation,

⁶⁴ Ibid., pp. 375.

⁶⁵ Ibid., pp. 376.

⁶⁶ Ibid., pp. 377.

⁶⁷ VOLTAIRE, *Dictionnaire philosophique portatif*, France, 1764.

plus ou moins, étroite entre la raison et la religion. Comme le montrent les travaux de Leibniz « *Leibniz qui conduit à une réhabilitation de la métaphysique et de la religion. Les Aufklärer considèrent, comme Leibniz le fit auparavant, que la vérité ne saurait contredire la vérité* »⁶⁸. Selon le courant allemand, la vérité est une et indivisible, et elle ne serait jamais interprétée différemment (rationalisme-religion). En se basant sur la seule raison, pierre de touche de la vérité, les philosophes allemands travaillent pour dégager une seule vérité existentielle, fondée conjointement sur la rigueur la philosophie et l'authenticité de la religion.

Le rationalisme des lumières va se heurter à une pensée se réclamant du rationalisme, mais qui opère un détour mettant en doute les prétentions de la raison même. Dans son ouvrage '*La critique de la raison pure*' (1781), le philosophe Emmanuel Kant a initié une vaste critique de l'antinomie théorique et pratique constitutive de la raison humaine, où il affirme que celle-ci, suite à une démarche tout à fait logique, peut accepter, à la fois, deux conclusions contradictoires (la thèse et l'antithèse). Par exemple : la question de la fin du monde qui a été affirmée et infirmée par la raison.

Kant arrive à comprendre que la réalité objective des choses est inaccessible à la raison humaine, et que ce qu'on croit connaître sur le monde n'est que le reflet de notre conscience qui transforme la réalité objective en une représentation consciente. Donc, il y'a deux réalités : une réalité en soi ; c'est à dire la réalité intrinsèque des choses, et une réalité apparente telle que nous apparaît en esprit. En concevant le monde comme existant indépendamment de la représentation que nous en avons, Kant voit dans la raison une puissance à la quête d'un absolu, fuyant qui la fait outrepasser les lois relatives du monde.

À l'encontre de la raison théorique, Kant confie à la raison pratique ou à l'entendement la faculté de comprendre le monde causal et relatif à travers une attitude phénoménologique, qui voit dans le monde le produit du déterminisme et de la liberté. Ainsi, pour comprendre les phénomènes, l'entendement humain s'occupe des connaissances scientifiques et déterministes, alors que la raison théorique s'intéresse à l'absolu. Et donc, pour comprendre le monde dans sa totalité, il faut à l'homme, accompagné de sa raison

⁶⁸ SEIDENGART, Jean, « Kant et la critique de la métaphysique dans la critique de la raison pure », université de Paris-Ouest-Nanterre-La Défense, 2008, en ligne : https://www.academia.edu/31225705/UNIVERSIT%C3%89_PARIS_OUEST_NANTERRE_LA_D%C3%89FENSE_NOTES_DE_COURS_A_DIFFUSER_sur_Kant_et_la_critique_de_la_m%C3%A9taphysique_dans_la_Critique_de_la_raison_pure_1_%C3%A8re_Partie_LLPHI_414_and_LLHUM_432_PHILOSOPHIE_MODERNE, consulté le 5 octobre 2022.

théorique, se mettre au-delà de son entendement et son empirisme scientifique. Ces considérations philosophiques ouvrent la porte toute grande à la notion de hasard que la rationalité précédente des Lumières l'a fait renvoyer de la pensée rationnelle.

Influencé par les travaux de Kant le philosophe, F. Nietzsche a exigé le dépassement de la métaphysique, dont l'interprétation déforme délibérément la nature de l'existence. D'après lui, la métaphysique ne cherche pas à détecter le phénomène naturel tel qu'il existe dans la nature, mais elle l'escamote sous des projections illusives « *L'homme cherche un principe au nom duquel il puisse mépriser l'homme ; il invente un autre monde pour pouvoir calomnier et salir ce monde* ». ⁶⁹

Le monde de l'expérience se cristallise autour de la logique qui organise et domine la vie. Cette logique, selon la vision nietzschéenne, est la valeur, qui si elle ne nous permet pas d'atteindre une vérité absolue de la vie, du moins elle apporte une signification utile à l'existence. Alors, afin de comprendre l'existence dans sa globalité, le moraliste Nietzsche a inventé une nouvelle morale contemporaine, différente de celle classique. Autrement dit : la morale dont il parle n'est pas une morale ontologique, transformée d'une génération à l'autre, elle provient, plutôt de l'homme, qui peut construire un savoir du réel, dépouillé de tout critère irréel.

Cette négation de la morale classique, nous permet de surmonter l'antinomie du bien et du mal, qui a longtemps dominé notre histoire :

Ce n'est pas ce qui est nous rend furieux et nous tourmente, mais le fait que ce n'est pas comme ce devrait être ; si nous reconnaissons que c'est comme il faut que ce soit, c'est-à-dire non arbitraire, ni contingent, alors nous reconnaissons aussi que ce doit être ainsi. ⁷⁰

Donc la morale de Nietzsche dissout l'opposition du bien et du mal, qui dessine clairement les limites entre la manière dont on vit et celle dont on devrait vivre et donc entre « *Celui qui laisse ce qui se fait pour ce qui devrait se faire, cherche à se perdre plutôt qu'à se conserver* » ⁷¹. Accepter la vérité de l'existence telle qu'elle est sans besoin de la limiter, la transformer, c'est accepter le réel avec toutes ses limites 'ses inattendus, ses imprévus, et ses hasards'. Selon Nietzsche, la moralité classique par son refus du hasard vu comme élément perturbateur et immoral, ampute la réalité de l'une de ses parties les plus essentielles.

⁶⁹ NIETZSCHE, Friedrich, *Le crépuscule des idoles*, traduit par Éric Blondel, Hatier, Paris, 2001, p. 116.

⁷⁰ PARENT, Alphonse-Marie, « La connaissance du bien et du mal », *Laval théologique et philosophique*, v 1, n°1, Québec, 1945, pp. 48.

⁷¹ Ibid., pp. 48.

Alors, Nietzsche ne cherche point à travestir le hasard, ou à le rationaliser, mais à l'accepter comme une réalité bonne ou mauvaise inéluctable à la vie.

Les pensées phénoménologiques de Kant sont passées pour une méthode descriptive, sûre, d'étude de la réalité avec Hegel, et ont fini avec Husserl comme une philosophie, fondée sur le principe de '*revenir aux choses elles-mêmes*'. L'existentialisme phénoménologique de Husserl et de Heidegger pense le monde comme une question à comprendre et non pas à résoudre, c'est toute la différence entre les philosophies contemporaines et classiques. En effet, les philosophes classiques, poussés par la curiosité de connaître et de comprendre le monde, visent, préalablement, à apporter des solutions rationnelles à leurs civilisations, alors que les phénoménologues mettent la description au cœur de leur méthode d'étude des phénomènes, tout en affirmant que ces phénomènes ne sont pas du domaine de la raison.

La philosophie husserlienne, plus que celle de Kant, tisse un lien solide d'intentionnalité entre le monde et le sujet, dont la conscience décrit ses phénomènes, et en induit le sens :

Husserl identifie l'attitude humaine 'naturelle', soit celle de considérer le monde comme un en-soi (position réaliste). Il convient, en partant de ce monde qui se donne cependant à titre de 'phénomène' (ce qui apparaît à la conscience) d'opérer une conversion du regard en partant du phénomène vers le sujet, conversion qui permettra de mettre en lumière les actes de conscience par lesquels nous constituons le monde en termes de sens.⁷²

Ce passage laisse entendre que toute représentation est une représentation d'un objet : celui-ci est réel (en soi), et existe indépendamment de nous et en dehors de notre conscience. Et la représentation est l'image de l'objet que construit la conscience. En d'autres termes, la phénoménologie est la saisie de la manière par la conscience dans une expérience productrice du sens. Donc, c'est à travers l'activité de la conscience humaine que le monde-réalité se manifeste, et se définit selon le point de vue d'un sujet concret.

La phénoménologie, en distinguant le monde objectif du monde des représentations a conduit à une pluralité des sens, et à la négation de ce qui peut paraître une réalité suprême, unique et absolue. Le monde objectif est insaisissable en soi et ne se laisse conduire que dans

⁷² MEYOR, Catherine, « Le sens et la valeur de l'approche phénoménologique », *Revue Hors-Série*, n°4, France, 2007, pp.105.

l'expérience vive et actionnelle et interpréter qu'à travers la grille de la conscience, d'où se projettent la relativité et la contingence du monde.

D'autres courants philosophiques tels l'absurde place le hasard au centre de leur intérêt, du fait que l'absurdité est conséquente à la révolte, née de la confrontation du hasard, et la raison. Dans *'Le mythe de Sisyphe'* (1942), Albert Camus définit l'absurde, en disant que « *L'absurde naît de cette confrontation entre l'appel humain et le silence déraisonnable du monde* »⁷³. D'après lui, ce n'est ni de l'absurdité de l'homme, ni de celle du monde, mais c'est de la rencontre du caractère irrationnel du monde, et du désir humain qui veut le rationaliser qu'émerge l'absurde.

Le philosophe contemporain Clément Rosset (1976) insiste sur la nécessité d'accepter la réalité telle qu'elle est, sans chercher à l'interpréter, à l'expliquer, vu que l'explication ne serait qu'un double de la réalité, et non la réalité elle-même. En prenant le récit tragique d'Œdipe comme exemple, le chercheur Denis Lejeune a bien illustré la vision de doublement de Rosset « *Mais, pour Rosset, ce qu'illustre Œdipe roi est bien autre chose : à ses yeux, ce sur quoi Sophocle met le doigt est le fonctionnement de l'illusion, et le fait qu'elle se fonde sur le double pour exister* »⁷⁴. À travers l'acte de se crever les yeux, le dramaturge crée un double illusoire par le fait de donner, à son personnages, deux identités différentes (Œdipe victime et le criminel), alors qu'en réalité, les deux reflètent le même personnage.

Sur le chemin des atomistes grecs, Rosset voit dans le hasard un principe producteur des événements du monde y compris son ordre. Pour lui, l'homme doit accepter la réalité du hasard sans tenter de lui trouver une définition, ou une conceptualisation qui ne reflète, en fin de compte, qu'une image pâle, et insaisissable de sa réalité. Autrement dit, comment expliquer une réalité indéterminée, contingente par la logique ? Voire comment expliquer le hasard par la raison ? Selon lui, le savoir-vivre est de se mettre en harmonie avec son destin sans lui faire face. Cette vision pessimiste pousse le philosophe à voir dans l'espoir un caractère négatif, puisqu'il écarte l'homme de son réel, en lui miroitant la vie qu'il désire. Tout comme Nietzsche, Rosset définit la joie de vivre comme l'acceptation de vivre le réel sans conditions.

⁷³ CAMUS, Albert, *Le mythe de Sisyphe*, Éditions Gallimard, Paris, 1942, p. 126.

⁷⁴ LEJEUNE, Denis, *Op.cit.*, p. 139.

I.2.2 Évolution et statut scientifique de la notion de hasard

Les premiers questionnements ontologiques rationnels ont libéré la notion de hasard des contraintes religieuses, ce qui a ouvert la voie à l'avènement de la pensée scientifique. Dans leur effort d'analyser rationnellement la notion de hasard, loin des dogmes religieux, les penseurs ont préparé un terrain adéquat aux scientifiques ultérieurs. Ces derniers ont pris la notion de hasard, avec toutes ses figures tant contradictoires, pour un objet approprié à la recherche scientifique.

La rigueur scientifique, qui se base sur la méthode de l'expérimentation de la mesure et du calcul, réduit les réflexions philosophiques antiques à une valeur uniquement historique. La pensée moderne s'est détachée de toute ontologie non-scientifique. Ainsi, seul le discours scientifique trouve de la légitimité à ses yeux. La pensée philosophique primitive commence à s'effriter à la fin du Moyen Age et notamment dans les écrits de Francis Bacon (1561-1626) et de Galilée (1564-1642).

Avec l'apparition de la morale cartésienne qui cherche ses certitudes dans la raison « *La philosophie cartésienne tout entière est une recherche anxieuse et passionnée de certitude rationnelle* »⁷⁵, Descartes (1596-1650) montre que la méthode de Cogito est la seule valable à nous faire acquérir des connaissances vérifiées et vraie. Aussi, cette méthode permettra à réviser l'héritage philosophique de manière plus objective et raisonnable pour le dégager de ses illusions et de sa subjectivité. Ainsi, l'homme pourra atteindre à une meilleure condition de savoir et de connaissance, tout en répondant scientifiquement aux grandes questions traditionnelles posées, par la philosophie antique « *Qu'est-ce qui explique que les choses changent ? Qu'est-ce que la vie ? Quelle est son origine ? Qu'est-ce qui explique que l'homme pense ? Qu'est-ce que le mouvement, la nature, le temps, l'espace* ». ⁷⁶

En effet, la question du déterminisme ou de l'indéterminisme de la nature est le point de différence entre la physique classique celle de Démocrite et d'Épicure, et la physique moderne celle de Galilée et de Descartes. La conception démocritéenne montre que la nature est le fait du hasard, qui provient du choc des atomes. Se mouvant dans le vide infini, les atomes, sous leur poids, chutent vers le bas, et créent le monde. Cependant, ce point de vue serait refusé par Épicure qui voit dans la chute des atomes une sorte d'irrationalité. Il

⁷⁵ GAGNON, Maurice, « Le rôle de la raison dans la morale cartésienne », *Laval théologique et philosophique*, v 25, n°2, Québec, 1969, pp. 271.

⁷⁶ BOUDREAULT, Pierre-Luc, *Op.cit.*, p. 10

s'interroge : comment les atomes, se déplaçant en lignes parallèles avec la même vitesse pourraient-ils former un monde ? De ce fait, Épicure, en réponse à la conception de Démocrite, a imaginé le *Clinamen*, qui est une déviation des atomes par rapport à la verticale. Cette 'déviation' ou ce qu'on peut appeler aussi 'déclination' provient de l'entrechoc des atomes de manière aléatoire, dans un cadre spatio-temporel indéterminé.

En plus de l'idée de Démocrite qui considère que le poids de l'atome est la cause principale de la création du monde, Épicure envisage aussi une cause extérieure (le choc des atomes) comme un élément essentiel dans la création des formes. En attribuant au hasard, la création du monde (hasard originel), Démocrite et Épicure ne nient pas l'existence de la nécessité. Pour eux, les atomes se meuvent et s'entrechoquent selon une nécessité aveugle qu'exige la nature. En revanche, les physiciens modernes dépassent les conceptions physiques classiques, par une nouvelle physique analytique et empirique.

Isaac Newton (1643-1727), fondateur de la physique mécanique, rattache le hasard à l'ignorance humaine, et à l'incapacité de l'esprit à découvrir la cause du phénomène imprévu. La vaste étude de la mécanique qu'il a entrepris le convainc que la mécanique de la nature est tout à fait causale, et qu'il revient à l'esprit de déceler la cause derrière tout hasard, et de faire dissiper la contingence apparente des effets. Cette conception du monde mécanique est expliquée par Pierre-Simon Laplace :

Une intelligence qui, pour un instant donné, connaîtrait toutes les forces dont la nature est animée, et la situation respective des êtres qui la composent, si d'ailleurs elle était assez vaste pour soumettre ces données à l'analyse, embrasserait dans la même formule les mouvements des plus grands corps de l'univers et ceux du plus léger atome ; rien ne serait incertain pour elle, et l'avenir comme le passé seraient présents à ses yeux.⁷⁷

Ce passage montre clairement l'opinion que fait Laplace de la nature. Selon lui, le savoir et l'intelligence sont aptes à comprendre la complexité de la mécanique naturelle, par une méthode analytique, où les conditions qui entourent l'imprévu se trouvent éclairer. La mécanique de Newton se résume comme suit « l'état présent de l'univers n'est qu'un effet de l'état passé, et il sera, ultérieurement, la cause de l'état future ».

Blaise Pascal fut le premier à considérer les jeux de dés d'un point de vue mathématique, où il donne naissance à la théorie des probabilités et des statistiques. En 1657,

⁷⁷ ESPINOZA, Miguel, « Le Démon de la Place et la mécanique quantique », *Revue Culture*, 2020, en ligne : <https://www.meer.com/fr/61846-le-demon-de-laplace-et-la-mecanique-quantique>, consulté le 11 septembre 2022.

Christian Huygens a publié un livre '*Raisonnements sur les jeux de dés*' dans lequel il a expliqué les théories de Pascal, et les a diffusées au sein de la société ce qui a rendu la notion de hasard moins ambiguë. La notion de probabilité trouve son écho dans certaines idées de l'Antiquité, où Carnéade, disciple de Platon, et directeur d'une académie au II^{ème} siècle avant J.C a cherché via une statistique les critères répétitifs dans les différentes opinions sur un même sujet afin d'y distinguer la valeur objective d'une opinion de sa valeur subjective :

Déjà dans la Grèce Ancienne on trouve des antécédents sur une école dite "probabiliste". Il s'agit d'un moment du développement de l'Académie, dirigée au II^e siècle (avant J.C) par un successeur de Platon, son disciple Carnéade. Carnéade cherchait un critère pour décider des opinions incertaines.⁷⁸

Dans son premier ouvrage intitulé '*Les Bases Mathématiques du Calcul des Probabilités*'(1970), Jacques Neveu a expliqué la véritable portée de la théorie des probabilités :

La Théorie des Probabilités a pour objet l'analyse mathématique de la notion de hasard. En tant que discipline mathématique, elle ne peut se développer d'une manière rigoureuse que si elle se fonde sur un système de définitions et d'axiomes bien explicites.⁷⁹

Donc, la théorie de la probabilité est une analyse mathématique de toutes les situations possibles issues d'un jeu de hasard, et qui par le calcul, et la stratification des répétitions de l'événement, peut en déterminer le degré (du risque ou de la chance) de sa production. Les probabilités s'intéressent aussi à l'irrégularité d'un jeu, et ainsi à l'irrégularité de ses situations, en incluant dans leur recherche le mouvement de la main, sa trajectoire, la forme de dé, et bien d'autres éléments physiques. Donc, le dé est soumis à des causes et à des conditions, sans leur étude l'analyse probabiliste serait impossible :

La loi des grands nombres, prouve que si chaque résultat du jet de dés n'est pas déterminé pour l'homme, l'ensemble des résultats est déterminé et soumis à une loi. Si le résultat de chaque jet était sans cause, nous serions en présence du désordre, de l'imprévision complète et le calcul des probabilités ne serait pas possible.⁸⁰

⁷⁸ PARAGEAU, Sandrine, « L'éclectisme ou la coïncidence des opposés », 2010, en ligne : <https://books.openedition.org/psn/7047?lang=fr> pp. 141, consulté le 3 octobre 2022.

⁷⁹ REBOLLEDO, Rolando, « La certitude des probabilités à la mémoire de Jacques Neveu », n°12, 2018, en ligne https://www.researchgate.net/publication/329377318_La_certitude_des_probabilites_probabilites_probabilitesA_la_memoire_de_The_certainty_of_probabilities_In_memory_of_Jacques_Neveu, pp.8 consulté le 12 aout 2022.

⁸⁰ MARCIER, Daniel, « Sommes-nous déterminés par le hasard ? », *Revue de Presse*, 2010, en ligne : <https://www.cafephilosophia.fr/sujets/sommes-nous-determines-par-le-hasard/>, consulté le 3 octobre 2022.

L'impact de la théorie des probabilités a incité Laplace à revoir la théorie mécanique newtonienne, élaborée sur le postulat que la nature est une succession des causes successives dans un temps infini (passé-présent- future). Selon Laplace, notre connaissance de ce qui va se produire, dans la nature, n'est pas déterminée, n'est pas mesurée, elle demeure toujours probable, car notre connaissance elle-même est probable. Autrement dit, la connaissance même certaine d'un cadre spatio-temporel, restreint et déterminé ne permet qu'une connaissance probable sur ce cadre limité. Donc, toute connaissance scientifique soi-elle n'est qu'une connaissance probable et indéterminée :

Dans le petit nombre de choses que nous pouvons savoir avec certitude, dans les sciences mathématiques elles-mêmes, les principaux moyens de parvenir à la vérité, l'induction et l'analogie, se fondent sur les probabilités ; en sorte que le système entier des connaissances humaines se rattache à la théorie des probabilités.⁸¹

En revanche, l'un des éminents savants, Henri Poincaré (1854-1912), soutient que le hasard n'existe pas dans la nature et que ce que les gens appellent hasard n'est qu'un aspect de leur ignorance et de leur incapacité à comprendre les mécanismes des phénomènes naturels. Dans son ouvrage '*Science et méthode*'(1908), il déclare :

Tout phénomène, si minime qu'il soit, a une cause, et un esprit infiniment puissant, infiniment bien informé des lois de la nature, aurait pu le prévoir dès le commencement des siècles. [...]. Pour lui en effet le mot de hasard n'aurait pas de sens, ou plutôt il n'y aurait pas de hasard. C'est à cause de notre faiblesse et de notre ignorance qu'il y en aurait pour nous. Et, même sans sortir de notre faible humanité, ce qui est hasard pour l'ignorant, n'est plus hasard pour le savant. Le hasard n'est que la mesure de notre ignorance. Les phénomènes fortuits sont, par définition, ceux dont nous ignorons les lois.⁸²

Dans ce passage, Henri Poincaré se place sur le terrain du déterminisme réfutant, avec force, l'idée indéterministe sur laquelle s'élèvent la physique quantique et sa conviction de la nature probables des phénomènes. À vrai dire, tout ce qui nous apparaît hasardeux et imprévisible est fortement lié à l'ignorance humaine qui se trouve incapable de prévoir et d'anticiper sur le cheminement des phénomènes naturels. Poincaré insiste, ainsi, sur l'idée que chaque hasard énigmatique devrait absolument avoir sa cause et qu'il revient aux savants, et aux grands esprits, la tâche de le décrypter. Dans un autre passage du même ouvrage, il signale :

Une cause très petite, qui nous échappe, détermine un effet considérable que nous ne pouvons pas voir, et alors nous disons que cet effet est dû au hasard.

⁸¹ LAPLACE, Pierre-Simon, *Essai philosophique sur les probabilités*, Éditions Magellan, Paris, 1921, p. 53.

⁸² POINCARÉ, Henri, *Science et méthode*, Éditions Kimé, Paris, 1999, p. 60.

Selon lui, une cause tant infime peut engendrer des grands effets. Comme le disait Pascal « *Le grain de sable dans l'uretère va changer la face du monde* ». ⁸³

Dans cet extrait, Poincaré précise que le hasard n'exprime pas seulement notre méconnaissance de la nature, mais plutôt l'insuffisance des ressources empiriques mises en œuvre dans l'expérience scientifique, ce qui ne permet pas de relever la somme des causes et de leurs effets. C'est pourquoi, il met l'accent sur « la causalité probabilitaire », vu que la nature est faite d'une multitude de déterminations, dont il paraît difficile d'isoler la cause proportionnée d'un effet :

Poincaré exprimait dans '*Science et Méthode*' l'idée d'une causalité probabilitaire. D'après lui, la notion de hasard n'est pas tant liée à notre ignorance, mais plutôt, à un manque de ressource empirique ou expérimental permettant d'embrasser une multiplicité de causes et effets possibles. ⁸⁴

En intégrant la causalité probabiliste à sa vision scientifique, Poincaré rattache la probabilité à la limite de la connaissance, ce qui laisse comprendre partiellement la relation cause-effet « *Le hasard n'est que la mesure de notre ignorance* ». ⁸⁵

Selon cette optique qui rejette le hasard, une partie des savants cherchent à promouvoir un schéma déterministe de la nature. De ce fait, leurs travaux maintiennent la logique (de cause à effet), et considèrent que tout ce qui arrive dans le monde est certainement lié à une cause inconnue. Ces intellectuels affirment que la compréhension de la nature ne peut être élaborée que sur une démarche scientifique. Autrement dit, seule la science est autorité de juger d'effets prévus ou imprévus de la nature que la raison humaine finira par l'accepter.

Le bannissement de l'élément accidentel hors de la nature par ces scientifiques nous met face à la problématique de la liberté, est-elle une illusion ? Car si tout est déterminé d'avance où est-elle, donc, la liberté de choix ? Certainement la notion de liberté ne peut être conçue que dans un monde essentiellement indéterminé, où l'homme peut décider de quelle couleur serait l'avenir.

En dépit de nombreux travaux scientifiques niant le hasard, ce dernier suscite encore une polémique visionnaire en raison de son essence hypothétique et subjective « *La notion de hasard s'impose à nous quand nous passons de l'observation des événements à leur*

⁸³ Ibid., p. 70

⁸⁴ REBOLLEDO, Rolando, *Op.cit.*, pp. 10.

⁸⁵ POINCARÉ, Henri, *Op.cit.*, p. 83.

interprétation ». ⁸⁶ Le fait que toutes les langues du monde contiennent ce vocable, n'est-il pas un argument suffisant qui soutient son existence ? Le terme du hasard ne serait-il pas un concept qui traduit, en un mot, toute une réalité vécue par l'homme ?

Avec Cournot et sa nouvelle conception (1851) qui définit le hasard comme « *La rencontre de deux série causales indépendantes* » ⁸⁷, le domaine de la connaissance a assisté à des changements cognitifs, où le déterminisme scientifique a perdu de sa suprématie au profit d'un indéterminisme causal. Autrement dit, les progrès réalisés en physique, en mathématiques, en informatique et en biologie donnent raison à l'idée de Cournot, où le hasard a gagné de nouvelles perspectives dans la pensée scientifique.

Dans son étude sur l'imprévu, Cournot a montré que le hasard naît de la rencontre imprévisible des séries causales autonomes, qu'elles-mêmes sont soumises à des causes bien déterminées. Cette imprévisibilité n'est pas liée à l'ignorance humaine comme le dit Laplace, mais plutôt, à la contingence qui fait partie de la constitution du réel. La conception cournotienne est bien prouvée par les travaux d'E. Lorenz qui explique que le système solaire est un système imprécis. C'est pourquoi, les spécialistes rencontrent une difficulté de déterminer les phénomènes à longue durée.

En outre, l'indétermination du système, lui-même, ne permet pas d'établir des équations précises. Avec la mécanique quantique, le hasard et la contingence sont intégrés à la pensée sur la nature. De même, avec la physique actuelle, renforcée par une sous-discipline '*La quantification de l'incertitude*', basée sur la combinaison du calcul des probabilités et de l'analyse numérique, l'imprécision et l'incertitude jouent d'un statut positif dans les études scientifique, que l'imprécision n'ôtent pas aux résultats leur crédibilité. Dans les expériences, les physiciens ont constaté que les particules élémentaires n'obéissent pas aux lois déterministes, ce qui rend difficile voire impossible de situer leur position avec exactitude :

Or, ces lois nous enseignent qu'il nous est impossible de connaître l'état dans lequel se trouve une particule élémentaire, mais seulement la probabilité pour qu'elle se trouve dans tel ou tel état. Il s'agit là d'une indétermination intrinsèque, fondamentale, due non pas à notre ignorance, mais à la nature même des choses. ⁸⁸

⁸⁶ SENTIS, Philippe, *Op.cit.*, pp 463.

⁸⁷ ERMAKOFF, Ivan, « Contingence historique et contiguïté des possibles », *Revue Tracé*, n°24, France, 2013, pp. 28.

⁸⁸ NOUGIER, Jean-Pierre, « Le hasard, qui engendre le déterminisme et nous donne la liberté », *Académie des Sciences et Lettres de Montpellier*, v 2, n°33, Montpellier, 2021, pp. 3.

En plus de la physique et de ses multiples sous-disciplines, la biologie avec sa théorie de l'évolution des espèces confirme, elle aussi, cette réalité du hasard. Des biologistes modernes expliquent les mutations et l'évolution génétiques par le fait du hasard. Comme le montre le biologiste Jacques Monod (1910-1976) qui mentionne dans son livre '*Le hasard et la nécessité*' publié en 1970 que :

Le hasard pur, le seul hasard, liberté absolue mais aveugle, est à la racine même du prodigieux édifice de l'évolution : cette notion centrale de la biologie moderne n'est plus aujourd'hui une hypothèse, parmi d'autres possibles ou au moins concevables. Elle est la seule concevable, comme seule compatible avec les faits d'observation et d'expérience.⁸⁹

Dans ce passage, Monod confirme que le hasard est la seule réalité plausible dans les études biologiques qui montrent que les mutations génétiques se font d'une manière aléatoire et donc hasardeuse. Les études modernes sur l'évolution ont montré que la première manifestation du hasard figure dans l'assemblage de l'acide ribonucléique 'ARN' code qui organise la production des premiers organismes vivants. Mais, si nous sommes tous venus du même code organisateur des espèces 'ARN', pourquoi sommes-nous différents ?

Les biologistes répondent que c'est bien le hasard qui est à l'origine de cette mutation génétique. Autrement dit, si notre ARN est le fruit du hasard, les mutations génétiques, qui s'en suivent, s'opèrent, aussi, de manière aléatoire, en créant des individus différents. Cette création s'effectue grâce à une compatibilité de la mutation génétique avec l'environnement, en éliminant les autres mutations incompatibles :

L'évolution nous enseigne que les mutations génétiques s'effectuent de façon totalement aléatoire, de sorte que nous sommes le fruit du hasard, certes sélectif, car parmi toutes les mutations, seules les mieux adaptées à leur environnement prédominent, mais du hasard tout de même.⁹⁰

Les adeptes de la contingence considèrent que le refus de l'indéterminisme serait négation de la réalité complexe de la nature elle-même. Donc, le hasard est-il l'opposé du déterminisme ? Bachelard dans son livre '*Le nouvel esprit scientifique*' (1934) soutient que le déterminisme est né des études du système cosmologique, où les masses et les distances sont astronomiques. Cependant, avec les premières études sur les atomes, les physiciens se sont rendu compte que la mécanique newtonienne n'est plus opératoire à l'intérieur d'un

⁸⁹ MONOD, Jacques, *Le hasard et la nécessité, essai sur la philosophie naturelle de la biologie moderne*, Éditions Seuil, Paris, 1970, p. 212.

⁹⁰GARNIER, Sophie, « La dérive génétique », ENS, 2016, en ligne : <https://planet.vie.ens.fr/thematiques/evolution/mecanismes-theories-et-concepts-de-l-evolution/la-derive-genetique>, consulté le 5 octobre 2022.

système atomique, d'où provient la secousse qui a frappé la certitude déterministe. Ce qui serait le moment propice à l'affirmation de la notion de hasard comme notion inhérente à la nature.

Certains d'autres scientifiques sont allés plus loin dans la confirmation de la notion de hasard, en montrant que les découvertes scientifiques, elles-mêmes, sont accidentelles, tels que Kevin Dunbar et Jonathan Fugelsang qui ont signalé que les recherches scientifiques chanceuses sont estimées entre 33% et 50% à partir du XX^{ème} siècle.

Dès qu'on pense aux découvertes scientifiques, on se convainc que plusieurs d'entre elles nous sont hasardeusement venues à l'esprit, à l'instar de la découverte de l'Amérique par Christophe Colomb, la loi universelle de la gravitation par Isaac Newton, et les antibiotiques par Alexander Fleming. Prendre conscience du rôle du hasard dans les découvertes scientifiques devient une réalité inéluctable. Il procure un espace de liberté imaginative, propice à l'émergence de nouveaux horizons et donc de nouvelles observations et des idées incidentes qui avec la préparation, la convergence, l'opportunité et le désir mènent à des innovations scientifiques inattendues.

Horace Walpole a vu dans l'incident, qui modifie le déroulement d'une expérience scientifique et engendre de nouvelles données, un hasard heureux, et il le traduit en néologisme de la « *sérendipité* », qui désigne « *un heureux hasard grâce auquel un scientifique fait une découverte ou invente un nouveau procédé technique* »⁹¹. La sérendipité, au début, était limitée au domaine scientifique, et définie selon son contexte comme « *vecteur de toute recherche scientifique* »⁹² par Walter Cannon en 1945, ou « *une donnée anormale, non anticipée, susceptible d'engendrer une nouvelle théorie scientifique* »⁹³ par Robert Merton en 1948. Cependant, elle touche aujourd'hui à d'autres domaines non scientifiques comme l'Histoire, l'archéologie, les sciences humaines et sociales, la politique et l'art. Pour Pek van Andel et Danièle Bourcier « *La sérendipité est le don de faire des trouvailles ou la faculté de découvrir, d'inventer ou de créer ce qui n'était pas recherché dans la science, la technique, l'art, la politique et la vie quotidienne, grâce à une observation surprenante* ». ⁹⁴

⁹¹ LAVIE, François, « La surprise du découvreur Hasard, contingence et sérendipité dans le processus de découverte scientifique », *Revue Open Edition*, 2013, en ligne : <https://doi.org/10.4000/sociologies.4493>, consulté le 2 novembre 2022.

⁹² THERER, Jean, « La sérendipité : l'irrésistible ascension d'un vieux concept novateur », *Revue Science et Culture*, n° 443, France, 2013, pp. 2.

⁹³ Ibid., pp.2.

⁹⁴ OLIVIER, Lamoureux-Lafleur, « Temps et sérendipité », *Revue Inter*, n°134, Québec, 2020, pp. 6.

En dépit de toutes ces recherches et investigations scientifiques rigoureuses, nous ne comprenons pas pourquoi certains scientifiques refusent encore d'admettre l'existence du hasard. Il est vrai que, l'évènement hasardeux est toujours imprévisible à cause de sa nature accidentelle, donc son imprévisibilité n'a pas sa source dans l'observation mais dans la réalité qui contient une partie d'indétermination, c'est-à-dire que le hasard n'est pas l'expression d'une insuffisance de la connaissance humaine.

La dignité scientifique ne perdra pas de sa valeur, en acceptant le hasard comme une réalité de la nature. Malgré le différent scientifique qui oppose les protagonistes savants à propos du hasard, on doit, cependant, admettre que ce dernier fut et est encore un champ fertile pour la recherche scientifique et qu'il fut le motif de tant et tant de découvertes demeurées, longtemps, inexplicables à l'être humain.

Le désaccord entre les scientifiques de différentes disciplines a accentué la confusion philosophique. La philosophie moderne, qui puise l'essentiel de ses principes dans les réussites de la science, se voit secouée par les remous qui agitent cette dernière, d'où la mésentente qui caractérise la plupart des productions philosophiques actuelles. De ce fait, que ce soit en science ou en philosophie, on tombe toujours sur les mêmes difficultés existentielles que soulève le hasard : le hasard est-il objectif ? Ou est-il subjectif ? C'est-à-dire est-il intrinsèque aux choses ? Ou est-il une manifestation de nos jugements ? Jusqu'aujourd'hui, ce questionnement demeure sans réponses claires et définitives.

En tant qu'acteur de nos existences pouvons-nous se détourner du hasard par une simple négation ? L'échec de l'épistémologie de trancher cette question du hasard n'est-elle pas le signe de son caractère irréel ? Combien de fois, chaque jour, le terme de hasard traverse nos conversations (au hasard, par hasard), ou l'un de ses synonymes (imprévu, inattendu, inopinément) ? Peu importe que son origine soit objective-subjective, devons-nous, au moins, lui reconnaître son aspect imprévu et ses effets inéluctables dans la société ?

1.3 Le hasard dans le parcours humain : entre promesses et risques

Dans l'écriture d'une histoire du hasard, l'Histoire apparaît comme une grille d'évaluation affirmant ou infirmant différentes conceptions épistémologiques. Loin des règles et des principes de chaque domaine, seule l'Histoire humaine, avec sa profusion des faits (prévus-imprévus), peut être le terrain approprié à l'étude de diverses représentations du hasard, dont les apparitions historiques peuvent contribuer à la construction d'une perception du hasard convaincante et acceptable.

Avec les progrès historiques, il semble que le hasard gagne en puissance, et devient omniprésent dans la vie de tous les jours, sa problématique est de plus en plus aigüe, et sa main mise sur la société et les individus est difficile à surmonter. Et avec la diffusion du savoir, et l'éveil de la conscience individuelle et collective, son jeu trouble la quiétude des gens et les pousse à se douter de tous les jalons qui apportent normalement de la stabilité dans leur vie.

1.3.1 De la fortune à la contingence : le hasard comme vecteur du progrès

L'Histoire humaine ressemble à une procession d'événements accidentels qui embellissent le récit de l'aventure humaine. En dépit de la certification ou de la réfutation scientifique ou philosophique, il nous serait difficile de ne pas reconnaître à l'Histoire son aspect hasardeux. Même avec tout l'arsenal des expériences historiques l'homme d'aujourd'hui n'arrive pas à prédire, ou à déterminer la direction que prennent les événements déterminants.

Que va-t-il se passer demain ou l'année prochaine ? À vrai dire, personne ne peut prétendre donner une réponse, puisque l'enchevêtrement, la sensibilité et la multitude des variables qui travaillent la fonction de l'Histoire, sont au-delà de toute mesure ou appréciation humaine. Ainsi, vider l'Histoire de ses éléments essentiels et directifs au profit d'une satisfaction psychique et pseudo-logique n'a jamais donné que des déceptions et des catastrophes fort nuisibles.

Si le hasard est intrinsèque à l'Histoire humaine, pourquoi continue-t-il à susciter des débats ontologiques ? L'idée qu'on a de l'Histoire, c'est qu'en plus du hasard, elle est travaillée par la providence et la liberté humaine. Il s'avère nécessaire et utile de connaître la portion de chacun d'eux, et de dessiner le circuit de relations entre ces trois éléments de l'Histoire. Comment le hasard, la providence, et la liberté sensés, indépendants l'un de l'autre, et se distinguant fondamentalement, se partagent une action historique, dont le déroulement et le résultat échappent à toute prévoyance ?

Évocation de la divinité dès qu'on pense au hasard est une habitude qui remonte à la mythologie grecque, qui voit dans le hasard la volonté d'une divinité. Dans la pensée antique, les hommes utilisaient trois concepts pour qualifier le destin : *Moira* qui désigne le sort fixé, *Tychè* qui signifie la rencontre imprévue et *Anankè* qui représente la nécessité. Dans les écrits d'Homère (*L'Hymne Homérique à Déméter*), et d'Hésiode (*Théogonie*) le concept de la rencontre imprévue '*Tychè*' a évolué vers celui d'une volonté divine, dont la déesse siège

parmi les Océanides. Avec Pindare qui l'a considérée comme la fille de Zeus, *Tychè* a eu le statut d'une divinité puissante, seule capable de défendre et de protéger la cité d'Himère « *Je t'implore, enfant de Zeus Eleuthérios, Tychè, sauveuse, protège Himère* »⁹⁵. Ainsi, Euripide, Eschyle, Empédocle ont reconnu à *Tychè* sa puissance protectrice des hommes et des cités.

Au fil du temps, la déesse *Tyché*, au IV^{ème} siècle avant J.C, a symbolisé l'irrationnel et le désordre, à la suite des changements sociaux et politiques qui avaient bouleversé la vie quotidienne des grecs : les conflits, les guerres, les méfaits, la pandémie, les catastrophes inattendues et dévastatrices ont fait souffrir les gens, et les a rendus malheureux, c'est ici qu'est né le double du concept. *Tyché* peut être le synonyme de chance et de bonheur, comme peut être le synonyme de malchance et de malheur « *L'idée prend ainsi forme, au Ve siècle avant J.C, selon laquelle Tyché gouverne le monde et peut avoir une double nature : un aspect positif synonyme du Bonheur, et un aspect négatif synonyme de la malchance ou du malheur* ». ⁹⁶ Ce double sens de *Tyché* s'est ancré dans la pensée grecque à travers des siècles ponctués par des événements douloureux. En d'autres termes, la première signification du terme était positive, reflétant la joie de vivre du grec et son tremplin de liberté, alors que la seconde était négative, reflétant les misères et les souffrances du grec.

Dans la civilisation latine, le destin, envisagé comme une puissance surhumaine, intervient dans la vie de la cité d'une manière irrévocable et fatale. Cette nouvelle conception du destin est présentée par la déesse *la Fortune* (sort), avec une roue à la main qui la tourne aléatoirement et change ainsi la position des humains qui se trouvent sur la roue tantôt chanceux, tantôt malchanceux. Cette prédestination concourt à transformer l'homme d'un sujet vif, entrepreneur à un objet figé, dont le rôle existentiel se réduit à l'acceptation passive d'un absolu inhumain décrit d'avance.

Toutefois, dans la civilisation grecque la forte croyance ne s'oppose pas à ce que l'homme grec prend conscience de sa liberté, et de sa force, et dispute aux dieux mêmes l'autonomie de sa vie. En conférant à la déesse de la destinée le nom de *Tychè* (hasard), le grec affirme sa volonté de joie et de puissance, en façonnant ses dieux à son image. De ce

⁹⁵ DIMOPOULOU, Athina, « La Bonne Fortune et son rôle civique dans les cités grecques et romaines », *Revue ResearchGate*, 2012, en ligne : https://www.researchgate.net/publication/330826488_La_Bonne_Fortune_et_son_role_civique_dans_les_cités_grecques_et_romaines, pp. 171, consulté le 6 octobre 2022.

⁹⁶ Ibid., pp. 171.

fait, il est clair que les premiers grecs soumettent le hasard implicitement à la force de leur désir.

Vu que la liberté est corollaire du hasard, un débat ontologique s'est installé entre les penseurs : la liberté est-elle une réalité ou une illusion ? Est-ce que l'homme est le maître unique de sa vie ? Ou bien serait-il inconsciemment mené par une force anonyme ? Le libre arbitre ne serait-il pas un alibi pour voiler une réalité humaine soumise au destin ? Dans ce qui va suivre, nous n'allons pas chercher à prouver l'existence d'une liberté qui ne se laisse pas piégée par les formules « *Alors l'homme n'est pas libre disent désespérément quelques-uns. Et d'autres répliquent que l'homme peut récupérer sur le plan politique et social ce qui lui est dénié sur le plan intérieur et personnel* »⁹⁷. Alors, nous tenterons de voir si les effets d'une liberté supposée arrivent à aider l'homme et le à soustraire du dictat d'un univers absurde.

La thématique de la liberté est chère à l'homme, parce qu'elle touche à sa dignité d'être : imaginez quelqu'un mène qui une vie qui ne lui appartient pas, prend des décisions qui ne sont pas les siennes, fait des choix qui lui sont dictés par un tiers. Ne serait-il pas un être étranger à lui-même, léger et sans véritable poids existentiel ? Pour que l'Éthique ne perde pas sa raison d'être, la liberté doit passer pour un élément intrinsèque à la vie humaine. C'est pourquoi, on dit que tout homme est libre, et sa liberté se mesure au contexte spatio-temporel dans lequel il vit. Même là où l'homme est asservi par une force extérieure on dit que sa liberté est supprimée et non inexistante :

Soutenir que la liberté n'est qu'une illusion ne consiste pas à céder à la théorie du complot en s'imaginant que la « société », ou que le « système » - ou bien on ne sait quel « big brother » - nous prive de notre liberté tout en nous persuadant du contraire. La raison en est simple : dans ce cas, la liberté est toujours une réalité, elle a simplement été supprimée.⁹⁸

En effet, la liberté ne se définit pas, elle s'éprouve parce que son essence échappe à l'expérience empirique :

Elle se pose devant la science comme un mystère. Si l'homme est libre, il y'a toujours au fond de ses choix et de ses actes quelque chose d'inexplicable et d'originale, quelque chose qui se soustrait à l'enchaînement des événements

⁹⁷ VIOLA, Francesco, « La liberté humaine entre liberté absolue et déterminisme », traduit par Brazzola Christiane, *Revue Nova et Vetera*, Genève, 1976, pp. 117.

⁹⁸ VINCENT, Alain, « La liberté, réalité ou illusion », en ligne : https://philosophie.ac-versailles.fr/IMG/pdf/lec_on_sur_la_liberte_de_vincent_alain_def.pdf, pp. 1. consulté le 18 août 2022.

causaux pour introduire dans le monde la nouveauté comme un apport créateur de la personne.⁹⁹

Sujet abstrait, la liberté humaine a plusieurs conceptions, dont chacune est forgée selon le regard subjectif de l'intellect. Pour Platon, elle est exprimée à travers la réalisation de la satisfaction des désirs. L'homme, en tant qu'être de passions, touche à sa liberté quand il réalise ses désirs sans contrainte :

C'est ce que soutient le personnage de Calliclès chez Platon (Gorgias). Pour lui, la liberté vient de la satisfaction totale des passions, désirs les plus forts. Plus l'homme se laisse guider par ses passions, plus il s'identifie comme source de ses passions et donc plus il devient libre.¹⁰⁰

Généralement, la notion de liberté implique la notion de responsabilité, où l'homme devient responsable de ses actes. Cependant dans la conception platonicienne, la liberté n'implique pas forcément la responsabilité de l'homme. Selon lui, c'est la conscience qui entraîne la responsabilité, c'est-à-dire : l'homme n'est responsable de ses actes, que s'il a eu une éducation dans la connaissance du bien et du mal, autrement, il ne pourrait jamais l'être. Dans le premier cas, il sera conscient du mal qu'il commettra, et donc porte sa responsabilité. Dans le second, il sera inconscient du mal qu'il accomplira et donc il est irresponsable « Nul n'est méchant volontairement ». Aristote a une autre opinion sur le sujet, il affirme que ceux qui refusent l'éducation et commettent du mal volontairement ou involontairement, en toute liberté et sans contrainte extérieure, seront responsables de leur choix, car leurs actes proviennent de leur corps, qui peut être soumis à la sagesse de la conscience.

Selon Épictète, la liberté ne se limite pas à faire tout ce que l'on veut, quand on le veut, et comme on le veut, mais à faire ce qu'on peut faire dans les limites du déterminisme qui assure la stabilité de l'existence, et annihile l'inconditionnalité. Comment la liberté et le déterminisme coexistent-ils et se complètent ? En effet, à travers cette coexistence de la liberté et du déterminisme, l'homme se voit offrir des possibilités enrichissantes, et s'écarter des expériences condamnées d'avance à l'échec.

Si l'homme est pour Platon un être de désirs et de passions, il est pour Kant un être de raison et de conscience. D'après lui, la raison permet à l'homme d'exercer une maîtrise de soi, afin de s'imposer ses propres lois, et d'acquérir son autonomie « *Kant parlera à ce titre d'autonomie, c'est-à-dire la capacité de se donner ses propres lois et de les respecter*

⁹⁹ VIOLA, Francesco, *Op.cit.*, pp.118.

¹⁰⁰ MANON, Simone, « Faut-il satisfaire tous ses désirs », *Revue Philolog*, 2018, en ligne : <https://www.philolog.fr/platon-plaisirs-purs-et-plaisirs-melanges/#more-3465>, consulté le 20 aout, 2022.

montre que grâce à la raison l'homme arrive à la connaissance du soi ». ¹⁰¹ Grâce à l'entendement, l'homme peut s'écarter des tendances naturelles, et s'approche d'un être absolu, autonome, transparent, capable de responsabilité.

Spinoza, à son tour, a expliqué que tout provient de la nécessité de la nature des êtres : Dieu est soumis à la nécessité de sa propre nature, l'homme, de même, est subordonné à la nécessité de sa nature « *Dans sa Lettre à Schuller (1667), Spinoza dénonce l'illusion du libre-arbitre car tout dans la nature, y compris Dieu lui-même est soumis à la nécessité de sa propre nature* » ¹⁰². Mais, Spinoza, en réfutant le libre arbitre, ne nie pas la liberté humaine qui se réalise dans la conquête de la raison qui transforme le déterminisme à une connaissance des causes, qui permet d'agir librement.

Cette vision a inspiré le chercheur Vincent Alain à proposer le concept de l'émancipation « *La liberté est alors une émancipation* » ¹⁰³. La liberté est une émancipation qui dérive de la conquête de la raison. Étant émancipatrice, la raison est seule apte de se délivrer de l'autorité déterministe, et qui rend possible la connaissance des causes par laquelle l'être humain assume pleinement ses choix.

Ainsi Albert Camus dans '*Le mythe de Sisyphe*'(1942) a consacré tout un chapitre pour parler de la liberté absurde :

Cette liberté supérieure, dit Camus, cette liberté d'être qui seule peut fonder une vérité, donc je sais bien alors qu'elle n'est pas là. La mort est là comme seule réalité. Après elle les jeux sont faits. Je suis non plus libre de me perpétuer mais esclave, et surtout esclave sans espoir de révolution éternelle... Quelle liberté peut assister au sens plein sans assurance. ¹⁰⁴

Albert Camus envisage le sens de la liberté par rapport à l'absurde. L'homme, noyé dans une absurdité, sans espoir de s'y échapper, manifeste sa liberté dans sa révolte contre cette absurdité. Et tant que l'absurde domine sa vie, sa liberté est donc factice et désespérée. L'homme otage de la mort ne peut que prétendre à la liberté. Est-ce Albert Camus rattache et conditionne la liberté à l'éternité ? L'homme libre doit-il inévitablement être éternel ?

En parlant de la liberté, André Gide marque la différence entre ce qu'il appelle la liberté limitée et la liberté absolue. La première agit sous le patronage de la conscience, et ne peut être, en aucun cas, pleinement transgressive. Tandis que la seconde est une action

¹⁰¹ Ibid.

¹⁰² VINCENT, Alain, *Op.cit.*, pp.8.

¹⁰³ Ibid., pp. 12.

¹⁰⁴ VIOLA, Francesco, *Op.cit.*, pp. 2.

qui déborde de la conscience, et du réel, et se réalise dans une transgression totale de ce qu'on appelle « un acte raisonné ». Elle est au sens propre du terme un acte gratuit, qui serait sans cause, sans but, même imprévisible et spontané, et qui est le contraire de toute détermination. Le personnage Lafcadio Wluiki, de son roman *'Les Caves du Vatican'* publié en 1914, illustre parfaitement cette forme de liberté.

En fait, l'homme, à la faveur de sa liberté, est apte à retracer son chemin existentiel. Sa liberté ne se mesure pas à la large satisfaction qu'il réalise dans ses différentes entreprises mais seulement et seulement si ces entreprises allant profondément disputer au déterminisme de certaines de ses possessions. La liberté de l'homme est son secret et sa véritable force, qui le protège de l'esclavagisme de la nature et des choses, du bien et du mal, du déterminisme et des lois, et le propulse, à l'avant, de son mythe humain pour surmonter tous ses défis et réaliser le plein sens de son existence.

La liberté, en coexistant avec le déterminisme et l'affrontant, pouvait-elle se mettre à l'abri des coups du hasard ? Et si ce n'est pas le cas, comment le hasard agit-il sur l'expérience libre ? Le hasard, souvent, n'est pas déterminant et ne tient pas toujours le dernier mot. L'effort humain libre, l'action humaine intrépide créent un torrent d'énergie, qui ne manque pas à ré-exploiter les coups du hasard à l'avantage de l'homme libre. En prenant quelques exemples de la vie quotidienne : un chômeur diplômé, à la recherche d'un travail, rencontra pour la première fois un propriétaire d'entreprise dans un salon de coiffure. Cette rencontre est-elle un hasard ? Oui, mais à condition que le propriétaire, suite à un entretien avec le chômeur, l'embauche dans son entreprise. Dans ce cas, on peut dire que le hasard a aidé le chômeur à trouver un emploi. Si l'entretien n'était pas convaincant, on ne peut pas parler de hasard. Aussi, un autre exemple montre l'influence de la liberté de l'action sur le hasard. Une rencontre fortuite entre un homme et une femme dans un restaurant. Le coup de foudre qui dévoile l'amour naissant n'exprime point un hasard, sauf si l'homme donne suite à ses sentiments en allant chercher la femme, et lui témoigne son amour. Autrement, si l'homme hésite, ou n'est pas intéressé, le hasard ne l'est plus.

Le hasard n'est pas purement accidentel, il oscille entre liberté et nécessité. Si la nécessité engendre la situation, c'est bien la liberté qui la transforme en hasard. Dans les deux rencontres du salon de coiffure et du restaurant, toute une série causale déterminante était présente. Le propriétaire va chez le coiffeur pour se préparer à un rendez-vous, alors que le chômeur est venu pour s'apprêter au mariage de son cousin. Donc, ni l'un ni l'autre

n'a décidé de leur rencontre, ce qui en fait une coïncidence fortuite. De même, la rencontre de l'homme et de la femme était imprévue, et ils ne se sont pas donné rendez-vous.

Si les situations sont déterminées, la rencontre en elle-même ne l'est pas. Le premier hasard passif naissant d'une cause indéterminée, n'aura de sens que par l'intermédiaire de la liberté, qui le transforme en hasard actif. Donc, c'est notre liberté qui donne son sens au hasard, comme le montre le penseur présocratique Protagoras (V^{ème} siècle avant J.C) « *L'homme est la mesure de toute chose et le hasard nous le montre* »¹⁰⁵. Pour lui rien n'existe indépendamment du sujet, rien n'est objectif en soi-même. C'est le sujet qui détermine la mesure de toute chose y compris le hasard.

Le dépassement du déterminisme n'est pas seulement un besoin de l'homme en tant qu'individualité ou une collectivité, mais c'est un besoin plus étendu qui traverse l'Histoire pour se dépouiller de l'absurde et aller vers le progrès. Bergson conditionne l'évolution de la vie au dépassement des causalités mécaniques :

Il ne faut pas oublier que Bergson rejette à la fois le mécanisme et le finalisme vulgaire dans son interprétation du phénomène de l'évolution de la vie, ce qui l'empêche d'expliquer ce dernier selon les lois de la pure causalité mécanique ou d'après la poursuite d'un plan tout tracé d'avance.¹⁰⁶

Le progrès qu'a connu le monde tout au long de son histoire (Antiquité-Moyen âge-Modernité) est le fait spectaculaire du hasard, qui lui-même est façonné par la liberté humaine comme le montre Kant qui explique que la liberté et le progrès sont indissociables, et s'inscrivent dans la nature humaine.

Shakespeare, à l'instar d'autres penseurs, a réduit l'Histoire aux caprices du hasard en y voyant un récit raconté par un idiot. Dans la scène 5 de l'acte V de la tragédie de *Macbeth*, l'auteur anglais a mis en scène un personnage, dont le destin est la manifestation fulgurante du hasard. *Macbeth*, victime de l'apparition subite des trois sorcières qui lui prédisent qu'il va devenir roi. Encouragé par sa femme Lady Macbeth, il va tuer son roi Duncan, à qui il était fidèle. Sur son trône, le roi Macbeth assassine son ami Banquo et son

¹⁰⁵ CORRADI, Michele, « Protagoras dans son contexte. L'homme mesure et la tradition archaïque de l'incipit », *Revue Open Edition*, 2007, en ligne : <https://books.openedition.org/editionsehess/2231?lang=fr>, consulté le 17 septembre 2022.

¹⁰⁶ ROY, Claude-Émilie, « La liberté dans l'action humaine au sein de la pensée de Bergson : conditions de possibilités et limitations », université du Québec, 2011, p. 27.

filz Fleance. Puis, il tue tous les châtelains, pour finir lui-même tué par *Macduff*, en vengeant son père.

Dans ce récit fictif, l'écrivain veut montrer que l'Histoire prend ses origines dans le hasard qui est le moteur puissant des événements. Ce hasard originel enlève à l'Histoire toute intelligence, toute transparence et la rend opaque et incompréhensible. Si les sorcières n'avaient pas surgi devant le général Macbeth, son sort aurait-il être autre ?

Ce questionnement nous laisse penser à l'expression de Pascal énoncée dans '*Les Pensées*' (1670) « *Le nez de Cléopâtre : s'il eût été plus court, toute la face de la terre aurait changé* »¹⁰⁷. D'après Pascal, un événement hasardeux si minime soit-il pourrait influencer sur le cours de l'Histoire, et Cléopâtre, dernière reine d'Égypte, célèbre pour la beauté de son nez en est l'exemple. Si son nez n'était pas assez grand, Cléopâtre aurait-elle séduit les chefs romains et marqué l'histoire avec un grand H ? Si le hasard participe à l'écriture de l'Histoire comment se manifesterait-il tout au long de notre existence ?

Dans son ouvrage '*L'histoire du hasard en Occident*', l'historien français J.M.Lhôte (2012) a mentionné quatre périodes du hasard, et chacune en reflète un sens bien déterminé « *L'auteur propose de découper le hasard en quatre acceptions : le hasard comme cas fortuit ou risque (casus), le hasard comme volonté divine (fortuna), le hasard comme chance (alea) et le hasard comme sort aveugle (fort)* ».¹⁰⁸

Dans la première acception de l'antiquité, le hasard apparaît instable, étrange, et pouvant générer des conséquences immaîtrisables. L'historien a qualifié l'homme grec comme un être hasardeux, qui octroie une place importante au hasard dans sa vie individuelle et sociale. D'après son étude, il relève les différents secteurs de la vie, teintés par le hasard « *Hasards de la guerre, des naissances, des humeurs et des rumeurs, du jeu, des techniques* »¹⁰⁹. Même le domaine politique grec est soumis au hasard, et les désignations politiques font suite à un tirage au sort « *Les responsabilités politiques peuvent être tirées au sort et Cicéron exprime l'idée que la vie est gouvernée par la Fortune, non par la sagesse* »¹¹⁰.

¹⁰⁷ PASCAL, Blaise, *Les Pensées de Pascal*, Éditions philosophique et critique, Paris, 1995, p. 350.

¹⁰⁸ SOLONSKI, Boris, « Jean-Marie Lhôte, Histoire du hasard en Occident », *Revue Open Edition*, 2012, en ligne : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.8594>, consulté le 20 septembre 2022.

¹⁰⁹ Ibid.

¹¹⁰ Ibid.

Dans la deuxième acception, avec l'avènement du christianisme, l'homme hasardeux devient un *homme de destin* qui attribue tout phénomène à la Providence divine. Sous l'effet de la Providence et de la Grâce, l'homme occidental tourmenté par le hasard trouve la sérénité et une conciliation avec le monde. La nouvelle foi n'a pas empêché que la propagation des jeux de hasard s'étend sur toutes les cités occidentales.

Avec les temps modernes, l'homme de destin se retourne vers le rationalisme et une explication scientifique des phénomènes, et devient l'homme de l'improbable, qui par son nouvel esprit scientifique et sa technologie pointue a transformé la notion de hasard en une notion de probabilité.

L'époque contemporaine et précisément d'après Hiroshima comme l'indique l'historien, a connu de profondes mutations qui ont armé l'homme d'une témérité inconnue jusque-là et lui fait voir en hasard un élément vital et producteur de la vie humaine. Il fut introduit dans tous les aspects de la vie : l'art, la religion, l'économie, la politique, le social...etc. Autrement dit, le monde change si rapidement, que la recherche des causes d'un phénomène instable devient improductive, et qu'il serait mieux et préférable d'orienter le gouvernail de la société vers des objectifs de grande importance, et ne laisser à l'improbable qu'une place restreinte et moins contrariante.

En dépit de cette réalité des phénomènes hasardeux, dont témoigne l'Histoire, certains historiens ont dénié leur existence, de crainte de voir l'insensé s'installer au sein de la pensée humaine. Pour eux, reconnaître l'existence du hasard dans l'Histoire c'est admettre l'insignifiance et l'absurdité de cette dernière. Est-ce que le monde est insensé ? L'existence humaine est-elle sans but ? Afin de ne pas faire face à ce type de questionnements, les historiens classiques du fatalisme historique, et du nécessitarisme universel ont confirmé que l'Histoire elle-aussi, tel tout objet scientifique, est gérée par des lois immuables, précises, dont les phénomènes inexplicables n'expriment pas plus le hasard que l'incapacité de l'homme à les comprendre. Cela c'est ce qu'adopte la philosophie de l'histoire, en ne cherchant pas à donner une analyse complète de l'Histoire, tant difficile et impossible d'en dégager toutes les causes participant à l'engendrement des événements, et en se focalisant uniquement sur un phénomène, dans un cadre spatio-temporel limité, tout en tentant de relever les causes et les conditions de son émergence.

En revanche, les historiens modernes tiennent dans leurs explications à ne pas distinguer hasard et contingence. Avec le changement climatique et l'augmentation des

catastrophes naturelles (cyclone, sécheresse, éruption volcanique, tsunami, tremblement de terre), et aussi, les catastrophes anthropologiques (épidémie, guerre, famine), le hasard devient, de plus en plus, omniprésent, et d'une indéniable réalité. Pourquoi ce recours des historiens à la contingence ?

En projetant sa conception cosmologique au domaine anthropologique, Cournot montre aussi que l'Histoire humaine se situe entre la loi (déterminisme) et le chaos (hasard), d'où il lui attribue la notion de contingence, qui signifie communément « une intersection qui n'a pas de cause », c'est-à-dire : une intersection de séries causales indépendantes, dont la rencontre accidentelle fait naître la contingence.

Cette notion découle de l'intuition, et ne se rattache pas à des causes connues échappant à toute nécessité. Autrement dit, l'effet est probable et susceptible de diverses possibilités, d'où la contingence est perçue comme un royaume des possibilités « *Ce qui aurait pu ou pourrait ne pas être. À son évocation est liée la notion intuitive d'une indétermination. Il n'y a pas de nécessité propre à l'événement. Cela ne signifie pas que l'événement n'a pas de cause* ». ¹¹¹

À partir de cette indétermination de la cause, les historiens se détournent vers la contingence, où ils montrent que l'indétermination, dans la société humaine, provient de l'incertitude individuelle et collective qui engendre, à son tour, des situations plus larges d'incertitude, situations ouvertes propices à l'interdépendance, qui trouve sa source dans 'l'intersubjectivité collective'. Le contact entre ces différentes subjectivités (possibilités) peut créer des conditions favorables à la contingence.

Ainsi, les historiens considèrent que la contingence est synonyme de « causation conjoncturelle », où la même cause contingente produit des effets différents selon la variabilité historique. Ce qui explique qu'en dépit de leurs ressemblances les événements contingents ne sont jamais identiques, et même capables de modifier l'évolution d'autres événements plus solides et plus durables « *[La sociologie événementielle fait l'hypothèse que] des événements contingents, imprévus, et intrinsèquement imprévisibles [...] peuvent défaire ou altérer les évolutions apparemment les plus durables de l'histoire* ». ¹¹²

Loin d'être un mécanisme causal déterminé, la contingence, selon les historiens est le concept le plus approprié pour comprendre le hasard dans l'Histoire. En approuvant l'idée

¹¹¹ ERMAKOFF, Ivan, *Op.cit.*, pp. 37.

¹¹² ERMAKOFF, Ivan, *Op.cit.*, pp. 38.

déterministe, les historiens rattachent chaque effet à une multitude des causes inconnues, rendant la précision impossible.

I.3.2 Hasard social : entre chance individuelle et malchance collective

Imaginez-vous que la vie se déroule sur le même rythme et le même ordre ? Si tout est prévu et connu par l'homme, la vie aurait-elle ce charme de l'exceptionnel et de l'inhabituel ? Si tout est déjà su, l'homme ne serait-il pas la proie du vide et de l'ennui ? En conséquence, pouvons-nous imaginer un monde sans hasard ? Nier le hasard ne serait-il pas un contresens qui contredit la réalité ? À vrai dire, la mort ne serait-elle pas la première figure du hasard, où s'affirme l'évidence de l'imprévisible et de l'inexorable ?

Toute vie est inéluctablement soumise à la force du hasard. Qui n'est pas tombé fortuitement sur un souhait espéré, ou n'a pas heurté sur son chemin l'indésirable, et le fâcheux. Aurions-nous assurément ce que l'on cherche, ce que l'on désire, ce que l'on espère ou bien les coups du hasard de quelque nature qu'ils soient (favorables ou défavorables) nous imposent leur propre dessein ?

En dépit de toutes les controverses épistémologiques, nous nous sommes trouvés obligés de reconnaître au hasard sa réalité. D'une part, l'intelligence scientifique (rationnelle) se trouve désarmée face à un tas d'incertitudes et d'aléas. Et d'autre part, en tant que témoin de la scène, il nous faut reconnaître la main occulte du hasard et son pouvoir irrévocable.

Jadis, la conception du hasard envisagée était celle d'Aristote, qui dans son ouvrage '*Physique*', a distingué hasard et chance, où le premier est un aspect de la nature et le second se relève de la société. Aristote indique que le hasard est plus large que la chance « *En effet, le hasard ne paraît différer de la chance qu'en ce qu'il a plus d'extension qu'elle, comme le montre le fait que ce que nous disons arriver par chance arrive par hasard, mais que la chance ne convient pas pour désigner tout ce qui arrive par hasard* ». ¹¹³

À partir de la signification de la chance qui désigne la manière dont tombent les dés nous comprenons qu'elle exprime la manière, à la fois, favorable ou défavorable d'un événement social hasardeux. Avant de préciser les différentes manifestations de la chance dans la société, nous mettrons en relief les points communs que partagent la chance favorable et celle défavorable. Au début, la chance signifie rencontre qui se manifeste souvent sous différents aspects ; l'inhabituel, l'inattendu, et l'exceptionnel « *Il est significatif que le*

¹¹³ BOUDREAULT, Pierre-Luc, *Op.cit.*, p. 44.

hasard devienne assez souvent l'origine d'un nouveau décompte du temps (depuis que c'est arrivé) »¹¹⁴. Heureuse ou malheureuse, la chance véhicule la soudaineté, la surprise, l'inopiné d'un fait qui traverse le déroulement des faits.

On classe les chances en favorables (chance) et en défavorables (malchance) selon un point de vue méthodique « *Évidemment est un classement très général mais il est tout à fait opérationnel* »,¹¹⁵ là où prédominent le gain et le profit on parle du favorable, autrement on parle du défavorable. Ce classement d'apparence méthodique reste, à vrai dire, insuffisant pour sonder toutes les surprises que recèlent une chance ou une malchance. C'est pour cela que l'individu doit être serein et pesant devant les nuances dont sont capables la chance et la malchance. Il est fréquent que la chance favorable puisse à tout moment se détourner d'un malheur « *à défaut de chance* »¹¹⁶, et aussi la malchance peut donner suite à un aboutissement heureux « *la malchance lui a profité* »¹¹⁷. Le contexte joue-t-il un rôle qui serait déterminant pour la permanence d'une chance ou d'une malchance ?

Aristote, en mettant l'accent, en premier lieu, sur la fréquence des effets qui se produisent habituellement à la manière d'un rendez-vous raté, ou exceptionnellement comme une rencontre inhabituelle celle d'une personne célèbre, présente les effets tributaires à la chance. En d'autres termes, l'évènement chance ne se produit ni toujours ni la plupart du temps mais exceptionnellement, en donnant l'exemple de la découverte d'un trésor en creusant une fosse « *D'abord, il va de soi que les événements dus à la chance ne se produisent ni toujours ni le plus souvent, mais exceptionnellement* »¹¹⁸, on qualifie ce trésor de bonne fortune. En revanche, un tireur de lièvre qui tombe sur une meute de loups sauvages affamés est l'exemple de la mauvaise fortune.

En considérant l'exemple précédent, on y distingue la première apparence de la chance de sa réalisation ; la première lorsque le creuseur tombe sur une pièce d'or, voilà une petite chance, qui serait avortée si le creuseur allait avec sa seule pièce, mais s'il a de l'esprit, il continuera à creuser pour avoir tout le trésor, c'est à ce moment-là que l'on parle d'une véritable chance. Donc, les effets de la chance ne sont pas seulement limités à la chance elle-même, mais ils s'intègrent à la décision de l'individu, capable de les transformer en nouvelle chance.

¹¹⁴ BAJBURIN, Albert, « Remarques sur les notions de slučaj (hasard) et de slučajnoe (qui relève du hasard, accidentel, inattendu) en rapport avec la catégorie du temps », traduit par Françoise Gréciet, *Revue Cahiers Slaves*, n°6, année, 2010, pp. 18.

¹¹⁵ Ibid., pp. 15.

¹¹⁶ Ibid., pp. 16.

¹¹⁷ Ibid., pp. 16.

¹¹⁸ BOUDREAULT, Pierre-Luc, *Op.cit.*, p 38.

Étant dépendante de la volonté humaine, la chance se situe entre un choix réfléchi et une volonté décidée. Elle est fortement liée à la responsabilité de l'homme qui peut agir convenablement selon les effets de la chance. En partant de sa définition, nous pouvons conclure que, dans le contexte individuel, la chance est liée à la personnalité de l'individu qui selon sa volonté peut réagir devant les effets de la chance, et modifier le cheminement des choses où le critère de l'initiative joue un rôle important dans l'exploitation de la chance.

Grâce à cette initiative, la chance est envisagée comme une fortune sur le plan individuel. L'individu, via son esprit de contrôle, sa liberté, sa résilience, et la maîtrise de la situation, peut adapter les effets de la chance à son intérêt, et les transformer à des causes profitables. C'est pourquoi, la personne sans initiative, et non entrepreneuse ratera ses chances même si elles sont nombreuses.

En effet, la conception de la chance, tout au long de l'Histoire, s'est modifiée d'une conception philosophique à une conception psychologique. D'Aristote jusqu'à aujourd'hui, le monde a connu des changements spectaculaires, où de nouvelles visions ont remplacé les anciennes. D'une cause accidentelle par soi (Aristote), la chance passera à une cause provoquée par l'homme lui-même. Les intellectuels modernes et notamment les positivistes soutiennent que la chance est humaine, et qu'elle trouve son origine chez l'homme, à l'instar de Richard Wiseman qui, dans son livre '*Comment attirer la chance*' a ouvert une enquête par l'interrogation '*Vous considérez-vous chanceux ou malchanceux dans la vie*', et de Christophe Haag qui a analysé minutieusement les secrets de la chance dans son ouvrage '*Provoque ta chance*'.

Les sociétés se fondent, essentiellement, sur des règles et des normes qui définissent ce qui est bon et ce qui est mauvais pour un groupe humain. Préserver ces règles et ces normes de dépassements ou d'ambiguïtés, c'est préserver la vie du groupe elle-même. Les individus au sein du groupe veulent être en sécurité, loin de la main rude de l'inattendu, et de tout intrus imprévisible pouvant perturber leur confort. Pour cela, les sociétés ne lésinent pas, en moyens et en effort, pour se garder de l'accidentel et sa fréquence nuisible au principe même de leur existence, en l'occurrence la survie du groupe.

Source de désordre social, l'accidentel/ le hasard est vu comme l'ennemi juré de la société, par ce qu'il sème de dérèglements, d'altercations et de conflits ; conséquences inhérentes aux sociétés désordonnées. Ainsi, toute société cherche, coûte de coûte, à se prémunir des imprévus, en s'imposant des lois protectrices pour maintenir l'ordre et favoriser la prévisibilité qui réduit l'impact nocif du hasard. De ce fait, la prévisibilité pourrait-elle être la garante contre le hasard ?

En effet, le prévisible occupe une place prépondérante dans les phénomènes quotidiens, ce qui assure à l'individu et à la société une existence stable et équilibrée. Le prévisible, défini comme « *voir par avance ce qui doit arriver* »¹¹⁹, désigne un acte d'anticipation et de prédiction des faits qui seront produit dans un temps proche ou lointain.

Pour chaque être vivant peu importe son identité, sa culture, son statut social est tourné constamment vers son avenir, en attendant de lui de belles surprises. Comme le mentionne le psychologue Victor Frankl « *L'une des caractéristiques de l'homme qu'il ne peut pas vivre sans penser à l'avenir* »¹²⁰. D'après lui, penser à l'avenir est l'une des conditions de l'existence humaine, car le fait d'aller vers l'inconnu crée, chez l'homme, une confusion et un déséquilibre contredisant sa nature, habituée à la stabilité et au connu. En effet, l'avenir, qui se définit comme ce qui advient, est représenté sous l'image d'un destin énigmatique, face auquel, l'homme doit développer une habileté qui lui permet d'apaiser son existence, et satisfaire sa nature.

À l'égard de l'enchaînement de causes et de conséquences, la prévisibilité se présente, alors, comme une habileté de l'intelligence humaine, qui de par son passé, son présent et l'évolution logique des événements, peut esquisser, de façon appropriée, le schéma de l'avenir. L'homme soucieux, tourmenté par son avenir s'est laissé à la merci des appréhensions de toute sorte qui le préoccupent et le tourmentent. Face à cet état de malaise, la prévisibilité lui sert d'une bouée de sauvetage pour se sauver de l'incertain.

La prévisibilité participe à la stabilité de la conscience humaine, vu que l'homme ne peut pas ne pas se projeter au-devant de soi. Assureuse de la stabilité, la prévisibilité, selon les psychologues, jouit d'une connotation positive, déterminante dans le processus des actions individuelles et collectives. Si l'homme est capable d'anticiper et de prédire, pourquoi se plaint-il, donc, de l'imprévisible ?

En définissant avec précision la prévision, le philosophe J. Cavailles déclare :

Prévoir n'est pas voir déjà, nier l'événement en tant que nouveauté radicale, le réduire à du déjà vu comme manifestation régulière d'une essence permanente. La dialectique de la prévision est celle de l'action réglée. Elle suppose le mouvement comme irréductible, donc le risque d'un départ de soi, d'une aventure vers l'Autre, à la fois déjà là et non déjà là, qui peut décevoir bien qu'on l'attende, qui marche à son allure propre. Sa modalité est la probabilité non la nécessité.¹²¹

¹¹⁹Dictionnaire *LITTRE*, V° prévoir.

¹²⁰ KRUMM, C.M. (dir), « La théorie de l'espoir : une revue de questions », *Revue ELSEVIER*, v 60, n°3, France, 2015, pp. 243.

¹²¹ CAVAILLES, Jean, *Sur la logique et la théorie de la science*, Éditions Printed, France, 1997, p. 80.

Dans ce passage Jean Cavallès explique que la prévision n'est pas une projection d'éléments déjà recensés, ni une recherche de ce qui est déjà connu, elle est plutôt le lieu de rencontre de l'ancien et du nouveau, de l'habituel et du surprenant. Donc, Prévoir revient à établir une activité de coordination entre des événements existant déjà pour anticiper sur l'évènement à venir. Cependant, dans cet acte de prévision régulier et cohérent, il y'a toujours une part de risque, de danger qui provient de l'antinomie de déjà là et de non déjà là. Celui-ci (non déjà là) engendre de nouvelles connaissances probables, d'où vient la probabilité et qui fortifie l'incertitude intellectuelle.

En dépit de son caractère probabiliste, la prévision a aidé l'homme à transpercer l'opacité de l'avenir. Autrement dit, en étendant des ponts entre les différentes expériences de la pensée (connaissances- croyances- images), l'individu arrive à prévoir plus ou moins clairement ce qui lui adviendra de son avenir.

Même c'est la prévision est probabilitaire et ne peut se départir d'une part d'imprévisibilité, les sociologues, à la quête d'un statut scientifique, a pris parti contre la chance (hasard social), perçue comme un ennemi de l'homme qui cherche à maîtriser sa vie sociale, qui se repose, en grande partie, sur l'ordre et la régularité. Bien que l'effet de la chance soit lié à la décision et à la volonté humaine, on constate que les sociologues cherchent assidument à faire raisonner les évènements, comme si elle est essentiellement irréaliste.

Incapables de déterminer les causes des évènements irréguliers les sociologues affirment, par la négation du hasard social, que la nécessité est le seul moteur de l'action humaine. Dans le but de diminuer son impact sur la vie individuelle et collective, ils imaginent un système où les phénomènes sociaux sont expliqués loin de tout hasard. Le sociologue français Raymond Boudin récapitule la position de la pensée sociologique à propos de la question du hasard en disant que « *Le hasard est généralement considéré par les sciences sociales comme un hôte indésirable. Il est partout, mais on s'efforce en général de l'étouffer, de le dissimuler, de l'oublier éventuellement, d'en nier l'existence* »¹²².

En rejetant le hasard social et la contingence hors de leur recherche, les sociologues cherchent-ils réellement à comprendre la société avec tous ses variables, ou bien à construire une discipline qui se veut exacte à la mesure des sciences naturelles, en négligeant certains variables déterminants de la société ? La question qui se pose : pourquoi les chercheurs se

¹²² BOUDON, Raymond, *La Place du désordre*, Éditions PUF, Paris, 2004, p. 184.

permettent-ils cette négligence apparemment incompréhensible du hasard, et de ses effets au lieu de l'inclure comme un objet fiable à l'étude sociologique dans leurs analyses, pouvant apporter plus d'éclaircissement à la notion de hasard ?

Néanmoins, il faut admettre qu'un certain nombre de sociologues comme Max Weber ont introduit timidement le hasard dans leurs recherches, sauf que cela reste insuffisant pour faire du hasard un véritable 'objet d'étude sociologique' « *Peu nombreux sont ceux reconnaissant son existence et apportant des clés à son étude, considérant qu'il permet de « rendre compte d'une multitude de phénomènes* »¹²³. Ainsi dans son ouvrage '*Sociologie de l'imprévisible*', Michel Grossetti tente d'introduire le hasard ou bien comme il l'appelle 'imprévisible' dans le domaine sociologique, où il invite, aussi, les sociologues à ouvrir de nouvelles pistes aidant à reconstruire une sociologie renouvelée où le hasard, la contingence, l'imprévisibilité et l'imprédictibilité deviennent une source d'étude.

Tout comme dans la nature, la notion de hasard dans la société demeure toujours ambiguë dans les études sociologiques, où les contours conceptuels sont indistinctement discernés, ce qui provoque sa négation de la part des sociologues qui ne reconnaissent pas la dimension contingente de l'activité sociale et se préoccupent davantage de sa dimension prévisible.

La société humaine n'a jamais été confiante envers l'inattendu, à cause de son irrégularité qui met en déroute ses calculs, et ses attentes. Avec le progrès réalisé, le hasard social (chance/malchance) a gagné en poids et s'est immiscé dans toutes les activités. Ce qui fait de la société d'aujourd'hui une société du risque, à cause de la contingence des phénomènes sociaux, difficiles à prévoir, et à en dégager une régularité et un ordre pouvant diminuer les agitations et les dangers.

Conclusion

Au terme de ce chapitre, nous avons tenté, dans la première partie, de tracer le parcours historique des jeux d'argent et de hasard, dont le développement et la propagation augmentent tout au long de l'Histoire humaine. Types de jeux populaires de portée économique importante, qui ont créé des polémiques entre État et Église, les jeux d'argent ont été à la base de la naissance de la notion existentielle de hasard.

¹²³ VALIN, Audrey, *Op.cit.*, p. 104.

Dans la deuxième partie, nous avons mis l'accent sur les diverses conceptions que revêt la notion de hasard. Les chercheurs, divisés en deux groupes : ceux qui prennent le hasard pour un fait objectif 'hasard objectif', nécessaire, et extérieure au destin humain, et qui le parcourt foncièrement, et ceux qui l'envisagent comme un fait subjectif 'hasard subjectif', qui n'est que l'expression de l'incapacité de l'homme à se considérer à l'origine des événements, et les comprendre.

Dans la troisième partie, nous avons tenté d'éclairer l'origine du mot hasard dans ses différentes évolutions chronologiques, et dans ses relations avec les thématiques de la providence et de la liberté. De l'Antiquité, à l'époque contemporaine, le hasard n'a cessé de gagner en substance existentielle, au point qu'il pousse certains historiens notamment les modernes à considérer l'existence humaine elle-même comme une course contre le hasard.

À la lecture des différents documents philosophiques, scientifiques, historiques et sociologiques, nous avons constaté que la définition du hasard est toujours hypothétique, vue la complexité et l'équivoque de la notion. De ce fait le hasard n'est plus un mot simple, il est, plutôt, une multitude de connotations qui échappent à une définition univoque. C'est pourquoi, la notion ne perd pas de sa vivacité, en demeurant un objet de réflexion permanente

CHAPITRE II :

Le monde du hasard et l'oubli de l'être

L'introduction

Dans la deuxième partie de notre étude, nous essayons de pénétrer dans le monde littéraire pour comprendre la spécificité de la notion de hasard ; notion qui se diffère de celles philosophiques et scientifiques. Pour ce faire, nous allons limiter notre recherche à deux aspects ; la place du hasard dans l'acte de communication (auteur-roman-lecteur), et son influence sur la production et la réception de l'œuvre.

Par le fait de charger le hasard d'un grand pouvoir dans le déroulement de son intrigue, le romancier-penseur tchèque Milan Kundera cherche à mettre à nu la réalité existentielle de l'homme postmoderne, qui agit sous la force du hasard. Notre analyse sera focalisée, en grande partie, sur l'étude des temps moderne-postmoderne, apparemment fort hasardeux du fait de l'éclipse des valeurs et des croyances humaines, ayant, jadis, stabilisé l'existence, et qui sont remplacées par des antivaleurs absurdes et insensées, créatrices d'agitations et de fluctuations propices au hasard.

À travers la mise en scène des êtres conscients de l'absurdité du temps postmoderne, Milan Kundera dénonce, dans ses thèmes, les paradoxes de l'existence humaine. Le privilège des réflexions philosophiques au détriment de l'étendue psychologique des événements narrés permet à notre romancier de cerner la complexité du temps postmoderne, et la perte et aliénation de l'homme. C'est pourquoi, notre étude sera centrée sur l'analyse du personnage kundérien pour en saisir les mots clés et approcher son être.

II.1 Le hasard dans l'entreprise littéraire kundérienne

Dans son effort pour comprendre l'existence humaine, la littérature se penche sur l'homme, creuset d'une infinité de possibilités, en le scrutant dans ses relations avec le monde et avec lui-même. La littérature tout comme la vie est travaillée, elle aussi, par l'imprévisible, qui s'est trouvé mis en valeur notamment, dans les écrits du troisième temps (post-balzacien). Il les a enrichis d'une nouvelle esthétique moderne, en modifiant leur paramètre essentiel. Au détriment de l'image négative qui a accompagné le hasard tout au long de son évolution, la nouvelle esthétique le reprend pour en faire un stimulant, et un générateur d'une nouvelle expérimentation, réorientation et d'un nouvel élan.

La littérature présente trois figures du hasard. La première est celle du hasard créatif qui marque le processus de la création, en mobilisant l'aspect novateur et imaginaire de l'artiste. La deuxième est celle du hasard romanesque qui se manifeste soit dans l'ensemble

des rencontres imprévues entre personnages, soit dans une composition fragmentaire, et d'une architecture plus ou moins complexe. Ce hasard porteur de l'exceptionnel teinte le roman d'un charme inconnu jusque-là. Et la dernière est celle du hasard de la réception qui met le lecteur dans une attente ouverte sur le doute et le jeu, procréateurs d'interprétations et d'identifications enrichissantes, sujettes à des lectures infinies.

II.1.1 **Hasard créatif chez Milan Kundera : la sagesse du roman**

L'artiste, en produisant son écrit, rêve d'en faire un chef d'œuvre qui pénètre l'opacité de l'existence et la dureté de la nature, et apporte aux humains de nouvelles nourritures spirituelles. Ce chef-d'œuvre sera un acte de concrétisation de soi et d'une naissance qui sera éternelle. Si nous croisons le monde romanesque de l'œuvre avec ses composantes (personnages- cadre spatio-temporel- actions) avec notre monde réel, nous nous rendons compte de l'hégémonie de l'écrivain qui s'y installe tel un Dieu Tout-Puissant : il crée pièce par pièce son monde romanesque, arrange l'intrigue, échafaude le cadre spatio-temporel, et rythme le mouvement de l'action. De cela n'y voit-on pas que l'artiste est le seul maître de son travail ? Et parler d'un hasard créatif n'est qu'une subjectivité et illusion des sens ?

L'intégration du hasard créatif à la création littéraire remonte au XIX^{ème} avec le groupe de l'avant-gardisme, de tendance individualiste, et coupé des courants précédents. Au XX^{ème} siècle, on assiste aux phénomènes dadaïstes et surréalistes, dont le souffle a marqué l'époque, et a promu une place privilégiée au hasard.

En effet, le contexte socio-historique complètement différent des précédents a imposé aux intellectuels de revoir leurs procédures de création afin que leurs œuvres soient en affinité avec la réalité vécue. Les valeurs traditionnelles s'effritent « *On sait que le XXe siècle a été le théâtre d'un grand déclin des valeurs suscité par le nihilisme, la sécularisation, l'ébranlement des dogmes et aussi une brutalisation de l'Histoire – dans les guerres, particulièrement* ». ¹ Cette situation a préparé le monde à une poussée de nouvelles valeurs dans tous les domaines y compris celui artistique, où les conventions sociales, les contraintes idéologiques, et l'esthétique ont été ébranlées au profil de ces nouvelles valeurs.

Cette remise en question est pleinement exprimée dans les écrits dadaïstes et surréalistes. Le dadaïsme rejette en bloc la raison et ses composantes accusées d'être

¹ BINDE, Jérôme, « Où vont les valeurs ? » *Revue Érudit*, v 29, n°1, 2005, en ligne : <https://doi.org/10.7202/011755ar>, pp. 227, consulté le 10 janvier 2023.

responsables du drame actuel. Des actes anarchiques et des écrits ironiques ont contribué aux changements saillants de l'époque. Leur apport se voit nettement dans la destruction des idées reçues, du langage figé, et de la promotion de la spontanéité et de la liberté comme de nouvelles idoles.

Principe repris par les surréalistes qui font de l'art un traitement du traumatisme et des blessures intérieures engendrés par la Première Guerre mondiale. Certains écrivains à l'instar d'André Breton, Paul Éluard, Louis Aragon ont développé la technique et les automatismes de l'écriture spontanée, qui donneraient naissance à l'écriture surréaliste. En s'appuyant sur trois éléments : l'automatisme, le rêve et le hasard, les écrivains érigent l'écriture surréaliste en modèle idéal de la production artistique, où les secrets enfouis dans l'esprit humain constituent la matière première de l'esthétique surréaliste. À vrai dire, l'écriture surréaliste propose une lecture de la nature et de l'homme, qui prend fait de ses diverses dimensions esthétiques et surnaturelles par un dépassement des formes rationnelles et logiques jusque-là dominantes.

Inspiré du dadaïsme (écriture spontanée), de la découverte psychanalytique freudienne (inconscient, hypnose), et du réel (déclin des valeurs), les surréalistes fondent leur création littéraire sur l'inconscient afin d'établir une cohérence entre la réalité et la pensée inconsciente, dont le mariage fait naître une connaissance plus réelle sur le monde. Aussi sur le hasard, voire sur le jeu de hasard qui consiste à choisir, par hasard, des papiers pliés dans la composition des phrases. Et sur l'écriture automatique, où le rapport qu'entretiennent les mots est plus important que leur choix. Inconscient, hasard, automatisme, trois outils avec lesquels, les surréalistes tentent le déchiffrement de l'homme, loin des formules langagières figées. Alors la pensée, dégagée des contraintes morales, rationnelles et esthétiques, et renforcée par les acquisitions de la psychanalyse, se transforme en un puissant projecteur de sens, capable d'éclairer les profondeurs de l'homme.

Les avis convergent pour confirmer que le hasard créatif est né avec les surréalistes. Les travaux d'André Breton et d'autres surréalistes le confirment. Cependant, on tombe sur des individualités littéraires qui ont abordé cette notion avant les surréalistes sauf que leurs conceptions sont restées sans échos. Un exemple des symbolistes André Gide et Paul Valéry qui ont posé, en 1890, la problématique du hasard et de la conscience.

Aussi, le poète épicurien français Alfred Jarry, a projeté le concept naturaliste de son aspirateur « le clinamen » sur le texte littéraire. De même que le clinamen dans la nature qui

désigne initialement la déviation des atomes, le clinamen littéraire désigne, pour sa part, les différentes images psychiques indépendantes, qui surgissent et se combinent de façon aléatoire « *En effet, les éléments psychiques étaient conçus comme des entités indépendantes l'une de l'autre, à l'image de l'atome ; une telle conception permet d'expliquer l'engouement pour le concept épicurien* ». ²

Reconnaître au hasard son rôle dans la genèse d'une œuvre conduit à réfléchir sur sa nature intrinsèque et comment les écrivains l'exploitent-ils dans leurs écrits : comment écrivent-ils ? L'écriture en tant qu'un instinct assez développé de l'homme, et dont la satisfaction réclame toujours de la nouveauté, nécessite d'être aventurier à la quête des questions et des découvertes, qui seraient impossibles en l'absence du hasard ? Les trébuchements de la vie, et les réussites spectaculaires ne sont-ils pas les starters qui amorcent l'activité créatrice de l'écrivain ? L'intensité des sentiments (joie-tristesse) n'est-elle pas, en dernier lieu, la première raison d'être du roman ? Ce qui nous demande de jeter un coup d'œil sur la biographie de l'écrivain pour en déceler une cause, peut être inconnue, qui serait le moteur de son élan créateur.

L'écrivain américain Edgar Allan Poe, maître du fantastique et des contes d'horreur, était atteint d'une hallucination psychédélique suite à une vie douloureuse et troublée (une mère tuberculeuse disparue à l'âge 24 ans, un père alcoolique décédé un an après, un frère tuberculeux et alcoolique, une sœur handicapée mentale, et une épouse morte à l'âge de 24 ans). Aussi, l'écrivain tchèque Franz Kafka a contracté une perte d'appétit à cause d'une tuberculose. Cette vie de misère fera l'ironie de ses romans. De même, la poétesse américaine Emily Dickinson, auteure de deux mille poèmes, doit sa grande capacité de création à son traumatisme aigu. Heinrich Heine, Alphonse Daudet, Rainer Maria Rilke, et la liste est encore longue... Peut-être que ces écrivains ne seraient-ils jamais des hommes créatifs et notoires sans les coups du hasard.

En plus des aléas de la vie qui provoquent l'auteur, l'acte créateur, lui-même, provoque, de sa part, le hasard. Du moment qu'il s'engage dans un travail d'imagination, l'écrivain ne se place-t-il pas dans un horizon étrange ? Ne s'adonne-t-il pas à l'inconnu ? Le romancier, au début, nourri de l'incertain et de doutes hésite entre une multitude de choix qui alternent et changent de traits, en provoquant l'intrigue et les portraits des personnages

² SAWARA, Satoshi, « Le rôle du hasard dans la création littéraire : la signification du clinamen et l'évolution de la poétique chez Alfred Jarry », 2010, en ligne : https://www.jstage.jst.go.jp/article/ellf/119/0/119_111/_pdf, pp.116, consulté le 16 janvier 2023.

qui ne tardent pas à imposer leur volonté sur l'écrivain lui-même. L'ignorance de ce qu'il attend et de ce qu'il va produire teinte à merveille le produit final de l'œuvre, et qui n'est en fin de compte que le pinceau du hasard.

Tout grand écrivain est un explorateur de l'inconnu. Il se lance à la poursuite de ses mystères pour mieux dévoiler ses secrets. Le contact avec le hasard lui fait découvrir de nouvelles pistes de réflexions, et élargir son imagination. Cette procédure nous rappelle la théorie darwinienne de l'évolution selon laquelle l'évolution humaine est le résultat de l'accidentel et de l'aléatoire. Donc, seul le hasard permettra à l'art de se renouveler, et de se perfectionner tel un serpent qui se dépouille, constamment, de sa peau morte pour se muer d'une autre neuve nécessaire pour sa survie.

Milan Kundera ne se lasse pas de mettre l'accent sur le rôle du hasard dans la création littéraire. Ces écrits grouillent de mille hasards qui conditionnent sa vision littéraire. Sa vie privée scrupuleusement contrôlée par lui ne laisse rien s'infiltrer de son passé, que sa biographie se résume en quelques mots ' Milan Kundera est né en Tchécoslovaquie. En 1975, il s'installe en France'. Pouvons-nous dire vraiment que Milan Kundera (la personne) et Milan Kundera (l'écrivain) sont un double, où l'un est coupé de l'autre ? Ou bien Milan Kundera joue-t-il à cache-cache afin de mettre ses écrits loin de toute lecture étroite, biographique ? Au-dessus de la vie personnelle, Milan Kundera ne s'impose-t-il pas un devoir impersonnel qui l'oblige à ne tenir compte que des événements et des changements historiques qui travaillent les sociétés, au-delà de toute considération personnelle ?

Bien qu'il soit le contemporain de vingt-huit courants littéraires, Milan Kundera n'est affilié à aucun. Dans *'L'art du roman'* il affirme « *Mais si l'avenir ne représente pas une valeur à mes yeux, à qui suis-je attaché : à Dieu ? A la patrie ? Au peuple ? À l'individu ? Ma réponse est aussi ridicule que sincère : je ne suis attaché à rien sauf à l'héritage décrié de Cervantès* »³. Son détachement de tout courant est l'expression du grand flou qui caractérise notre époque, où Kundera se veut libre, pleinement libre, de toute contrainte idéologique ou esthétique, pour être à la mesure de l'exigence de son écriture. Cette liberté dans la recherche est le corollaire de la haute teneur en hasard de ses écrits.

Notre romancier, exigeant en liberté et de son rôle dans la création littéraire, donne l'exemple de l'écrivain objectif et critique qui tient fermement à l'analyse et à la synthèse, sans se permettre de juger. Le discours littéraire, selon sa conviction, ne peut être

³ KUNDERA, Milan, *Op.cit.*,(1986), p. 17.

qu'hypothétique à la différence d'autres discours politiques ou religieux. Autrement dit, il fait de la quête de la compréhension son seul objectif, tout en se préservant de fausses certitudes idéologiques ou religieuses.

Le texte littéraire comme l'indique Kundera est le lieu d'exploration de l'existence avec toute sa complexité, sa relativité, et son ambiguïté. Il ne cherche pas à affirmer sa légitimité à l'instar d'autres textes qui, à travers un langage apodictique, imposent leurs jugements loin de la réalité de l'existence. Comment est-il possible, et est-ce logique qu'un écrivain s'interdit de juger ? Lancer une réalité finale n'est-il pas la dernière visée de tout effort créatif et de toute découverte ?

Pour répondre à ces questions, nous allons chercher la réponse dans un entretien qu'a donné Milan Kundera au journaliste Christian Salmon, et dans lequel, il parle de Léon Tolstoï et de ses idées morales. La morale est inexistante dans le chef d'œuvre du moralisateur russe « *Le roman, c'est le paradis imaginaire des individus. C'est le territoire où personne n'est possesseur de la vérité, ni Anna ni Karénine, mais où tous ont le droit d'être compris, et Anna et Karénin* »⁴. Cette immoralité atteint son point culminant dans la fin tragique d'Anna qui se suicide subitement en se jetant devant le train, dans un acte illogique et irrationnel pour le lecteur, qui va s'interroger : Anna est-elle la victime de son acte immoral ? Ou bien de son amant despote et borné ? Entre 'bien' et 'ou bien' se dissipe la moralité de l'écrivain en tant que juge suprême. Par cette thématique de l'immoralité, Milan Kundera met l'accent sur un sujet intrinsèque à la création littéraire, qui ne cesse à alimenter les études littéraires : Qui crée le roman ?

Via Léon Tolstoï, Milan Kundera parle de lui-même « *Quand un artiste parle d'un autre, il parle toujours (par ricochet, par détour) de lui-même et là est tout l'intérêt de son jugement* »⁵. Autrement dit, en parlant de l'immoralité d'un roman, Kundera se place en symétrie pour soutenir le fait que le roman échappe à son écrivain, et se construit indépendamment de ses intentions comme s'il obéit à sa propre conscience.

Milan Kundera découvre dans Anna Karénine une voix autre que celle de l'écrivain qu'il nomme la sagesse du roman. D'où surgit-elle ? Elle est la voix de l'âme des choses qui se diffère de l'âme de l'écrivain et la dépasse, c'est-à-dire : le vrai écrivain est celui qui se trouve effacé durant la création et laisse son roman exprimer ce que lui seul peut exprimer

⁴ Ibid, p. 113.

⁵ KUNDERA, Milan, *Une rencontre*, Éditions Gallimard, Paris, 2009, p. 10.

« Je rêve, avoue Kundera, d'un monde où les écrivains seraient obligés par la loi de garder secrète leur identité et d'employer des pseudonymes »⁶. Comment le roman exprime-t-il ce qui seul peut exprimer. Sur ce point, Kundera déclare :

Un par un, le roman a découvert, à sa propre façon, par sa propre logique, les différents aspects de l'existence : avec les contemporains de Cervantès, il se demande ce qu'est l'aventure ; avec Samuel Richardson, il commence à examiner « ce qui se passe à l'intérieur », à dévoiler la vie secrète des sentiments ; avec Balzac, il découvre l'enracinement de l'homme dans l'Histoire ; avec Flaubert, il explore *la terra* jusqu'alors *incognito* du quotidien ; avec Tolstoï, il se penche sur l'intervention de l'irrationnel dans les décisions et le comportement humains. Il sonde le temps : l'insaisissable moment passé avec Marcel Proust ; l'insaisissable moment présent avec James Joyce. Il interroge, avec Thomas Mann, le rôle des mythes qui, venus du fond des temps, téléguident nos pas. Et cætera, et cætera.⁷

Dans cet extrait, notre écrivain fait un détour historique, à travers lequel il évoque les différentes stations et découvertes du roman moderne. De Cervantès à Thomas Mann, le roman n'a cessé de découvrir et redécouvrir, à sa propre façon, les différents aspects de l'existence, qui s'estompent loin de l'intelligence de l'écrivain. Cela veut-il dire que l'intelligence du roman est supérieure à celle de son auteur ? En effet, pourquoi parle-t-on de Don Quichotte et on oublie Cervantès ? Pourquoi on se rappelle d'Anna Karénine et non pas de Léon Tolstoï ? La cuité de ces faits ne prouve-t-elle pas que le roman moderne, depuis son actualité, a devancé son auteur, en se faisant l'éclaireur d'une sagesse romanesque toujours renouvelée ? Sur ce point, Milan Kundera écrit « *Tous les vrais romanciers sont à l'écoute de la sagesse du roman, ce qui explique que les grands romans sont toujours un peu plus intelligents que leurs auteurs. Les romanciers qui sont plus intelligents que leurs œuvres devraient changer de métier* »⁸. Qu'est-ce que la sagesse du roman selon la vision kundérienne ?

Mais qu'est-ce que cette sagesse, qu'est-ce que le roman ? Il y a un proverbe juif admirable : L'homme pense, Dieu rit. Mais pourquoi Dieu rit-il en regardant l'homme qui pense ? Parce que l'homme pense et la vérité lui échappe. Parce que plus les hommes pensent, plus la pensée de l'un s'éloigne de la pensée de l'autre. Et enfin, parce que l'homme n'est jamais ce qu'il pense être. C'est à l'aube des Temps modernes que cette situation fondamentale de l'homme, sorti du Moyen Âge, se révèle : don Quichotte pense, Sancho pense, et non seulement la vérité du monde mais la vérité de leur propre moi se dérobent à eux. Les

⁶ KUNDERA, *Op.cit.*, (1986), p. 112.

⁷ Ibid., p. 7.

⁸ Ibid., pp. 112-113.

premiers romanciers européens ont vu et saisi cette nouvelle situation de l'homme et ont fondé sur elle l'art nouveau.⁹

Selon notre romancier, le roman moderne se propose comme le défricheur de la réalité. Avant son événement, la vérité fait partie, à la fois, du domaine du possible et de l'absolu. Mais avec Don Quichotte, la vérité s'est passée dans celui du relatif et de l'improbable. Les variables de l'équation existentielle se multiplient et le moi perd de sa consistance, en devenant le miroir aux alouettes. Le moi n'est plus fiable, n'est plus apte à juger de la vérité du fait qu'il est devenu lui-même partie au conflit, et qui nécessite à lui seul une quête indépendante. C'est pourquoi, le véritable romancier est celui qui cède sa place à la sagesse du roman.

L'insaisissabilité de la vérité provient de la multiplicité, de la relativité, et de la contradiction des vérités existentielles, sur lesquelles s'élabore la sagesse du roman. La masse des incertitudes et des doutes, qui traversent l'existence et l'esprit humain provoque l'intelligence du roman et suscite son ardeur afin d'établir l'ordre dans tout ce chaos. La sagesse du roman qui travaille indépendamment du moi de l'auteur s'avère objective et visionnaire que son auteur, souvent manichéiste. Cette sagesse n'est-elle pas le produit du hasard créatif ?

Milan Kundera place au centre de la création littéraire, ce qu'il appelle l'âme des choses. Notion qui octroie aux choses une âme de la même manière qu'on parle de la force des choses. Cette âme dit et avoue ce qui se passe dedans, et l'écrivain doit tendre l'oreille et écrire ce qu'elle lui dicte, même si sa sagesse lui paraît incertaine.

Cette âme des choses qui agit seule, indépendamment de la pensée de l'écrivain, et de son inconscient, produit par sa propre force, et sa propre logique, des chefs d'œuvre. La sagesse du roman crée-t-elle la nécessité qui assure la cohérence de l'intrigue littéraire ? Et cette nécessité se diffère-t-elle de la logique du roman ? D'après Milan Kundera, le roman n'est pas le résultat du croisement du hasard et de la nécessité, mais plutôt il est leur producteur, qui ne puise son existence que dans sa sagesse.

Si la sagesse du roman est tributaire au hasard, quelle est, donc, l'apport de la sagesse de Milan Kundera à l'acte créatif en tant que sujet de la création ? Il nous paraît difficile de comprendre les romans de Kundera sans passer d'abord par ses essais où ses réflexions sont bien clairement exposées, où il rattache ses romans aux découvertes majeures faites par les

⁹ Ibid., p. 113.

écrivains précédents, et dans cette ligne il se fait le notable défenseur de cet héritage contre les assauts du nouvel esprit critique.

En s'inspirant de Cervantès, l'idée du personnage ordinaire, de Rabelais, celle du langage ironique, de Kafka le kafkaïen, et l'invraisemblable, de Léon Tolstoï l'irrationnel, de Thomas Mann le moi, de Robert Musil la polyhistorique, de Joyce le monologue intérieur, de Nietzsche l'écriture expérimentale, notre romancier n'exprime-t-il pas clairement sa propre sagesse ? En faisant appel à l'héritage des pionniers de la pensée moderne, Kundera ne fait-il pas de son roman un creuset, où les acquis du passé se conjuguent avec sa vision intellectuelle ? De plus, l'architecture du roman, le choix des thèmes traités et la procédure avec laquelle l'intrigue est menée ne témoignent-ils pas que le roman profite d'un effort d'organisation, de composition et de création d'un écrivain à qui rien n'échappe ? Si le cas est tel qu'il se présente où, donc réside la sagesse du roman, que l'on conçoit indépendamment de l'écrivain ?

Le roman de Kundera fait des questions existentielles ses thèmes essentiels, et ceux-ci se posent en interrogations autour desquelles s'élabore l'intrigue romanesque :

Depuis toujours je les construis sur deux niveaux : au premier niveau, je compose l'histoire romanesque ; au-dessus je développe des thèmes. Les thèmes sont travaillés sans interruption dans et par l'histoire romanesque. Là où le roman abandonne ses thèmes et se contente de raconter l'histoire, il devient plat.¹⁰

De ce fait, les mots clés ou thèmes jouent d'une importance inégale ; ils sont définis, redéfinis, modifiés, synthétisés, et analysés en catégories de l'existence, le même thème se charge de significations différentes selon la partition existentielle de chaque personnage. Le romancier ne tente pas d'introduire ses idées dans l'évolution de l'intrigue pour préserver les thèmes (corps-chapeau-immortalité...etc.), dont la signification est propre à la seule vision du personnage. Les réflexions de l'écrivain procèdent de l'attitude des personnages, où chacun rattache un sens particulier à un thème choisi. Selon ces remarques, le processus de création chez Kundera se réalise entre sa propre réflexion et la sagesse du roman voire sur ses thèmes choisis et le sens filtré de la sagesse du roman.

Milan Kundera appelle sagesse du roman ce savoir que l'on rencontre dans une catégorie bien déterminée qu'il appelle les romans qui pensent et ne jugent pas. À l'encontre des pratiques a-littéraires, selon son point de vue, qui réduisent, de façon inadmissible, la

¹⁰ Ibid., p. 60.

valeur du roman en le transformant en un message explicatif, les romans penseurs trouvent que la réalité existentielle est inexplicable à cause de sa dynamique complexe. Donc tout roman dont le but est d'expliquer la réalité est un roman non-penseur. Dans un roman non-penseur, sans sagesse, qu'advient-il du hasard créatif ?

Adeptes des dogmes (courant littéraire- parti politique- doctrine religieuse ou philosophique), les écrivains écrivent des romans dans le but de communiquer leurs pensées sans s'astreindre uniquement à comprendre la réalité difficile du monde. En dépit d'un monde fictif, où tout est calculé et bien travaillé dans une visée prédéterminée, le hasard, omniprésent s'infiltré dans leur création et se transforme en possibilités, en gestes calculés et en choix alimentant la cohérence et la logique de l'œuvre. Qu'elles que soient les habitudes de création, et les sources d'inspiration, le hasard sera toujours présent dans le processus de création littéraire, même celui programmé vu que l'incertitude est inévitable à l'intelligence humaine comme la montre l'auteur Marcel Conche. Dans la création littéraire, il faut supprimer les limites entre les notions opposées ; contrôle et intuition, imagination et programmation et ordre et désordre afin que la création d'une œuvre artistique soit possible.

II.1.2 Hasard romanesque kundérien : un hasard quasi-divin

Dans la partie que nous avons consacrée à l'étude du hasard créatif, ce dernier est pris en tant qu'élément extérieur à l'œuvre, et qui concoure à sa naissance. Partagé entre le subconscient de Pierre Janet, l'inconscient de Freud, et la sagesse du roman selon Milan Kundera, le hasard a toujours été une condition intrinsèque à la création littéraire. Dans ce qui suivra, nous essayerons de pénétrer dans le monde de la fiction pour comprendre le mécanisme, la place et l'apport du hasard dans le monde fictif.

Dans l'étude de la représentation du hasard dans la littérature, on distingue plusieurs figures, dont chacune marque une période historique bien déterminée. Souvent, les écrivains esquissent le portrait du hasard dans les traits de l'image psychique qu'en faisait leur société. Par exemple : dans les sociétés religieuses, l'une des figures du hasard se rattache à l'instabilité et à l'inconsistance dues à l'effritement des principes religieux, ou pour mettre à l'épreuve la statue des héros (demi-dieux). On rencontre cette figure dans la littérature grecque, romaine et médiévale (religieuse), où loin de mettre en cause la sagesse divine, elle reflète plutôt l'insuffisance de l'homme quand il se met à sa marge pour éprouver le mérite des demi-dieux de la terre. C'est pourquoi, l'ancienne fiction résulte d'un enchaînement logique et causal, où tout est expliqué, fixé, et guidé sous l'œil de la volonté divine.

L'autorité religieuse s'est trouvée flétrie, et mise à l'écart à partir du XVII^{ème} siècle. Ce rejet de la religion est le résultat des atrocités des guerres religieuses entre catholiques et protestants, et de la montée de l'esprit scientifique qui heurte de face les pseudo-certitudes d'une métaphysique révolue, où le géocentrisme de l'Église cède la place à l'inutilité d'un être perdu dans un univers illimité.

La littérature prend en charge la mise en exergue du sens et des traits de cette nouvelle instabilité existentielle, où le hasard, l'aléatoire, le fortuit, et l'imprévu occupent le devant de la scène. La sérénité du certain est remplacée par l'angoisse de l'incertain, le héros surestimé est devenu un personnage ordinaire et comique dont le souci premier est d'échapper à un étouffement quotidien et de retrouver un sens à sa vie. '*Don Quichotte*' de Cervantès est le roman qui reflète cette nouvelle vision moderne, à travers la mise en contexte différente et nouvelle de l'idéal chevaleresque et des mœurs médiévales. Dans une fiction parodique, le personnage principal Don Quichotte, homme qui ressemble à son ombre, entreprend de faire revivre les traditions chevaleresques dans une réalité autre, et passera pour un comique excellemment anti-héros.

Ainsi, cette incertitude imprégna toute la société moderne, par le biais du théâtre parodique, qui met en scène l'incertitude de l'existence et de la nature « *Le théâtre baroque se fait à ce titre l'instrument privilégié d'un désenchantement métaphysique de nature sceptique* »¹¹. En considérant la croyance, et la certitude à leur juste mesure, le théâtre parodique dévoile, dans un esprit comique, l'illusion d'une réalité unique et absolue. Ce dévoilement laisse voir une autre réalité où les vérités sont interchangeable et insaisissables. Les thèmes traités (l'illusion- le jeu- l'instabilité- le mouvement) mettent à nu le fond sceptique de l'existence, et suscitent chez les spectateurs des sentiments de doute et d'insécurité envers les principes.

Cette liberté de pensée de l'indétermination et de l'insignifiance du monde, surgie avec les écrivains de la première génération du temps moderne tels que Cervantès, Rabelais et Diderot, s'est vue rétrécie puis éclipsée, au XIX^{ème} siècle, par un nouveau déterminisme social et matérialiste. Sous l'influence des conflits ouvriers liés au capitalisme, les écrivains se sont trouvés dans la nécessité de produire un genre romanesque qui soit à la faveur de la classe populaire. Et à l'opposé du classicisme et du romantisme, dont le souci premier est la

¹¹ DUPRAT, Anne, « Jeux de la ruse et du hasard : l'illusion en question dans le théâtre comique de Cervantès (1615) », *Revue HAL Open science*, 2021, en ligne : <https://u-picardie.hal.science/hal-03425608>, pp. 5, consulté le 12 janvier 2023.

classe bourgeoise, le réalisme littéraire projette d'éveiller chez le lecteur une conscience des réalités sociales. En s'inspirant de la représentation de la réalité, et du vraisemblable de Platon et d'Aristote, et des sciences de la nature leurs lois, les écrivains réalistes donnent à la réalité une dimension plus vivace et plus précise qui s'accorde avec leur époque « *Au début du XIX^e siècle, le réalisme s'était donné pour une tâche de penser le présent* ». ¹²

La démarche réaliste adoptée par ces écrivains, (un style descriptif- une toponymie réelle- une référence temporelle historique- une description physique et psychologique des personnages ordinaires), fait du roman une copie du réel, où le hasard romanesque s'apparente à une copie du hasard existentiel. En réduisant le hasard littéraire à un hasard thématique, dont le but est d'enlever au roman son aspect ennuyeux, et le charger d'un aspect de vraisemblable, ces écrivains ont vidé le hasard de sa substance existentielle au profit d'une forme illusoire « *Le hasard thématique est, par conséquent, une imitation du hasard « existentiel », qu'on rencontre dans la vie de tous les jours. Comme tout dans la littérature, il cherche à donner l'illusion du vrai, du réel, mais n'en est qu'une copie* » ¹³.

Ce hasard thématique, invention de l'écrivain, collé au personnage, est un hasard faible, sans aucun impact sur l'enchaînement causal, et cohérent de l'œuvre. Cette nouvelle conception romanesque a malheureusement diminué le sens du roman ; d'un écrit d'investigation à un écrit descriptif de la réalité.

Le siècle suivant était celui de la liberté de pensée. Cette liberté de concevoir, et de comprendre le monde engendre la philosophie de l'absurde. Celui-ci est né de la révolte de l'homme contre l'irrationalisme et la douleur du monde, où il se sent perdu, étranger, et à la merci du néant. La pensée de l'absurde est le miroir du vrai visage de l'homme stigmatisé par l'insignifiance, et la douleur de sa vie. Cette nouvelle philosophie et son nouveau style se font l'outil des écrivains pour dénoncer un monde ni bon, ni raisonnable et pour proposer une manière de l'affronter, où les idées et l'art absurde dégagent le roman de l'imitation et le vraisemblable pour en faire la voie de l'anti-réel.

Cette pensée de l'absurde, émise par les écrivains d'après la deuxième Guerre Mondiale, véhicule une attitude de refus, d'indignation et de dissidence qui se voit dans les romans et leurs personnages, où l'échec et la fatalité jonchent la scène du drame humain. En

¹² PEUCH, Benoît, « Philippe Dufour, Le réalisme pense la démocratie », *Revue Open Edition*, 2021, en ligne : <https://doi.org/10.4000/lectures.50143>, consulté le 17 janvier 2023.

¹³ LEJEUNE, Denis, *Op.cit.*, p. 107.

effet, la liberté a pris le dessus au temps absurde, et s'est faite la référence incontournable, comme le montre Ivan Karamazov ; personnage de Dostoïevski « *Tout est permis* »¹⁴. Cette infinitude de la liberté propulse le hasard à un statut de Dieu. Autrement dit, l'homme ne peut supporter son destin qu'en assumant sa pleine liberté, et en agissant en Dieu, ce qui donne à la dimension ludique du monde et à son jeu, son attestation de plein droit. La vie-jeu est la face par excellence du monde du hasard. Se reconnaître absurde exige d'accepter le hasard non pas comme un élément intrinsèque à la vie mais en tant que la vie même, en tant que la plante de la pépinière, où graine et sol partagent le même jeu.

Cette vision fait l'essence du monde fictif kundérien, où les personnages, fort libres, se laissent emporter par la force du hasard. À la lecture des différents romans, on s'aperçoit que la vie des personnages n'est qu'un jeu médiocre, sans pesanteur et sans rationalité ; vision perceptible dans la réflexion et le comportement dérouté des personnages. Dans les trois romans, objet de notre analyse '*La valse aux adieux (VA)*, *L'Insoutenable Légèreté de l'être (ILE)*, et *L'Immortalité (IMM)*', notre écrivain promeut la place du hasard dans la vie quotidienne des personnages, au point qu'il installe une rupture entre l'être et son existence, d'où l'incapacité de ses personnages à se contrôler et à se maîtriser tout long de l'intrigue.

Dans les trois romans, le récit s'ouvre sur un événement hasardeux. '*La valse aux adieux*' commence par une nouvelle inattendue qui bouleverse la vie du personnage principal Klima. '*L'Insoutenable Légèreté de l'être*' débute par une réflexion sur le hasard via une critique de l'éternel retour de Nietzsche. Et '*L'Immortalité*' s'inaugure avec le geste imprévisible d'une femme qui inspire au narrateur le personnage d'Agnès. Les trois histoires débordent d'événements accidentels qui traversent le destin des personnages, en les rendant incapables de répondre convenablement aux différentes situations.

Dans '*La valse aux adieux*', la première figure du hasard est celle d'une annonce abrupte qui bouleverse la vie de Kilma. Une femme du nom de Ruzena avec qui il a eu une nuit d'amour passagère, vient lui annoncer sa grossesse, qu'il reçoit comme une catastrophe « *Il avait beau se persuader à force de raisonnements qu'avec sa prudence malade la probabilité d'un tel désastre était d'à peine un millième pour cent, même ce millième-là parvenait à l'épouvanter* » (VA. p. 13). Au lieu d'une analyse raisonnable de la situation pour en tirer un dénouement acceptable, Klima, va, au contraire, tenter, contre toute logique,

¹⁴ DOSTOÏEVSKI, Fiodor, *Les Frères Karamazov*, traduit par Sanine Kyra, Éditions Classique Garnier, 1969, p. 540.

de convaincre Ruzena d'avorter. Après avoir discuté de la situation avec ses amis, qui lui avaient proposé divers avis raisonnables, Klima, contre toute attente, a choisi parmi les avis proposés le moins averti, celui de jouer une histoire d'amour mensongère avec Ruzena. Sur ce point le narrateur commente « *Il manquait à ce raisonnement ce qui se trouvait en abondance dans le précédent : la logique. Comment Klima pouvait-il être si vivement épris de l'infirmière, alors qu'il l'avait évitée pendant deux mois ?* » (VA. p. 15).

En allant chercher Ruzena dans sa ville natale, Klima s'apprête à nouer un destin qui lui paraît immaîtrisable. Cinq jours durant, Klima incertain et confus s'agite tel un pion de hasard ; il profère des mots qui ne semblent pas les siens « *Klima ne pouvait pas en croire ses oreilles. C'étaient des paroles soudaines et inattendues et c'était un soulagement intense. Tellement immense qu'il dut faire un gros effort pour se maîtriser et ne pas le montrer très clairement* » (VA. p. 47).

La veille de la nouvelle de la grossesse est celle de l'anniversaire de sa femme Kamila, une ancienne chanteuse qui avait dû renoncer à sa carrière, suite à une maladie soudaine « *Cette belle jeune femme qui avait l'habitude d'être admirée eut soudain la tête pleine de l'odeur de formol de l'hôpital* » (VA. p. 18). Klima revient à la maison, un joli bouquet de fleurs à la main comme un cadeau d'anniversaire avant l'heure, car demain il sera absent. Kamila, habituée aux trahisons fréquentes de son mari, se doute du prétexte qu'il a improvisé au hasard. En prétendant que le foutu socialisme l'a obligé à se déplacer pour organiser des concerts, un dé jeté aléatoirement « *Pourtant, les dés étaient jetés, il devait continuer sur sa lancée en feignant de croire qu'elle le croyait et elle avec un visage triste et étranger, elle le questionner sur la conférence du lendemain pour lui démontrer qu'elle ne doutait pas de sa réalité* » (VA. p. 20). On constate ici que le prétexte qu'utilise Klima pour justifier son absence n'était ni réfléchi, ni pesé, mais né d'une impulsion soudaine.

À son arrivée à la ville d'eaux, Klima rend visite son ami Bertlef, présenté dans le roman comme un personnage croyant, qui le conseille d'accepter le destin de Dieu et de cesser de jouer le jeu du hasard :

Vous savez, je suis persuadé qu'il faut accepter la vie telle qu'elle nous est donnée [...]. Tous les événements sont entre les mains de Dieu et nous ne savons rien de leur devenir. Je veux dire par là qu'accepter la vie telle qu'elle nous est donnée, c'est accepter l'imprévisible. Un enfant c'est l'imprévisible même. (VA. p. 27).

Les paroles de Bertlef prétendent que tout ce qui est arrivé à Klima est un destin déjà écrit par Dieu, et que ce dernier n'a qu'à s'y soumettre. Cependant, Klima y voit la naïveté d'un Saint qui prend à la lettre les ordonnances divines comme argent comptant.

Les jeux de hasard ne sont pas seulement propres à Klima, Ruzena avoue aussi son impuissance de se contrôler devant cette force de l'accidentel. Comme nous l'avons déjà noté Klima continue à jouer l'amoureux de Ruzena, tandis que cette dernière s'en doute et n'arrive pas à le prendre au sérieux : comment Klima qui l'avait évitée pendant deux mois se montrait-il aujourd'hui soudainement aussi amoureux d'elle ? Est-ce à cause de son amour aveugle que Ruzena n'arrive pas à trancher ? Ou est-ce à cause de la main intraitable du destin ?

Tout au long du séjour, Ruzena a laissé entendre à son entourage que c'était bien Klima le père du fœtus, et qu'elle ne lui demandait pas de le reconnaître ou de s'occuper de lui. Trois jours après, un nouveau personnage Frantisek, amoureux de Ruzena, et avec laquelle avait eu une relation intime, entre en scène et il ne cesse de la guetter, en proclamant sa paternité du fœtus. Son intrusion a déstabilisé Ruzena de peur que Klima ait vent de ce qui s'est passé entre eux « *Et à cause de ça tu veux me conduire au suicide, n'est-ce pas ?* » (VA .p. 66). Son agitation inexplicable en présence de Frantisek et la légèreté avec laquelle elle le traite de fou nous incite à nous douter de la véritable identité du père. Au cours de la quatrième journée, le narrateur nous informe que Ruzena elle-même n'est pas sûre de l'identité du père, et que peut être le charme de Klima et son statut social ont pesé à sa faveur. Cela nous pousse à penser qu'en annonçant sa grossesse à Klima, Ruzena a jeté un dé, dont les conséquences lui échappent entièrement.

Le personnage Jakub, lui aussi, est une autre victime du hasard. En vivant sous le dictat d'un système communiste avec ses harcèlements policiers intolérables qui ont transformé la vie des gens à un non-sens, et de peur d'une arrestation, Jakub demande à son ami-médecin Skreta de lui préparer une pilule-poison pour se suicider en cas de besoin « *Il faut avoir au moins une certitude : celle de rester maître de sa mort et de pouvoir en choisir l'heure et le moyen* » (VA. p. 68). Dans la ville d'eau, et après l'obtention d'un visa, Jakub cherche à rendre la pilule, dont il n'aura pas besoin, au médecin

Le jour de départ de Jakub à l'étranger coïncide avec un concert que vont donner Klima et Skreta. Pris d'une paresse soudaine et inexplicable Jakub ajourne son voyage « *D'après ce qui était convenu avec ses amis de l'étranger, il aurait dû, à ce moment même,*

passer la frontière, mais il sentait qu'il était de nouveau en proie à une indélicate paresse » (VA. p. 104). Au restaurant, une heure avant le concert, Jakub accompagné de sa fille adoptive rencontre, par hasard, Klima et Ruzena attablés tout proche d'eux et il se souvient de cette femme qui l'avait empêché auparavant de faire entrer un chien à l'hôtel, où ils logent. Jakub après le départ de Ruzena et Klima, est surpris de voir un tube de médicament laissé par Ruzena sur la table contenant des pilules bleues de même couleur que son poison. Sans réfléchir, Jakub met sa pilule-poison dans le tube, à l'instant même où réapparaît Ruzena pour le récupérer. Surpris, figé Jakub a laissé Ruzena partir avec le poison sans rien faire « *Cela avait eu lieu soudainement, cela avait eu lieu si vite qu'il n'avait même pas eu le temps de s'en rendre compte. Cela avait eu lieu à son insu »* (VA. p. 112).

Sous l'effet de l'aveu de Klima qu'il cherche près d'elle l'amour et non le mariage, Ruzena confuse arpente les rues de la ville d'eaux et le hasard la conduit dans un restaurant où Kamila, la femme de Klima, a pris une table. Femme jalouse, elle est venue chercher son mari le soupçonnant d'adultère. Humiliée, et fâchée par un journaliste, qui ne cesse de la taquiner devant la femme de Klima, elle sort sa pilule pour se calmer et d'un geste accidentel de Bertlef, celle-là s'est glissée à l'intérieur de son sac. Sur le chemin du théâtre, Ruzena ne cesse de l'interroger sur sa présence ce jour-ci, cet instant-ci où elle a énormément besoin de quelqu'un pour la sortir de cette humiliation. Bertlef se contente d'une seule réponse qui soutient que sa présence est inexplicable et sans cause « *Par ce que toute chose vient à son heure. Et notre heure, c'est maintenant »* (VA. p. 131).

Le hasard ne cesse de jouer avec Ruzena, qui infirmière dans un immeuble, est surprise de voir Frantisek venir la chercher et tenter de la convaincre de garder le bébé. Au cours de la dispute, Ruzena, bouleversée par l'insistance de son ami, prit une pilule et sur le coup elle s'écroula morte devant les malades. L'enquête policière, légère et irresponsable, n'a pas conduit au meurtrier et le dossier du meurtre fut clos.

Au moment de la mort de Ruzena (dans la cinquième journée), Jakub était en train de se préparer à quitter la ville. À la sortie de sa chambre d'hôtel, il rencontra, par hasard, Kamila, la femme de Klima, qui venait de quitter sa chambre pour rejoindre son mari. La beauté de la femme et son charme le touchent au plus profond de son être. C'était la première fois que Jakub voyait une pareille beauté de son pays, laid et répugnant. Sous l'effet de laquelle, il réalise peut être qu'il avait tort de considérer son pays avec un regard de dédain et il est possible qu'il n'ait pas encore découvert toutes les richesses que recèle son pays.

En conduisant Kamila à son mari, Jakub ne tarda pas à exprimer à la femme son enchantement, ses sentiments, et l'impression que lui causait sa beauté. Ces compliments ont sur Kamila, longtemps vécu dans l'ombre de son mari et ses douloureuses trahisons, l'effet d'un souffle revivifiant. Et la femme, comme dans un éveil, prend conscience de son être, de sa personnalité et de sa beauté. Cette prise de conscience a pour corollaire son émancipation vis-à-vis de son mari qui lui apparaît maintenant comme quelqu'un d'ordinaire et sans qualité.

Dans le deuxième roman de notre corpus, '*L'insoutenable Légèreté de l'être*', l'histoire n'est pas aussi riche d'évènements hasardeux comme celle de '*La valse aux adieux*'. Ce roman se compose de deux histoires indépendantes (celle de Tomas et Tereza, et celle de Sabina et Frantz) avec des affinités thématiques qui les rattachent l'une à l'autre.

La première rencontre fortuite avec Tomas dans la brasserie où elle travaille comme serveuse a suscité chez Tereza des sentiments puissants et inconnus. D'aspect différent, Tomas, courtois, élégant, et passionné pour la lecture, donne l'image de quelqu'un d'intellectuel et de prestigieux. Éprise, Tereza trouve chez Tomas les qualités qu'elle cherche déjà de l'intelligence et de la personnalité.

Tereza, la villageoise, fille singulière de par sa pudeur, et sa passion pour les livres, et l'art classique voit en cet homme distingué un cadeau du hasard transporté par des signes avant-coureurs ; la musique de Beethoven émise par la radio, la lecture d'un livre déposé sur le comptoir et qu'aucune personne n'a feuilleté avant lui, le numéro six de sa chambre d'hôtel qui évoque le numéro de l'ancien immeuble de sa famille, le fait que Tomas s'assoit sur le banc jaune sur lequel elle s'était assise la veille, un livre sur les genoux. Tereza reconnaît dans ces faits du hasard les signes annonciateurs que cet homme lui est prédestiné et qu'il ne pouvait en être autrement. Après une courte discussion, Tereza accompagna Tomas à la gare et, au moment de la quitter, il lui laissa une carte de visite avec son numéro de téléphone si elle vient un jour à Prague.

Quelques jours après, Tereza lui a rendu une courte visite de deux jours à Prague pour revenir quinze jours plus tard, avec une valise chargée et un livre d'Anna Karénine à la main. Tomas qui vient de célébrer sa quinzième année de divorce invita, de façon inattendue, Tereza à rester chez lui « *Comment se fait-il qu'il se soit décidé si vite, alors qu'il avait hésité pendant près de quinze jours [...] Il en était lui-même surpris. Il agissait contre ses principes* » (ILE. p. 10).

Quelle signification a ce livre d'Anna Kérénine pour la nouvelle vie de Tereza ? Tereza ne s'identifiait-elle pas à ce personnage d'Anna qui se jette brusquement devant le train, au moment où il cherchait Vronsky ? Tereza qui a, depuis toujours, préservé sa pudeur n'hésite pas à se donner à Tomas dès le premier jour, où elle s'est laissée entraînée dans une impureté semblable à celle de sa mère. Tereza qui souhaite vivre sereinement avec Tomas dans un monde idyllique, pourquoi ne le quitte-elle pas après avoir su qu'il est libertin ?

Juste une semaine après l'occupation russe de la Tchécoslovaquie, le chirurgien Tomas a décroché un poste en Suisse. Tereza l'accompagna dans l'espoir que sa présence le détournerait de ses flirts avec d'autres femmes. Mais peine perdue, seule avec son chien, elle ne peut supporter l'absence prolongée de son mari, elle revient à Prague, en lui laissant un message d'adieu. Tomas, craignant qu'un malheur arrive à Tereza, seule dans un pays colonisé, est revenu à Prague.

La première nuit à Prague, allongé à côté de sa femme, Tomas se rappela soudainement d'une discussion avec Tereza « *Ils parlaient de son ami Z. et elle avait déclaré : Si je ne t'avais pas rencontré, j'en serais certainement tombée amoureuse* » (ILE. p. 22). Au même moment, qu'il entend sonner la cloche de l'église à Prague, il se souvint de ce tintement des cloches au moment de sa première rencontre avec Tereza « *Elle le voyait en face d'elle, assis sur un banc jaune, et elle entendait le carillonnement des cloches* » (ILE. p. 41). Tomas qui découvre que son amour pour Tereza n'est que la conjoncture de six hasards, est pris par le regret, et la colère et subitement il fut frappé par une crise d'estomac.

Tomas pendant la première visite de Tereza qui n'a duré qu'une semaine à cause d'un malaise de santé, a vu en elle un enfant abandonné dont il doit prendre soin « *Elle était allongée sur son lit et il était à son chevet, persuadée que c'était un enfant qu'on avait posé dans une corbeille et qu'on lui avait envoyé au fil de l'eau* » (ILE. p. 87). Cette image métaphorique de Tomas, l'incite à revoir le livre du mythe d'Œdipe, et peut-être y trouver une explication ou même une interprétation à ce qui il est en train de vivre.

Sept ans plus tard, les troupes russes interviennent en Tchécoslovaquie pour parer aux manœuvres de démocratisation de la vie politique, économique et culturelle entreprises par le parti communiste tchèque en 1986. La Russie y voit une dérive de la ligne communiste et une affiliation avec l'Occident. En effet, les communistes russes, dans le souci d'imposer la justice et s'immuniser contre les contres révolutionnaires, recourent à la persécution policière et à la main de fer pour maintenir la stabilité de la société. Mais, les gens qui croient

à l'humanité des principes communistes s'interrogent sur le sens des exactions inhumaines qu'ils pratiquent et s'ils avaient leurs propres raisons à les pratiquer, et s'ils avaient conscience de leurs actes.

Alors que Tomas se pose une autre question sur leur innocence innocents parce qu'ils ne savaient pas ou non ? Œdipe, lui, ne savait pas qu'il a tué son père et couché avec sa mère, et pourtant il ne se sentait pas innocent et il se creva les yeux. En s'inspirant du mythe d'Œdipe, Tomas rédigea un article dans lequel il inscrit ses réflexions sur la situation actuelle du pays. Modifié, rétréci, par le rédacteur, l'article de Tomas a eu un autre sens et a suscité une polémique collective. Licencié de son emploi, le grand chirurgien est devenu un laveur de vitre. Son article sur Œdipe a chamboulé sa vie sans dessus dessous. Si nous jetons un regard rétrospectif, ne trouvons-nous pas que la vie de Tomas est bouleversée par une rencontre hasardeuse ? Autrement dit, si Tomas n'a pas rencontré Tereza, aurait-il lu le mythe d'Œdipe ? Et aurait-il rédigé l'article provocateur ? Et serait-il renvoyé de son travail ? Tomas n'est-il pas la proie d'un hasard inéluctable ?

Le hasard marque aussi la réussite professionnelle de Sabina, et Milan Kundera s'inspire peut être de l'expérience de Francis Bacon. Dans son essai '*La rencontre*', notre écrivain cite les paroles du peintre « *Il souligne le rôle que joue dans sa peinture le hasard (hasard survenu pendant le travail ; une tache de couleur fortuitement posée qui change d'un coup le sujet même du tableau) ; il insiste sur le mot « jeu » quand tout le monde exalte la gravité de ses peintures* ». ¹⁵ Sabina explique à Tereza dans une discussion que le changement de son orientation artistique et la notoriété qui s'en suit ne sont que le fruit d'un pur hasard :

Ce tableau-là, je l'avais abîmé. De la peinture rouge avait coulé sur la toile. Au début, j'étais furieuse, mais cette tache a commencé à me plaire parce qu'on aurait dit une fissure, comme si le chantier n'était pas un vrai chantier, mais seulement un vieux décor fendu où le chantier était peint en trompe l'œil. J'ai commencé à m'amuser avec cette crevasse, à l'agrandir, à imaginer ce qu'on pouvait voir derrière. C'est comme ça que j'ai peint mon premier cycle de tableaux que j'ai appelé Décor. Évidemment, il fallait que personne ne les voie. On m'aurait fichue à la porte de l'école. (I.L.E. p. 34)

Grâce à une tache rouge fortuite qui a abîmé sa toile, Sabina, a passé d'une humble peintre à une artiste célèbre partout (en Suisse et à Paris). Sabina qui peint, en s'inspirant des œuvres du réalisme artistique, par un esprit ludique, a commencé à jouer avec la tache

¹⁵ KUNDERA, Milan, *Op.cit.*, (2009), p. 6.

fortuite et petit à petit sa toile se trouve transformée complètement d'un tableau réaliste, à son début, à un tableau Décor totalement antiréaliste à sa fin, où le monde parfaitement réaliste est mis en avant cachant ce que un semblant de déchirure dans la toile laisse voir en arrière « *Devant c'était le mensonge intelligible, et derrière l'incompréhensible vérité* » (ILE. p. 34).

Sa haine du Kitsch communiste la pousse à s'exiler en Suisse, où elle mène une vie calme et paisible : l'occupation soviétique de la Tchécoslovaquie et son retentissement dans le monde a joué un rôle prédéterminant dans le succès de ses œuvres. Pourtant cette réussite et une vie d'amour fervente n'ont pas empêché Sabina d'entendre subitement une voix étrangère qui l'appelle à s'exiler de nouveau. L'appel était irrésistible et Sabina ne pouvait que lui répondre sans qu'elle arrive à l'expliquer rationnellement.

Un jour en Californie, en pensant à Frantz, l'homme qui l'a beaucoup aimée, elle fut étonnée qu'un appel soudain, irrationnel la pousse à le quitter, et depuis, sa vie est allée de pis en pis. Son perpétuel voyage, dans les pays de l'Ouest, a épuisé son être et lui a rendu la vie légère tellement légère au point qu'elle devient impassible. D'où vient-elle cette voix étrangère, est-ce le hasard ou bien la haine du communisme ? Si c'est-elle cette dernière, pourquoi ses exils ne l'ont pas atténuée ? Ou bien Sabina est-elle victime de la force dominante du hasard ?

La force dominante du hasard frappe de sa main mortelle les deux protagonistes Tereza et Tomas. Après être devenu laveur de vitre, Tomas profite du temps qu'il consacra à ses relations intimes, qui font souffrir Tereza. Sous la pression de sa femme, ils partirent tous les deux à la campagne pour éloigner son mari des femmes de la ville, Tomas céda et devint chauffeur de camion. Quant à Tereza, elle travailla dans un bâtiment d'élevage. Un jour sur la route vers la ville voisine, le camion, soudain, dérapa et tomba dans un ravin, et les deux protagonistes moururent.

Dans '*L'immortalité*', l'histoire du roman elle-même est née d'un fait hasardeux qui donne naissance à la protagoniste Agnès. Le roman s'ouvre par la rencontre entre le narrateur et une femme sexagénaire. Lorsque ce dernier la vit faire un signe d'adieu à son maître-nageur, il fut ébloui, et il s'en inspira pour créer son personnage 'Agnès' « *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. Et le mot Agnès surgit dans mon esprit.*

Agnès. *Jamais je n'ai connu de femme portant ce nom* » (IMM. p. 9). Donc, Agnès est née du hasard d'une beauté.

Aussi, Laura la sœur d'Agnès s'était éprise de Paul (le mari de sa sœur) dès la première rencontre. À sa vue, une voix, interne surgit du plus profond de son être, lui révéla qu'elle venait de tomber sur l'homme qu'elle cherchait depuis longtemps « *Un jour, Agnès lui présenta Paul. À l'instant même de leur rencontre, Laura entendit quelqu'un d'invisible lui dire « Voilà un homme ! Le vrai. Le seul. Il n'en est pas d'autre au monde* » (IMM. p. 55). Tout au long de l'histoire, on ne se trompe pas de cette impression que l'amour de Laura pour Paul est plus fort que celui d'Agnès. Cela ne montre-t-il pas que seul un amour né d'un hasard, loin de toute considération rationnelle, est plus réel et plus profond ?

Agnès, la germanophone, accepte sans réflexion et sans hésitation la proposition de son chef de l'envoyer en Suisse pour diriger là-bas des travaux de recherche « *La sachant mariée, on ne comptait pas trop sur son accord ; elle les surprit tous : elle répondit 'oui' sans hésitation ; et elle se surprit elle-même : ce 'oui', qu'elle avait prononcé sans réflexion préalable* » (IMM. p.224). Le fait qu'Agnès accepte la suggestion du patron, sans se soucier de son mari Paul, de sa seule fille Brigitte, de sa sœur Laura, et de sa vie à Paris, et sans qu'elle se donne à la moindre réflexion pour l'examiner n'en dit-il pas beaucoup sur son acceptation, et celle-ci n'est-elle due au seul hasard ?

En plus de sa naissance, la mort d'Agnès résulte aussi d'un accident absurde. Une jeune adolescente, qui s'est trouvée assise au milieu de la route, a causé sa mort. Le lecteur sceptique qui se doute de l'absurdité de sa mort insensée et tragique, trouve un semblant de signification dans la partie intitulée '*Le hasard*' où Milan Kundera, explique le comportement bizarre de la fille, en explorant une dimension existentielle de l'homme '*le Grund*'.

Les passages précédents corroborent l'affirmation selon laquelle c'est bien le hasard qui orchestre la vie des personnages. Si le hasard décide à la place des personnages, où réside, alors, leur liberté, indissociable de la notion d'absurde ? Milan Kundera met en avant, dans ses écrits, la place du hasard qui agit et oriente tel un Dieu, mais cet intrus semi-fatal se renforce par les décisions irrationnelles des personnages dans les différentes situations. À vrai dire, pour convaincre Ruzena, Klima recourt délibérément à une décision irrationnelle. Jakub décide indifféremment de ne plus intervenir pour sauver la vie de la protagoniste. C'est Tereza qui décide, pour sa part, d'aller vivre chez Tomas, qui, à son tour, choisit de

s'engager, avec elle, dans une vie conjugale. Et c'est bien Sabina qui joue de son plein grès avec la tâche rouge et la développe, où point qu'elle a transformé le sens de sa toile.

En fait, le hasard dans le roman est la résultante de l'irrationalité des personnages kundériens. Notre écrivain s'inspire de la notion de l'irrationnel dans la vie humaine, présentée pour la première fois dans l'œuvre de Tolstoï '*Anna Karénine*'. Comme nous l'avons mentionné dans le premier chapitre de notre recherche, le hasard ne peut avoir son plein essor sans le truchement de la liberté de l'homme, c'est-à-dire qu'il serait un non-sens en son absence. Cependant la liberté excessive ou ce qu'Aristote nomme '*l'intempérance*' de l'homme est le motif des décisions irrationnelles, absurdes qui apportent au hasard un plein pouvoir. Selon Kundera, dans le temps absurde où l'existence de Dieu ne se diffère pas de son inexistence, l'homme libre n'est point contraint à ne pas transgresser les principes et les valeurs religieuses et psychologiques, ce qui ôte au comportement son sens et son intelligibilité.

II. 1. 3 Hasard dans l'acte de réception : l'incertitude de l'interprétation

Les dernières décennies ont connu l'apparition et la diffusion à grande échelle des théories de la réception qui promeuvent le rôle du lecteur dans l'actualisation du sens de l'œuvre. D'un sujet passif à un sujet actif, le statut du lecteur est devenu déterminant dans l'expérience littéraire, ce qui nous contraint à étudier le hasard dans l'acte de réception. Cependant avant de commencer notre analyse, nous tenterons d'exposer l'essentiel de cette théorie afin de cerner convenablement l'enjeu du hasard qui l'anime.

Les théories de la réception proposent un nouveau regard sur le texte littéraire, avec un effort de dépassement de la conception traditionnelle (texte/lecteur), où l'œuvre littéraire est envisagée comme une boîte à sens unique, qui attend le déchiffrement du lecteur. La conception moderne de l'acte de lecture montre que la construction du sens de l'œuvre se réalise, en effet, dans le processus de réception où l'interaction (lecteur/texte) enrichit ce dernier de nouvelles significations jusque-là inconnues. De ce fait, l'œuvre littéraire se définit comme « *Un "principe vide", naît de l'activité et de la participation du lecteur en réponse aux indéterminations du texte* »¹⁶.

La théorie de la réception a déplacé l'analyse de l'œuvre d'une analyse plus ou moins close à une analyse ouverte « *On ne cherche plus tant à savoir ce que disent les textes que*

¹⁶ HEIDENREICH, Rosmarin, « La problématique du lecteur et de la réception », *Cahiers de recherche sociologique*, n°12, Québec, 1989, pp.81.

ce que les gens en pensent, ce qu'ils en font, ce que ça leur fait, voire ce que ça leur fait faire »¹⁷. En conséquent, le lecteur n'est plus un partenaire extérieur à l'œuvre, plutôt il est l'associé implicite de l'auteur qui s'inscrit dans le texte lui-même.

Le lecteur, face à un produit saturé de blancs, doit orienter, combiner, et reconsidérer les éléments internes du texte afin de reconstituer un sens plus significatif. Comme le montre le chercheur Denis Legros, dans son analyse du texte littéraire, qui a insisté sur le rôle du lecteur dans le traitement du texte, en distinguant la signification de la signifiante :

Les textes littéraire possèdent des caractéristiques textuelles structurales spécifiques qui permettraient au lecteur de dépasser la signification des mots et des phrases et d'atteindre la signifiante littéraire, c'est-à-dire une dimension supérieure de l'expérience textuelle, traditionnellement appelée la dimension esthétique.¹⁸

La lecture du texte littéraire libéré des injonctions du contexte historique de sa naissance ne peut être enrichissante et signifiante que dans les possibilités esthétiques inconnues que recèlent ses structures spécifiques au-delà de la langue commune. Cette exploitation interne du texte littéraire par le lecteur se réalise qu'à travers la projection de ses données vivantes sur l'œuvre (son répertoire socio-culturel et intellectuel), afin de proposer un sens plus concret et plus tangible.

L'expression 'le lecteur se projette dans l'œuvre' nous conduit à la conception d'Iser qui considère que la relation (lecteur et texte) se fonde sur une 'attente réciproque'. Autrement dit, le texte, riche d'un répertoire culturel et social, absorbe le lecteur jusqu'à ce qu'il s'identifie à lui, alors que le lecteur, élément du contexte social, économique, politique particulier, projette sur le texte ses intérêts, son savoir et ses visions pour l'interpréter.

Aussi dans ses essais '*De l'interprétation*' (1965) et '*Les conflits des interprétations*' (1969), Paul Ricoeur a insisté sur le rôle intrinsèque du lecteur dans la construction du sens. Influencé par les études phénoménologiques de Husserl et de Heidegger, il propose au lecteur une méthode rigoureuse herméneutique pour comprendre les textes littéraires et soi-même.

¹⁷ SERVAIS, Christine, « Les théories de la réception », *Les Cahiers de la Sfsic*, n°8, 2012, en ligne : <https://orbi.uliege.be/bitstream/2268/135743/1/Servais-th%C3%A9ories%20r%C3%A9ception%20SIC.pdf>, pp. 2, consulté le 19 janvier 2023.

¹⁸ LEGROS, Denis, « Le traitement du texte poétique », v 36, n°2, *Psychologie Française*, France, 1991, en ligne : https://www.researchgate.net/publication/296196929_Le_Traitement_du_texte_poetique_In_G_Denhiere_Ed_Le_traitement_cognitif_du_texte, pp. 193, consulté le 23 Avril 2023.

A l'opposé de la conception de Wilhelm Dilthey qui distingue l'acte d'expliquer de l'acte de comprendre, Paul Ricoeur a tenté de réconcilier les deux perspectives pour comprendre suffisamment un texte littéraire et l'interpréter « *Pour comprendre, il faut expliquer. Et revenir après une compréhension naïve à une compréhension savante par le relais d'une explication de caractère scientifique* »¹⁹. Sur ce point, le chercheur Odile Riondet montre « *Il est nécessaire de prendre de la distance avec un texte, et en même temps nul ne peut contester qu'il a un sens, que ce sens doit être formulé. Le texte est inévitablement interprété, commenté. Il est donc souhaitable d'intégrer ces deux aspects de l'analyse du texte* »²⁰.

Suite à la vision de Paul Ricoeur, ce chercheur montre que l'interprétation ne s'oppose pas à l'objectivité, plutôt, elle peut la contenir si la lecture est attentive et s'appuie sur des raisonnements rationnels. C'est bien l'analyse, l'explication et la compréhension de la structure interne du récit qui permettent au lecteur d'exercer une interprétation personnelle, objective et scientifique « *Ainsi, non seulement le lecteur savant peut parfaitement passer d'une lecture formelle à une lecture interprétative, puisque les deux se complètent, mais de plus la lecture interprétative n'est pas moins objective que la lecture formelle* »²¹.

Le roman kundérien est un tissage des réflexions existentielles présentées sous forme d'une multitude de thématiques de différentes variations. Traitant des possibilités existentielles, à travers un jeu de thème, Kundera vise l'essentiel, en supprimant tout détail inutile, et superflu. Face à une œuvre volumineuse aux thèmes contradictoires ou complémentaires qui s'expliquent, le lecteur ne peut qu'être étonné par cette écriture qui ne cesse de modifier ce que Jauss appelle l'horizon d'attente' du lecteur.

Le concept de l'horizon d'attente, inventée par Husserl, devient un concept-clé dans les théories de la réception. Inspiré des travaux philosophiques et ethnographiques qui montrent que la culture est plurielle selon le point de vue de Certeau, et que l'histoire humaine peut être racontée diversement selon l'opinion de Lyotard, Husserl construit sa conception sur l'expérience du temps, en montrant que la compréhension et l'appréciation de l'œuvre se diffère d'un lectorat à l'autre. En d'autres termes, la permanence formelle de

¹⁹ DOMENICO, Jervolino, *Paul Ricoeur, Une herméneutique de la condition humaine*, Éditions Ellipses, France, 2002, p. 37.

²⁰ RIONDET, Odile, « Paul Ricoeur : le texte, le récit et l'histoire », *Revue L'Harmattan*, France, 2007, pp. 3

²¹ *Ibid.*, pp. 4.

l'œuvre entant que produit fini, figé cède le pas à l'impermanence significative, grâce à la variabilité de la lecture qu'exigent ses paramètres contextuels.

Influencés par la conception de Husserl qui s'intéresse à la réception sur l'échelle temporelle, les deux chercheurs Heidegger et Ingarden parlent de l'inachèvement du texte ayant besoin de l'interprétation du lecteur comme révélatrice du sens. Donc, le texte ne peut avoir sa signification que dans l'acte de lecture qui le rend significatif et compréhensible. Cette réalité de la réception est corroborée par les recherches de Roland Barthes qui soutient dans 'la mort de l'auteur' que le texte littéraire ne peut être vivant que par le processus de la réception.

De point de vue personnel, nous pensons que les propos de Roland Barthes sur la mort de l'auteur restent inopérante face à l'œuvre kundérienne, c'est-à-dire qu'un lecteur ne peut pas bâtir son interprétation indépendamment de la vision et la somme des réflexions de l'écrivain, qui abondent dans ses quatre essais '*L'art du roman, Les testaments trahis, Le rideau, Une rencontre*'. Notre romancier, qui critique sans répit les tenants de la critique littéraire contemporaine, considère que ceux-ci souffrent d'une insuffisance de conscience existentielle, qui les a empêchés d'accueillir son lourd message.

Ainsi, la complexité de l'œuvre de Kundera rend l'interprétation difficile, voire impossible au lecteur non averti qui n'a pas préalablement passé par ses réflexions essayistiques. C'est ce que prouvent les différentes études faites sur le roman Kundérien, où les chercheurs reviennent fréquemment à ses écrits pour expliquer une réflexion donnée. Par exemple pour comprendre la thématique de la variation des thèmes, le lecteur doit lire, d'abord, le roman de '*L'Immortalité*' où il parle du cadran de la vie. Le lecteur attentif peut trouver des analogies entre les métamorphoses des thèmes avec les aiguilles désynchronisées d'une montre qui tournent sur le cadran de la vie. Dans '*L'Insoutenable Légèreté de l'être*', le lecteur se trouve incapable de comprendre les comportements insensés des personnages sans s'en remettre à la notion de Kitsch que le romancier explique dans la partie essayistique du roman, où il projette un éclairage sur l'intrigue.

Par contre Kundera, en accord avec la conception de Heidegger sur l'inachèvement du texte (roman), qualifie les romans inaccomplis comme des grands romans « *Toutes les grandes œuvres (et justement parce qu'elles ont grandes) contiennent une part d'inaccompli*

».²² Toutefois, l'inaccomplissement d'une œuvre ne signifie pas l'inaccomplissement de l'histoire, mais signifie l'inachèvement des réflexions que véhicule l'histoire.

Dans '*La valse aux adieux*', l'histoire s'achève par la mort de Ruzena, le voyage de Jakub à l'étranger, et le retour de Klima à Prague. Cependant, les questionnements existentiels que traite le roman demeurent ouverts et sans réponse précise. L'immoralité inhumaine des personnages nous laisse penser que la méchanceté est intrinsèque à la race humaine, et que toute la batterie de principes et d'amour ne peut rien changer « *Dans La valse aux adieux on se demande : l'homme mérite-t-il de vivre sur cette terre, ne faut-il pas libérer la planète des griffes de l'homme ?* »²³. Cette immoralité se manifeste dans le comportement inhumain et déontologique du docteur Skreta qui n'hésite pas à utiliser son propre sperme pour les femmes, dont les maris sont stériles. Elle se manifeste aussi dans l'insistance de Ruzena à ne pas avorter le fœtus pour la seule raison d'avoir un objet qui lui confère un statut social tant désiré, ou encore dans la cruauté de Jakub qui empoisonne par jeu Ruzena et la laisse mourir indifféremment, sans le moindre regret, ou enfin dans le comportement hypocrite de Bertlef qui se dit croyant, alors qu'il mène une vie à l'opposé de ses croyances.

Comment juge-t-on les comportements invraisemblables des communistes qui pour instaurer une société de justice et de fraternité recourent à la persécution, à la torture, et à la violence étatisée ? Sont-ils conscients ou non de leur forfait ? Sont-ils innocents ou coupables ? Dans l'univers qu'a divisé Parménide (VI^{ème} siècle avant Jésus-Christ) en deux pôles opposés (positif-négatif), il y place la légèreté dans celui positif et la pesanteur dans celui négatif. Cependant, si la légèreté est positive, n'est-ce pas la pesanteur qui rend notre vie plus responsable et plus authentique ? Si la pesanteur est négative, n'est-ce pas la légèreté qui rend notre vie plus volage et plus inconstante tel l'air, qui s'envole et s'éloigne de la terre sans un véritable poids existentiel ? Que devons-nous choisir entre les deux ? La pesanteur qui nous écrasera un jour sous son poids à l'image de Tomas, écrasé par son camion, ou la légèreté qui transforme notre vie en bulles vides qui deviennent insupportables à l'image de Sabina, entraînée dans un voyage perpétuel et sans but ? Entre l'insoutenable pesanteur et l'insoutenable légèreté s'élabore le roman de '*L'Insoutenable légèreté de l'être*'.

²² KUNDERA, Milan, *Op.cit.*, (1986), p. 48.

²³ *Ibid.*, p. 68.

Les personnages de '*L'immortalité*' se divisent en deux catégories existentielles contradictoires ; ceux qui ne cherchent pas la Gloire comme Goethe et Agnès et qui suivent dans leur vie le principe de soustraction (réduire le nombre de contacts), et ceux qui cherchent la Gloire comme Bettina et Laura et qui pratiquent dans leur vie la méthode d'addition (augmenter le nombre de contacts). De là, la mésentente incompréhensible des deux sœurs (Agnès et Laura), qui revient à leur position dans la catégorie échappe au jugement. Laquelle des deux a raison ? Agnès qui ne veut pas d'un monde qui ne lui appartient pas et qui ne répond pas à ses archétypes, ou Laura qui cherche à marquer son itinéraire de vie d'une trace indélébile pour que sa mémoire demeure inoubliable ? Tant de questions ouvertes laissées sans réponse sur l'immortalité et l'effacement, sur la modernité et l'anti-modernité, sur le rationalisme et l'homo sentimentalisme que doit choisir le lecteur ?

L'absence de jugement qu'exige la sagesse du roman kundérien, fait de lui le lieu d'une prose méditative par excellence qui traite le monde en matrice des vérités insaisissables, non-affirmées. Comme l'affirme l'écrivain :

Le roman n'affirme rien, le roman recherche et pose des questions. J'invente des histoires, je les confronte entre elles, et j'interroge de cette façon. Le romancier apprend au lecteur à comprendre le monde comme une question. Cette attitude traduit la sagesse et la tolérance.²⁴

En conséquence, l'inachèvement du roman kundérien réside dans cette manière de l'écrivain de traiter les grands questionnements existentiels, dont chacun débouche sur une dédale de significations qui convainc le lecteur que le monde est plus compliquée qu'il le pense. D'où vient-il cet inachèvement ?

Les réflexions de Milan Kundera considèrent le monde comme une énigme à déchiffrer, loin de tout jugement, capable de nuire à l'objectivité du déchiffrement. Donc, le roman kundérien se fonde sur des hypothèses, et des postulats en dehors de toutes certitudes qui entravent l'investigation afin de libérer les consciences des résidus et des épaves hérités du passé « *Dans un monde construit sur des certitudes, le roman est mort* ». ²⁵

Les réflexions de Milan Kundera se précisent à travers les thèmes abordés, qui puisent leur signification au cours du développement de l'intrigue. En écrivant, l'écrivain sème ses réflexions, tout en laissant à la sagesse du roman de les travailler et d'en façonner le visage du roman. Aborder plusieurs thématiques, selon Milan Kundera, revient à aborder

²⁴ KUNDERA, Milan, *Les testaments trahis*, Éditions Gallimard, Paris, 1993, p. 103.

²⁵ KUNDERA, Milan, *Op.cit.*, (1986), p. 117.

l'essentiel, à aller à l'âme des choses où seul le détail important mérite d'être évoqué. En adoptant cette démarche, l'écrivain recourt à l'écriture fragmentaire plus favorable à exprimer le complexe et le désordonné.

Cette écriture fragmentaire est source de surprises et d'imprévus pendant l'expérience de la lecture. Elle remet à l'œuvre l'illusion du vraisemblable, responsable de l'enchaînement pseudo-causal des événements de l'histoire, où l'anticipation sur le cours des événements devient chose facile.

L'in vraisemblable permet à l'écrivain une liberté réelle et productive de mener son roman de la manière la plus adéquate et la plus humaine, aussi il lui apporte une richesse réflexive nécessaire à la plénitude de sa sagesse. En dégageant son roman de la linéarité chronologique, l'écrivain n'obéit pas à une méthode unique, ne se limite pas des thèmes convenus, et ne condamne pas son génie à réel cadré. Ainsi il embrasse l'ensemble de l'existence où le hasard se comporte en Dieu.

Le hasard de l'œuvre littéraire, qui va plus loin que d'être une simple imitation du hasard existentiel, crée constamment des perturbations durant l'acte de réception. Le lecteur qui prend dans sa main un roman où le hasard est introduit dans chaque composant (dans les comportements et les réflexions des personnages, dans les événements, dans la composition, dans les variations des thèmes, dans le langage, et dans le message véhiculé) se trouve incapable de l'interpréter avec certitude à cause de la complexité du sens, et à la multiplicité des possibilités douteuses. Si le lecteur n'arrive pas à interpréter avec certitude le roman de Milan Kundera, cela exprime-t-il la compréhension ou l'incompréhension du lecteur ? Selon la vision kundérienne, la certitude est l'image de l'incompréhension, alors que l'incertitude est la figure de la compréhension, c'est-à-dire : plus nous pénétrons dans la profondeur du sens, plus nous nous pesons une infinité de questionnements.

L'œuvre littéraire est le fruit d'un travail humain et d'une tradition culturelle. Elle ne traite pas des phénomènes naturels que le lecteur, selon une démarche explicative, peut en sortir avec une interprétation simple. L'œuvre aborde des phénomènes culturels et humains qu'il faut saisir dans leur complexité « *Quand il s'agissait de phénomènes naturels, il suffirait de les expliquer selon le paradigme de la simplification. Mais dès qu'il s'agit de phénomènes humains et culturels, il faut essayer de les comprendre dans leur singularité et leur complexité* »²⁶. Pour que le roman ne perde pas son étendu sémantique, chargée des

²⁶ LAURENT, Jenny, « L'interprétation », *Revue Ambroise Barras*, n°7, Genève, 2005, pp. 493.

figures symboliques, le lecteur doit le prendre dans sa totalité, dans sa complexité sans le modifier à un message simple, en expliquant les événements du récit. En plus de ceux-ci, le roman est rempli de connaissances qui traitent, en premier lieu, une dimension anthropologique et culturelle dans un monde fictif.

La profusion des effets hasardeux dans le roman a pour but de convaincre le lecteur par la force de la densité, que ce qu'on appelle 'certitude', qu'elle soit herméneutique ou existentielle, n'existe pas. Si son roman reflète le vécu avec tout le flou qui voile ses tentacules sous-jacents, c'est que le romancier prête au hasard toute sa puissance et son mystère pour esquisser une image de l'existence. Comment Milan Kundera met-il en scène, à l'aide du hasard, le schéma complexe et ambigu de la vie ?

Par le biais du hasard, notre écrivain exprime son scepticisme, en dégageant de son œuvre tout ce qui est apparenté aux certitudes sociales, historiques, idéologiques, et religieuses. Donc, le lecteur kundérien se trouve égaré dans un labyrinthe, sans jalons, sans guide, où seuls le soupçon et l'incertitude font l'authenticité du roman. Même après un effort d'attention et d'interprétation, le lecteur, qui cherche à lier logiquement et causalement les différents événements disparates, fut surpris d'une autre interprétation du narrateur qui vient mettre à l'épreuve sa compréhension.

Le crime gratuit qu'a commis Jakub dans '*La valse aux adieux*', donne une idée négative de ce criminel qui tue sans aucune nécessité. Cette idée négative du lecteur a commencé à s'effriter quand le narrateur a proposé, à la fin du roman, l'une des justifications à l'acte insensé de Jakub. En établissant un parallèle avec ce crime et celui de Raskolnikov, le narrateur, tout en dégageant les dissemblances entre les meurtres et la différence entre les meurtriers. Si Raskolnikov a commis son meurtre juste pour s'éprouver et savoir si la supériorité d'un homme le met dans le droit de tuer son inférieur, Jakub, quant à lui, était, toujours, convaincu que l'homme n'a pas ce droit. Et si Raskolnikov avait prémédité et préparé son crime, Jakub avait agi sous l'empire d'une impulsion. Aussi, Jakub ne cache pas sa haine des gens qui commettent des actes inhumains pour défendre leurs idées abstraites. Ces notifications déconstruisent tout jugement du lecteur qui hésite à voir en Jakub un meurtrier ou la victime d'une impulsion soudaine.

L'idée que fait le lecteur de Tomas, libertin et infidèle se dissipe quand le narrateur expose devant lui les nécessités et les habitudes installées qui concourent à faire de lui un homme dépravé et débauché. Le fait d'être chirurgien nourrit, en lui, au fil des années un

désir insurmontable pour les femmes qui l'attire constamment à elles. En effet, la conquête d'une femme remplit l'homme d'une volonté de puissance nécessaire à la bonne santé de son moi et de son image de soi « *Entre Hitler et Einstein, il y'a plus de ressemblances que de différences. Si on pouvait l'exprimer arithmétiquement, il y'a entre eux un millionième de dissemblance et neuf cent quatre-vingt-dix-neuf cent quatre-vingt-dix-neuf millionnièmes de semblables* » (ILE. p. 98).

Le chirurgien est sous l'impulsion d'une force intérieure, qui l'incite à découvrir ce millionième de dissemblance, et à utiliser un scalpel imaginaire pour déchirer l'enveloppe superficielle du Moi des femmes. Donc, ce n'est pas le désir et la volupté autant que la découverte et la possession que Tomas recherche dans le propre de chaque femme. Ce commentaire du narrateur, qui vient en dernier lieu, trouble l'opinion du lecteur sur Tomas, et le contraint à revoir sa lecture.

De même, le personnage de Sabina, libertine et légère, se transforme aux yeux du lecteur après que la réflexion du narrateur nous fait savoir que celle-là, loin d'être irresponsable et sans valeurs, est une femme libre qui ne peut vivre réellement sa liberté, qu'en transgressant les interdits sociaux. Adolescente encore, elle se comportait à l'encontre des principes de sa famille ; elle lie des relations amoureuses et voyage seule. Peintre, elle trahit le réalisme communiste en peignant comme Picasso, c'est ce que réclame sa liberté.

Dans '*L'immortalité*', le lecteur attribut à Bettina le terme de l'homo-sentimentalis, terme créé par Kundera lui-même qu'il définit comme :

Il faut définir l'homo sentimental non pas comme une personne qui éprouve des sentiments (car nous sommes tous capables d'en éprouver), mais comme une personne qui les a érigés en valeurs. Dès que le sentiment est considéré comme une valeur, tout le monde veut le ressentir ; et comme nous sommes tous fiers de nos valeurs, la tentation est grande d'exhiber nos sentiments. (IMM. p. 187).

Il nous paraît que Bettina est un personnage romantique qui exploite la célébrité du poète Goethe pour sa propre Gloire. Néanmoins, la lecture attentive du roman, nous montre que Kundera rattache à chaque période historique un personnage déterminé (Goethe représente le XVIII^{ème}, Bettina le XIX^{ème}, Laura le XX^{ème}, et Brigitte le XXI^{ème} siècle). L'histoire de Goethe et Bettina est celle d'une époque, où les sentiments s'érigent en valeur, contrairement à l'époque des Lumières qui puise ses valeurs dans la raison. De ce fait, Bettina représente l'une des dimensions humaines du XIX^{ème} siècle, et agit selon ses valeurs sentimentales.

Dans les premières pages du roman, le narrateur apprend par la radio la mort accidentelle d'une femme dans sa tentative d'éviter de heurter une fille sur la route. Alors c'est dans la quatrième partie que le lecteur découvre que la mort absurde annoncée à la radio est celle d'Agnès. En tant que lecteur, on ne saura jamais si Agnès est morte au début de l'histoire et que c'est son ombre qui a été mis en scène dans toute l'intrigue ou si c'est Agnès elle-même qui joue réellement son rôle et que le narrateur, grâce à l'écriture fragmentaire, a évoqué préalablement sa mort.

D'après ce qu'on a vu dans les passages précédents, nous trouvons que le lecteur interprète les actions des personnages, loin de voir dans leur moi, alors que le narrateur pénètre leur intériorité pour interpréter leurs actions en pleine connaissance de leur moi. À travers cette désunion entre le moi et l'action, Milan Kundera introduit, dans son œuvre, une réflexion existentielle sur l'image, considérée comme une possibilité existentielle de l'homme moderne. Notre image aux yeux des autres ne correspond nullement à notre véritable identité, c'est à dire entre se voir et être vu réside la problématique de l'image.

En guise de conclusion, nous dirons que le roman de Milan Kundera fonctionne comme un réseau de mots et de phrases, où le sens est déterminé de manière précise et complémentaire exigeant du lecteur d'être averti et attentif et à ne rien négliger, puisque passer sur un détail si minime soit-il risque d'altérer le sens et de nuire à la véritable compréhension du roman comme l'indique le narrateur de '*L'Immortalité*' :

Cette idée, si évidemment juste, le mettait en joie, alors que j'étais de plus en plus triste : si le lecteur saute une seule phrase de mon roman, il ne pourra rien y comprendre, et pourtant, quel est le lecteur qui ne saute pas de lignes ? Ne suis-je pas moi-même le plus grand sauteur de lignes et de pages ? (IMM. p. 319).

Dans cet extrait, Kundera avoue que ses romans sont difficiles à comprendre, en dépit de leur apparence facile. Derrière son écriture simple et légère se cache un sens compliqué et profond et une lecture simple et superficielle ne peut en dégager le véritable sens.

La répétition de la lecture permet au lecteur de découvrir les coins sombres du roman. Même avec cet effort, il n'en sortira jamais suffisamment de précisions et de clairvoyance. De même que les grands écrits littéraires, le roman de Milan Kundera oblige le lecteur attentif à des questionnements polémiques, ouvrant la voie à d'autres interprétations. L'écrivain tchèque fait de l'esthétique de l'imperfection la plateforme de son œuvre, où chaque interprétation rajoute au roman une nouvelle richesse sémantique. Pour lui,

l'herméneutique, produit des écrits qui vont interpeller les générations futures et lui conférer une permanence immortelle.

II. 2 La mise en abyme de l'être

Dans le sillage de Heidegger et sa conception de l'oubli de l'être, Milan Kundera via son roman se fait explorateur de l'existence afin d'éclaircir la réalité de l'être. Être pleinement dans le monde ou être ailleurs et être plein du monde ou être un mort-vivant sont les conditions humaines sur lesquelles s'édifie l'œuvre kundérienne. L'effort de Kundera de pénétrer l'opacité de la réalité et de voir dans les choses et la force qui les anime, et leur aboutissement, se heurte à une passivité philosophique qui craint d'aller à la limite de l'interrogation existentielle. Dans un monde de désenchantement, de viol des valeurs, notre romancier tente à aider l'homme à se retrouver, en éveillant chez lui la conscience de la valeur et le courage de se mettre à nu en face à lui-même.

Ce désenchantement du monde on le trouve dans l'ensemble de ses œuvres, où les mêmes thématiques sont abordées différemment, en engendrant des possibilités existentielles différentes. Chacun de ses romans projette quelque lumière sur d'autres vérités humaines inconnues, et propose, ainsi, une plateforme plus large et plus solide pour la quête littéraire. Dans ce qui va suivre, nous essayons de mettre l'accent sur le contexte extérieur de l'œuvre en tant que référence objective et événementielle. Puis, nous cherchons à cerner la représentation du temps moderne-postmoderne dans notre corpus. Et enfin, nous tentons de relever le sens qu'attribue Milan Kundera à notre temps.

II. 2. 1 De la modernité à la postmodernité : l'humanisation du monde et la déshumanisation de l'homme

Tout a commencé avec la conception cartésienne qui a mutilé un sens déjà installé de l'homme et du monde. Dans une réflexion sur l'être et le devenir, René Descartes a réduit l'essence de l'homme à sa seule pensée : 'Je pense donc je suis'. Dans son ouvrage '*Discours de la méthode*' (1637), sous l'impulsion des acquis scientifiques récents, il tente de scientiser l'homme, en le prenant pour un objet d'étude scientifique rationnel. D'après lui, la science et la raison sont les seules domaines aptes à promouvoir l'humanité.

Dans le même ouvrage, il ajoute « *Je connus de là que j'étais une substance dont toute l'essence ou la nature n'est que de penser et qui, pour être, n'a besoin d'aucun lieu,*

ni ne dépend d'aucune chose matérielle »²⁷. Le fait de limiter l'essence de l'homme à une substance qui pense (l'esprit), quelle valeur, alors, ont le corps et l'âme ? Ne dit-on pas que l'homme est le fruit de trois substances (esprit-corps-âme) ? Les spécialistes ont noté chez Descartes que la nature de l'homme se résume dans la pensée, seule qui affirme son existence. Aussi, sa raison est seule apte à dire la vérité. De même, si Descartes ne nie pas radicalement le rôle du corps et de l'âme, il leur attribue un rôle secondaire qui en fait des auxiliaires de la substance pensive.

Cette promotion de la raison humaine a mené Descartes à se douter de la réalité du monde et à mobiliser la volonté de l'esprit pour y distinguer ce qui est réel de ce qui est illusoire. En dépouillant la vérité de sa métaphore de l'absolu, Descartes écarte de son champ d'investigation les notions archaïques et inconcevables pour l'esprit humain, et ne tient compte que de celles permettant de construire des connaissances rationnelles. Autrement dit, il transforme ce qui était ambiguïté en un système complexe, rationnel approprié au fonctionnement de l'esprit humain. De l'ambiguïté de l'absolu à un système compréhensible, cette transition est la première figure de la rupture opérée entre l'homme et la réalité du monde, et qui va augmenter, de plus en plus, avec les cartésiens modernes et postmodernes.

L'alignement sur le rationalisme et le scientisme a condamné la vérité à des explications logiques et expérimentales au détriment de la grande richesse intrinsèque à la nature. Cette démarche qui exige l'usage excessif de la raison, et de la scientification a réduit l'homme à un être partiel et unidimensionnel, détaché de son tout, qui nécessite peut être le développement d'autres disciplines scientifiques, dépassant l'étroitesse du rationalisme. L'exaltation de la science va de pair avec le développement technologique, qui est dans une large mesure, dépendant des avancées scientifiques. C'est dans ce contexte que la notion de l'oubli de l'être a émergé, pour la première fois, grâce au phénoménologue de Heidegger qui explique que le développement scientifique et le progrès technologique créent une séparation entre l'être et sa véritable existence. Autrement dit, plus l'homme se donne à la science, plus il se détache de son essence :

L'essor des sciences propulsa l'homme dans les tunnels des disciplines spécialisées. Plus il avançait dans son savoir, plus il perdait des yeux et l'ensemble du monde et lui-même, sombrant ainsi dans ce que Heidegger, disciple de Husserl, appelait, d'une formule belle et presque magique, 'l'oubli de l'être'.²⁸

²⁷ DESCARTES, René, *Discours de la méthode*, Éditions EPUB, 2011, p. 23.

²⁸ KUNDERA, Milan, *Op.cit.*, (1986), p. 6.

Victime d'un développement accéléré, l'homme s'adonne, de façon abusive, au point qu'il s'est « chosifié », où sa valeur existentielle équivaut à son statut matériel. L'homme moderne déconstruit les fondements traditionnels de l'humanité essentiellement humains et religieux, en les remplaçant par d'autres valeurs, basées sur le principe de la domination, du progrès économique et du bien-être social, d'où cet aspect banal et ennuyeux de la vie qui donne l'impression qu'on a passé à côté de l'essentiel 'le sens de la vie et de l'être humain'.

Cette hantise de la technologie et du pouvoir technique est à l'origine d'une discordance fatale entre l'espoir qu'avaient nourri les sociétés et les conflits meurtriers généralisés qui avaient marqué les temps modernes :

Pendant l'époque des Temps modernes, la raison cartésienne corrodait l'une après l'autre toutes les valeurs héritées du Moyen Âge. Mais au moment de la victoire totale de la raison, c'est l'irrationnel pur (la force ne voulant que son vouloir) qui s'emparera de la scène du monde parce qu'il n'y aura plus aucun système de valeur communément admis qui pourra lui faire obstacle.²⁹

Selon Kundera, la raison cartésienne, qui a réussi à expliquer et à aider l'homme à s'épanouir matériellement et organisationnellement, a affiché son insuffisance et son échec à répondre à ses besoins spirituels, d'où cette absence des valeurs qui devraient se substituer aux valeurs traditionnelles. Cette transition historique a fait de l'homme moderne un être sans valeurs et sans principes qui n'arrive pas à retrouver un sens à son existence « *L'homme lui-même, au cours du processus, s'est transformé du 'maître et possesseur de la nature' en 'une simple chose'* ». ³⁰

Au déclin des valeurs humaines héritées et l'avènement de nouvelles valeurs matérialistes, quelle signification prendra la notion de l'oubli de l'être ? La technologie qui a permis à l'homme de se projeter en dehors de lui-même et de prendre une dimension grandissante s'est montrée incapable de lui donner une valeur existentielle à la mesure de sa nouvelle taille de projection. Cette nouvelle condition expose l'homme au risque de celui qui est pris dans une avalanche, sans avoir les moyens de s'en sortir.

Hegel fut le premier théoricien qui a abordé le passage de la modernité à la postmodernité, selon une démarche herméneutique et descriptive. Sa méthode philosophique, qui vient de décrire et d'expliquer le monde tel qu'il est et non pas tel qu'il devrait être, prend en considération toutes les composantes sociales modernes-

²⁹ Ibid., p. 25.

³⁰ BOISEN, Jorn, *Une fois ne compte pas : nihilisme et sens dans L'Insoutenable Légèreté de l'être de Milan Kundera*, Éditions E-book, 2006, p. 13.

postmodernes : le progrès, le rationalisme, la révolution « *La méthode hégélienne n'est donc nullement "dialectique" : elle est purement contemplative et descriptive, voire phénoménologique au sens husserlien du terme* »³¹. Cependant, avant d'analyser la vision de Hegel pour comprendre cette transition historique et sociale de la modernité et de la postmodernité, nous proposons, tout d'abord, définir ces deux notions-clés de notre étude.

La notion de modernité provient de l'adjectif 'moderne' qui existe depuis le XVI^{ème}. Elle apparaît au XVII^{ème} siècle en Angleterre, puis au XIX^{ème} siècle en France. D'une vague signification à cause de son alternance contradictoire entre le positif et le négatif, la modernité est partagée entre le progrès scientifique et ses avantages, et les guerres et les exploitations injustes et leurs inconvénients.

De *modus* signifiant 'mesure' à *modo* désignant 'exactement', dans la tradition latine la notion de modernité ignore complètement la temporalité, où l'opposition moderne/ ancien n'existe plus, et où les concepts du temps ont d'autres sens atemporels tel que le mot 'classique' qui a pour synonyme 'vulgaire' « *Cela explique, d'après Matei Calinescu, l'indifférence des Latins classiques pour les relations diachroniques : ils n'avaient pas l'idée du temps au sens moderne de l'histoire, qui est le temps successif, évolutif et fini* »³². À l'encontre de cette conception latine du temps de forme cyclique, le Moyen Age et plus précisément, le X^{ème} siècle a connu l'émergence d'un nouveau couple conceptuel 'antiqui/moderni' qui amène à une nouvelle conception d'un temps évolutif, linéaire et infini. Cette nouvelle conscience du temps apporte à la notion de modernité une dimension temporelle. Donc, quel est le temps et quelle est l'époque de la modernité ?

Quant à modernité, elle figure chez Balzac dès 1823 et Baudelaire l'emploie dans la critique du peintre Constantin Guys, intitulée *Le Peintre de la vie moderne*, écrite en 1859 et publiée dans *Le Figaro* en 1863. Selon le Littré, ce mot est apparu, en 1867, dans un article de Théophile Gautier, et selon le Robert, en 1849 dans *Les Mémoires d'Outre-Tombe* de Chateaubriand. Pour Hegel, selon Meschonnic, la modernité commence, en 1453, par la découverte du Nouveau Monde, la Renaissance et la Réforme ; pour Heidegger elle commence avec Descartes, et s'achève à l'époque de Nietzsche. Enfin, pour Foucault et Habermas, l'âge de la raison avec Kant et les philosophes des Lumières est son commencement³³.

³¹ MADISON, Gary, « Les visages de la postmodernité », *Revue Études littéraires*, v 27, n°1, Québec, 1994, pp. 113.

³² KWAK, Min-Seok, « La notion de la modernité ses ambivalences et évolution », *Revue Humanité*, n°8, Chine, 2014, pp. 96.

³³ *Ibid.*, pp. 99.

Les intellectuels ont trouvé et trouvent toujours une grande difficulté à déterminer le temps de la naissance de la modernité. En effet, cette différenciation temporelle se réfère à la mouvance de la signification du mot lui-même, qui se trouve différemment interprétée par la pensée humaine. Comme le montre Jean Baudrillard « *[la modernité est] mouvante dans ses formes, dans ses contenus, dans le temps et dans l'espace, elle n'est stable et irréversible que comme système de valeurs, comme mythe* »³⁴. Cette difficulté à dater la naissance de la modernité est due à son opacité, instable et changeante d'une époque à l'autre. Si le temps de la naissance de la modernité nous échappe, pouvons-nous, au moins, déterminer le temps de son achèvement ?

Les historiens, de même que les sociologues ont lié le déclin de la modernité à l'apparition de la postmodernité, dont elle se démarque par un ensemble de données nouvelles. Apparue dans les années cinquante, la notion de la postmodernité pose un problème conceptuel et significatif. Si l'adjectif 'moderne' est le synonyme de contemporain, présent, actuel, si 'la modernité' désigne l'actualité et la contemporanéité, comment peut-on qualifier la postmodernité ? En évitant cette problématique, les historiens considèrent que la postmodernité est la phase qui suit la modernité. Cette appellation se réfère aux grands changements qui modèlent notre présent, qui se distingue du temps moderne pour marquer le nouvel existentiel de l'humanité et sa nouvelle phase historique.

Cependant, ces changements, qui ont affecté le monde et séparé les deux périodes moderne et postmoderne, suffisent-ils à les bien distinguer l'une de l'autre ? Linguistiquement parlant, la postmodernité se compose du préfixe 'post' et du radical 'modernité', ce qui montre l'intégration des deux périodes. Donc, la relation entre les deux s'élabore dans la continuité et le prolongement de la modernité dans la postmodernité. Entre le déracinement et l'enracinement de la postmodernité apparaît la difficulté à comprendre la relation entre les deux époques.

L'époque moderne et l'époque postmoderne s'inscrivent dans l'histoire humaine, voire dans le temps humain que Hegel figure comme une ligne linéaire et unidirectionnel. Si la postmodernité est l'expression d'une nouvelle civilisation humaine indépendante de celles précédentes, ce divorce temporel ne permet-il pas de penser que la postmodernité est hors du temps humain ? Si la postmodernité exclut-elle la modernité, l'homme d'aujourd'hui ne s'en va-t-il pas vers l'ère du néant ?

³⁴ Dictionnaire, *Encyclopædia Universalis*, « modernité », p. 552.

En effet, la postmodernité est considérée comme l'acceptation et le refus du temps moderne ; c'est-à-dire accepter sa richesse et refuser ses problèmes. D'un ton fort critique envers les fondements de la modernité, la postmodernité n'hésite pas à remodeler l'héritage de la modernité ' progrès, Histoire, révolution, humanisme', selon sa vision et les attentes des sociétés postmodernes. Par un effort de réflexion et de modification, les postmodernes ont évacué la notions de modernité tout ce qui est métaphysique et transcendantal.

Si on connaît une cause à toute grande guerre de l'Histoire humaine, quelle est la cause de la Première Guerre mondiale ? Si Hélène est la cause de la guerre de Troie, quelle est la vraie raison de la Première Guerre mondiale ?

Demandez aux gens quelle était la vraie raison de la guerre de 14. Personne ne saura répondre, même si cette gigantesque boucherie est à la racine de tout le siècle récemment révolu et de tout son mal. Si au moins on pouvait nous dire que les Européens se sont entre-tués alors pour sauver l'honneur d'un cocu !.³⁵

Dans son assai '*Le rideau*', Milan Kundera a mis en relief l'absurdité et l'insensé de la Première Guerre mondiale qui, d'après lui, surgit du néant et de la nullité. En établissant des liens entre le développement technologique et le déclenchement de la guerre de 14, pouvons-nous nier que la volonté de l'homme européen de s'emparer des richesses du monde est la cause de la guerre ? À vrai dire, le progrès technologique et économique n'est-il pas le mobile réel de cette guerre ?

La Première Guerre mondiale a témoigné de l'irrationalité de l'homme, qui d'expériences empiriques rationnelles, fait naître des expériences existentielles irrationnelles. Dans cette époque où les valeurs se travestissent et portent le masque de la technologie, le monde a subitement basculé, sous le poids des acquis scientifiques et technologiques qui ne cessent de se développer de façon astronomique. Ce changement rapide, né de la nouvelle relation entre l'homme et la technologie, crée un monde complexe et différent, dont la portée est un au-delà de la modernité, que les spécialistes nomment 'le monde postmoderne'.

Les réussites scientifiques et technologiques inaugurent de nouvelles possibilités d'existence, parmi lesquelles nous pouvons citer : l'apparition des mouvements pacifistes, où les lois naturelles sont institutionnalisées, l'apparition d'une nouvelle éthique insignifiante qu'est la bureaucratie. Dans son article, '*Le phénomène des jobs à la con*',

³⁵ KUNDERA, Milan, *Le rideau*, Éditions Gallimard, Paris, 2005, p. 51.

l'anthropologue et l'économiste David Graeber a montré que les cadres et les institutions administratives sont occupés à des tâches inutiles et absurdes « *Le phénomène des jobs à la con désigne l'aliénation de la vaste majorité des travailleurs de bureau, amenés à dédier leur vie à des tâches inutiles et vides de sens, tout en ayant pleinement conscience de la superficialité de leur contribution à la société* ». ³⁶

En se mettant sous la coupole de la loi, le monde a pris ses distances vis-à-vis de l'esprit et de l'esthétique qui furent remplacés par le devoir et la réussite. La prépondérance du formel fait perdre à l'homme le goût de sa liberté. Aujourd'hui, 'le respect de l'existence se traduit en respect des droits, respecter la femme, l'enfant, l'animal revient à respecter leurs droits'. L'homme contemporain, loin de vivre et de savourer pleinement la vie, se trouve à la merci des devoirs et des droits qui banalisent son existence, au point où 'je suis un être humain' devient synonyme 'je suis un être de devoirs et de droits'.

Durant les années cinquante, le structuralisme devient le nouveau visage de la science comme le montre Pierre Auger. Du structuralisme du langage au structuralisme des sciences humaines et sociales, la société humaine devient un matériau des études anthropologiques (Claude Lévi-Strauss) et philosophiques (Michel Foucault), où l'homme est passé d'une unité transcendante à une unité quantitative, mesurable.

La méthode structuraliste appliquée à l'homme et à la société a valorisé la prédominance du tout sur les parties, la totalité sur la particularité, et la collectivité sur l'individualité. C'est ce qui a réduit la société contemporaine à un schéma structural complexe sans un arrière-plan humain « *Passer de la défense théorique d'un déterminisme structural à une dévalorisation de l'humain est une position idéologique qui présente le grave danger de favoriser une évolution sociale vers la brutalité et le cynisme* » ³⁷. Cette dévalorisation de l'homme, qui engendre une nouvelle idéologie tant dangereuse et nuisible à la race humaine, laisse voir dans les pratiques de certains structuralistes une vision inhumaine à haut risque par l'imposition d'un ordre social bien structuré qui étouffe la nature de l'homme et réduit son être.

À côté de cette dévalorisation de l'humain, le monde a assisté à une valorisation économique et politique. Avec la mondialisation et la globalisation galopantes, les frontières

³⁶ GRAEBER, David, *Bullshit jobs*, Éditions LLL, France, 2019, p. 47.

³⁷ JUIGNET, Patrick, « Structuralisme et sciences humaines ». *Revue Monde*, France, 2015, en ligne : <https://philosciences.com/philosophie-et-humanite/methode-et-paradigme-des-sciences-humaines/6-le-structuralisme>, consulté le 28 février 2023.

entre l'Est et l'Ouest se sont estompées, les limites entre le Moi et l'Autre se sont effacées. Ce qui a fait naître des tensions, des rapports de forces et d'enjeux de puissance entre États, aggravant les défis de développement à l'échelle nationale et internationale. Selon les experts, « *La mondialisation pourrait être définie comme l'extension à l'échelle mondiale d'enjeux divers, d'ordres économique, politique, religieux, culturel ou environnemental, qui étaient auparavant limités à des régions ou des nations* »³⁸. À travers l'infirmité de l'identité humaine et culturelle et la confirmation de l'identité commerciale et technologique, l'homme devient un jeu entre les mains des technocrates, où sa vie est transformée en une course inutile et absurde.

Dans l'époque moderne-postmoderne, l'intérêt de l'homme pour le développement scientifique et le progrès technologique le pousse à moderniser les représentations du monde où la technologie s'est infiltrée progressivement. Les valeurs humaines ont cédé la place aux valeurs du Marché, l'intelligence artificielle a remplacé l'intelligence humaine, et le savoir est devenu l'instrument de la puissance. Ces nouvelles données ont introduit l'homme dans un mouvement existentiel qui transforme sa réalité et sa nature et son être pour en faire un homme sans qualités.

II.2.2 Temps nihiliste ou la grande interrogation existentielle

La dégradation des valeurs humaines ancrées dans l'Histoire et la montée de nouveaux principes axés autour du développement technoscientifique ont mutilé le sens de l'être et de l'existence. Le démantèlement de la conception kantienne d'une histoire linéaire humaine et orientée vers une finalité universelle est à l'origine de cet état de 'tourner en rond' qui caractérise l'époque actuelle. En l'absence de la religion, de l'Histoire, de la culture et d'une référence universelle, l'homme postmoderne s'est détourné des valeurs historiquement connues et s'est laissé entraîner par son arrogance et sa cupidité dans son rêve d'être le Dieu tout puissant dans un monde sans Dieu.

'Être Dieu du monde' est le corollaire de 'Dieu est mort'. Le philosophe allemand F. Nietzsche, suite à une analyse de l'évolution de la civilisation occidentale et de ses valeurs, a découvert l'effritement de l'idée de Dieu en tant que valeur suprême, qui a entraîné la dévalorisation d'autres grandes valeurs traditionnelles. La mort de Dieu qu'a annoncée

³⁸ ABRIC, Jean-Claude, GUIMELLI, Christian, « La représentation sociale de la mondialisation : rôle de l'implication dans l'organisation des contenus représentationnels et des jugements évaluatifs », *Revue Bulletin de psychologie*, n°487, France, 2007, pp. 49.

Nietzsche comme une bonne nouvelle prometteuse de surhumain et d'une civilisation grandiose s'est apparemment tournée à contre sens, et l'homme, sans Dieu, est devenu insupportable pour lui-même, d'où les divagations, les folies et les crimes qui stigmatisent le monde. C'est dans cette nouvelle atmosphère existentielle que l'homme a commencé à se questionner sur lui-même et sur son existence : à quoi bon vivre ? À quoi bon être juste ? À quoi bon faire le bien ? D'où la pensée nihiliste commence à voir le jour.

Qu'est-ce que le nihilisme ? Étymologiquement, le nihilisme provient du mot latin *nihil*, et qui ne désigne 'rien'. Conceptuellement, il désigne un monde sans sens, sans valeurs, sans but, où le néant est la seule vérité. En réaction à l'analyse kantienne qui traite le sujet de l'être selon une méthode spéculative, Jacob Hermann Oberceit a inventé ce terme, et qui signifie selon lui « *Un anéantissement méthodique de la certitude du monde naturel, de sorte que l'ouverture d'une conscience vide de sens se pose* ». ³⁹

Seul terme à plusieurs notions, le nihilisme est interprété différemment d'un philosophe à l'autre : Nietzsche le réfère à la décadence des valeurs traditionnelles, Mikhaïl Bakounine à l'anarchisme, Leo Strauss à la connaissance superficielle des principes de la civilisation, Husserl à la déconstruction de la rationalité et la crise de l'identité européenne, et Heidegger à l'oubli de l'être. En dépit de sa richesse conceptuelle, nous allons nous intéresser uniquement aux pensées des philosophes que l'on rencontre dans le monde littéraire kundérien. Du crépuscule des idoles à l'oubli de l'être, passant par l'intentionnalité d'Husserl, les pensées de Milan Kundera oscillent entre ces trois philosophes pour expliquer la thématique de l'être dans l'époque moderne-postmoderne.

L'allégeance à la philosophie nietzschéenne dans la production de Milan Kundera s'exprime à travers l'architecture formelle et scripturale du texte littéraire. En effet, notre romancier s'inspire de l'écriture expérimentale du philosophe allemand et des notions-clés de sa philosophie, son esthétique et sa composition. D'un autre côté, il s'inspire de l'attitude phénoménologique de Husserl et de Heidegger qui s'élabore sur une pensée méditative, non-métaphysique et qui ouvre une nouvelle voie à la philosophie contemporaine, fondée principalement sur la méditation.

Nietzsche est le premier philosophe qui a lancé les premiers cris sur le nihilisme, en écrivant :

³⁹ DUTHEL, Heinz, « Nihilisme », *Revue Academia*, en ligne : <https://www.academia.edu/7822871/Nihilisme>, consulté le 3 mars 2023.

Ce que je raconte, c'est l'histoire des deux prochains siècles. Je décris ce qui viendra, ce qui ne peut manquer de venir : l'avènement du nihilisme. Cette histoire peut être dès maintenant contée, car la nécessité elle-même est à l'œuvre. Cet avenir parle déjà par cent signes, ce destin s'annonce de partout ; toutes les oreilles sont déjà tendues vers cette musique future. Toute notre civilisation européenne se meut depuis longtemps déjà dans une attente torturante qui croît de lustre en lustre et qui mène à une catastrophe ; inquiète, violente, précipitée, elle est un fleuve qui veut arriver à son terme, elle ne réfléchit plus, elle redoute de réfléchir.⁴⁰

Dans cet extrait, Nietzsche anticipe sur l'avènement du nihilisme comme conséquence de la crise des valeurs humaines universelles. Suite à une étude généalogique des valeurs, il a trouvé que la civilisation, depuis quelque temps, s'est détournée de son fondement et de ses principes. Ce dérapage loin de la ligne droite et évolutive va faire entrer la civilisation européenne en crise et la plonger dans l'incertitude.

En revanche, Heidegger a expliqué l'oubli de l'être, en se référant à l'Antiquité grecque et en indiquant qu'il prit ses origines dans l'Histoire occidentale. Comment Heidegger parle-t-il du nihilisme dans un temps qui semble plein à craquer de dogmes ? Comment peut-il saisir l'oubli de l'être à un monde exaltant de valeurs humaines ? Le nihilisme n'est-il pas le résultat de la crise des principes universels comme le montre Nietzsche ?

Selon la vision nietzschéenne, le nihilisme renvoie à la déconstruction de la source référentielle des valeurs, dont découle le sens de la vie. Née d'un besoin instinctif et d'une nécessité sociale, la valeur est le jalon qui guide l'homme, tout au long, de son existence et le protège des abîmes de l'absurdité et du chaos. Donc, elle apparaît comme un garde-fou contre les dérapages mortels qui menacent le sens de la vie humaine.

Le nihilisme, défini comme le temps d'effondrement des valeurs, possède-t-il une quelconque éthique ? Ou bien est-il sans éthique ? Pour répondre à ces questionnements, nous allons examiner les valeurs du temps moderne-postmoderne pour en saisir la vision du monde, nécessairement marqué par les deux guerres mondiales, la guerre froide, le nazisme, le totalitarisme soviétique, l'impérialisme américain et la course au nucléaire.

Apparaît comme une réalité inéluctable, le nihilisme devient une réalité existentielle pleinement vécue, et dont on ne peut pas s'y échapper. Synonyme de perte des valeurs, des significations et des repères identitaires, le nihilisme se pose avec son lot de vacuité, d'ennui,

⁴⁰ GOETZ, Benoit, « Le dernier homme de Nietzsche », *Revue Open Éditions*, 1998, en ligne : <https://doi.org/10.4000/lepportique.349>, consulté le 6 mars 2023.

et de folie sur le dos courbé de l'humanité. C'est pourquoi, Nietzsche, dans sa synthèse, a tenté de proposer une éthique aux hommes du temps moderne-postmoderne, en mettant le triangle nihilisme-sens-éthique au centre de son étude.

Le nihilisme est né du grand mouvement philosophique et scientifique qu'a connu l'Europe. L'ensemble des découvertes ont apporté un dénie frontal aux thèses religieuses, ce qui a tremblé les assises de la pensée religieuse. Aussi, les réussites scientifiques ont créé un grand mouvement économique, politique et culturel au sein des sociétés que les anciennes doctrines se sont trouvées incapables à le suivre. De ce divorce entre les nouvelles réalités sociales et les anciennes doctrines le nihilisme a vu le jour.

L'annonce de la mort de Dieu par Nietzsche était la sonnette d'alarme qui alerte les sociétés de la venue de ce temps dangereux, où si l'homme n'arrive pas à se libérer des anciennes tablettes, et à écrire avec, ses propres mains, des nouvelles tablettes, son sort sera menacé. Avec la fin de la métaphore de Dieu et l'effritement des dogmes traditionnels, l'homme moderne n'a pas pu inventer d'autres dogmes forts et immuables pour renforcer son existence. À vrai dire, l'homme post-nietzschéen a construit des idéologies fragiles qui se sont rapidement effondrées, alors que l'homme postmoderne s'est détache de tout, et se termine par se détacher de lui-même. Sur ce constat, certains philosophes comme Gabriel Marcel ont parlé de l'agonie de l'homme qui s'étouffe dans une crise des valeurs.

L'étude du nihilisme de l'époque nietzschéenne jusqu'à aujourd'hui nous fait découvrir que ce dernier est passé par deux phases déterminantes : la première est celle du XIX^{ème} siècle, où le nihilisme était contemporain des courants idéologiques et philosophiques (marxisme, socialisme, libéralisme, l'Histoire, et le Progrès scientifique). Dans cette phase, sont apparues les premières ébauches du nihilisme, et nous ne pouvons pas encore parler du nihilisme au stricte sens du terme, il désigne juste « l'effervescence des sentiments de rien ». L'homme du XIX^{ème} siècle, sous l'effet de la montée spectaculaire de nouvelles idéologies, tient encore à certaines promesses tels : la justice sociale, le bonheur, le progrès, et il n'a pas encore connu le vertige de l'abîme du néant.

Alors que la deuxième phase, celle du XX^{ème}, a connu une radicalisation totale et une négation inconditionnelle de toutes les valeurs anciennes (celles traditionnelles et celles du XIX^{ème} siècle). Donc, le fil fragile et fin, qui a lié encore l'homme au sens de son existence, est coupé. Le départ des valeurs traditionnelles et l'échec des idéologies modernes et la violence recrudescence introduisent l'homme dans un temps sans sève et sans consistance,

absurde par excellence. L'absence des valeurs est à la fois une absence des antivaleurs, nécessaires au caractère dialectique de la nature et de l'homme. Nietzsche, en anticipant sur cet état de fait de tous les maux, a essayé de libérer la pensée humaine des cornes venimeuses de l'idéalisme et de la métaphysique, et tenté d'enseigner l'amour de la vie telle qu'elle est, avec son mal, son bien, sa raison, sa folie, ses limites et son éternité.

En revanche, Heidegger a ramené le nihilisme, dans le sens de l'oubli de l'être, à Platon et notamment dans sa philosophie métaphysique, où sont distingués clairement les deux pôles le positif et le négatif de l'existence :

Le nihilisme, aux yeux de Heidegger, représente la conséquence et l'accomplissement d'un lent mouvement d'oubli de l'être, qui commence avec Socrate et Platon, se poursuit dans le christianisme et la métaphysique occidentale et triomphe dans les temps modernes. L'essence du nihilisme repose dans l'oubli de l'être.⁴¹

D'après Heidegger, il existe deux nihilismes : le premier est celui traditionnel qui commence avec le rayonnement des premières pensées humaines. Le deuxième est celui moderne qui est amorcé avec le progrès technologique.

Contre l'empirisme antique (les sophistes), contre le relativisme de Protagoras, Platon va élaborer une autre théorie basée sur les idées, appelée « théorie des idées » :

L'ontologie traditionnelle est fondamentalement une métaphysique dans la mesure où elle s'efforce de fixer les prédicats qui doivent appartenir à l'être identifié à l'Idéal ou au Bien. Derrière le monde physique, il y a un « arrière-monde » absolu, bien gardé de la contamination du sensible. Pour « être » pleinement, il faut dépasser la réalité sensible vers un autre monde identifié à l'Idéal. L'« être » ainsi déterminé est substance. On construit l'arrière-monde idéal en projetant au-delà de la réalité sensible l'idée de la substance.⁴²

Dans ce passage, on voit que Platon a établi une relation entre l'homme et l'idéalité, supposée première et dont elle découle le monde des objets. De ce fait, l'homme s'est détaché, de plus en plus, du monde réel, physique, pour s'agripper à un monde imaginaire, nourri des valeurs idéales et illusives. Par le fait de dépasser la zone physique et sensible de son existence, l'être devient un être transcendantal, qui vit au-delà de sa vérité « *L'être transcendant est la Réalité stable, identique à soi, permanente, éternelle, qui ignore donc le changement, la dégradation, le dépérissement, la lutte, tout ce qui, dans le monde des*

⁴¹BENOIT, Alain « Jünger, Heidegger et le nihilisme », 1998, en ligne : <https://www.centrostudilaruna.it/junger-heidegger-et-le-nihilisme.html>, consulté le 8 mars 2023.

⁴² BOISON, Jorn, *Op.cit.*, p. 30.

humains, suscite l'angoisse »⁴³. L'être forge son existence selon les exigences, et les directives d'un monde idéal, imaginaire, où les premières prémisses de l'oubli de l'être se font jour dans l'histoire humaine.

Afin de retrouver le sens de l'être, Heidegger a entamé son étude par l'irradiation de la conception ontologique grecque, vu que les grecs ne distinguent pas entre l'étant entant qu'être défini et l'être entant qu'être de tout étant :

Heidegger interroge la métaphysique dans son oubli de l'être. La métaphysique caractérise la pensée occidentale. L'oubli de l'être n'est pas une négligence de la pensée, c'est sa structure : la raison veut saisir un étant dans une définition, elle masque l'être en s'appropriant l'étant, elle cache la différence ontologique. Ce faisant, elle ne laisse pas être l'être, elle le masque sous l'étant qu'elle pense. La métaphysique pense un étant suprême comme source l'être.⁴⁴

En effet, la métaphysique antique a cherché à étudier l'étant dans sa présence comme l'essence de l'homme. Si l'étant désigne la détermination de l'être dans une dimension précise, l'être est indéterminé et indéfini. Il est, plutôt, l'étant dans toutes ses dimensions. De ce fait, l'être c'est l'ontologie originel de l'homme, quoique l'étant c'est ce que l'homme il est (comment il parle, il pense, il se comporte). Donc, la métaphysique est la première représentation de l'oubli de l'être.

Si Heidegger voit dans la pensée métaphysique antique le fondement du nihilisme, pourquoi Nietzsche l'attribue-t-il à l'époque moderne-postmoderne ? Le philosophe allemand ne serait-il pas conscient de la déformation de la réalité qu'a causée la métaphysique ancienne ?

Nietzsche a critiqué la métaphysique platonicienne qui affirme la suprématie de l'esprit sur le corps. D'après Platon, si le monde est instable et changeant, l'idée sera nécessairement la seule vérité stable, qui reste identique à soi-même, et capable de fournir l'unité d'un savoir. Cependant, comment l'idée stable peut-elle exprimer ce qui est instable ? L'idée n'a-t-elle pas besoin d'être malléable pour refléter les variations des choses et d'une réalité toujours fuyante ? Nietzsche a enseigné que l'idée n'est qu'une image subjective enfermée sur elle-même, loin de la multiplication et de la diversité du monde. De ce fait, l'idée simple s'avère incapable de rendre l'infinitude de changements et d'incertitudes ; caractéristiques d'un monde changeant, d'où se manifeste l'ambiguïté de la vérité.

⁴³ Ibid., p. 30

⁴⁴ BUISSIERE, Evelyne, « L'oubli de l'être », 2006, en ligne : www.lettres-et-arts.net/arts/art-objet-pensee-philosophique/art-comme-devoilement-verite-heidegger/oubli-etre+113, consulté le 15 mars 2023.

Si l'idée ne peut être le reflet de la vérité, donc tout ce qui est pensé depuis Socrate jusqu'à aujourd'hui n'est que la figure de l'oubli de l'être, et donc du nihilisme selon Heidegger, c'est-à-dire, toutes les idéologies philosophiques et religieuses ne sont que des manifestations du nihilisme. Bien que Nietzsche ait lié le nihilisme à l'absence des Idoles, il n'a pas manqué à passer au crible l'héritage antique initié par Socrate sans le qualifier de nihilisme. Peut-être que la métaphysique antique était pour lui un simple amorçage du nihilisme qui, sous l'effet de la décadence de la noblesse grecque, puis romaine et l'avènement du christianisme, s'est trouvée atteindre son point culminant dans les temps modernes. Nous trouvons, donc, que la philosophie nietzschéenne est centrée, elle aussi, sur l'oubli de l'être, vision que le phénoménologue allemand Heidegger va l'aborder plus tard dans sa nouvelle philosophie.

La conception de 'l'oubli de l'être' est le fondement de toutes les réflexions de Milan Kundera. Telle une statue d'argile, l'être, du temps postmoderne, peut se perdre et perdre facilement sa valeur à cause d'une plaisanterie dont le personnage Ludvik est l'illustration. À travers une méthode de variation qu'utilise notre romancier, la thématique de l'oubli de l'être est éclaircie, d'une œuvre à l'autre, en mettant en avant l'idée de 'l'être dans le monde', voire de 'l'être postmoderne dans le monde postmoderne'. Face à une intrigue complexe, où les interrogations existentielles, les actions et les pensées des personnages, les commentaires du narrateur et l'esthétique postmoderne s'enchevêtrent, et convergent surtout sur la thématique de l'oubli de l'être, il nous paraît difficile d'analyser cette thématique élémentaire sans l'avoir décomposée, préalablement, en des thématiques secondaires, afin de comprendre la vision de Kundera de l'oubli de l'être.

Le refus de l'éternel retour : dans son étude de l'oubli de l'être, Milan Kundera dépouille, en premier lieu, l'homme de toute prétention surhumaine, dont parle Nietzsche dans sa philosophie du devenir et de sa conception de l'éternel retour. Il cherche, plutôt, à comprendre l'homme dans son existence légère et éphémère, d'où découle toute la complexité compréhensive d'une existence relative et paradoxale.

La thématique de la procréation : l'écrivain polonais W. Gombrowicz rattache le nihilisme à la surpopulation de l'humanité. Cette idée est présentée dans 'La valse aux adieux' à travers le refus de Klíma de la grossesse de Ruzena. Le refus de Klíma est le refus de l'absurdité du monde qui perdure à travers la procréation. En revanche, Ruzena s'accroche au fœtus, dans le seul but d'avoir un être à lui sur lequel elle exerce ses sentiments de

maternalisme et d'appartenance. Dans le même roman, le personnage Skreta laisse entendre que la procréation n'est qu'une transmission de la laideur et de l'absurdité aux descendants ; ce qui apparaît dans ses pratiques de médecin qui traitent en toute banalité et sans aucun scrupule la progéniture des femmes.

La procréation, dans '*L'Insoutenable légèreté de l'être*', est portée sur le négatif. La mère de Tereza prétend que sa vie est gâchée à cause d'une grossesse inattendue. D'une jeune fille belle, entourée de prétendants à une femme triste, laide, mariée à un escroc, la mère accuse sa fille d'être la cause de sa souffrance et la traite en enfant indésirable. En outre, Tereza, a eu de la peine devant une corneille blessée et, déclare sans réfléchir « *Ce sont des gosses qui ont fait ça* » (ILE. p. 104). Et elle ressent une haine soudaine envers l'humanité, et elle s'est faite reconnaissante de ne pas avoir eu d'enfants.

Les idéologies sous la loupe de l'existentialisme : afin de toucher à l'oubli de l'être, Milan Kundera porte toute son attention à ses personnages, en considérant les idéologies sous la loupe de l'existentialisme. Autrement dit, l'Histoire et la Politique, deux idéologies suprêmes indépendantes de la vie personnelle des personnages, sont placées dans le viseur d'interrogations existentielles pour éclaircir les zones d'ombre des relations de l'être et du monde. '*L'Insoutenable Légèreté de l'être*' est le roman qui fait du contexte politico-historique un fondement important afin d'expliquer l'être postmoderne. Dans cet ouvrage littéraire, Milan Kundera raconte, à sa manière, certains événements historiques, et politiques marquants de son pays 'la Tchécoslovaquie' comme : le Printemps de Prague, l'invasion soviétique, la Marche du 1 mai. Sa narration est différente de celle des historiens qui se contentent, souvent, de décrire des grands effets historiques :

Car l'Histoire, avec ses mouvements, ses guerres, ses révolutions et contre-révolutions, ses humiliations nationales, n'intéresse pas le romancier pour elle-même, en tant qu'objet à peindre, à dénoncer, à interpréter ; le romancier n'est pas le valet des historiens ; si l'Histoire le fascine, c'est qu'elle est comme un projecteur qui tourne autour de l'existence humaine et jette une lumière sur elle, sur ses possibilités inattendues qui, dans les temps paisibles, quand l'Histoire est immobile, ne se réalisent pas, restent invisibles et inconnues.⁴⁵

En s'appuyant sur la découverte de Tolstoï qui voit dans l'Histoire une dimension existentielle humaine, Milan Kundera accorde à l'Histoire une place importante dans la théorie du roman « *Non seulement la circonstance historique doit créer une situation nouvelle pour un personnage de roman, mais l'Histoire doit en elle-même être comprise et*

⁴⁵ KUNDERA, Milan, *Op.cit.*, (2005), p. 33.

analysée comme situation existentielle »⁴⁶. Dans la sixième partie du roman '*La Grande Marche*', notre écrivain raconte la manifestation des intellectuels venant de tous les pays du monde pour aider le peuple opprimé de Bangkok en Thaïlande. Dans la rencontre préparatoire, avant la grande manifestation, les américains et les français, au lieu de se concerter sur les mots d'ordre, se disputent à propos de la langue à utiliser dans l'annonce des directives. Aussi, durant la Marche, les célébrités stars et chanteurs cherchent à être filmés, en reproduisant des gestes et des comportements grossiers. *La Grande Marche*, comme un grand événement historique est transformée en une scène comique, dénuée de valeur humaine.

Le cortège de la fête du premier mai est un autre événement historique évoqué dans le roman, auquel Sabina, âgée de quatorze ans, a participé contre son gré :

Elle avait vu les cortèges du 1er mai à l'époque où les gens étaient encore enthousiastes ou s'appliquaient encore à le paraître. Les femmes portaient des chemises rouges, blanches ou bleues et, vues des balcons et des fenêtres, elles composaient toutes sortes de motifs : des étoiles à cinq branches, des cœurs, des lettres. Entre les différentes sections du cortège, s'avançaient de petits orchestres qui donnaient le rythme de la marche. Quand le cortège approchait de la tribune, même les visages les plus moroses s'éclairaient d'un sourire, comme s'ils avaient voulu prouver qu'ils se réjouissaient comme il se doit, ou, plus exactement, qu'ils étaient d'accord comme il se doit. Et il ne s'agissait pas d'un simple accord politique avec le communisme, mais d'un accord avec l'être en tant que tel. La fête du 1er mai s'abreuvait à la source profonde de l'accord catégorique avec l'être. Le mot d'ordre tacite et non écrit du cortège n'était pas « Vive le communisme ! », mais « Vive la vie ! ». La force et la ruse de la politique communiste, c'était de s'être accaparé ce mot d'ordre. C'était précisément cette stupide tautologie (« Vive la vie ! ») qui poussait dans le cortège communiste des gens que les idées communistes laissaient tout à fait indifférents. (ILE. p. 123).

Dans ce passage, Milan Kundera met l'accent sur un cercle intime de l'existence humaine ; la vie, manipulée par les communistes. Toucher à cette fibre de l'être était le savoir-faire des animateurs communistes. Exalter la vie, même sous des couleurs communistes, va tout droit vers ce cercle intime et fait déborder chez les gens la joie de vivre. Leur réaction spontanée est en accord avec leur être profond et apparaît comme une entente avec l'illusion communiste. Le cortège du 1^{er} mai n'était qu'un spectacle de théâtre, une danse, une fête, où l'être oublié est touché par l'appel de la vie que les dirigeants communistes savent orchestrer.

⁴⁶ KUNDERA, Mila, *Op.cit.*, (1986), p. 52.

Dans '*L'immortalité*', l'écrivain évoque des épisodes historiques réels avec l'intention d'éclairer ce désir humain de l'immortalité. L'Histoire est présentée en filigrane du développement des personnages, dont chacun symbolise une époque historique : le poète Goethe, et Agnès symbolisent l'époque des Lumières, la romancière Bettina représente le Romantisme, Laura et Paul symbolisent la modernité, et Brigitte incarne la postmodernité.

Goethe avait l'habitude de traiter Bettina de 'taon insupportable' et de négliger certaines de ses lettres. Celle-ci, après sa mort, manipule leurs correspondances en soignant leur relation intime dans le but de s'approprier auprès de son nom une immortalité des grands. Elle les a publiées sous forme d'un ouvrage intitulé '*Échanges de lettres avec un enfant*' en 1835. Bettina est la figure de l'homme du XIX^{ème} siècle, profondément marqué par le romantisme et dont les sentiments orientent et les convictions et les visions. Cet homme Kundera l'appelle '*homo sentimentalis*'.

La prédominance des sentiments dénie l'Histoire humaine de toute rationalité. Cette réflexion nous paraît la réponse au questionnement de Milan Kundera : que pourrait être la cause de la première Guerre Mondiale ? Le conflit banal et insensé, de Bettina et de Laura, nourri d'un besoin d'immortalité n'illustre-t-il pas, sur une échelle réduite entre personnages, le grand conflit de la guerre entre des Nations ? 'Il faut laisser une trace' est le slogan de l'homme moderne à l'âme hypertrophiée et qui n'hésite pas à faire une guerre mondiale pour le concrétiser.

Des Lumières à la postmodernité, la société humaine s'est tellement transformée qu'elle ne peut se contrôler, et contrôler le mouvement de son Histoire :

Camus a vu juste, seulement il ne savait pas que ce précieux fauteuil était sur roues et que, depuis un certain temps déjà, tout le monde le poussait en avant, les lycéennes modernes, leurs mamans, leurs papas, de même que tous les combattants contre la peine de mort et tous les membres du Comité pour la protection des nouveau-nés et, bien sûr, tous les hommes politiques qui, tout en poussant le fauteuil, tournaient leurs visages riants vers le public qui courait après eux et riait lui aussi, sachant bien que seul celui qui se réjouit d'être moderne est authentiquement moderne.⁴⁷

Dans son essai '*Le rideau*', Milan Kundera cite Albert Camus et sa parabole du fauteuil, qui exprime la force de la modernité entraînant par le fait que tout le monde et à plusieurs niveaux y participent ; du sommet à la base, et dont le signe d'appartenance n'est qu'un 'faux semblant'. Le fauteuil à roues, dans son mouvement détermine le sens de

⁴⁷ KUNDERA, Milan, *Op.cit.*, (2005), p. 27.

l'Histoire qui s'accélère corrélativement avec la poussée du nombre, guidé par les politiciens et le public qui montre son bonheur et prouve son désir d'être moderne.

Contre la conception du personnage Grizzli pour qui le temps postmoderne n'est qu'un jeu d'enfant, Paul a défendu le temps de sa fille Brigitte, en voyant dans l'accélération de l'Histoire un signe du développement et du progrès. Cependant, pris par l'accélération du temps postmoderne et incapable de s'y adapter, Paul, sans auditeurs pour ses émissions culturelles, démissionne de la radio, et se désintéresse du postmodernisme.

En revanche Rubens personnage principal de la sixième partie du roman, peintre de talent, conscient de rejet public des toiles de qualité artistique, s'accroche à son métier et continue à vendre des tableaux de moindre valeur, et à se conformer à la futilité du public « *Au début il en fut attristé et se reprocha son immoralisme. Mais il finit par se dire : au fond, que signifie être utile ? La somme de l'utilité de tous les temps se trouve entièrement contenue dans le monde tel qu'il est aujourd'hui* » (IMM. p. 277). Donc, Rubens confirme qu'être inutile est la nouvelle morale du monde postmoderne.

L'accélération de l'Histoire apparaît, aussi, dans la divergence entre Laura et Brigitte qui représentent successivement la modernité et la postmodernité. Admiratrice de l'art classique de Beethoven, Laura, après son divorce, prend soin de Brigitte comme de sa propre fille, et elle lui achète un piano pour l'initier à l'art classique. Brigitte, fane des rockers, n'entend pas de bonne oreille l'art classique, accepte le cadeau pour faire plaisir à sa tante, et elle en fait un motif décoratif.

En plus de l'Histoire, Milan Kundera exploite dans l'idéologie politique sa dimension existentielle qui l'aide à expliquer le destin du personnage. Dans '*La valse aux adieux*', le narrateur, en voulant justifier le crime absurde de Jakub, évoque les pratiques politiques communistes et en fait le creuset du sentiment de haine et d'absurdité que développe Jakub envers les hommes. Encore, Kundera, dans '*L'Insoutenable Légèreté de l'être*', évoque l'événement du discours politique du président Dubcek, imposé par le communisme soviétique, où le président, en s'adressant pour la première à son peuple bégayait, marquait des pause de demi-minute entre ses phrases, et cherchait à reprendre son souffle. Tous les journaux font état de son discours, mais personne n'a abordé cette inconvenance comme le faisait Kundera, qui a mis l'accent sur le sentiment d'être faible.

La thématique de l'individualité : Kafka fut le premier qui a abordé le sujet de l'individualité sous le système communiste. Dans son roman '*Le Procès*', il nous présente deux inspecteurs qui surprennent un Joseph K qui était en train de prendre son petit déjeuner. Au lieu de procéder à l'arrestation de l'accusé, ils lui font une longue causerie et partagent son petit déjeuner. Cette scène reflète l'esprit du système totalitaire qui cherche à abolir les frontières entre le privé et le public afin d'instaurer une société homogène, sans classes.

La perte de l'individualité sous le règne communiste est expliquée, dans '*L'Insoutenable Légèreté de l'être*', à travers la thématique de l'espionnage, où les polices enregistrent des discussions secrètes et les diffusent à la radio « *Il y a une police secrète dans tous les pays du monde. Mais il n'y a que chez nous qu'elle diffuse ses enregistrements à la radio ! C'est inouï !* ». (ILE. p. 68). Et dans '*L'immortalité*', elle est indiquée travers la thématique du mimétisme des visages et des gestes dans l'ère médiatique « *beaucoup de gens peu de gestes* » (Kundera, 1988 : 13), de la surpopulation et de la transparence des vitres qui fait tomber le voile de l'intimité.

Aussi, elle est présentée via la thématique de la nudité qui s'oppose à l'intimité. La mère de notre protagoniste Tereza est une femme impure, qui, chez elle, devant les membres de sa famille, se laisse voir toute nue, et qui se moque de la pureté de sa fille devant ses invitées « *Maman en profita aussitôt pour raconter comment Tereza avait voulu protéger sa pudeur. Elle riait, et toutes les femmes s'esclaffaient* » (ILE. p. 26). Un jour, elle a violemment insulté sa fille pour la seule raison qu'elle a verrouillé la porte de la salle de bain au moment de sa douche. Aussi, un jour la maman s'est donnée le droit de lire le journal intime de sa fille devant toute la famille, pendant un déjeuner.

L'autoritarisme blessant qu'avait vécu Tereza dans son enfance avec sa mère est semblable à celui des communistes basé sur l'espionnage et la volonté de modélisation de tout le peuple. Après son départ en Suisse, Tereza, dans le but de décrocher un poste, présente ses photographies, à un magazine russe, prises pendant les premiers jours de l'invasion russe de la Tchécoslovaquie, et qui archivent la nouvelle manière de communication ultra-collective des autorités. Ses photographies ont essuyé un refus bien net au même moment où d'autres photographies des baigneuses nues à la plage ont été bien accueillies « *Le rédacteur en chef dit à Tereza d'une voix presque coupable : C'est exactement le contraire de ce que vous avez photographié, vous. Tereza répondit : Mais pas du tout ! C'est exactement la même chose* » (ILE. p. 37). La réponse de Tereza fait entendre que les deux types de

photographies abordent la même thématique ; qui est l'absence d'intimité personnelle et d'individualité.

Cet esprit de la collectivité fut poussé à son extrême pour en faire une dimension humaine de la société où la moindre opposition est sévèrement condamnée :

Elle défilait nue autour du bassin de la piscine avec une foule d'autres femmes nues, Tomas était en haut, debout dans un panier suspendu sous la voûte, il hurlait, les obligeait à chanter et à fléchir les genoux. Quand une femme faisait un faux mouvement, il l'abattait d'un coup de revolver. (ILE. p. 14).

Cette condition est passée dans le rêve de Tereza, qui se voit avec une foule de femmes toutes nues au bord d'une piscine, et qui doivent manifester leur joie et leur bonheur pour tromper le guetteur armé d'un revolver, pris à battre l'insatisfaite parmi elles. Ainsi, les personnages conscients refusent de communiquer et débattre de peur d'être espionnés par la police secrète comme le montrent les échecs de la communication entre Tereza-Tomas, entre Sabina-Franz, entre Tomas et son fils. C'est pourquoi, chaque personnage se replie sur lui-même et mène sa vie, isolé dans son petit monde pour éviter la cruauté du système totalitaire.

La thématique de l'identité : elle occupe une place primordiale dans la production kundérienne. Sans passé, sans description physique, les personnages principaux (Tomas-Frantz-Agnès-Laura-Klima-Ruzena) apparaissent flous et sans appartenance. Le seul passé, évoqué dans le corpus, est celui de Tereza, vu que son existence ne peut être comprise que dans le prolongement de l'existence de sa mère « *Sa vie n'a été qu'un prolongement de la vie de sa mère, un peu comme la course d'une boule de billard est le prolongement du geste exécuté par le bras d'un joueur* »⁴⁸. L'évocation de son passé dépasse l'effet de l'information à celui de faire du monde maternel un thème principal de la protagoniste.

L'absence de l'identité dans le monde nihiliste de Kundera aide à rendre insensée l'existence de ses personnages, fort libres. Personnage, sans passé, sans poids, léger, se détache facilement de tout. De ce fait, '*L'insoutenable légèreté de l'être*' est le synonyme du nihilisme, qui se fonde sur l'éthique de la légèreté, et rend illusoire l'être et son existence. Cette nouvelle éthique est apparue à travers *la thématique de l'irresponsabilité* de Sabina qui se détache de toute responsabilité et cherche une insouciant liberté. Et *la thématique de*

⁴⁸ KUNDERA, Milan, *Op.cit.*, (1986), p. 27.

l'infantilisation dans '*L'Immortalité*' où Bettina, Laura et Brigitte se comportent comme des gamines.

Le temps nihiliste, résultant de la décadence des valeurs religieuses et humaines, a donné naissance aux symboles « kitschisés » qui sont à l'origine des paradoxes terminaux, où s'entremêlent valeurs et antivaluers et où l'imperméabilité des frontières et des antithèses métaphysiques s'efface. Ces paradoxes, créateur d'un monde complexe, relatif et immoral ne trouvent leur conciliation qu'avec l'esprit du roman « *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* »⁴⁹. Pour voir au fond de l'existence et découvrir ses diverses possibilités, notre romancier échafaude un monde de fiction d'incertitudes de dubitation mené par le Dieu du hasard, à travers lequel la relativité du monde nihiliste est interprétée.

II. 3 L'écriture de Milan Kundera et l'oubli de l'être

Face à la bêtise du temps des paradoxes terminaux, Milan Kundera assujettit son roman à une tension paradoxale pour interpréter l'illogisme de l'existence « *C'est dans la mesure où l'écriture transgresse les normes du roman traditionnel et devient paradoxale qu'elle devient efficace et véritablement romanesque* »⁵⁰. Suivant la méthode de Dieu de G.W.Leibniz qui calcule et détermine l'essence de l'homme parmi des milliers de possibilités d'essence, Milan Kundera sélectionne parmi l'infini des éventualités de l'existence certaines possibilités permettant de comprendre l'être dans le temps postmoderne. Afin d'examiner ces possibilités existentielles choisies y compris celles contradictoires notre écrivain opte pour une écriture illuminatrice de la vérité paradoxale.

Dans sa définition du genre romanesque « *La grande forme de la prose où l'auteur, à travers des ego expérimentaux (personnages), examine jusqu'au bout quelques thèmes de l'existence* »⁵¹, Milan Kundera s'est inspiré de Cervantès, grand écrivain européen, dont l'objectif est de sauver l'être du labyrinthe de l'oubli. Son refus, de toute idéologie et de toute affiliation littéraire, libère son œuvre des contraintes apodictiques et le rend ouvert aux multiples apports de l'existence. Dans cette partie, nous essayons d'expliquer comment Kundera, à travers des personnages ego expérimentaux, fait face à l'oubli de l'être qui provient de la fluidité de l'Histoire.

⁴⁹ Ibid., p. 13.

⁵⁰ BOISEN, Jorn, *Op.cit.*, p. 52.

⁵¹ MILAN, Kundera, *Op.cit.*, (1986), p. 104.

II.3.1 Poétique paradoxale du roman kundérien : la vie est ailleurs

Dans son essai '*L'art du roman*' Kundera définit la période actuelle comme 'la période des paradoxes terminaux', qui trouve ses origines dans le rationalisme cartésien, responsable de cette idée farouche ; que l'homme est le dominateur de la nature. Idée qui la conduit, au fur et à mesure, de ses exploits et de la montée progressive de sa puissance à s'ériger en un titan cupide et guerrier. Si le Moyen âge était le temps de la religion et ses valeurs, et si le temps moderne s'est fondé sur le naturalisme et l'humanisme conjugués au sein d'une unité culturelle et de nouvelles valeurs, sur quel fondement, et sur quel principe repose notre temps présent ? À cette question Kundera répond :

Or, aujourd'hui, la culture cède à son tour la place. Mais à quoi et à qui ? Quel est le domaine où se réaliseront des valeurs suprêmes susceptibles d'unir l'Europe ? Les exploits techniques ? Le marché ? La politique avec l'idéal de démocratie, avec le principe de tolérance ? Mais cette tolérance, si elle ne protège plus aucune création riche ni aucune pensée forte, ne devient-elle pas vide et inutile ? Ou bien peut-on comprendre la démission de la culture comme une sorte de délivrance à laquelle il faut s'abandonner avec euphorie ? Je n'en sais rien. Je crois seulement savoir que la culture a déjà cédé la place.⁵²

La crise des valeurs, qui marque notre époque instable, et qui est due à l'insuffisance de l'ancien héritage à répondre aux besoins actuels, s'installe et perdure sans une perspective d'espoir, malgré les efforts des spécialistes à y trouver une issue. Si un penseur au statut de Milan Kundera n'arrive pas à discerner les pseudo-valeurs qui soit disant guident notre existence actuelle, pouvons-nous conclure qu'elle n'en avait point, et qu'elle s'avance dans l'insensé ? À regarder de près, une existence, dénuée de références suprêmes, ne favorise-t-elle pas l'éclosion des incertitudes et la multiplication des aléas du hasard qui deviennent le moteur authentique d'une existence sans un projet d'avenir ? Cet état de fait a alimenté l'écriture kundérienne qui, même si elle est incapable de proposer de nouvelles valeurs, a montré sous un bel éclairage tout l'insensé de l'époque actuelle.

La conception de Milan Kundera 'le temps des paradoxes terminaux' décrit le postmodernisme de la société européenne, qui se fonde sur une série de paradoxes existentiels. Résultant d'un renversement des valeurs, les paradoxes terminaux installent l'homme dans l'opacité et l'ambiguïté, où règne l'irrationnel. Sans être énoncée directement, cette expression traduit le sentiment de Milan Kundera sous le pouvoir communiste. À vrai

⁵² Ibid., p. 91.

dire, entre une intériorité, enquête d'individualité et une extériorité formelle qui se tient sur un seul modèle identificateur, le sentiment kundérien des paradoxes terminaux a vu le jour :

Selon lui, nous sommes entrés dans le temps des paradoxes terminaux parce que l'histoire des États poursuit des objectifs qui sont en opposition avec ceux que poursuivent les individus (son expérience de l'État totalitaire, dans la Tchécoslovaquie de l'époque soviétique, lui donnait, bien sûr, une sensibilité particulière à ce conflit de l'individu et de l'histoire ; conflit qui est abondamment illustré, examiné, réfléchi dans ses romans).⁵³

D'après ce passage, les paradoxes terminaux expriment le conflit entre les individus et l'État, dont les objectifs contredisent leurs espérances. Avec les deux Guerres Mondiales, l'homme postmoderne s'est trouvé à la marge de l'Histoire, et incapable de justifier son acte barbare et irrationnel. Afin de retrouver son image fracassée, une auto-réconciliation s'avère nécessaire, d'où la critique acerbe de toute l'Histoire humaine, et le remplacement rapide et forcé des valeurs historiques par des lois immatures et formelles.

La rupture entre l'individu et l'Histoire est le résultat de ce que Jean-François Lyotard appelle 'le déclin des métarécits' :

La théorisation de ses considérations passe en effet par la mise au point de l'incrédulité de ce qu'il appelle des « métarécits » faisant par-là référence au progrès, aux Lumières, à l'Émancipation et au Marxisme. Ils sont selon lui, les grands récits globaux qui ont constitué la modernité.⁵⁴

La déchéance des métarécits, considérés comme des valeurs modernes, et la naissance des symboles postmodernes, suscitent un sentiment d'indifférence chez les individus qui s'enferment sur eux-mêmes, et se désintéressent de l'Histoire commune, fragmentaire et coupée du passé de la société postmoderne.

La haine que portent les personnages principaux, envers l'union soviétique, dans le roman kundérien, est à l'image du conflit actuel entre l'individu et l'Histoire. Ces personnages, conscients de l'absurdité du système communiste, rejettent l'esthétisation illusoire de la réalité. Chacun d'eux préfère forger indépendamment sa propre condition existentielle, d'où le paradoxe entre le repli sur soi et l'uniformisation sociale. Dans une société communiste qui prétend à la fraternité et à l'égalité, les personnages de Kundera, par contre, s'enferment dans leur solitude et vivent dans un monde personnel. Pour alimenter

⁵³ NOUVEL, Pascal, « Le temps des paradoxes terminaux », *Revue Académie Royale*, Belgique, 2012, pp. 67.

⁵⁴ AYATI, Akram « L'ère des paradoxes terminaux ; lecture postmoderne de L'Insoutenable légèreté de l'être de Milan Kundera », *Revue de la Faculté des Lettres*, n°18, Algérie, 2016, pp. 52.

l'intrigue entre tramer des personnages indifférents et solitaires, Milan Kundera recourt à la thématique de l'amour, seul fond apte à nourrir l'échange et l'intimité entre les personnages.

L'individualité étouffée, par le système communiste, a produit chez les personnages kundériens une réaction intime des pratiques érotiques comme réponse à ce besoin nécessaire à toute individualité pour se sentir et s'identifier. À partir de cela nous pouvons relever un autre paradoxe dans le roman, que l'on situe entre la politique et l'érotisme (entre le public et le privé). Cependant Kundera relève une analogie, liant ces deux activités apparemment contraires, qui éclaire la nature de l'être postmoderne, « *Quant à leur motivation commune [politique-érotisme], les deux domaines renferment toutes les forces de propulsion du comportement humaine - l'instinct, la passion, même la pensée pratique et rationnelle* »⁵⁵.

Dans le but de préserver les générations futures des méfaits de la guerre, les États postmodernes s'entendent pour établir des relations universelles basées sur les principes de paix et de sécurité. Depuis 1945, la paix est rétablie en Europe, et une collaboration économique et politique est installée entre pays. L'Europe a instauré une culture de paix qui l'aide à résoudre pacifiquement ses différents problèmes. Un autre idéal humaniste est incarné par le système marxiste soviétique qui œuvre à l'édification d'un monde communiste humaniste. Le rêve marxiste d'une société juste et progressive a excité les tendances violentes de ses adeptes (espionnage, arrestation, torture et exécution), qui ont fini par exhiber le caractère paradoxal du régime communiste (Paix/Guerre).

En vue de libérer l'homme de l'injustice et d'instaurer une société égalitaire et équitable, les communistes, usant de violence, vont commettre beaucoup de mal tout en se croyant des révolutionnaires réalistes. De-là, le mal ne s'est-il pas transformé en chose banale dans le temps postmoderne ? Par le fait d'accorder mal et bonne intention, la frontière entre le mal et le bien n'est-elle pas abolie ? Et par extension d'autres frontières ne risquent-elles pas d'avoir le même sort ?

Dans son œuvre, Milan Kundera traite la thématique de la relativité des choses comme un fait des paradoxes terminaux. Le protagoniste Tomas, en s'inspirant du mythe d'Œdipe a analysé, dans un article, la situation sociale du pays. Le regard objectif et pénétrant qu'il

⁵⁵ ŽIAK, Peter, « Pour une liberté du genre romanesque. En marge de la théorie du roman de Milan Kundera », *Revue Synergies Europe*, n° 16, 2021, pp. 204.

jette sur la réalité de la société l'empêche de ne prononcer aucun jugement sur les exactions des communistes :

Il dit : « Vous savez, tout ça n'est qu'un malentendu. La frontière entre le bien et le mal est très floue. Je ne réclamaï le châtimeñt de personne, ce n'était pas du tout mon but. Châtier quelqu'un qui ne savait pas ce qu'il faisait, c'est de la barbarie. Le mythe d'Œdipe est un beau mythe. Mais l'utiliser de cette façon-là... (ILE. p. 108).

Dans un entretien avec un dissident chèque qui le félicite pour son courage d'avoir publié un article condamnant les communistes, et de revivifier l'antinomie du bien et du mal, en mettant à nu leurs fausses excuses, Tomas lui fait savoir que son appréciation n'est qu'un malentendu et, qu'en vérité, son article est dénué de tout jugement, et qu'il n'est pas en mesure de distinguer entre le mal et le bien. De plus, Tomas pense que ce n'est qu'une barbarie de châtier un individu qui vit sur la terre de l'inexpérience « *Châtier ceux qui ne savaient pas ce qu'ils faisaient, c'est de la barbarie.* » (ILE. p. 108).

La description des sept premiers jours de l'invasion russe, dans '*L'insoutenable légèreté de l'être*', nous montre que la frontière entre la tragédie et l'euphorie est, aussi, indiscernable. Au lancement des pierres des jeunes tchèques, les soldats russes répliquent par des balles réelles, tandis qu'ils restent passifs devant ces appareils photographiques qui les filment, par méconnaissance de leur portée médiatique.

Si les crimes passés de l'Empire russe n'étaient pas filmés ils sont inscrits dans la mémoire collective sans preuve photographique : l'exil d'un demi-million de Lituaniens, l'attentat des milliers de polonais, la déportation des Tatars de Crimée, par contre, l'invasion de la Tchécoslovaquie, en 1968, a été photographiée, et filmée grâce à l'avènement des mass-médias et l'activité journalistique et sa forte influence sur les opinions publiques. Aussi, les jeunes garçons à moto qui tournoyaient à grande vitesse autour des soldats russes en portant des drapeaux tchèques, et les jeunes filles qui provoquent et séduisent les soldats russes exhibant leurs corps demi-nus, ont transformé la tragédie de l'invasion en bonheur incompréhensible « *L'invasion russe, répétons-le, n'a pas été seulement une tragédie ; ce fut aussi une fête de la haine dont personne ne comprendra jamais l'étrange euphorie* » (ILE. p. 36).

À travers la protagoniste de '*L'immortalité*' Agnès, Milan Kundera met en relief l'exiguïté de la frontière entre la raison et la folie :

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

Agnès songe que sa société est à la dernière limite de la raison, et qu'il suffit d'un brin de rien pour qu'elle frôle la folie. L'homme postmoderne excessivement rationnel et pragmatique s'approche, de plus en plus, de la zone à haut risque de la folie au point que les deux pôles (raison/folie) s'interfèrent. Quelle est la raison de cette interférence ?

Le XIX^{ème} siècle était celui des découvertes scientifiques et du développement technologique, en même temps ce siècle a connu la montée fracassante du romantisme, qui n'était, en vérité, qu'une réaction contre l'étouffement de l'éprit par le rationalisme, et dont l'empreinte a marqué toutes les sociétés, d'où l'apparence de l'homme homo-sentimentalis. Donc, une puissance technologique effrayante dans la main d'un être fragile, egocentrique et presque hallucinant ne manquera pas à court-circuité la raison de l'être postmoderne. Cette idée selon laquelle la science est mariée au romantisme est présentée clairement, dans '*La valse aux adieux*', dans le comportement du docteur Skreta qui prépare un poison à son ami Jakub pour qu'il se donne la mort quand ça lui chante, car il croit que s'il n'est pas le maître de sa vie, au moins il sera le maître de sa mort.

Ainsi, les paradoxes terminaux du temps postmoderne sont, aussi, visibles dans les comportements paradoxaux des personnages. Tel Jakub, dans '*La valse aux adieux*', qui s'exile pour fuir l'absurdité du système communiste injuste et totalitaire, et qui, en même temps, ne se fait pas des reproches ou des remords après avoir commis un crime. Tel Bertlef qui porte, à la fois, un mélange de sainteté et le libertinage. Aussi, Tomas, dans '*L'Insoutenable Légèreté de l'être*', oscille entre la légèreté de la vie et la pesanteur de la mort (écrasé par un camion), était sujet à trois paradoxes ; une vie légère qui se termine par une mort sous les roues d'un camion poids-lourds, un libertinage qui coexiste avec grand amour, et de l'arrogance de neurologue à l'humilité d'un laveur de vitres. Paul, dans '*L'Immortalité*', est une figure contradictoire, qui accepte dans la postmodernité son volet social et refuse son volet politique.

La paradoxalité du roman kundérien est à l'image de la société postmoderne, dont l'essence elle-même apparaît paradoxale :

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

Dans '*L'immortalité*', Goethe est un personnage qui vit à la fin du XVIII^{ème} siècle et au début du XIX^{ème} siècle. Il est doué de multiples facultés ; scientifique moderne qui s'intéresse à l'alchimie traditionnelle, un libertin romantique, et un grand promoteur d'amour. Sa vie est située dans l'intersection de deux temps cyclique traditionnel et celui linéaire moderne :

Avant le XIX^{ème} siècle, les hommes vivent dans l'ère de la transmission orale, dans un monde où tout paraît immuable et cyclique comme les forces à l'œuvre dans la nature. Or la technologie mène l'homme à forger la notion de progrès, les humains doivent désormais s'inscrire au sein de l'Histoire pour raconter leur évolution.⁵⁶

Milan Kundera montre à travers le personnage Goethe que même la dimension ontologique de la modernité est paradoxale, dont elle se mêle l'esprit le plus pointilleux et le plus exacte avec le sentimentalisme le plus lyrique et le plus extravagant. Le côtoiement de la technologie et du romantisme nourrit cette nature paradoxale de l'homme homo sentimental.

L'usage de la technologie par un être homo sentimental mène l'homme à l'autodestruction et prépare sa défaite future. L'homme moderne, qui a exterminé les animaux, se termine dans des guerres atroces qui risquent d'exterminer l'humanité entière. En effet, depuis Descartes l'idée que se faisait l'homme de sa supériorité sur toutes les autres créatures l'a rendu indifférent au sort des animaux et à leur souffrance :

Descartes a accompli le pas décisif : il a fait de l'homme « le maître et le possesseur de la nature ». Que ce soit précisément lui qui nie catégoriquement que les animaux ont droit à une âme, voilà à coup sûr une profonde coïncidence. 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 » (ILE. p. 141).

Cette idée a évolué au fur et à mesure que l'homme prenait plus de puissance jusqu'à ce qu'il devienne indifférent et insensible vis-à-vis de ses semblables. Cet état de fait a creusé

⁵⁶DARVEY, Pauline, « Milan Kundera face à l'oubli de l'être », université Stendhal, Grenoble III, France, 2009, p. 19.

le fossé entre les frères humains ennemis et a permis le retour de l'animal sur la scène de l'affectivité.

Dans Le dernier chapitre de (ILE), intitulé '*Le sourire de Karénine*', Milan Kundera aborde la thématique de la relation homme/ animal, où le chien Karénine profite d'un traitement de la part de son maître digne d'un être humain-chéri. Si la mort de Tereza et de Tomas n'a d'actualité que d'être annoncée dans une courte lettre écrite par le fils de Tomas à Sabina, celle de Karénine a eu droit de la part de l'écrivain à tout un chapitre qui fait oublier la fin dramatique et accidentelle des protagonistes. Autrement dit, le ton tragique de la narration des derniers jours de Karénine a beaucoup plus d'effet sur l'esprit du lecteur que le malheur authentique de l'être humain.

L'attribution du nom de Karénine, héroïne de Léon Tolstoï à un chien est le signe d'une haute valorisation de l'animal. Anna Karénine représente littérairement la femme tragique, amoureuse, sacrificante et de moralité élevée au-dessus de l'hypocrisie. Cette dénomination exprime la force de la plateforme sentimentale qui sous-tend la morale du monde moderne-postmoderne. Dans un autre passage, l'écrivain a comparé un cochon à une femme qui exhibe la beauté de son corps « *Le cochon s'appelait Méphisto et il était la gloire et l'attraction du village. Il obéissait à la voix, il était bien propre et rose et trottinait sur ses petits sabots comme une femme aux gros mollets trottine sur de hauts talons* » (ILE. p. 146). La mise en valeur d'un chien, où des humains souffrent, se sont humiliés et se détachent de tout, traduit le point de vue de Milan Kundera ; que l'homme a tout perdu et qu'il n'est possesseur de rien, ni de l'Histoire, ni de la Nature.

Par conséquent, les promesses du progrès scientifique sont devenues une déception. L'homme, à qui Descartes a promis la domination de la nature, s'est vu dégringoler au bas de l'échelle des valeurs comme on le voit dans la fin tragique de différents personnages qui ont trouvé une mort accidentelle tels que Frantz, Tomas, Tereza, Ruzena, et Agnès ou se sont expatriés comme Sabina et Jakub..

L'esthétique du roman puise sa ferveur dans le pessimisme de l'auteur d'une part, et dans le paradoxe apparent entre ce qu'on appelle l'esthétique et ce qu'on appelle la poétique de la laideur, initiée par Baudelaire, d'autre part. Cette esthétique est élaborée sur une poétique postmoderne qui s'intéresse essentiellement à l'architecture du texte, où le sens surgit en dehors de la dénotation et la connotation des mots, mais de l'organisation de l'ensemble des mots dans un réseau cognitif et significatif. Riche en intertextualité, en

polyphonie, en hétérogénéité, en invraisemblable, en hybridation culturelle, et en ironie de la métaphysique, l'esthétique postmoderne est l'expression du nihilisme, de l'absurdité, de la laideur et de l'irrationalité.

Comme toutes les productions postmodernes qui transgressent le modèle artistique traditionnel, l'œuvre kundérienne confère à la thématique de la laideur un rôle important, où d'autres possibilités existentielles peuvent être explorées. À vrai dire, la laideur n'est pas présentée comme une transgression de la morale, mais comme un moyen d'exploration de la vérité « *La laideur comme véhicule véridiction* »⁵⁷. Par conséquent, la laideur en tant que signe du vrai facilite l'examen du monde tel qu'il est et non tel qu'il devrait être, et ouvre à l'artiste de nouvelles interrogations existentielles « *La beauté n'a qu'un type et la laideur en a mille* »⁵⁸. Plus que les paradoxes du bien et du mal, de la raison et de la folie, du progrès et de la chute, le paradoxe du beau et du laid apporte une nouveauté sémantique et esthétique au roman postmoderne en général et celui kundérien en particulier.

En plus des paradoxes terminaux qui travaillent le roman, son contexte extérieur est aussi paradoxal. En dépit d'une riche et ample activité intellectuelle dont l'objet essentiel est la condition humaine postmoderne, l'évolution de cette condition va de mal en pire et le fossé ne cesse de s'élargir entre la pensée et l'action.

Avec le développement technoscientifique galopant et la spécialisation des disciplines, l'homme est devenu l'otage d'un monde structuré, qui l'occupe et l'absorbe au point qu'il oublie son être « *Si la neuroscience est capable de donner un aperçu du cerveau de l'homme, la biologie un aperçu de ses gènes, quelle discipline s'intéresse encore à l'homme dans sa vie concrète ? La réponse de Milan Kundera est sans appel : le roman* »⁵⁹. Le roman reste le dernier refuge à ceux qui cherchent la vérité sur l'homme et s'approchent de son essence :

Toute l'histoire du roman européen est un dévoilement progressif du mystère : savoir comment l'homme se comporte et pourquoi, savoir ce qu'il pense et ressent. C'est pourquoi les grands romans choquent toujours. Ils révèlent ce que les hommes ne veulent ni savoir, ni entendre sur leur vie.⁶⁰

⁵⁷ SAGAERT, Claudine, « La place de la laideur dans certaines productions de l'art moderne et contemporain », *Revue Post-Scriptum*, n°29, 2020, en ligne : <https://post-scriptum.org/29-02-la-place-de-la-laideur-dans-certaines-productions-de-lart-moderne-et-contemporain/>, consulté le 7 mars 2023.

⁵⁸ HUGO, Victor, *Préface du Cromwell*, Éditions Larousse, France, 2009, p.17.

⁵⁹ SAGAERT, Claudine, *Op.cit.*, p. 88.

⁶⁰ *Ibid.*, p.35 : citation de Milan Kundera extraite d'un entretien avec Philip Roth datant de 1984 in CHVATIK, Kvetoslav, *Le Monde romanesque de Milan Kundera*, Paris : Gallimard, « Arcades », 1995.

Le roman européen comme investigation et dévoilement de la réalité humaine est le seul moyen dont nous disposons pouvant élucider la complexe relation de l'homme avec son être, et révéler son mystère, en le prenant dans sa totalité et son unité.

Dans l'essai, '*L'art du roman*', Milan Kundera a mis l'accent sur la naissance du roman moderne qui est né du rire de Dieu. « *Il me plaît de penser que l'art du roman est venu au monde comme l'écho du rire de Dieu* »⁶¹. Donc, le roman est né non pas de l'esprit du sérieux mais de celui de l'humour. Cette pensée révèle un autre paradoxe celui de l'humour et du désenchantement. Autrement dit, le premier, comme générateur du roman et, le second comme état du monde, coexistent dans la même intrigue romanesque. Ce paradoxe engendre un autre, celui du sérieux et du dérisoire, qui donne à la banalité sa dimension romanesque.

Né au moment où Dieu a délaissé le monde et l'a laissé à lui-même, le roman moderne, avec un esprit hypothétique, sceptique, a pris à sa charge l'effort d'examiner les tablettes et les codes présumés de l'existence, ainsi la connaissance devient sa seule moralité et sa seule justification. Ni Vérité sacrée, ni valeur suprême, Milan Kundera prend sa distance vis-à-vis des romanciers non-penseurs et rejoint le fil des écrivains qui à partir de Cervantès et de Rabelais ont su s'imposer la rigueur et l'authenticité qu'exige toute recherche existentielle. Un autre paradoxe s'ajoute aux précédents est celui qui oppose l'Histoire du temps, dont l'accélération corrobore à l'oubli l'être « *Le degré de la vitesse est directement proportionnel à l'intensité de l'oubli* »⁶², et l'Histoire du roman, dont l'incessante investigation est un rappel de l'être.

II.3. 2 Excentricité des personnages égo-expérimentaux

A la trace des grands écrivains centre-européens tels Kafka, Broch et Musil, Milan Kundera désigne un nouvel ennemi extérieur contre lequel l'homme va se battre. L'âme, envisagée depuis toujours comme l'ennemi intérieur juré de l'homme, est remplacée par le pouvoir de l'Histoire, dont la force a écrasé le sens de l'être :

Dans les romans de Kafka, de Hasek, de Musil et de Broch, le monstre vient de l'extérieure et on l'appelle Histoire ; elle ne ressemble plus au train des aventuriers ; elle est impersonnelle, ingouvernable, incalculable, intelligible – et personne ne lui échappe.⁶³

⁶¹ KUNDERA, Milan, *Op.cit.*, (1986), p. 113.

⁶² KUNDERA, Milan, *La lenteur*, Edition Gallimard, Paris, 1995, p 161.

⁶³ KUNDERA, Milan, *Op.cit.*, (1986), p. 12.

Face à ce titan effrayant de l'Histoire, grouillant de conceptions ultra-impersonnelles, Milan Kundera invente des consciences ego expérimentales, indépendantes de lui, qui jettent la lumière sur les latents de l'Histoire « *Le roman est une méditation sur l'existence au travers de personnages imaginaires* »⁶⁴. L'infinie liberté leur permet d'aller au-delà de leur existence, et de toucher à ce qu'ils pourraient être, ou auraient pu être « *Le roman est le paradis imaginaire des individus, c'est le territoire, où personne n'est le possesseur de la vérité, ni Anna, ni Karénine, mais où tous ont le droit d'être compris, et Anna et Karénine* ». ⁶⁵

La lecture attentive du roman kundérien nous permet de classer les personnages en deux catégories existentielles, les égo-expérimentaux qui adoptent la philosophie nietzschéenne avec ses valeurs en harmonie avec la vie, ses nécessités, et son moteur principal qui est la volonté de puissance, et les idéalistes, qui sur la trace de la métaphysique platonicienne dessinent des frontières nettes et claires entre les opposés. Tels les communistes et les homo sentimentalis qui tentent de bâtir une tour d'ivoire, où les confins entre privé et public, supériorité et infériorité, force et faiblesse s'effacent, en laissant place à un pseudo-amour tout esthétique qui prend le dessus :

En effet, en ce temps cruel entre tous, les films soviétiques qui inondaient les salles de cinéma des pays communistes étaient imprégnés d'une incroyable innocence. Le plus grave conflit qui pouvait se produire entre deux Russes, c'était le malentendu amoureux : il s' imagine qu'elle ne l'aime plus, et elle pense la même chose de lui. À la fin, ils tombent dans les bras l'un de l'autre et des larmes de bonheur leur dégoulinent des yeux (ILE. p. 125).

L'idée de Heidegger que le monde des homo sentimentalis est fondé sur l'esthétisation est reprise par Milan Kundera dans sa notion de kitsch :

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. La fraternité de tous les hommes ne pourra jamais avoir d'autre base que le kitsch (ILE. p. 124).

La notion de kitsch montre que l'idéalisation des sentiments tend à faire du monde un lieu de beauté grâce au voilement de la face laide de la réalité. Autrement dit, le kitsch entreprend à détacher l'homme de sa nature, imparfaite à l'origine, et le rattacher à une image esthétisée. Thématique principale de '*L'Insoutenable légèreté de l'être*', la notion de kitsch

⁶⁴ Ibid., p. 60.

⁶⁵ Ibid., p. 113.

est développée dans '*L'Immortalité*', et donne naissance à un nouveau concept que Kundera appelle l'imagologie, à travers lequel, il montre que l'identité de l'individu, dans le temps des mass-médias, est limitée à son image de soi. Dans ce monde imagé, sans substance réelle que serait-il le sort et l'avenir des égos expérimentaux ?

Le personnage n'y est pas amené à dépasser ou à dominer le monde, non plus qu'à se dépasser ou à se dominer lui-même, mais à s'absenter, à s'exclure et du monde et de son propre destin ; il n'y trouve pas le salut, mais la volupté du rire et de l'oubli. Ce n'est pas une apothéose ; c'est, nous l'avons dit, un exil.⁶⁶

La thématique de l'exil est une thématique essentielle dans la production de Milan Kundera. Signe autobiographique, l'exil exprime l'expérience personnelle de Kundera. Suite à la publication de son premier roman '*La Plaisanterie*', Milan Kundera est tombé sous la censure, et fut exclu, en 1950, du parti communiste pour avoir glorifié ironiquement un militant social-démocrate en faisant dire à l'un de ses personnages « *L'optimisme est l'opium du peuple ! L'esprit sain pue la connerie ! Vive Trotski !* »⁶⁷. En 1967, il rejoint la résistance intellectuelle tchèque qui ne cache pas son opposition à la politique communiste. Un an plus tard, il a publié un autre roman '*Risibles Amours*' où il a désapprouvé la période stalinienne. Dès l'interdiction de ses romans au cours du printemps de Prague, notre écrivain choisit l'exil.

Après son établissement en France, notre écrivain a publié le roman '*Le livre du rire et de l'oubli*', où il fait part de ses sentiments de nostalgie, et de sa souffrance loin de son pays « *J'ai dans l'œil une larme qui, semblable à la lentille d'un télescope, me rend plus proches leurs visages* »⁶⁸. Aussi, dans '*L'insoutenable légèreté de l'être*', il a déclaré :

Qui vit à l'étranger n'a plus au-dessous de lui le filet de sécurité que tend à tout être humain le pays qui est son propre pays, où il a sa famille, ses collègues, ses amis, et où il se fait comprendre sans peine dans la langue qu'il connaît depuis l'enfance (ILE. p. 40).

Ce passage nous explique la peine et la vie difficile de l'émigré, qui loin de ses racines et de ses sources se trouve étranger géographiquement, culturellement et linguistiquement, ce qui l'expose à une souffrance insupportable.

Cependant, dans le deuxième livre '*L'ignorance*', Milan Kundera a profané le mythe du 'Grand Retour' au pays natal, en mettant en scène deux protagonistes qui, après dix ans

⁶⁶ RICARD, François, *Le dernier après-midi d'Agnès*, Éditions Gallimard, Paris, 2003, p. 27.

⁶⁷ KUNDERA, Milan, *La plaisanterie*, Éditions Gallimard, Paris, 1967, p. 45.

⁶⁸ KUNDERA, Milan, *Le livre du rire et de l'oubli*, Éditions Gallimard, Paris, 1978, p. 210-211.

d'exil, reviennent en Tchécoslovaquie. Au lieu de retrouver leur paradis perdu et son bonheur, Josef et Irena éprouvent un sentiment d'étrangeté, d'où le surgissement du questionnement sur le malheur de l'exil :

Elle avait toujours considéré comme une évidence que son émigration était un malheur. Mais, se demande-t-elle en cet instant, n'était-ce pas plutôt une illusion de malheur, une illusion suggérée par la façon dont tout le monde perçoit un émigré ? Ne lisait-elle pas sa propre vie d'après un mode d'emploi que les autres avaient glissé entre ses mains ? Et elle se dit que son émigration, bien qu'imposée de l'extérieur, contre sa volonté, était peut-être, à son insu, la meilleure issue à sa vie. Les forces implacables de l'Histoire qui avaient attenté à sa liberté l'avaient rendue libre.⁶⁹

Les interrogations d'Irena, à propos du statut de l'émigré et du sens de sa vie et de son malheur, se retrouvent renversées et le doute s'installe dans son esprit sur leur vraisemblance. Le malheur de l'émigré n'est-il pas une illusion qui lui est inculquée sous la pression des regards des autres ? L'exil ne peut-il pas être l'issue d'une impasse qui a trop duré, où une meilleure vie s'offre à l'exilé ? Dans son essai *'La rencontre'* Kundera montre que l'exil peut être une démarche libératrice :

La seconde moitié du siècle passé a rendu tout le monde extrêmement sensible au destin des gens chassés de leur pays. Cette sensibilité compatissante a embrumé le problème de l'exil d'un moralisme larmoyant et a occulté le caractère concret de la vie de l'exilé qui a su souvent transformer son bannissement en un départ libérateur.⁷⁰

En voyant dans l'exil un départ libérateur, Milan Kundera, à l'instar de Nabokov, Gombrowicz, Konrad et d'autres n'est pas retourné dans son pays natal, qui lui apparaît étrange « *Kundera n'est pas rentré vivre à Prague après la chute du mur de Berlin, en expliquant que ce changement historique, dont il se disait heureux, était venu pourtant trop tard pour lui, trop tard* »⁷¹. Cette nouvelle conception de l'exil libérateur le pousse à développer son art et à renouveler son imaginaire de l'exil en tant qu'écrivain-exilé « *Conception qui l'amène à découvrir son état récent d'émigré et à rechercher un nouvel imaginaire qu'il reproduit dans ses romans dans la langue de son pays d'accueil* ». ⁷²

⁶⁹ KUNDERA, Milan, *L'ignorance*, Éditions Gallimard, Paris, 2000, p. 30.

⁷⁰ KUNDERA, Milan, *Op.cit.*, (2009)., p. 81.

⁷¹ VITALI, Ilaria, « L'ailleurs, le chez-soi et le monde : la Weltliteratur de Milan Kundera », *Publiforum* n°17, France, 2012, http://www.farum.it/publiforum/ezine_articles.php?id=210, consulté le 13 mars 2023.

⁷² ALVES, Anna, « Pour une définition de l'exil d'après Milan Kundera : la nostalgie ou l'ambiguïté de la mémoire d'un réfugié », *Revue Open Edition*, n°10, 2017, en ligne : <https://doi.org/10.4000/carnets.2249>, consulté le 14 mars 2023.

Milan Kundera, qui considère le monde comme une dimension de l'homme, a suivi la vision de Heidegger 'in-der-welt-sein, c'est-à-dire être dans le monde' « *Heidegger le suggère : le monde n'est pas un objet séparé de l'homme, qui y est lié comme l'escargot à sa coquille* »⁷³. Cette formule d'être dans le monde exige à l'écrivain à redéfinir, dans son dictionnaire personnel le terme « chez-moi » comme étant :

Chez-soi. Domov (en tchèque), das Heim (en allemand), Home (en anglais), veut dire : le lieu où j'ai mes racines, auquel j'appartiens. Les limites topographiques n'en sont déterminées que par décret du cœur : il peut s'agir d'une seule pièce, d'un paysage, d'un pays, de l'univers.⁷⁴

'Chez moi' selon la vision kundérienne n'est pas limité à des frontières topographiques, mais à des frontières personnelles et intimes « *chez-soi est un mot intime, qui indique un lieu privé qui n'a pas forcément trait au paternel : c'est un espace d'élection qui n'est déterminé que par décret du cœur* »⁷⁵. À l'encontre du mot 'patrie' qui peut être défini selon un héritage paternel et culturel, ayant « *une envergure politique, étatique* »⁷⁶, chez moi peut être un lieu exilique, et donc 'ailleurs', d'où apparaît un autre paradoxe du roman kundérien (ailleurs/ chez moi). La nouvelle conception de l'exil et de l'espace exilique ouvre à Kundera d'autres voies de réflexion existentielle qui dépassent la thématique de l'exil déjà connue et touchent à de nouvelles dimensions humaines.

Cette vision de l'exil est mise en scène dans les trois romans constituant notre corpus. Contre le Diabolum du monde dominé par des images kistchisées, les personnages kundériens, conscients de la comédie humaine de l'Histoire, cherchent à s'exiler géographiquement pour retrouver une nouvelle vie ailleurs : l'exil de Jakub qui, dans '*La valse aux adieux*', quitte sa patrie avec joie, était un grand soulagement d'avoir laissé une patrie à laquelle il était venu par erreur. Sabina, dans '*L'Insoutenable Légèreté de l'être*', elle aussi, s'exile à l'Ouest dans le but de s'échapper au kitsch politique communiste. L'exil temporaire de Tomas et de Tereza, en Suisse, au début du printemps de Prague, puis leur exil définitif à la campagne, loin de la ville politique. Nous trouvons, aussi dans '*L'immortalité*', l'exil-rêve, de s'installer un jour en Suisse, d'Agnès qui lui offre un coin psychologiquement meilleur que son monde de l'image et de ses illusions.

⁷³ Ibid.

⁷⁴ KUNDERA, Milan, *Op.cit.*, (1986), p. 81.

⁷⁵ VITALI, Ilaria, *Op.cit.*, pp. 211.

⁷⁶ Ibid.,

⁷⁶ Ibid.

En plus de l'exil physique, le roman kundérien est le lieu de l'exil métaphorique, comme refuge de l'esprit marginal qui refuse de se conformer au prototype collectif. À l'encontre de l'immoralité du temps postmoderne où se répandent libertinage et érotisme, Agnès et Tereza tiennent à la pureté et à la singularité de leur corps. Leur refus des idées à la mode qui réduisent le corps à la sexualité, et leur choix de se mettre à l'écart d'une société impure, sont l'indice de leur position périphérique.

Aussi, l'insouciance de la mère de Tereza qui exhibe, indifféremment, son corps laid, est l'expression d'une position marginale vis-à-vis d'une société nihiliste qui glorifie le corps et exalte sa beauté. À l'exemple des femmes nues à la plage dans (IMM), et la scène des femmes âgées qui s'exposent toutes nues devant la caméra pour montrer aux gens que la beauté physique n'est pas limitée aux jeunes filles mais aussi aux femmes âgées dans (VA). Dans (ILE), le refus de Tomas de donner allégeance à aucune des doxas est l'image de sa marginalisation sociale. Lui, qui n'accepte pas de signer une lettre à l'avantage du parti communiste et ne souscrit pas à une pétition qui prête alliance aux idées des dissidents tchèques, cherche, avec son refus, à prendre ses distances avec toute convention sociale, politique et de toute illusion lyrique.

L'excentrisme se manifeste, encore, dans le comportement des « *sages-fous* »⁷⁷ qui refusent de s'intégrer à la banalité et à l'insensé de la société. Leur refus apparaît à travers des activités ludiques qu'ils exercent sur des êtres humains comme les pratiques médicales de Skreta ou sur des objets comme celles de crever les pneus d'Avenarius.

La thématique de l'exil renvoie à toute une philosophie de l'oubli de l'être. L'exil physique ou métaphorique des personnages montrent, en premier lieu, leur refus des idées reçues prises pour des références essentielles qui travaillent l'homme et le transforment en un automate, inconscient de la part de l'expérience qui exige la vie authentique. Ce fait humain est expliqué par Heidegger dans sa philosophie sur '*l'intentionnalité*' qui est définie dans sa conception traditionnelle husserlienne comme suit « *L'intentionnalité selon son acceptation traditionnelle est une relation entre un sujet qui a l'intention de signifier et un objet qui est signifié* ». ⁷⁸

⁷⁷ TANAKA, Shuko, « L'excentricité dans les romans de Milan Kundera », en ligne : <https://repository.dl.itc.u-tokyo.ac.jp/record/36095/files/ff040008.pdf>, consulté le 12 mars.

⁷⁸ GAUVRY, Charlotte, « Une intentionnalité pratique et contextuelle chez le Heidegger de 1919-1929 ? », v 10, 2009, en ligne : <http://popups.ulg.ac.be/bap.htm>, pp.1, consulté le 15 mars 2023.

Cependant, Heidegger, en 1919, a reformulé cette conception husserlienne de l'intentionnalité, en montrant que celle-ci est moins une relation (sujet/objet) qu'une attitude pratique « *L'intentionnalité n'est plus conçue comme un acte psychique visant une individualité. Dans la pensée heideggérienne, l'intentionnalité sans contenu mental auto-référentiel caractérise le mode non contraint de l'activité quotidienne du Dasein* »⁷⁹. Cela signifie que la part qui revient à l'individu dans l'acte intentionnel ne se borne pas à ses données psychiques, mais plutôt, à son engagement libre et voulant le vivre pleinement, sans l'intrusion hémogénique des habitudes, une nouvelle expérience, dont l'issue est imprévisible.

D'après Kundera, la non-intentionnalité est une figure de l'oubli de l'être, où l'homme se détache, de plus en plus de lui-même, en faisant répéter de façon monotone, quotidienne les mêmes gestes et les mêmes conduites que dictent les idées reçues, et la facilité qu'elles offrent. Par le fait de se dépouiller des idées reçues, et de leur charge opérationnelle et à s'émanciper dans la liberté de choix et d'être le personnage kundérien ouvre une brèche dans la proie dure de l'oubli de l'être, en esquissant un schéma de l'intentionnalité libératrice. Ce détachement des normes fait des égo-expérimentaux des personnages errants, instables, d'esprits conscients et désespérés, aptes à restituer les impératifs et les conditionnels complexes et inquiétants de l'être.

À la différence d'Albert Camus qui propose la révolte comme solution pour donner sens à sa vie, et se sauver de l'absurdité du monde, Milan Kundera a déprécié cette révolte, dont il voit une agitation des jongleurs de symboles, tout en mettant en scène des personnages exilés, abandonnés, et résignés. Ces personnages sont nommés les déserteurs :

De tous les points de vue, politique, juridique, moral, le déserteur paraît déplaisant, condamnable, apparenté aux lâches et aux traîtres. Le regard du romancier le voit autrement : le déserteur est celui qui refuse d'accorder un sens aux luttes de ses contemporains. Qui refuse de voir une grandeur tragique dans des massacres. Qui répugne à participer comme un pitre à la comédie de l'Histoire. Sa vision des choses est souvent lucide, très lucide, mais elle rend sa position difficile à tenir ; elle le désolidarise d'avec les siens ; elle l'éloigne de l'humanité⁸⁰.

La liberté de ces protagonistes, marginaux et passifs, leur permet d'avoir un regard conscient et objectif sur l'environnement collectif, et de penser et mener différemment leur

⁷⁹ Ibid., pp. 17.

⁸⁰ KUNDERA, Milan, *Op.cit.*, (2005), p. 133-134.

existence. Cette représentation met en scène un état d'esprit connu sous le nom de « l'absurde kafkaïen », qualifiant un personnage, conscient de l'absurdité du monde, et qui répond à l'absurdité par l'absurdité.

Donc, l'exploration des dimensions de l'être et de ses possibilités passera nécessairement par la création des personnages banals, d'un temps banal, qui seraient les opposés des héros épiques, aux qualités surhumaines. Le personnage kundérien est un être ordinaire, un anti-héros qui mène une vie solitaire, monotone, insignifiante, sans se soucier de son environnement, et en dehors de tout conflit.

Dans son ouvrage littéraire '*Le livre du rire et de l'oubli*' Milan Kundera a cerné la notion de la frontière :

Il suffisait de si peu, de si infiniment peu, pour se retrouver de l'autre côté de la frontière au-delà de laquelle plus rien n'avait de sens : l'amour, les convictions, la foi, l'Histoire. Tout le mystère de la vie humaine tenait au fait qu'elle se déroule à proximité immédiate et même au contact direct de cette frontière, qu'elle n'en est pas séparée par des kilomètres, mais à peine par un millimètre.⁸¹

Pour un examen scrupuleux de l'existence, Milan Kundera situe ses personnages au-delà de la frontière du sens et du non-sens, au-delà de la bêtise kitschisée du temps idyllique. Néanmoins, par le fait d'outrepasser les frontières, les personnages ne perdent-ils toute référence et toute identité ? Si Kundera a déclaré 'au-delà de la laquelle [frontière] plus rien n'avait de sens', ses personnages ont-ils un sens ?

Selon Raymond Trousson, le libertinage est entendu comme affranchissement de l'esprit à l'égard des modèles convenus et imposés, notamment par le christianisme. Il soutient que les personnages tenteraient, à travers la jouissance, d'échapper au néant, à l'absurde. De cette manière, les analyses de Trousson semblent rapprocher la posture des libertins du XVIII^{ème} siècle de celle des existentialistes du XX^{ème} siècle.⁸²

En effet, le personnage kundérien déroge de tout modèle convenu qu'il soit religieux, ou politique, se proclamant du discours apodictique, et s'imposant des normes catégoriques. Derrière cette frontière qui retrace la ligne séparatrice entre le mal et le bien, le positif et le négatif, le personnage kundérien est un personnage dominé par le néant. Dans ce monde

⁸¹ KUNDERA, Milan, *Op.cit.*, (1978), p. 303.

⁸² GARNEAU, Sara, « Les paradoxes de l'amour dans L'insoutenable légèreté de l'être », *Revue chameaux*, n° 10, Québec, en ligne : <https://revuechameaux.org/hors-dossier/les-paradoxes-de-lamour-dans-linsoutenable-legerete-de-letre/>, consulté le 24 mars 2023.

creux, sans substance, il s'adonne à ses désirs corporels « *Dans un monde où il n'y a plus de sens ne reste que le corps* » (IMM. p. 72).

Dans ses romans Milan Kundera met l'accent sur la thématique de la corporalité « *Je ne peux pas ne pas penser au corps* », ⁸³ afin de redonner un destin au corps et transpercer l'opacité de l'oubli, tramée par la modernité cartésienne. L'esprit du temps moderne a déprécié la chair, en pensant à l'homme en tant que raison indépendante du corps, où la mort, la vie, la douleur et le plaisir étaient secondaires à la condition humaine « *Il est certain que moi, c'est-à-dire mon âme, par laquelle je suis ce que je suis, est entièrement et véritablement distincte de mon corps, et qu'elle peut être ou exister sans lui* ». ⁸⁴

Avec le développement de la médecine et la multiplicité des discours scientifiques médicaux, et les nouvelles réflexions des sciences humaines, et biologiques, où le corps est considéré comme un objet d'étude privilégié, la dualité entre physiologie et conscience, corps et âme, physique et psychologique, organique et mental s'est dissipée, et la distinction entre eux est devenue, selon Breton, une tradition métaphysique de nos sociétés « *Sans le corps qui lui donne un visage, l'homme ne serait pas. Vivre, c'est réduire continuellement le monde à son corps, à travers la symbolique qu'il incarne. L'existence de l'homme est corporelle* ». ⁸⁵

Afin de réhabiliter l'être, et le faire sortir de l'oubli, Milan Kundera pense que l'essence et le corps sont indissociables. Et par le dépassement du dualisme cartésien (corps/âme), et les conceptions biologiques d'un homme animal intelligent, Kundera identifie l'homme à son corps, qui l'emporte de loin sur ce qu'on appelait âme. Heidegger montre qu' « *Exister, c'est être un corps* » ⁸⁶, car le corps est le creuset ou ce que Heidegger appelle le point d'ancrage de la conscience dans le monde. Donc, réfléchir sur l'existence de l'être sans préalablement réfléchir sur son corps n'est qu'une illusion et tromperie de l'esprit « *Le corps est le véhicule de l'être-au-monde* ». ⁸⁷ Cette idée de la valorisation du corps se présente à travers plusieurs thématiques ayant une relation avec la corporalité : 'la mort, la nudité, la pudeur, le visage, la douleur, l'érotisme...etc.'

⁸³ KUNDERA, Milan, *Op.cit.*, (1978), p. 279.

⁸⁴ DESCARTES, René, *Méditations métaphysiques*, Éditions, Calmann-Lévy, Paris, 1974, p. 175.

⁸⁵ BRETON, David, *Anthropologie du corps et modernité*, Éditions PUF, Paris, 1990, p. 7.

⁸⁶ CARON, Maxence, Sur la question du corps dans la pensée de Heidegger, *Revue Archives de Philosophie*, 2008, pp. 311, en ligne : <https://www.cairn.info/revue-archives-de-philosophie-2008-2-page-309.htm>, consulté le 5 avril, 2023.

⁸⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Éditions Gallimard, Paris, 1945, p. 97.

II.3.3 Réhabilitation du moi individuel ou le *Grund*

Si Milan Kundera se détourne de l'esthétique psychologique, où les personnages sont définis par leur biographie, leur aspect psychologique, leur passé, c'est pour mettre sur scène des personnages travaillés par d'autres mécanismes qui l'emportent sur ceux psychologiques. Les personnages d'avant, avec leur aspect psychologie, évoluent dans une architecture simple que les personnages actuels, dont l'architecture complexe existentielle s'apparente au flou de l'indéterminisme.

En héritier de Kafka et d'autres tels Pirandello et Joyce, l'écrivain tchèque met en scène des personnages qui s'interrogent sur le sens de leur existence et qui mettent, en avant, l'insensé et l'absurde de l'être humain. Le roman kundérien expose cet état de fait à travers une intrigue narrative qui rattache l'une à l'autre des thématiques existentielles dans le but d'aller au bout de cette interrogation :

Si Kafka se détourne de la psychologie pour se concentrer sur l'examen d'une situation, cela ne veut pas dire que ses personnages ne sont pas psychologiquement convaincants, mais que la problématique psychologique est passée au second plan : que K. ait eu une enfance heureuse ou triste, qu'il ait été le chouchou de sa maman ou élevé dans un orphelinat, qu'il y ait derrière lui un grand amour ou non, cela ne changera rien ni à son destin ni à son comportement. C'est par ce renversement de la problématique, par cette autre façon d'interroger la vie humaine, par cette autre façon de concevoir l'identité d'un individu que Kafka se distingue non seulement de la littérature passée mais aussi de ses grands contemporains Proust et Joyce.⁸⁸

De ce fait, le roman de Milan Kundera cherche à saisir le moi des personnages. D'après lui, tout roman doit être l'explorateur de l'énigme du moi « *Dès que vous créez un être imaginaire, un personnage, vous êtes automatiquement confronté à la question : qu'est-ce que le moi ? Par quoi le moi peut-il être saisi ? C'est une de ces questions fondamentales sur lesquelles le roman en tant que tel est fondé* »⁸⁹. Toutefois, le Moi pourrait-il être défini en dehors de la psyché ? Si l'écrivain considère le savoir psychologique comme inexacte et approximatif, par quoi définit-il le Moi ? Par l'action, ou par la pensée ?

Dans la littérature du Moyen Age, le personnage se définit par ses actions, c'est à travers elles qu'il esquisse son autoportrait et se fait connaître, c'est un héros qui se distingue des autres personnages par l'éclat de ses entreprises, et l'empreinte qu'il laisse à son passage. Cependant, Diderot, après quatre siècles, a déconstruit cette conviction littéraire, en opérant

⁸⁸ KUNDERA, Milan, *Op.cit.*, (2005), p. 31.

⁸⁹ KUNDERA, Milan, *Op.cit.*, (1986). p. 19.

une rupture entre l'acte et le personnage. Dans le même siècle (XVIII^{ème} siècle), l'écrivain Richardson a introduit le monologue intérieur comme processus littéraire plus apte à saisir le Moi qui ne se révèle qu'à travers les pensées et les idées latentes du personnage. Deux siècles plus tard, Joyce a donné au monologue intérieur une dimension plus vaste, en faisant de lui un outil d'écriture capable de happer la fugacité de l'instant et de restituer la pensée fuyante.

Le Moi chez Kundera est primordial à toute quête et exploration de l'être. L'homme postmoderne qui vit dans un monde clos, enfermé sur lui-même, nivelé sans différences et sans perspectives, est la victime d'une image uniforme et réductrice qui ressemble à un piège universel, comme on le voit dans la première guerre mondiale :

L'événement décisif de cette transformation du monde en piège a sans doute été la guerre de 14, appelée (et pour la première fois dans l'Histoire) guerre mondiale. Faussement mondiale. Elle ne concernait que l'Europe, et encore pas toute l'Europe. Mais l'adjectif « mondial » exprime d'autant plus éloquemment la sensation d'horreur devant le fait que, désormais, rien de ce qui se passe sur la planète ne sera plus affaire locale, que toutes les catastrophes concernent le monde entier et que, par conséquent, nous sommes de plus en plus déterminés de l'extérieur, par les situations auxquelles personne ne peut échapper et qui, de plus en plus, nous font ressembler les uns aux autres.⁹⁰

Dans ce monde piège, le roman n'est plus une confession personnelle de l'auteur mais le découvreur des chemins qui montent de l'existence, et qui mettra à jour les schémas distinctifs de l'être, distinction effacée par l'unification et l'identification à un modèle universel. Comment Milan Kundera pourrait-il retrouver le Moi perdu de ses personnages dans un monde qui ne reconnaît aucune particularité ? Kundera répond :

Saisir le moi, cela veut dire, dans mes romans, saisir l'essence de sa problématique existentielle, c'est-à-dire saisir son code existentiel. En écrivant *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, je me suis rendu compte que le code de tel ou tel personnage est composé de quelques mots-clés.⁹¹

Selon Milan Kundera la thématique de l'Être est la thématique fondamentale, ontogénétique, et commune à toute l'humanité. La variation de cette même thématique, en une multitude d'autres thèmes différents, engendre les traits particuliers des individus, définitoires de chacun d'eux, et que Kundera appelle '*le Grund*'. Ce dernier, comme « *métaphore ontologique individuelle* »⁹² est le point qui le rattache à son monde, le définit

⁹⁰ Ibid., pp. 21-22.

⁹¹ Ibid., p. 23.

⁹² BERTIER, Hélène, « La question de l'être chez Kundera », université de Toulouse le Mirail, France, 2013, p. 52.

par rapport à lui, et le distingue des autres individualités, dont la vie n'est qu'une variation de son thème principal.

À sa naissance, chaque individu se trouve doté d'un ensemble de facultés qui le distingue radicalement, telle une empreinte digitale, des autres individus. Ces facultés évoluent dans sa vie individuelle, en suivant une progression qui obéit à des combinaisons indépendantes de lui, et qui, en même temps, se conjuguent avec l'apport de son éducation et de son effort personnelle. La puissance des premières facultés et la force de l'impact des combinaisons façonnent l'être et le travaillent beaucoup plus que les apports sociaux ou ses efforts personnels.

Ce thème de vie de l'individu '*Grund*' concourt constamment et notablement à façonner son destin propice ou fatal, auquel il ne peut pas échapper. Même s'il entreprend de refaire sa vie et de repartir à zéro, cette entreprise sera condamnée au dictat des premières facultés et des combinaisons extérieures, et le changement escompté sera, inévitablement, au goût du '*Grund*' fondateur « *Telle est bien la vie : elle ne ressemble pas au roman picaresque où le héros, d'un chapitre à l'autre, est surpris par des événements toujours nouveaux, sans nul dénominateur commun ; elle ressemble à la composition que les musiciens appellent thème avec variations* ». (IMM. p. 404).

Donc, chaque individu est proportionnellement déterminé par son propre '*Grund*'. Le roman kundérien nous présente la conception du *Grund* à travers des personnages conscients et lucides ; condition nécessaire d'une ébauche nette des contours du *Grund*. Tomas, Sabina, Jakub, Agnès' sont en désaccord avec une société qui cherche à unifier et à rendre identique les *Grunds*. Conscients de cette illusion sociale, idéaliste du kitsch, ces personnages choisissent d'anéantir leur moi social, en se mettant en marge de la société, seuls avec leur esprit critique et sceptique. Cette auto-marginalisation leur permet d'intensifier et de concentrer les forces de l'esprit et du pouvoir ainsi s'ouvrir sur la beauté de l'existence, qui n'est possible que dans le monde de la perception et du probable « *Le seul poids de l'existence se conquiert dans les détails où l'individu oublie d'être un moi et se fond dans la beauté de son existence, une beauté qui sonne dans les échos des possibles qui la jalonnent avec contingence* »⁹³.

⁹³ Ibid., p. 132.

Le romancier tchèque forge le code existentiel de chaque personnage à partir des mots clés. En se poursuivant sur la représentation et l'évolution de chaque personnage, nous essayons de déterminer ses mots clés afin de saisir son Moi, voire son *Grund* :

Chaque personnage de '*La valse aux adieux*' se fonde sur des mots-clés propres à lui. Jakub, l'assassin de Ruzena sans qu'il y ait de motif, et qu'il n'éprouve aucun regret est l'expression de la mauvaise nature humaine ; nature qui le pousse à tuer un autre humain tout juste pour défendre des idées abstraites. Dans le roman, Jakub apparaît comme un personnage sceptique et sans foi qui se doute de la réalité du monde et de la valeur de l'homme. Donc, il nous apparaît que les mots clés de Jakub sont : l'injustice et le blocage d'une société -le scepticisme envers l'humain, et le mal existentiel ou le péché original.

Le médecin Skreta, praticien immoral et malhonnête sans aucun respect pour la dignité humaine, reflète la banalité et le peu de valeur de la vie humaine et des humains qui sont redevenus des objets dépréciés, et des procréateurs insoucieux. Il reflète, aussi, le mauvais usage de la science qui conduit l'homme aux confins de l'absurdité et de l'irrationalisme. Ce docteur inhumain, dévoyé, est l'image de l'homme postmoderne, homme bureaucratique, qui abandonne les valeurs universelles pour s'inscrire dans un monde bureaucratisé afin de se faire un nom professionnel. Les mots clés de Skreta sont : la puérité de la procréation et la bureaucratie

Bien que l'atmosphère de '*La valse aux adieux*' semble athéiste, le personnage Bertlef se dit croyant. Dans sa chambre d'hôtel, Bertlef séduit ses convives par un rayonnement bleu qu'il prétend semblable à l'auréole bleue de Jésus-Christ. Aussi, dans une autre scène, il surprend ses invités Jakub, Olga, et Skreta, attablés autour d'un repas, par l'apparition fantasmagorique d'une fillette d'aspect angélique qui entre subitement dans la chambre :

La porte s'ouvrait, un enfant entra. C'était une fillette qui pouvait avoir cinq ans ; elle portait une robe blanche à volants, ceinte d'un large ruban blanc attaché dans le dos par un grand nœud dont les pointes ressemblaient à deux ailes. Elle tenait à la main la tige d'une fleur : un grand dahlia. En voyant dans la pièce tant de gens qui semblaient tous stupéfaits et tournaient vers elle leur regard, elle s'arrêta, n'osant pas aller plus loin. (VA. p. 88).

Le libertin Bertlef use de la prétention mensongère à la foi pour tromper son entourage par ses dons occultes et son pouvoir miraculeux ce qui lui octroie une place et un statut bien distingués, et alimente son image de soi qui risque de s'altérer dans une société où tout est identique. Les mots clés de Bertlef sont : l'amour propre, l'hypocrisie, le libertinage, l'image de soi.

Dans la troisième partie '*Les mots incompris*' et la sixième partie '*La Grande Marche*' de (ILE), et sans que l'écrivain fasse concurrence à l'état civil, et suive une esthétique réaliste, il nous permet d'avoir une claire idée sur le moi de chacun du couple Sabina-Frantz, qui est saisi à travers des actions politiques telles le cortège du 1^{er} mai et de la Grande Marche. Cette thématique politique jette une lumière tout au long de l'histoire sur certaines possibilités humaines.

Sabina cherche inlassablement une autre réalité que celle du réalisme socialiste que proposent les idéologues communistes et leur kitsch idéaliste. Elle veut vivre et goûter à toutes les nuances de la vie qu'elles soient positives ou négatives, loin d'un ordre formel, prédéterminé d'avance « *Mon ennemi, ce n'est pas le communisme, c'est le kitsch !* » (ILE. p. 126). Sabina déclare que son vrai ennemi n'est pas le communisme mais la prétention de ses adeptes à l'idéalisme qui les rend trop fervents, violents et typiques. Sa profonde haine pour les dogmes insidieux est la cause de ses fréquentes trahisons ; du parti communiste, de son père, de sa partie et de son amant Frantz. Un choix qui la libère de toute contrainte dogmatique et lui laisse une voie ouverte vers la réalisation et la satisfaction de ses rêves et de ses désirs, ce qui incarne à ses yeux le vrai sens de la liberté. Donc, les mots clés de Sabina sont : anti-kitsch- liberté-légèreté.

Par contre, le personnage Frantz, d'obédience platonicienne, préfère vivre avec le mensonge de la fraternité et de l'égalité que proclame La Grande Marche. Les dirigeants de celle-ci, qui prêchent que l'humanité ne peut se développer et progresser que si elle fait preuve d'amour et de justice, convainquent Frantz de leur réussite inéluctable. Ce dernier participe, alors, à toute manifestation pour préserver la dimension idyllique du monde.

Son appartenance à la doxa de La Grande Marche et son amour pour Sabina, la tchèque, l'ont encouragé à accepter l'invitation d'un ami pour rejoindre les manifestants intellectuels dans un pays voisin de la Tchécoslovaquie. La manifestation, tournée en mascarade par des stars qui veulent se mettre, à tout prix, devant les caméras au détriment de l'événement politique, n'a pas plu à Frantz qui succomba à une crise cardiaque. Si Sabina, traîtreuse, fascinée par les appâts de la trahison, ne sent pas ce terme de fidélité qui lui fait rappeler son père et son pays, Franz, quant à lui, voit dans la fidélité la mère de toutes les vertus. Donc, l'idéalisme, l'amour et la fidélité sont les trois mots-clés du code existentiel de Frantz.

La deuxième et la quatrième partie '*le corps et l'âme*' de (ILE) sont consacrées à Tereza qui souffre d'un conflit intérieur entre son âme et son corps. Un conflit qui trouve ses racines dans sa relation avec sa mère qui méprise le corps humain, et réduit sa valeur à un élément scatologique, Tereza cherche à affirmer l'unicité du corps et de l'âme, en optant pour la voie de la pureté « *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* » (ILE. p. 27).

Pour protéger sa singularité de l'impureté du monde, Tereza a quitté le foyer maternel et elle est venue habiter chez Tomas, où elle a retrouvé la même souffrance due au libertinage de Tomas. Son corps qui ressemble à celui de sa mère, et qui rime de la même manière que ceux des prostituées fréquentées par son mari la met en doute de soi-même et entretient son combat interne, qui se met longuement devant le miroir pour trouver un millionième de dissemblance qui marque sa particularité et son originalité « *Elle tentait de se voir à travers son corps. Aussi passait-elle de longs moments devant le miroir. Et comme elle craignait d'être surprise par sa mère, les regards qu'elle y jetait portaient la marque d'un vice secret* » (ILE. p. 24).

À travers l'effort de Tereza de préserver l'unicité de son âme et de son corps, en gardant la pureté de ce dernier, Milan Kundera cherche à neutraliser la haine du corps, ou ce que le penseur Marc-Alain Deschamps appelle dans son livre '*Corps haï Corps adoré*' la somatophobie :

Dans l'histoire humaine, le corps a souvent été regardé comme la source du mal et de la maladie, comme ce qui maintient l'âme au sol et l'empêche de toucher la vérité. En effet, le fait de se libérer du corps, de le rendre invisible, et de faire taire ses désirs et ses caprices a été considéré comme le modèle de conduite idéale.⁹⁴

Détester le corps et le maltraiter sont visibles dans le comportement de la mère de Tereza qui, à chaque occasion, n'hésite pas à exhiber la laideur de son corps âgé et flétri :

Maman se mouche bruyamment, donne aux gens des détails sur sa vie sexuelle, exhibe son dentier. Elle sait le dégager d'un coup de langue avec une surprenante agilité, laissant la mâchoire supérieure retomber sur les dents du bas dans un large sourire ; son visage donne soudain la chair de poule (ILE. p. 27).

⁹⁴ NERMATOLLAHI, ROUHOLLAH, « La violence contre le corps dans quelques œuvres de Milan Kundera », *Revue des Études de la langue française*, v 8, n°15, Iran, 2016, pp. 47.

Les raisons de cette haine du corps résident selon Julia Kristiva 'dans les tréfonds de la psyché'. Le narrateur du roman nous raconte, en quelques passages, la jeunesse d'une mère fort belle et très sollicitée, qui pense que de son beau corps lui est parvenue tout le gâchis de sa vie, et que sa haine et sa maltraitance ne sont qu'une réaction de vengeance à l'encontre de ce corps qui l'avait entraînée dans une vie conjugale ratée.

En revanche, Tereza ne considère pas son corps du même regard que celui de sa mère, et le tient pour la coupole vivante de son âme qui forment tous les deux son être unique et différent :

Elle oubliait qu'elle avait devant les yeux le tableau de bord des mécanismes physiques. Elle croyait voir son âme qui se révélait à elle sous les traits de son visage. Elle oubliait que le nez est l'extrémité de l'amenée d'air aux poumons. Elle y voyait l'expression fidèle de sa nature. (ILE. pp. 24-25).

Ce passage explique que Tereza estime et valorise son corps, et au-delà de ses fonctions physiques, elle y voit le miroir révélateur de son âme. Donc, le nier revient à se nier et à se condamner à une mort psychique. Tereza qui confère au corps une valeur si appréciable et vénérée, pourquoi s'est-elle laissée aller vers une reconnaissance corporelle avec le libertin ? Et pourquoi elle a trompé son mari Tomas avec un étranger ?

Peut-être que des éléments de réponse se révèlent dans certains passages du roman. En dépit du solide attachement du corps et de l'âme, on peut, cependant, constater des traits de convergence qui mènent le corps à trahir l'âme « *L'âme est liée au corps, bien que celui-ci puisse trahir celle-là* »⁹⁵. Son amour né sous de multiples signes du hasard, et avec l'espoir de faire de Tomas l'homme de sa vie, Tereza n'a pas reculé devant ce que réclame cet espoir. Le narrateur n'omet pas de signaler un cri de douleur de la part de Tereza durant sa première visite chez Tomas :

Ce n'était pas un halètement, ce n'était pas un râle, c'était vraiment un cri. Elle criait si fort que Tomas éloignait sa tête de son visage, comme si cette voix hurlant à son oreille allait lui crever le tympan. Ce cri n'était pas une expression de sensualité. La sensualité, c'est la mobilisation maximum des sens : on observe l'autre intensément et on écoute ses moindres bruits. Le cri de Tereza voulait au contraire anesthésier les sens pour leur interdire de voir et d'entendre. (ILE. p. 30).

Cet extrait confirme que le cri de Tereza n'est ni voluptueux, ni sensuel, mais il est l'écho douloureux d'un déchirement interne émis par son âme, sous le poids de la trahison

⁹⁵ BOISEN, Jorn, *Op.cit.*, p. 121.

du corps. C'est ce qui explique pourquoi Tereza est tombée malade dans sa première nuit avec Tomas.

La deuxième trahison de son corps était avec l'étranger ingénieur qu'elle l'a rencontré dans la brasserie où elle travaille comme serveuse. Après deux refus, Tereza a fini par accepter la troisième invitation de l'inconnu avec l'idée derrière d'expérimenter ce qu'elle a appris de Tomas que l'amour et la sexualité sont deux niveaux d'être totalement indépendants « *N'était-ce pas lui qui passait son temps à lui expliquer que l'amour et la sexualité n'ont rien de commun ? Elle allait simplement chercher une confirmation à ses paroles* ». (ILE. p. 76). Durant l'acte d'amour et sous le contrôle secret de l'âme qui observe, avec étonnement, la scène « *L'âme voyait le corps dénudé entre les bras de l'inconnu et ce spectacle lui semblait incroyable, comme de contempler de près la planète Mars* » (ILE. p. 78), Tereza a compris que son enjeu est avec son corps, seulement avec son corps qui l'a trahie et l'a rendue identique aux maitresses de Tomas. Puis, dans un geste de résistance, elle reflua la salive à ses lèvres et cracha sur le visage de l'inconnu « *Elle se débattait dans les bras de l'homme, frappait en aveugle et lui crachait au visage* » (ILE. p. 78).

Dans le deuxième chapitre de la deuxième partie, le narrateur laisse à côté l'histoire de Tereza et son conflit avec son corps, et penche sur la thématique du corps et de l'âme selon la vision scientifique moderne :

Depuis que l'homme peut nommer toutes les parties de son corps, ce corps l'inquiète moins. Chacun sait aussi désormais que l'âme n'est que l'activité de la matière grise du cerveau. La dualité de l'âme et du corps se dissimulait derrière des termes scientifiques ; aujourd'hui, c'est un préjugé démodé qui fait franchement rire. (ILE. p. 24).

Dans ce passage, Milan Kundera montre du doigt la science et ses explications organiques comme responsables de la perte de la véritable valeur du corps et de l'âme ; deux unités fondamentales de la psyché humaine furent évaporées avec tous leurs mystères, et l'homme moderne est devenu orphelin d'âme et de corps. Le conflit de Tereza n'est qu'une critique et une dénonciation de retombées de la réflexion scientifique qui ne cessent d'amputer la nature humaine de tout ce qui a fait son évolution jusque-là. Les mots-clés qui constituent le code existentiel de Tereza sont : (corps-âme-mère-pureté-idylle).

En partant d'une réflexion sur l'éternel retour, Milan Kundera va donner ces deux notions 'la légèreté et la pesanteur' pour titre à son premier et quatrième chapitre, et les analyser à travers les aventures de Tomas.

L'émergence de l'amour dans la vie de Tomas va la bousculer, lui qui a vécu pour plus de dix ans dans le libertinage. Le pesant amour et le léger libertinage entraînent la vie de Tomas comme dans un écartèlement douloureux entre deux inconciliables. Que faut-il faire face à un grand amour compatissant et un besoin donjuanien de découverte du moi féminin ? Faut-il opter pour l'amour de Tereza ? Ou bien faut-il se départir de ce nouveau sentiment inexplicable et continuer sa vie de libertin ?

Bien que Tomas n'ait pas l'habitude de ce dédoublement de sentiments, il a pu, quand même, comprendre sa situation confuse, en se disant :

On ne peut jamais savoir ce qu'il faut vouloir car on n'a qu'une vie et on ne peut ni la comparer à des vies antérieures ni la rectifier dans des vies ultérieures. Vaut-il mieux être avec Tereza ou rester seul ? Il n'existe aucun moyen de vérifier quelle décision est la bonne car il n'existe aucune comparaison. Tout est vécu tout de suite pour la première fois et sans préparation. (ILE. p. 9).

La réflexion de Tomas montre qu'il mène sa vie en toute abstraction de l'idée de l'éternité religieuse ou du mythe de l'éternel retour de Nietzsche. Tomas, pour qui la vie elle-même n'est qu'une esquisse personnelle « *Tomas se répète le proverbe allemand : einmal ist keinmal, une fois ne compte pas, une fois c'est jamais. Ne pouvoir vivre qu'une vie, c'est comme ne pas vivre du tout* » (ILE. p. 9), refuse toute extension métaphorique de la durée de la vie humaine. Sa vision est donc pessimiste ; une vision qui n'adhère pas aux croyances utopiques d'une vie ultérieure, fruit de l'expérience et de la maturité. Par le fait de se mettre dans la peau de Don Juan, le libertinage de Tomas ne serait-il pas une répétition, une sorte d'arrivée virtuelle du donjuanisme dans notre époque au contexte différent ?

La figure de Don Juan semble le corollaire d'une posture d'athéisme, sur laquelle le personnage s'appuie pour revendiquer sa liberté qui, contrairement au désir de mort de Tristan, signifie un élan vers la vie, le défi à la loi et la volonté d'être souverain. À travers ses multiples conquêtes, le séducteur refuse la soumission aux codes sociaux, aux impératifs de l'amour et à l'autorité divine.⁹⁶

Don Juan symbolise une société religieuse (chrétienne), où le libertinage est un acte immoral. La grandeur de Don Juan réside dans son défi et dans sa transgression des interdits de sa société, qui ne tolère que le mariage et la fidélité ; référence essentielle dans la littérature religieuse. La transgression tient sa force du fait que le plaisir se nourrit du témoignage des autres, il n'est vraiment authentique que sur la scène publique. Voilé le

⁹⁶ GARNEAU, Sara, *Op.cit.*, <https://revuechameaux.org/hors-dossier/les-paradoxes-de-lamour-dans-linsoutenable-legerete-de-letre/>.

plaisir meurt en silence. Si le donjuanisme est lié à l'image d'un transgresseur, pouvons-nous en parler dans une société sans valeurs ?

En faisant jouer un donjuan sur la scène d'une société nihiliste, l'écrivain transforme le mythe en un pandore de rire jaune, où la contradiction pèse de tout son poids ; un donjuan dans une société sans valeurs à transgresser, c'est le comble de l'ironie. La comparaison entre Tomas et Don Juan n'est qu'une déconstruction mythique, où la grandeur d'un acte contrevenant s'est tournée vers un acte comique. Donc, le temps nihiliste est le temps de la mort de Don Juan «*Le malheur du Don Juan d'aujourd'hui réside dans l'impossibilité d'être Don Juan. Dans un monde où tout est permis, dans le monde de la révolution sexuelle, le grand conquérant qu'était Don Juan s'est transformé en grand collectionneur de femmes*»⁹⁷. La fin de Don Juan est présentée dans le choix des personnages kundériens qui s'affilent à la ligne de Tristan et se détournent de celle de Don Juan. À l'exemple de Tomas qui a décidé, à la fin du roman, de continuer sa vie avec Tereza, dans une campagne, en renonçant à la vie du libertinage. Cette décision est une allusion à ce que Milan Kundera appelle dans '*Risibles amours*' : «*La fin des Don Juans*»⁹⁸.

La démystification de Don Juan, dans le roman de Milan Kundera, est accompagnée d'une analyse du phénomène du libertinage afin de décharger l'acte érotique de tout le superflu qui l'incombe et saisir sa signification réelle. Dans la cinquième partie du roman, le narrateur distingue deux types de libertinage en disant :

Les hommes qui poursuivent une multitude de femmes peuvent aisément se répartir en deux catégories. Les uns cherchent chez toutes les femmes leur propre idée de la femme telle qu'elle leur apparaît dans leur rêve, subjective et toujours semblable. Les autres sont mus par le désir de s'emparer de l'infinie diversité du monde féminin objectif. (ILE. p. 99).

Selon Milan Kundera, la première catégorie des libertins fait partie de ceux qui sont caractérisés par une 'obsession romantique' et passionnés d'un idéal féminin. La déception fréquente de leurs amours les pousse à s'adonner, de plus en plus, au libertinage à la quête de ce mystère inexistant. Tandis que la seconde catégorie des libertins fait partie de ceux qui sont marqués par une 'obsession libertine', et qui ne cherchent pas un idéal féminin, subjectif ou une beauté féminine, mais, ils cherchent, chez la femme, une connaissance particulière,

⁹⁷ BIRON, Normand, « Entretien avec Milan Kundera, *Revue Liberté*, v 21, n °1, Québec, 1979, pp. 27.

⁹⁸ KUNDERA, Milan, *Risibles amours*, Éditions Gallimard, Paris, 1969, p. 89.

souvent nuancée pour satisfaire leur curiosité virile « *Et c'est évidemment dans cette catégorie qu'il faut ranger Tomas* » (ILE. p. 99). Quelle connaissance cherche-t-il Tomas ?

Tomas était obsédé du désir de découvrir ce millionième et de s'en emparer et c'était ce qui faisait pour lui le sens de son obsession des femmes. Il n'était pas obsédé par les femmes, il était obsédé par ce que chacune d'elles a d'inimaginable, autrement dit, il était obsédé par ce millionième de dissemblable qui distingue une femme des autres. (ILE. p. 99-100).

La passion du métier fait naître en lui la passion de la séduction, qui l'incite à entamer une quête d'exploration à la chasse du millionième de divergence entre les femmes.

Donc, de l'impossibilité d'une transgression des normes sociales, Tomas a fait de l'érotisme sa manière d'exploration pour saisir l'être intime de chaque femme ; être intime méconnaissable dans la collectivité communiste. Cependant, cette exploration du Moi qui s'opère à travers la répétition, est loin de ce qui peut sembler analogue à l'éternel retour. Si ce dernier exprime la répétition de la même vie dans une temporalité éternelle et infinie, la répétition libertine chez Tomas désigne la recherche permanente de nouveaux Moïs, qui se réalise à travers une répétition sans retour. Par conséquent, la réflexion sur les notions de la légèreté, la pesanteur, le libertinage, et l'éternel retour nous permet de saisir le Moi de Tomas.

Contrairement à Tereza qui a cherché la singularité du Moi dans un monde kitschisé, Agnès, dans '*L'immortalité*', quant à elle, a voulu l'anéantir dans un monde imagologué. Agnès, sage personnage de premier plan, incarne les réflexions de Milan Kundera « *[Agnès] Héroïne emblématique de L'Immortalité, elle est dans toute l'œuvre de Milan Kundera l'un des personnages les plus proches des idées de Kundera* »⁹⁹. Figure rationnelle et logique, elle souhaite exister dans un monde, où elle peut être, différente et singulière, et non seulement vivre dans les habits de la similarité « *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* ». (IMM. p. 247)

Agnès, qui vit dans un monde où tout est pareil et identique, et où les visages portent le même masque et deviennent des numéros de matricule, se sent étrangère, malheureuse et ennuyée. Pour atténuer sa tristesse et son vide, elle s'agrippe à son imagination, où elle y forge une identité unique correspondant à son Moi unique. Les compétences mathématiques,

⁹⁹ DARVEY, Pauline, *Op.cit.*, p. 31.

la nostalgie d'un passé, la relation intime avec le père, le penchant esthétique et naturel, l'amour de la solitude, la haine de la technologie (elle escalade les marches au lieu d'utiliser l'ascenseur), tous ces mots-clés montrent le code existentiel d'Agnès qui apparaît comme un personnage rationnel antimoderne.

En contrepartie, d'autres personnages secondaires tentent d'affirmer leur Moi, comme l'inconnue qu'a rencontrée Agnès au sauna, et qui veut s'imposer par ses mots en proclamant à haute voix :

Dans un sauna, il faut que ça chauffe. Je veux transpirer à grosses gouttes. Mais après, il faut une douche froide. Les douches froides, j'adore ça ! Je ne comprends pas les gens qui, après le sauna, prennent des douches chaudes. Chez moi, je ne prends que des douches froides. J'ai horreur des douches chaudes. (IMM. p. 16)

La femme au sauna, qui débite et affiche ses goûts et ses propensions, cherche à se distinguer d'autres femmes, par sa prédilection pour les douches froide, sa haine des douches chaudes, et par son amour des personnes orgueilleuses « *Modeste ? Vous n'avez pas compris que cet homme est terriblement orgueilleux ? Mais son orgueil me plaît ! J'adore les gens orgueilleux !* ». (IMM. p. 16)

Un jour, en déambulant dans les rues parisiennes, Agnès fut frappée par le bruit d'une moto :

Puis le bruit perçant d'une moto la traversa. Elle ne put s'empêcher de chercher des yeux celui qui lui causait cette douleur physique : une jeune fille en jeans, aux longs cheveux noirs flottant au vent, se tenait droite sur sa selle comme devant une machine à écrire ; dépourvu de silencieux, le moteur faisait un vacarme atroce. (IMM. p. 25).

La fille aux longs cheveux et en jeans cherche à attirer l'attention des passants, en faisant du vacarme, sans qu'il n'en ait besoin, pour le seul but de se sentir différente et se fortifier par le regard des autres.

Quant au code existentiel de Laura, qui se dessine tout au long du récit, il montre qu'elle appartient à la génération précédente moderne : le geste désinvolte de la main, la tendance de s'afficher triste, la menace fréquente de se tuer, et la participation aux manifestations de soutien aux lépreux ne sont, en réalité, que des actes calculés pour se rendre immortel pour les siens. Les mots clés de Laura sont (modernité- homo sentimentalisme-immortalité).

Influencé par le poème de Rimbaud '*Une saison en enfer*' (1873), Paul fut réceptif aux changements qui affectent l'histoire moderne. De la génération de Laura (la génération de la société moderne), Paul ne s'est pas opposé au mode de vie postmoderne de sa fille, en la laissant libre et en lui épargnant ses propres pratiques du temps moderne, comme l'avait fait sa tante Laura qui essaya de l'initier et, par moment, de la forcer à écouter des musiciens modernes et à jouer de la musique classique. Son code existentiel est « *il faut être absolument moderne* ». (IMM. p. 135).

Avenarius, ami proche du narrateur, est un personnage indépendant, désintégré et un adversaire franc à toutes les insignifiances du temps postmoderne. Dénommé au nom du philosophe Richard Avenarius qui a fondé l'empiriocriticisme 'la critique de la valeur objective de la science', ce personnage est un fervent, défenseur de l'idée de l'unité du sentimental et du matériel et refuse de séparer le physique du psychologique et l'objectif du subjectif. Cette idée s'introduit dans les deux mondes habituellement séparés le mental et le physique. Avenarius kundérien, par son acte de crever les pneus, témoigne de son désaccord avec les principes du temps postmoderne qui mettent en valeur la science et la technologie au détriment de la dimension psychologique humaine. Notre écrivain décrit son code existentiel de la manière suivante « *jouant avec le monde comme un enfant mélancolique qui n'a pas de petit frère* ». (IMM. p. 327)

En entreprenant sa quête sur le *Grund*, Milan Kundera tente de déconstruire le moi collectif, kitschisé et subjectif, et de reconstruire le moi individuel réel et relatif. La juxtaposition, de plusieurs égos contradictoires, complémentaires et surtout de valeurs égales, laisse comprendre que Kundera a évacué toute suprématie d'un égo sur un autre au profit d'une compréhension relative du monde : bien que Rubens soit un personnage épisodique et qu'Avenarius soit apparu à la fin l'histoire de '*L'immortalité*', leur valeur n'est pas moins estimable que celle d'Agnès et de Goethe qui apparaissent dès le début du roman. Opposé au relativisme, le Moi collectif, anti-relativiste entraîne l'être dans une pseudo-affirmation qui ne correspond pas au monde désordonné et l'empêche de comprendre sa réalité et la réalité du monde, et l'incite à adopter une attitude qui l'aide à forger une image idéale et unique de soi à l'exemple du Moi communiste ou le Moi imagologique.

A l'opposé des personnages immatures qui s'agrippent à ce Moi collectif comme Ruzena, Frantz et Laura, Milan Kundera présente des personnages matures qui s'éloignent du centre et évitent les conflits de leur entourage. Ils ne s'intéressent point à s'affirmer et à

valoriser un Moi qui ne sied pas à leur monde relativiste, comme Jakub, Sabina, Tomas et Agnès. L'intérêt que donne Kundera au Moi de ses personnages ne vise pas à mettre en avant la subjectivité de l'être, il est dénué de toute dimension psychologique et se compose uniquement des mots clés, dont les différentes relations tissent un réseau de sens, capable de rendre la relativité des Moïs et la relativité du monde.

Afin d'explorer le maximum de thématiques existentielles et d'expliquer la réalité du monde, notre romancier relève dans chaque personnage ses mots-clés, qui guident son développement et sa vision existentiels. En dépit de leur encrage philosophique et thématique qui éclipse leur Moi subjectif, les personnages de Kundera sont doués, quand même, d'un pouvoir et d'un poids non négligeables. Autrement dit, l'omniprésence des interrogations existentielles, et la mise à l'écart de la subjectivité n'acculent pas les personnages à un rang secondaire ou subordonné, mais plutôt, elles les dotent d'une capacité de penser à la mesure de la réalité paradoxale de l'existence. À la différence du Nouveau Roman, lieu accueillant des personnages en crise, le roman de Milan Kundera est celui des personnages simples, dont la voix et la réflexion touchent à l'arrière-fond de l'existence.

Conclusion

Dans le deuxième chapitre, nous avons montré, en premier lieu, la place importante qu'occupe le hasard dans la production littéraire en générale, et dans la création kundérienne en particulier. Milan Kundera, qui se laisse effacer devant la sagesse du roman, produit une prose méditative qui interroge incessamment le monde. Fondée sur l'incertain et le sceptique, la sagesse du roman donne à lire au lecteur, en terme gras, la complexité et la paradoxalité de l'existence, face auxquelles le lecteur se trouve impuissant et incapable de les interpréter convenablement.

En deuxième lieu, nous avons montré que le monde du hasard est lui-même le monde nihiliste, lieu d'interférence des valeurs et des antivaleurs. Sans valeur et sans sens, le temps nihiliste est le gouffre de l'homme postmoderne qui chute dans un abîme, où il est mené par le Dieu-hasard. Cette perte de soi est due, en effet, à l'héritage métaphysique d'une part et à l'humanisation excessive de la technologie, d'autre part. Cette dernière devient la mère de toutes les valeurs de notre présent.

En enfin, nous avons expliqué comment Milan Kundera crée des personnages ego-expérimentaux, c'est-à-dire des individus authentiques, qui déchirent le voile du monde de l'oubli. Porteurs d'un code existentiel, les personnages sont dotés d'un ego incertain,

douteux, du fait de leur marginalisation et leur refus de toute illusion lyrique, métaphysique, leur vision du monde est née des thématiques existentielles, cristallisées autour de la relation monde/homme.

CHAPITRE III :

L'écriture kundérienne du hasard : l'enjeu épistémologique du roman

Introduction

D'une représentation existentielle du hasard à une représentation discursive, notre actuelle étude se penche sur les techniques de l'écriture romanesque et leur relation avec le hasard dans la trame kundérienne. Le passage d'un hasard existentiel, caractéristique de l'oubli de l'être à celui de l'écriture, tentative héroïque pour vaincre cet oubli, nous permet de nous consacrer essentiellement à l'analyse du hasard en tant que technique narrative et essayistique essentielle à l'art romanesque kundérien. Écriture indispensable aux exigences de l'imaginaire de notre temps postmoderne.

La manipulation et le maniement du hasard par Milan Kundera dans son écriture vont systématiquement modeler le roman et le doter de nouvelles dimensions, ce qui relègue l'histoire narrée au second plan au profit des messages épistémologiques ; peu importe explicites ou implicites. Dans la deuxième partie de cette analyse, nous tentons de relever les différents messages qu'introduit le hasard dans le roman, c'est ce qui fait de lui un produit littéraire de haute valeur.

Dans la dernière section de ce chapitre, nous mettons l'accent sur l'éthique du hasard dans l'intrigue de Milan Kundera. Il nous paraît, en premier lieu, qu'elle possède une double valeur ; la première est celle d'une connaissance existentielle qui ouvre les yeux du lecteur sur d'autres réalités qui demeurent jusque-là inconnues ; que ce soit sur son propre être (*Grund*) ou sur sa propre existence. Et la seconde est la connaissance romanesque, par laquelle le roman s'affirme en tant que produit littéraire et épistémologique, aussi appréciable que ceux philosophiques et scientifiques. Cette partie sera divisée en deux réflexions fondamentales : la première est la représentation de la symphonie du hasard dans l'existence et la seconde est celle de la symphonie du hasard dans le roman.

III.1 L'esthétique du hasard : l'innovation de l'intrigue romanesque

L'intégration du hasard à l'entreprise littéraire produit une nouvelle écriture, desserrée et ouverte qui permettra à l'écrivain de rebondir librement d'un sujet à l'autre, d'aborder le maximum de questionnements existentiels dans une intrigue limitée, et de rendre la complexité d'un 'monde piège'. Ce hasard inaugure pour lui un espace nouveau, large approprié à la réflexion romanesque.

Milan Kundera reprend les thématiques de l'art moderne et rejette son esthétique, en adoptant de nouveaux procédés et techniques littéraires. Différente de l'esthétique