Alitzel Velasco Burgunder, copie dessin carte postale Centre Djeliya à Bobo Dioulasso, Burkina Faso, 2014.

Alitzel Velasco Burgunder

Unamuno et Kundera: moi, existence et scepticisme

Dissertação de Mestrado em Filosofia (Erasmus Mundus Master EuroPhilosophie), orientada pelo Doutor Diogo Ferrer e co-orientada pela Doutora Claudia Serban, apresentada ao Departamento de Filosofia, da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

2018

· U C ·

UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Faculdade de Letras

Unamuno et Kundera: moi, existence et scepticisme

Ficha Técnica:

Tipo de trabalho	**Dissertação de Mestrado**
Título	**Unamuno et Kundera: moi, existence et scepticisme**
Autor/a	**Alitzel Velasco Burgunder**
Orientador	**Diogo Ferrer**
Coorientadora	**Claudia Serban**
Identificação do Curso	**2º Ciclo, Master Erasmus Mundus EuroPhilosophie**
Área científica	**Filosofía**
Data	**2018**

· U C ·

UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Abstract / Resumo

FR: Unamuno et Kundera: moi, existence et scepticisme

La recherche de la compréhension du moi et de l'existence peut mener à un scepticisme quant à la possibilité de connaissance sûre. Miguel de Unamuno et Milan Kundera examinent ce qu'est le moi et ce que nous savons sur qui nous sommes. Ne trouvant pas de réponse satisfaisante après la recherche de « vérités » sur la question, ils décident, plutôt que d'accepter des affirmations ou des évidences dont ils ne peuvent être certains de la validité, de laisser de côté la réflexion, se tourner du côté de l'art et exprimer leur sentiment sur la vie en se confrontant aux difficultés et aux critiques que cela pose. Même si effectivement d'autres solutions existent dans la volonté de dépasser l'angoisse que peut susciter le manque de certitudes, nous critiquons le fait d'affirmer une théorie de la connaissance qui est basée sur des présupposés, des évidences ou des énoncés axiomatiques qui pourront toujours être mis en doute. Le passage à l'art et la suspension du jugement seront les solutions exprimées et mises en pratique par Unamuno et Kundera. Dans ce travail, nous comparerons comment ces deux penseurs mettent en place leur réflexion à travers la littérature comme forme d'art. Leurs solutions seront principalement deux : la légèreté du moi et l'immortalité en tant qu'accomplissement personnel dans la rencontre avec autrui.

PT: Unamuno e Kundera: eu, existência e ceticismo

A pesquisa da compreensão do eu e da existência pode levar ao ceticismo: não sabemos se podemos ter certeza no conhecimento. Miguel de Unamuno e Milan Kundera examinam o que é o eu e o que sabemos sobre quem somos. Como não encontram solução satisfatória depois de procurar "verdades" sobre a questão, decidem, em lugar de aceitar afirmações ou evidências das quais continuam a duvidar, deixar de lado a reflexão e expressar o sentimento que têm da vida através da arte, confrontando-se assim com as criticas e as dificuldades desta decisão. Se é verdade que outras soluções podem ser pensadas na vontade de ultrapassar o desassossego que pode produzir a falta de certezas, criticamos o fato de se afirmar uma tese ou teoria do conhecimento baseada em pressupostos, evidências ou afirmações axiomáticas, das quais sempre se pode duvidar. A passagem à arte e a suspensão do juizo são as soluções

expressas e postas em pratica por Unamuno e Kundera. Nesta pesquisa vamos comparar como estos dois pensadores desenvolvem a sua reflexão através da literatura como forma de arte. As suas soluções serão principalmente duas: a leveza do eu e a imortalidade como desenvolvimento pessoal no encontro com a alteridade.

ENG: Unamuno and Kundera: I, existence and scepticism

The research of the understanding of the I and the research of the meaning of the existence can lead to a scepticism concerning the possibility of a rational and knowledge. Miguel de Unamuno and Milan Kundera look for what the I is and for what we know about who we are. Finding no answers after looking for "universal truths", they decide to keep the thought aside and express their feelings about life through art: literature in their case, instead of accepting assertions or evidences they can't prove, being therefore confronted to criticisms and major problems. Even if we can think about other solutions in the wish of overcoming the anxiety that can be caused by the lack of certainties, we criticise the acceptation of a theory or thesis based on suppositions, evidences or axiomatic assertions about which we can always doubt. The way to art and the suspension of judgment are the solutions that Unamuno and Kundera develop. In this work, we will compare how these writers set up their thinking through literature as a form of art. Their solutions are mainly two: the lightness of the I and the immortality as a self-fulfilment in relation with the otherness.

Pour l'humanité, pour tous...

« J'étais en train d'oublier que Dieu rit quand il me voit penser » (Kundera, *L'art du roman*, p. 157)

... ou pour personne.

Remerciements

Je voudrais remercier, chacune à sa façon, plusieurs personnes qui m'ont aidé ou soutenu pour la rédaction de ce mémoire :

Les professeurs Diogo Ferrer (Université de Coimbra) et Claudia Serban (Université de Toulouse 2) pour leur orientation, leurs lectures et leurs commentaires détaillés tout au long de la rédaction du mémoire ;

Mes professeurs, maîtres de conférence, ATER ou chargés de cours lors de ma licence à l'Université Lyon 3 et l'Université de Tübingen, ainsi que lors de mon master à l'Université Charles de Prague et à l'Université Fédérale de São Carlos; notamment Dan Arbib, Samuel Lepine, Jean-Baptiste Guillon, Isabelle Delpla, Jean-Joel Duhot, Blondine Desbiolles, Marie-Frédérique Pellegrin, Élodie Giroux, Gweltaz Guyomarc'h et Mai Lequan pour m'avoir introduit dans la philosophie, avoir développé mon intérêt et m'avoir fait découvrir différentes pensées ; Jonathan Keir, pour son investissement dans les cours qu'il propose, sa méthode d'enseignement et son implication avec mes préoccupations et mes problèmes philosophiques ; Gilles Courtieu et Hans Reiner Sepp pour avoir cru en moi et m'avoir donné confiance pour aller jusqu'au bout;

Mes parents, amis et proches pour leurs lectures, leurs retours, leurs corrections, leur présence, leur intérêt et leurs critiques ; mais aussi pour avoir partagé mes angoisses existentielles, mes réflexions et mes doutes et critiques, avec qui j'ai échangé soit informellement sur les sujets sur lesquels je travaille, soit lors d'interviews, et qui ont été toujours disponibles pour partager ces moments qui font que la vie 'ait un sens'.

Alitzel Velasco Burgunder

Coimbra, Juin 2018

Sommaire

Abstract / Resumo 5

Remerciements 9

Introduction 13

I- Fiction littéraire et existence 19

a. Procédés littéraires et exploration de la vie 19

b. De différents modes d'existence 28

II- Le moi, le comique et le tragique 37

a. La vie comme tragi-comédie 37

b. L'idée du moi 53

c. L'incertitude de l'existence du moi 67

III- Rationalité, croyance et (im)mortalité 75

a. Limites de la raison argumentative 75

b. Croyance et légèreté 84

c. Immortalité 89

Conclusion 97

Annexes 99

Annexe 1 : Le scepticisme comme critique de la possibilité de connaissance sûre chez Montaigne et chez Hume 99

Annexe 2 : La temporalité du *ego sum, ego existo* dans les *Méditations Métaphysiques* de Descartes 111

Annexe 3 : Réflexion d'une personne que j'ai interviewée en décembre 2017…. 119

Bibliographie..... 121

Introduction

> Les questions paraissaient d'abord si absurdes, si simples, si enfantines. Mais du moment que j'y touchai et que j'essayai de les résoudre, je fus instantanément convaincu que, premièrement ce n'étaient pas des questions enfantines ou imbéciles, mais que c'étaient les questions les plus graves et les plus profondes de la vie ; et, secondement, que je ne pouvais, que j'aurais beau y penser, qu'il me serait impossible de les résoudre [...].
>
> Ces questions n'attendent pas : il faut y répondre tout de suite ; si on ne répond pas, on ne peut pas vivre. Et il n'y a pas de réponse.

TOLSTOÏ, *Ma Confession*, p.25-26.

> Car les questions vraiment graves ne sont que celles que peut formuler un enfant. Seules les questions les plus naïves sont vraiment de graves questions. Ce sont les interrogations auxquelles il n'est pas de réponse. Une question à laquelle il n'est pas de réponse est une barrière au-delà de laquelle il n'y a plus de chemins. Autrement dit : ce sont précisément les questions auxquelles il n'est pas de réponse qui marquent les limites des possibilités humaines et qui tracent les frontières de notre existence.

KUNDERA, *L'insoutenable légèreté de l'être*, p. 200.

Comprendre pourquoi je suis en vie, comment il faut que je vive, dans quel but j'existe et qui je suis sont des préoccupations que j'ai eues depuis que j'étais enfant. Je me revois, avant mes six ans, être angoissée parce que je ne pouvais ni m'asseoir ni rester levée : quoi que j'eusse fait, ce n'aurait pas été ma décision propre mais « mes parents » qui l'auraient déjà prévu. Même dans le cas où je ne m'asseyais pas pensant que c'était ce qu'ils prévoyaient, je me disais qu'ils auraient sûrement prévu que je penserai cela et que je ne m'assiérais pas, et donc il fallait que je m'assoie, mais la même réflexion s'appliquait à l'infini. Cette impossibilité d'action traduisait une volonté d'échapper au destin. La liberté de mouvement était accompagnée d'une liberté de pensée que je voulais avoir mais que je craignais qu'elle n'existe pas. Plus tard, en grandissant et en observant le monde et les hommes autour de moi, j'ai découvert de nouvelles sources d'angoisse, de sentiment d'impuissance, d'incompréhension et par là d'affliction et de souffrance, notamment dans des dilemmes éthiques dans différentes sphères de la société (environnement, santé, politique, économie) qui sont d'une très grande complexité. J'ai alors essayé de comprendre quels étaient les critères du bien et du mal, comment il serait possible de « trouver l'objectivité dans la moralité » et donc

d'atteindre « la vérité » sur ces sujets pour éviter de faire le mal, emportée par des fausses opinions. Cette réflexion sur le bien et le mal et la possibilité d'une moralité objective dissociée de toute croyance m'a amenée à approfondir l'étude des religions et des croyances en une autorité morale suprême, puis à la réflexion sur l'identité personnelle, sur le sens de la vie et le but de l'existence. Toutes ces questions que je relève sont classiques, générales, et peuvent paraître même naïves, mais elles sont ce qu'elles sont : des exemples de mon cheminement personnel, puisque c'est lui qui m'a amenée à la problématique de ce travail et méritent donc d'être étudiées en tant que telles. Une nouvelle étape est venue lorsque j'ai pu approfondir mes réflexions par des lectures dans lesquelles je retrouvais différents développements d'aspects de ces questions traitées par différents auteurs. Une des premières lectures qui m'a le plus marquée est le roman *Niebla* de Miguel de Unamuno. En mettant des mots dessus, il réussissait à me transmettre mes propres préoccupations que je n'arrivais pas à formuler auparavant : comment puis-je savoir si j'existe vraiment ? Comment puis-je savoir qui je suis ? Les questionnements de l'accès au savoir ont alors été intrinsèquement liés, dans ma réflexion, au sujet de l'existence et de l'identité personnelle. Pendant la suite de mes lectures, conversations et études, j'ai développé une réflexion existentialiste accompagnée d'un très grand scepticisme quant à la possibilité de connaissance sûre.

Ma problématique, philosophique mais aussi personnelle, de savoir quelle est la vérité du monde et de tout ce qui m'entoure, alors que je ne comprends même pas qui je suis, s'imposait à moi et c'était une nécessité que de faire une recherche plus poussée à ce sujet. Elle pouvait être traitée en faisant référence à, et en se concentrant sur un très grand nombre d'auteurs, de très divers courants et approches, mais j'ai opté pour une lecture croisée de quelques œuvres de deux romanciers : Miguel de Unamuno et Milan Kundera. Le choix est justifié par différentes motivations. Premièrement, Unamuno m'a fait découvrir cette pensée philosophique et m'a donc beaucoup marquée dans les débuts de ma réflexion. De plus, sa pensée est peu étudiée en philosophie en dehors de l'Espagne. J'ai voulu par ce choix faire connaître l'œuvre et la pensée d'une des figures majeures de la philosophie espagnole, et revenir à la source de mes questionnements en étudiant le premier philosophe que j'ai lu. Deuxièmement, mon scepticisme m'amenait à ne plus accepter des affirmations injustifiées. Même lorsque je lisais des recherches sur le fondement de la connaissance je critiquais ce qui était accepté comme

« évidence ». Unamuno et Kundera, développant leurs réflexions à travers la littérature, n'affirment pas des énoncés qu'ils jugent vrais mais produisent plutôt une œuvre artistique où ce qui est affirmé est explicitement subjectif et ne cherche en aucun cas à s'imposer comme la vérité. C'est exactement cet aspect de Milan Kundera qui m'a attirée lorsqu'on m'a conseillé sa lecture, très récemment, quand j'exprimais mes doutes et mes réflexions. Ses romans *L'insoutenable légèreté de l'être* et *L'immortalité* auront été mes premières lectures, en parfait accord avec mes réflexions, et seront donc les sources principales que je traiterai. Mais ces deux penseurs ne sont pas que des romanciers : eux aussi, dans de nombreux essais, expliquent leurs idées, développent une réflexion, définissent et argumentent des concepts et des thèses sur l'existence et le scepticisme. Pour avoir une vision d'ensemble plus complète et ne pas mésinterpréter la partie artistique de leur œuvre, certains de leurs essais feront partie du corpus d'étude du présent travail. Par ailleurs, j'ai privilégié une lecture croisée de deux auteurs à une analyse d'un seul penseur ou d'un seul sujet en particulier parce que cette méthode me permet, d'une part, de faire ressortir les spécificités de chaque réflexion en l'opposant à l'autre ; et d'autre part, de retrouver les points communs et ainsi voir les conclusions communes qui peuvent être dégagées de ces lectures. Nous nous situons donc entre 1900 et aujourd'hui, dans une lecture philosophique de l'existentialisme et du scepticisme des œuvres de Milan Kundera (1929-) et de Miguel de Unamuno (1864-1936).

Il est important de noter que dans ce travail l'analyse de la réception d'Unamuno et de Kundera n'aura pas une place primordiale. Nous voulons plutôt privilégier une analyse que nous pouvons qualifier de première ou innocente : il s'agit surtout de faire ressortir la réflexion de ces deux auteurs concernant la possibilité de vivre tout en étant sceptique quant à la possibilité de connaissance sur le sens de l'existence. Le thème demande une réflexion très personnelle qui ne peut pas s'appliquer à des généralités, et nous ne prendrons donc pratiquement en compte que l'œuvre d'Unamuno et de Kundera, sans chercher d'où vient leur réflexion, quels sont leurs précurseurs, ni la réception et la répercussion qu'ils ont eues, sans faire donc de travail d'exégèse. Les raisons sont, tout d'abord, que pour faire référence à la tradition dans laquelle se situe chaque auteur et à la réception qu'il a eue, il aurait fallu nécessairement faire un travail exhaustif qui ne répondrait plus aux objectifs de ce travail. Ce qui est ici voulu c'est

d'approfondir la problématique de l'existence et du scepticisme de chaque homme concret, telle que Unamuno et Kundera la développent dans leur œuvre ; nous prenons donc le parti de laisser de côté toute étude historique s'intéressant puisqu'il serait presque contradictoire de mobiliser d'autres auteurs pour « justifier » ce travail alors qu'il s'inscrit dans une critique de la possibilité de connaissance et de savoir certain. Nous ne pouvons qu'espérer que la lecture de ce travail permettra de comprendre, voire d'approuver, les justifications qui viennent d'être annoncées. Nous estimons que ce n'est pas par manque de référence aux auteurs qui ont inspiré Unamuno et Kundera ni aux penseurs sur qui ils ont eu une influence que l'analyse sera moins originale. Il s'agit plutôt d'une lecture qui fera appel à des références qui, tout en nous étant propres, nous paraissent à même d'éclairer les questions abordées. L'originalité de cette lecture repose donc sur la méthode qui est directement appliquée au sujet : en partant d'une angoisse existentielle personnelle, je compare les solutions que deux romanciers, deux artistes (et non deux penseurs qui argumentent et défendent des thèses) proposent ; en ne tenant compte que de leurs pensées, telles qu'elles se présentent à un lecteur particulier (dans ce cas, moi) ayant son propre bagage culturel et philosophique.

Unamuno et Kundera seront donc lus en tant que romanciers philosophes : après avoir examiné, dans une première partie (« Fiction littéraire et existence »), les caractéristiques littéraires de leur réflexion sur l'existence, il sera nécessaire, lors de la deuxième partie (« Le moi, le comique et le tragique »), de s'attarder sur la conception qu'ils ont du 'moi' et à partir d'elle de voir comment et pourquoi il faudrait s'en libérer à travers le rire. En effet, Unamuno comme Kundera constatent que la souffrance existentielle provient du fait que nous prenons notre moi très au sérieux, alors que nous ne savons même pas qui nous sommes. Pour se détacher des croyances que nous en avons, ils proposent de se libérer de l'importance que nous donnons à notre moi en proposant de prendre la vie « à la légère ». Cette décision est la première solution qu'ils proposent à l'absence de connaissance sûre quant à l'existence. C'est en troisième partie (« Rationalité, croyance et (im)mortalité »), que nous examinerons plus en détail pourquoi ces deux auteurs n'acceptent pas la raison argumentative comme source de connaissance sûre concernant le moi et que nous comprendrons pourquoi Unamuno comme Kundera, pour dépasser ce scepticisme et l'angoisse qu'il cause, choisiront le roman pour exprimer et partager leur sentiment sur la vie en tant qu'expression d'art.

C'est dans ce partage que consiste la deuxième solution, en cela qu'il leur permet de développer une sorte de dépassement de la mort, qui est l'autre source d'angoisse avec l'absence de sens (connu) de l'existence. Par le partage de la réflexion avec autrui et l'accomplissement d'une œuvre, ces auteurs auront la satisfaction d'accéder à ce qui peut être appelé l'immortalité : le dépassement de la non-existence et du moi par la rencontre avec autrui.

Ces deux solutions, nous le rappelons, ne se veulent pas vraies objectivement mais personnelles et explicitement subjectives. Ce mémoire n'apportera pas de réponse à la problématique que nous avions, à savoir « quelle est la vérité du monde et de tout ce qui m'entoure alors que je ne comprends même pas qui je suis ». Mais l'étude du développement de cette problématique chez Unamuno et Kundera nous amène à la reformuler et à la critiquer : le concept de 'vérité' a des limites que la raison argumentative peine à dépasser. Se préoccuper et s'angoisser sur ces questions relève d'une croyance injustifiée. Je peux, dans mon ignorance quant au sens de la vie et à la définition de mon moi, décider de ce que je vais croire. Avec la lecture comparée d'Unamuno et de Kundera, nous arrivons à la conclusion que le scepticisme peut être une position viable et la réflexion sur l'existence peut dépasser l'angoisse en considérant le moi comme une invention et en ne le prenant pas tellement au sérieux. En comprenant le monde et la vie comme un jeu, je peux dépasser ce que la raison ne me permettait pas, en ayant conscience qu'il s'agit d'une réponse subjective parmi tant d'autres et sans jamais penser que c'est une solution « vraie » ou nécessaire.

En complément de cette étude comparative, nous incluons trois annexes. La première porte sur « Le scepticisme comme critique de la possibilité de connaissance sûre chez Montaigne et chez Hume ». Le choix de travailler sur Unamuno et sur Kundera est dû à une réflexion personnelle qui aboutissait à un scepticisme et à l'impossibilité d'affirmer des vérités. Cette étude de Montaigne et de Hume montre ce qu'est le scepticisme et la critique de la rationalité. La deuxième annexe, « La temporalité du *ego sum, ego existo* dans les *Méditations Métaphysiques* de Descartes », est l'exemple par excellence de la recherche de connaissance sûre en ce qui concerne le moi. Cet examen nous montrera qu'il y reste des « évidences » qui ne peuvent être justifiées, ce qui nous fait maintenir le scepticisme. La troisième et dernière annexe est la « réflexion d'une personne que j'ai interviewée en décembre 2017 ». Comme nous

l’avons dit, ce travail est directement issu d’une réflexion personnelle qui ne cherche en aucun cas à s’imposer comme vérité et qui ne trouve de solution à sa problématique. La conclusion étant de ne pas prendre notre moi au sérieux et de simplement exprimer notre sentiment sur la vie, nous proposons ici l’expression d’une personne avec qui nous avons partagé ces réflexions.

I- Fiction littéraire et existence

a. Procédés littéraires et exploration de la vie

Niebla est un roman écrit par Miguel de Unamuno en 1914. Il s'agit de l'histoire d'Augusto Pérez, un homme d'âge moyen, qui tâtonne dans la vie sans savoir ce qu'il fait ni ce qu'il cherche. Le lecteur suit les tentatives et les échecs du personnage pour se marier, pour définir son futur, pour être le maître de sa vie. Mais cette narration se déroule en suivant des caractéristiques formelles très particulières. *Niebla* porte le sous-titre de « *Nivola* », mot inventé par Unamuno afin de catégoriser l'ouvrage qu'il nous délivre : pour lui, *Niebla* n'est pas un roman (en espagnol *novela*) mais une *nivola*. En changeant le statut de son texte, il veut se protéger des possibles critiques qui lui seront adressées à cause du non-respect des règles du roman conventionnel. Mais en quoi cette œuvre serait susceptible de ne pas être acceptée en tant que roman ? Afin de répondre à cette problématique, nous allons d'abord voir en quoi et comment Unamuno utilise le prologue pour un but nouveau. Ensuite, nous observerons qu'il y a une mise en abîme à travers laquelle Unamuno expose ses pensées. Enfin, nous examinerons la communication qui s'établit entre l'auteur et les personnages. Ces spécificités seront traitées en confrontant les caractéristiques de *Niebla* d'Unamuno aux caractéristiques des romans *L'immortalité* (1990) et *L'insoutenable légèreté de l'être* (1984) de Milan Kundera.

i. Le but du prologue

Dans le roman d'Unamuno, dès l'ouverture le lecteur se trouve face à un prologue atypique. Habituellement, les prologues sont écrits par un autre écrivain, connu et respecté, qui donne ainsi de la valeur au roman qui va être publié. Mais dans ce cas, le prologue est signé par un des personnages du roman : Victor Goti. Cependant, le lecteur ne le sait pas immédiatement. Il lit tout en se demandant, sans réponse, qui est cet homme qui écrit et qui discute de façon critique le roman d'Unamuno, comment se fait-il qu'il n'ait jamais entendu parler de lui auparavant; et il est donc amené à lire la suite afin de comprendre la nature de ce prologue.

Mais il devra encore attendre, puisqu'avant le début du roman il devra passer aussi par un post-prologue. Celui-ci, signé par Unamuno lui-même, expose non seulement les raisons pour lesquelles c'est un des personnages qui écrit le prologue, mais aussi ses accords et désaccords avec ce que ce personnage dit dans le prologue. Cette discussion entre l'auteur et Victor Goti, avant même le début du roman, est importante non tant par le contenu de celle-ci que par le fait qu'elle ait lieu : le lecteur est directement confronté à un nouveau mode de relation entre l'auteur et ses personnages.

ii. Mise en abîme

Au moment où *Niebla* commence, le lecteur découvre la vie d'Augusto Pérez, le personnage principal, qui dans une de ses promenades, rencontre son ami Victor Goti. C'est à ce moment-là que le lecteur se rend compte que l'auteur du prologue était en fait un des personnages du roman. Qui plus est, Augusto et Victor s'intéressent dans leur discussion au livre qu'écrit ce dernier. Il détaille ainsi les caractéristiques de son roman, notamment le fait qu'il lui donne pour sous-titre « *nivola* », qui se trouve être aussi le sous-titre de *Niebla*, l'œuvre dans laquelle ce dialogue et ces personnages existent. Cette mise en abîme est d'autant plus claire que le contenu et l'objectif du roman de Victor correspondent à ceux de *Niebla* : Victor expose que son roman n'est pas un enchaînement d'actions définies à l'avance, mais qu'elles se présentent d'elle-même progressivement, surprenant jusqu'à l'auteur lui-même. Il veut écrire de la même façon que l'homme vit, c'est-à-dire sans savoir ce qui viendra après, tout en faisant disparaître toute description, considérée comme ennuyeuse pour le lecteur.

> - Oui, quand [Elena] lit et qu'elle se retrouve face à de longues descriptions, des sermons ou des récits, elle les passe en disant « tout ça c'est du vent ! » Pour elle, il n'y a que le dialogue qui ne soit pas du vent[1]. Et tu vois bien : on peut très bien inclure du sermon dans le dialogue…[2,3]

[1] J'ai traduit par « vent » ce qui dans la version espagnole est « *paja* », littéralement de la paille. En effet, l'expression signifie qu'il n'y a rien, que c'est du vide, que ça n'a aucune importance, aucun poids. Nous comprenons de fait l'intérêt d'expliciter cette signification, qui résume parfaitement le propos de ce travail : dans l'abstraction il n'y a « rien », ce qu'il faut c'est du dialogue, quelque chose de vivant et de relationnel.

[2] UNAMUNO, Miguel de, *Niebla* in « Ensayos Novela Teatro Poesía », Círculo de Lectores, S.A., Barcelona, 1970, p.236.

Elena, la femme de Victor, préfère les dialogues aux descriptions, d'où Victor généralise que tous les lecteurs seront comme sa femme. Unamuno lui aussi pense qu'il vaut mieux privilégier le dialogue à la description lorsque l'objectif est d'intéresser le lecteur : nous comprenons donc que c'est à travers Victor qu'Unamuno s'exprime, pour nous partager sa conception du roman à l'intérieur même de celui-ci. Ainsi, lorsqu'Augusto critique la volonté de l'auteur (Victor) de privilégier le dialogue à la description, en demandant ce que ferait un personnage quand il serait seul et qu'il n'y aurait personne d'autre avec qui s'entretenir, Victor répond que ce personnage pourra par exemple dialoguer avec son chien. Cette réponse peut faire rire, mais elle est très significative : c'est exactement ce qu'Augusto fait pendant tout le roman dans les moments où il est seul. Ce que Victor souhaite pour son roman, Unamuno l'applique dans le sien. Il s'agit ainsi d'un roman-vie, un roman qui veut être vivant et qui propose une réflexion sur la vie, qui oublie les règles traditionnelles et veut être proche de la réalité des lecteurs.

Privilégier le dialogue, faire l'analogie entre l'auteur et un des personnages, et faire parler ce personnage dans le prologue ; Unamuno utilise ces procédés pour repenser les frontières entre réalité et fiction, questionner les limites entre les personnages et l'écrivain, se positionner au plus proche de la réalité des lecteurs et partager avec eux cette réflexion. Unamuno ne propose pas dans *Niebla* une simple analyse des différents types d'existence, mais une totale remise en cause de ce qui est habituellement compris comme étant réel ou fictif. Il veut ainsi faire douter ses lecteurs quant à la réalité de leur propre existence ; les faire ressentir le rapprochement entre Unamuno et les personnages, de façon à ce qu'ils ne puissent plus faire la différence entre le premier et les seconds, entre le monde réel et le monde fictif. Brouiller ces deux niveaux d'existence se fait donc non seulement par une réflexion partagée dans un texte, mais par la forme même de ce texte. Nous allons tout de suite voir quels sont ces différents niveaux d'existence, à savoir la réalité et la fiction.

[3] Toutes les citations dont la version originale est l'espagnol sont ma traduction.

iii. Communication entre l'auteur et les personnages

Contrairement à Unamuno, l'écrivain tchèque Milan Kundera veut privilégier le foisonnement d'éléments qui ne participent en aucune façon à la progression d'une histoire qui serait, elle, principale, mais plutôt de donner à chacun sa place, de faire résonner chaque récit et chaque personnage avec le reste du roman. Dans *L'immortalité*, le lecteur retrouve Kundera qui, à la première personne, discute des règles du roman avec un de ses personnages :

> « - Je suis comme toi, j'aime Alexandre Dumas, dis-je. Pourtant, je regrette que presque tous les romans écrits à ce jour soient trop obéissants à la règle de l'unité d'action. Je veux dire qu'ils sont tous fondés sur un seul enchaînement causal d'actions et d'événements. Ces romans ressemblent à une rue étroite, le long de laquelle on pourchasse les personnages à coup de fouet. La tension dramatique, c'est la véritable malédiction du roman parce qu'elle transforme tout, même les plus belles plages, même les scènes et les observations les plus surprenantes, en une simple étape menant au dénouement final, où se concentre le sens de tout ce qui précède. Dévoré par le feu de sa propre tension, le roman se consume comme une botte de paille.
> - À t'écouter, dit timidement le professeur Avenarius, je crains que ton roman ne soit ennuyeux.
> - Faut-il, alors, trouver ennuyeux tout ce qui n'est pas course frénétique vers le dénouement final ? En dégustant cette exquise cuisse de canard, est-ce que tu t'ennuies ? Te hâtes-tu vers le but ? Au contraire, tu veux que le canard entre en toi le plus lentement possible et que sa saveur s'éternise. Le roman ne doit pas ressembler à une course cycliste, mais à un banquet où l'on passe quantité de plats.[4] »

Dans ce passage, Kundera partage avec un des personnages, et avec le lecteur, son intention d'inclure des passages « inutiles » dans son roman, plutôt que de hâter l'écriture vers le dénouement des actions principales. Ainsi, les actions qui s'y déroulent prennent leur temps, sont imbibées d'autres éléments, de façon à ce que le lecteur se sente dans le roman comme dans sa vie : ce n'est pas une course aux actions mais un plaisir, une réflexion, construite par chaque élément en lui-même, même ceux qui paraissent insignifiants. Kundera voit ainsi, dans cette lenteur de la narration, une analogie avec la vie : elle n'est pas constituée d'une seule action, centrale, autour de laquelle tourne tout le reste ; mais plutôt de nombreuses actions qui prennent plus ou moins longtemps et qui semblent à celui qui les expérimente plus ou moins importantes. Faire de l'histoire du roman quelque chose qui ressemble au plus près à la vie réelle, voilà ce qui intéresse Kundera : son roman peut être alors qualifié de « roman-vie »,

[4] KUNDERA, Milan, *L'immortalité*, Editions Gallimard, Collection Folio, France, 1990. Traduction du tchèque par Eva Bloch, p. 352.

comme c'était le cas pour le roman d'Unamuno, malgré la différence de conception que ces deux auteurs peuvent avoir sur la vie et sur le roman. Pour Unamuno, le roman doit être une effervescence de dialogues, de pensées et d'interactions ; pour Kundera il faut que le roman soit lent et permette à chaque action de se dérouler aussi longtemps qu'il le faille, avec tout le détail qui lui corresponde ; dans les deux cas, cette nécessité est à leurs yeux une preuve de *réalisme*, de vie du roman, de vie dans le roman. Le roman est ainsi un terrain de jeu pour la réalité, et en jonglant entre ces deux univers, à savoir la vie réelle et le roman, les deux auteurs mettent en œuvre leur propre réflexion : où se situe la frontière entre ces deux niveaux d'existence ?

> « - Ce que je veux – [dit Unamuno à un personnage] – c'est que dans une œuvre il y ait un peu soit-il d'unité de ton […].
> - Unité de ton… unité de ton…! Vous venez toujours parler de ces tons d'autrefois qui en réalité personne ne les comprend comme il faut. Et dites-moi, mon ami Unamuno, quelle unité de ton trouvez-vous en vous-même ?[5] »

C'est par les personnages qu'Unamuno lui-même va se remettre en question, et va remettre en question les règles du roman. L'unité d'action que critiquait Kundera s'appelle ici unité de ton, mais fait référence au même phénomène : que dans le roman il ne se passe qu'une chose, alors que dans la vie il y a une diversité d'actions et de compréhensions possibles de chacune d'entre-elles. Chaque homme ou chaque événement n'est pas une entité déterminée et figée, mais plutôt un être ou un moment qui peut être compris sous différents angles et qui vit des expériences diverses, sans qu'une unité puisse être trouvée facilement dans cette diversité.

[5] UNAMUNO, Miguel de, *Amor y pedagogía*, Colección Austral, Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1940, p. 143.

> J'étais presque un enfant, j'avais douze ou quatorze ans, et je cherchais déjà de l'herbe pour mon esprit, peut-être de la consolation à la vie – il y a des tristesses inconscientes et le fond de ma jeunesse fut mélancolie pessimiste – dans la lecture d'œuvres de fiction, de romans, de poèmes. [...] Il y avait un monde de la fantaisie qui n'était pas, qui ne pouvait pas être, le même que celui où nous vivions. [...] Ainsi, était-il possible de mettre une fiction poétique, un monde de fantaisie et d'amour et de légende, là-bas, dans la même terre où je marchais ? Et en élevant mes yeux, humides de larmes, les plus pures que je n'ai jamais pleurées – parce que Trueba m'a fait pleurer – [...] je regardais l'autre ferme à côté de San Mamés, et je pensais que, étant donné qu'il y avait eu de la légende en eux, je pourrai moi aussi mettre de la légende dans ma vie. Et c'est ainsi que Trueba m'a appris, avant tous les autres, que le monde de la fiction et de la poésie vit, non pas à côté, mais à l'intérieur du monde de la réalité et de la prose [...].[6]

Dans *De mi vida*, compilation de textes autobiographiques d'Unamuno, le lecteur découvre les origines de certaines réflexions que l'auteur partage dans ses romans, ou encore des explications concernant ce qui y est écrit. Ici, Unamuno révèle comment il a été amené à cette réflexion sur la réalité et la fiction : un des livres qu'il avait lus, qui était de la poésie, de l'invention, de l'imagination, de la fiction, avait pour lieu une ferme qu'Unamuno observait tous les jours depuis chez lui. Or, il avait toujours pensé que la fiction ne pouvait avoir de liens avec la réalité, qu'en tant que fiction elle devait nécessairement être composée d'éléments uniquement fictifs. Mais face à cette lecture, il découvre qu'une autre voie est possible, que la réalité peut non seulement servir d'inspiration mais aussi de base pour la fiction, et même faire partie d'elle : où est donc la limite entre les deux ? Qu'est-ce qui différencie la fiction de la réalité si les éléments de l'un et de l'autre sont interchangeables ? Comment faire la différence ? Alors se pose aussi la question sur le statut de l'histoire qui est lue, écrite ou racontée : le roman où un personnage parle avec son chien, est-ce une fiction ou est-ce aussi réalité, peut-être une autre réalité ? Les personnages que l'auteur a inventés, sont-ils eux aussi uniquement fictifs ou existent-ils réellement ? Il va falloir s'intéresser en détail à cette paire conceptuelle réalité/fiction pour comprendre clairement pourquoi Unamuno et Kundera jouent avec ces deux mondes dans la littérature.

iv. Littérature et réflexion

Le roman *L'insoutenable légèreté de l'être* de Kundera est bien un roman et Kundera se définit comme romancier. L'ayant écrit en 1982 (soit six ans avant *L'immortalité* dont nous venons de parler), Kundera ne cherche pas, comme Unamuno,

[6] UNAMUNO, Miguel de, *Lo que debo a Trueba*, Publié dans *El Figaro*, Madrid, 1920 in « De mi vida », Colección Austral, Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1979, p. 150.

à donner un nouveau statut à son texte pour se permettre d'insérer des caractéristiques formelles particulières directement en lien avec sa réflexion, mais il défend au contraire que le roman *est* cette réflexion, que le roman ne peut pas être autre chose que ce qu'il fait dans celui-ci. En effet, Kundera ne raconte pas seulement une histoire, mais il s'insère dans son histoire pour apporter son point de vue en tant qu'auteur, pour réfléchir à ce qu'il écrit, et pour partager ses réflexions avec le lecteur. Le lecteur est ainsi, par l'histoire et par les apports de l'auteur en tant qu'auteur dans la narration, incité à penser à la signification de la vie, à ses déterminismes, à son identité, à son rapport au monde et à s'interroger sur la différence de nature entre lui-même, homme réel, et des êtres fictifs comme les personnages du roman qu'il lit.

> Ainsi, ce que les grands artistes modernes ont fait pour la poésie ou pour la peinture, Kundera l'accomplit pour le roman : il lui donne à nouveau naissance, il le réinvente, si bien qu'il n'est plus possible, après lui, d'écrire, de lire ou de comprendre le roman de la même façon qu'auparavant. Par exemple, nous ne pouvons plus, en toute innocence, prétendre que le devoir ou l'ambition du roman soit de peindre une époque ou un milieu, d'exprimer la vie intime d'un auteur, de défendre une cause ou une idéologie quelconque, ou même de raconter une histoire. En le définissant – et en le pratiquant – comme une « méditation sur l'existence », Kundera délivre le roman des obligations inutiles qui l'alourdissaient, lui confère une nouvelle légitimité et une nouvelle responsabilité « cognitives » et lui assigne un domaine propre. Inépuisable, puisqu'il recouvre toute l'énigme de l'existence humaine, c'est-à-dire ce que devient dans notre monde désenchanté l'expérience concrète d'être un homme, de vivre, de vieillir, de mourir, ce domaine est en même temps un domaine exclusif, puisque aucun art, aucun savoir ni aucune philosophie ne peut y avoir accès ni en percer les couches secrètes comme le fait la « sonde existentielle » du roman.[7]

Commentant l'œuvre de Kundera, François Ricard montre ici une des spécificités de l'écriture de cet auteur : le lien nécessaire qu'il y a entre la réflexion et le roman. Le roman n'est plus un outil, un moyen qui lui permet de mettre par écrit ses pensées, mais au contraire c'est par le roman que sa pensée existe, c'est dans la construction même de cette œuvre d'art que la pensée se matérialise. Kundera est ainsi à la fois l'auteur, le narrateur et le metteur en scène de son œuvre. Il ne se contente pas de partager une histoire avec ses lecteurs : il s'agit de faire vivre sa réflexion (nous verrons en quoi elle consiste tout de suite) dans l'écriture et dans la lecture, parce que la réflexion même demande à être présentée ainsi. Ce n'est donc pas, pour Kundera, un choix, que de réinventer le roman, mais c'est parce que sa réflexion se veut une « sonde existentielle »

[7] KUNDERA, Milan, *Œuvre*, tome I, Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléaide, nº567, France, 2011. Traduction du tchèque par Marcel Aymonin et François Kérel, préface par François Ricard.

qu'elle se matérialise dans le roman. Cette forme d'art permet à la fois de développer des personnages et donc des existences sur lesquelles réfléchir, et d'autre part elle permet de créer une relation très proche entre le lecteur et l'auteur de façon à ce que la réflexion sur l'existence soit aussi ressentie et appropriée par le lecteur. Par ailleurs, il s'agit aussi de développer une réflexion sur des cas concrets, qui lui permette d'exprimer ce qu'il a à dire sur chacune de ces existences, dans le monde « désenchanté » dans lequel il vit et il pense. En effet, sans accepter une quelconque théorie sur le monde, il examine ce monde, en partant de l'expérience de ses personnages, en partant de la fiction qu'il invente. C'est par cette fiction inventée que le monde est reconfiguré, réinterprété, après qu'il ait perdu son « enchantement », son explication totale et incontestable[8].

> Et une fois encore, je le vois tel qu'il m'est apparu au début de ce roman. Il est à la fenêtre et regarde dans la cour le mur de l'immeuble d'en face. Il est né de cette image. Comme je l'ai déjà dit, les personnages ne naissent pas d'un corps maternel comme naissent les êtres vivants, mais d'une situation, d'une phrase, d'une métaphore qui contient en germe une possibilité humaine fondamentale dont l'auteur s'imagine qu'elle n'a pas encore été découverte ou qu'on n'en a encore rien dit d'essentiel. Mais n'affirme-t-on pas qu'un auteur ne peut parler d'autre chose que de lui-même ? […] [J]'ai connu et j'ai moi-même vécu toutes ces situations ; d'aucune, pourtant, n'est issu le personnage que je suis moi-même dans mon curriculum vitae. Les personnages de mon roman sont mes propres possibilités qui ne sont pas réalisées. C'est ce qui fait que je les aime tous et que tous m'effraient pareillement. Ils ont, les uns et les autres, franchi une frontière que je n'ai fait que contourner. C'est cette frontière franchie (la frontière au-delà de laquelle finit mon moi) qui m'attire. Et c'est de l'autre côté seulement que commence le mystère qu'interroge le roman. Le roman n'est pas une confession de l'auteur, mais une exploration de ce qu'est la vie humaine dans le piège qu'est devenu le monde. Mais il suffit. Revenons à Tomas.[9]

Nous le voyons ici en action : Kundera insère une réflexion au milieu de la narration. Il fait passer le roman d'un niveau que nous appellerons fictif, celui des personnages, à un niveau réel, celui de l'écriture. Il partage avec ses lecteurs la façon dont il réalise l'écriture du roman, ce que ses personnages lui inspirent, ce qu'il voit personnellement en eux et dans le roman en général. Kundera entre ainsi en relation

---

[8] Une autre interprétation possible est proposée par Alfonso Martín Jiménez, « La representación de mundos en la novela y en el cine. A propósito de *La inmortalidad* de Milan Kundera », dans *Koinè. Annali della Scuola Superiore per Interpreti e Traduttori «San Pellegrino»*, 3, 1993, pp. 93-108. Ce commentateur comprend la volonté de Kundera de ne pas écrire de façon conventionnelle comme une volonté de ne pas permettre l'adaptabilité du roman en film. Nous comprenons, pour notre part, qu'il s'agit bien là d'une volonté de Kundera, mais nous ne l'interprétons pas comme étant la seule ni la principale raison de son style d'écriture.

[9] KUNDERA, Milan, *L'insoutenable légèreté de l'être*, Édition Gallimard, Collection Folio, France, 1990. Traduction du tchèque par François Kérel, p. 318.

avec le lecteur en partageant quelque chose de l'ordre de l'essai philosophique plutôt que du roman. Une réflexion sur le thème de la création et de l'existence qui fait douter le lecteur sur l'origine et les caractéristiques de son être en se comparant aux personnages de roman ou même à Kundera lui-même : ai-je dépassé les frontières de mon moi ? Quel est ce moi, comment ai-je l'habitude de me définir et pourquoi ?

Remarquons, dans le paragraphe cité, la phrase : « Le roman n'est pas une confession de l'auteur, mais une exploration de ce qu'est la vie humaine dans le piège qu'est devenu le monde[10]. » À travers ses romans, Kundera ne donne pas son point de vue sur l'état du monde ou sur la vie humaine. Il n'expose pas non plus ce que ses recherches l'ont amené à penser. Au contraire, le roman même est le lieu de la pensée, de la réflexion. C'est dans le roman que l'exploration se fait, dans le travail d'écriture et de conception des personnages. Par cette pratique, Kundera se donne des ressources pour réfléchir à ce qu'est la vie humaine. Il veut comprendre comment les hommes peuvent vivre dans ce monde dans lequel il vit lui aussi, et comprendre aussi par là ce monde qui l'entoure, ces hommes qui l'entourent, et lui-même. C'est pourquoi il écrit, c'est pourquoi il raconte la vie de Tomas et de Tereza. Ce sont des exemples de vies, des exemples de destins humains qui lui permettent de poursuivre sa recherche. Cela rejoint la qualification que nous avions donnée du roman de Kundera : un roman-vie, en tant qu'il incarne une réflexion sur la vie. Nous comprenons maintenant mieux l'interprétation de François Ricard qui parlait de « méditation sur l'existence » pour parler des romans de Kundera. Il s'agit en effet d'un roman-pensée sur le thème de l'existence humaine.

Le roman est donc pour Kundera le lieu où il va pouvoir explorer ce qu'est la vie. Pour Unamuno, ce n'est pas si explicite, mais il est difficile de comprendre autre chose : la multiplication des mises en abîme que nous constations dans *Niebla*, avec Victor Goti qui est personnage du roman et auteur d'un roman identique à celui dans lequel il est personnage, permet de voir Victor comme ayant une double existence. C'est exactement la définition que donnait Unamuno de la fiction : un monde en lien avec un autre et non coupé de lui. Le monde fictif qu'il invente n'est pas un autre monde qui n'a aucun lien

[10] Dans *L'art du roman* (Deuxième partie : Entretien sur l'art du roman, p. 27), Kundera explique le sens de « piège » dans cette phrase : « Que la vie soit un piège, ça, on l'a toujours su : on est né sans l'avoir demandé, enfermé dans un corps qu'on n'a pas choisi et destiné à mourir. »

avec celui de l'auteur. Il s'agit au contraire d'une partie de lui, qui peut exister soit dans un roman, soit dans l'imagination, soit dans un film – dans divers supports et de diverses façons. La coupure qui peut sembler évidente entre réalité et fiction est alors interrogée : qu'est-ce qui distingue l'un de l'autre ? Unamuno observait des éléments réels dans une fiction, le lecteur retrouve des écrivains réels dans les fictions qu'ils ont inventées. Mais qu'est-ce que la réalité, si justement nous observons de la fiction en elle et nous constatons que dans ce que nous croyons être fictif il y a des éléments provenant de ce que nous appelons réel ? En apparaissant lui aussi comme un personnage, l'auteur se fait exister dans le monde fictif, parallèlement au monde réel. Alors que Kundera apparaissait en tant qu'auteur qui philosophe, Unamuno quant à lui s'identifie à certains de ses personnages : après que Victor ait expliqué à Augusto le roman qu'il voulait écrire, ce dernier rentre chez lui et réfléchit à sa vie : « Est-ce que ma vie est « *novela* », « *nivola* » ou quoi ? Est-ce que tout ce qui m'arrive et ce qui arrive aux autres est réel ou est fiction ? Toute cette vie n'est-elle pas le rêve d'un dieu ou le rêve de quelqu'un, un rêve qui se terminera quand il se réveillera ? »[11]. Augusto se pose exactement les mêmes questions qu'Unamuno : c'est à travers son roman qu'Unamuno va réfléchir à sa vie, qu'il va explorer ces existences fictives et réelles, mais, contrairement à Kundera, il ne va pas seulement insérer des parts de réflexion philosophique au milieu de la narration, mais va aussi le faire en s'identifiant aux personnages et en se créant personnage lui-même. Nous avons ainsi examiné pourquoi le roman représente un choix judicieux pour l'examen et le développement d'une réflexion sur l'existence ; et en quoi les romans analysés de ces deux auteurs peuvent être qualifiés de « romans-vie » qui ont pour objet une méditation sur l'existence. Il est temps d'accompagner maintenant ces deux romanciers dans l'objet de ces méditations, d'examiner comment leur sonde existentielle est mise en œuvre et de réfléchir avec eux aux problématiques qui ont été ébauchées concernant les différents niveaux d'existence.

b. De différents modes d'existence

La réflexion d'Unamuno sur son existence passe donc par les spécificités de son roman. Nous avons vu qu'il se caractérise par une relation très particulière entre l'auteur

[11] UNAMUNO, Miguel de, *Niebla* in « Ensayos Novela Teatro Poesía », Círculo de Lectores, S.A., Barcelona, 1970, p. 237.

et ses personnages. Qu'est-ce qui, dans l'existence de ces derniers, diffère de l'existence d'Unamuno ou de ses lecteurs ? Après une analyse de ces deux modes d'existence que seraient la fiction et la réalité, nous nous apercevrons, au fur et à mesure de la lecture, qu'il y aura trois éléments à développer. Tout d'abord, la possibilité de l'existence d'un créateur comme cause de mon existence. Ensuite, la communication qui s'établirait entre mon créateur et moi. Enfin, l'existence de ce potentiel créateur dans un autre niveau de réalité que le mien.

i. Fiction et réalité

Les romans d'Unamuno et de Kundera sont, en tant que romans, des œuvres littéraires qui se caractérisent par une narration imaginaire, fictive. L'écrivain invente ainsi l'histoire qu'il raconte, et tout ce qui s'y déroule relève de la fiction. Cette fiction est imaginaire par opposition à la réalité de l'auteur, qui n'est pas imaginée mais tout simplement là, *évidente*. Il est difficile de parler sur ces concepts de réalité et de fiction sans tomber dans une certaine naïveté. En effet, la fiction étant définie par opposition à la réalité, ce qui résulte difficile de caractériser est la réalité : comment savoir ce qui est réel, qui *existerai* de façon *évidente* ?[12]

Observons de près les personnages dits « fictifs » pour tenter de comprendre ce qui les distingue des hommes dits « réels ». Le rapport d'Unamuno avec ses personnages est, comme il a déjà été dit, très singulier. Il les invente, il leur donne un caractère, il leur attribue un passé et les fait vivre et mourir... jusqu'ici, rien d'étonnant. Mais ces personnages ne sont pas que des noms, encre noire sur feuille blanche. Ces personnages sont des hommes complexes sur lesquels l'auteur pense longtemps et qui lui donnent à penser. Il s'entretient et réfléchit sur et avec eux, il les rencontre même, Augusto étant venu voir Unamuno pour lui demander conseil au sujet de sa volonté de se suicider. Cette rencontre est, *normalement*, impossible. Un personnage fictif ne peut pas rencontrer dans la réalité du monde un homme réel puisque cela impliquerait qu'il

[12] De nombreux films de science-fiction traitent de cette thématique (*Matrix*, *Inception*, *The adjustment Bureau*). Nous la développerons davantage dans la suite du travail. Par ailleurs, cette réflexion est systématisée dans la pensée de Descartes, plus particulièrement dans les *Méditations Métaphysiques*, où il examine ses connaissances et balaye les possibilités de son existence réelle ou en songe par un examen précis de toutes les possibilités et des conséquences de chaque affirmation. Se rapporter pour plus d'informations à l'annexe 2 : « La temporalité du *ego sum, ego existo* dans les *Méditations Métaphysiques* de Descartes ».

existe *réellement*, et non en tant que fiction. Mais justement parce qu'il est fictif il ne répond pas aux règles de notre monde *réel* : Unamuno, qui l'a inventé, peut faire de lui ce qu'il veut, et rien n'est, dans ce cas-là, impossible. De la même façon que nous pouvons comprendre cette rencontre entre Augusto (personnage) et Unmauno (écrivain) comme un passage d'Augusto dans la réalité d'Unamuno, nous pouvons comprendre que c'est Unamuno qui passe dans le monde fictif pour qu'Augusto puisse le rencontrer. Unamuno devient, dans les deux cas, un personnage-narrateur-auteur qui sera surpris par ce qu'Augusto lui dira ; il est, pendant l'écriture et en tant qu'auteur, en communication et en relation avec ses créations. Pour Unamuno, ses créations ne sont pas quelque chose de différent de lui, le lecteur ne voit plus de différence entre lui et les autres personnages ; Unamuno existe dans la même histoire, dans le roman, dans ce monde fictif qu'il a lui-même inventé. Par ce jeu d'écriture, Unmauno remet en question les définitions de réalité et de fiction lorsqu'on parle de l'existence : peut-on dire d'un personnage fictif qu'il *existe* ? Il existe dans le monde fictif. Mais un personnage est-il *réel* ? Il est réel dans l'imagination de l'auteur, réel en tant que personnage. Mais jouer avec les concepts n'est pas le seul but d'Unamuno, qui veut vraiment que le lecteur se pose des questions. En effet, quand Unamuno annonce à Augusto qu'il est personnage de son roman, ce dernier a peur de n'être rien d'autre qu'une fiction : cela voudrait dire qu'il ne vit pas, qu'il n'est pas maître de sa vie, qu'il n'existe peut-être même pas. Ce dernier point représente sa plus grande angoisse : la non-existence. Tous ses sentiments, tout ce qu'il a fait dans la vie, perd son sens. Le non-sens et la non-existence vont de pair : quel est le sens de l'existence quand rien de ce que l'on a vécu n'a été réel, n'a existé en tant que vécu personnel, en tant que réalité comme adéquation entre ce que je pensais et ce qu'il en était ? Mon existence a une origine et une fin, je lui donne une direction, j'ai des préférences, je sais ce que je veux et je définis ce qui est important pour moi. Mes actions et mes pensées ont un rapport entre elles et avec ma vie en général. Il y a une corrélation entre chaque élément de ma vie, il y a une logique entre les causes et les effets et je vis dans ce monde logique, significatif pour moi. Mais dès que j'apprends que ce que je pensais que je faisais par ma propre volonté est en fait la décision de quelqu'un d'autre extérieur à moi qui non seulement décide pour moi de ce que je pense et de ce que je fais, mais qu'en plus il me dit que je suis fictif et que je fais partie d'une fiction dans laquelle je ne suis qu'un personnage, inventé par imagination, alors j'apprends aussi que *je* n'existe pas tel que je croyais exister : je ne suis pas en vie,

je ne suis pas réel, je n'existe pas, et donc aussi cette non-existence est vide de sens puisqu'elle ne représente plus une réalité.

ii. Un créateur comme cause de mon existence ?

Cette remise en doute de toute son existence se fait lorsqu'Augusto se demande s'il est fictif, mais le lecteur n'est pas dans une situation très différente. Même si moi, lecteur suis *réel*, les mêmes problèmes se posent : suis-je maître de mes actions ? Qu'est-ce que ce monde que j'appelle *réalité* ? Quelle est mon existence, quel est son sens, son but, son origine ? Je ne le sais pas, je suis dans l'ignorance, la même que celle où se trouvent les êtres que nous, lecteurs, savons fictifs : les personnages de roman. Mais lorsque j'essaye de comprendre cette vie, j'essaye aussi de dépasser mon ignorance. Ignorance est ici à comprendre comme l'absence de connaissance sûre, un état où tout ce que nous pouvons faire c'est de formuler des hypothèses, sans jamais trouver de réponse absolue à nos questionnements sur ce sujet. Nous pourrions dire qu'Augusto a de la chance d'avoir trouvé la réponse, d'avoir rencontré son créateur. Mais ce qu'il a appris ne lui a pas plu. Il voulait exister réellement, avoir une vie et pouvoir mourir, et il s'est rendu compte que rien de cela n'était effectivement le cas. Pouvons-nous, lecteurs et auteurs, être sûrs que notre cas est différent de celui d'Augusto ? Rien ne nous dit que nous soyons différents, que notre vie soit *réelle* et *existante* en dehors de toute autre chose, et même dans ce cas, qu'est-ce que cela signifierait ? Nous sommes dans une ignorance tout aussi grande, à la différence qu'Augusto rencontre finalement son créateur et apprend la *vérité* sur sa vie, à savoir qu'elle est une fiction, alors que nous, au contraire, allons sûrement mourir encore dans l'ignorance, sans jamais atteindre de connaissance quant au sens de notre vie.

> Et Agnès songe : le Créateur a mis dans l'ordinateur une disquette avec un programme détaillé, et puis il est parti. Qu'après avoir créé le monde, Dieu l'ait laissé à la merci des hommes abandonnés, qui en s'adressant à lui tombent dans un vide sans écho, cette idée n'est pas neuve. Mais se trouver abandonné par le Dieu de nos ancêtres est une chose, c'en est une autre d'être abandonné par le divin inventeur de l'ordinateur cosmique. À sa place reste un programme qui s'accomplit implacablement en son absence, sans qu'on puisse y changer quoi que ce soit. Programmer l'ordinateur : cela ne veut pas dire que l'avenir soit planifié en détail, ni que « là-haut » tout soit écrit.[...] Du point de vue du Créateur, tout le reste est sans importance, simple jeu de variations et de permutations dans un programme général qui n'a rien à voir avec une

anticipation prophétique de l'avenir, mais détermine seulement les limites des possibilités ; entre ces limites, il laisse tout le pouvoir au hasard.[13]

Ce passage de *L'immortalité* montre que Kundera traite de ces mêmes sujets dans ses romans. Agnès, celle qui au début du roman pouvait être considérée comme étant le personnage principal, n'est pas angoissée sur sa vie. Qu'il y ait quelque chose de programmé ou non, et dans quelle mesure, cela ne l'inquiète pas, elle y « songe » simplement. Elle sait qu'elle en est ignorante, et Kundera aussi, et cela n'est pas source d'affliction. Si toute l'œuvre d'Unamuno tourne autour de ce sentiment, chez Kundera il est totalement absent. Il s'agit plutôt chez l'écrivain tchèque de curiosité, volonté de savoir ce qu'il en est, sans qu'une angoisse s'y dégage. Cependant, la réflexion est quand même là : s'il y a un créateur, comment agit-il ? Qui est-il ? Agnès élabore une théorie, mais cela reste une parmi d'autres, et elle accepte les limites de sa connaissance en évoquant la possibilité que le monde soit du hasard à l'intérieur des délimitations de la création créée par « le Créateur ». Chez les deux auteurs, la même réflexion est élaborée, les mêmes problématiques sont traitées, mais les sentiments que cette réflexion produit aussi bien chez les auteurs, que chez les personnages et que chez les lecteurs sont différents, voire même opposés (inquiétude et angoisse chez Unamuno, curiosité et tranquillité chez Kundera).

Dans le monde d'Augusto, il existe un créateur. Nous le savons dès le début de façon implicite, puisque nous connaissons Augusto à l'intérieur d'un roman, et que nous savons que les personnages sont inventés par l'écrivain qui écrit le livre. Dans notre monde *réel*, nous ne savons pas s'il y a un créateur ou non. Nous sommes dans la même situation qu'Augusto : l'ignorance, qu'elle soit consciente ou non. Peut-être qu'il y a un être qui nous a créés, mais peut-être pas. Peut-être s'agit-il d'un dieu, peut-être de plusieurs. Il existe différentes religions qui, comme Agnès faisait, tentent d'expliquer le monde. Mais ce qui en ressort sont des croyances et non des vérités puisque nous n'avons pas, dans l'état actuel des connaissances, la possibilité de démontrer rationnellement la vérité des différentes affirmations possibles.

[13] KUNDERA, *L'immortalité,* p. 25.

iii. Communication entre le créateur et le créé

Nous ignorons donc s'il y a une origine, une cause, une raison à notre être ; nous ignorons si un créateur existe ou non, de la même façon qu'Augusto ignore l'existence de son créateur Unamuno tout au long de sa vie. Jusqu'au moment où il va voir celui qu'il pense être un simple écrivain, Unamuno, et qu'il découvre que c'est son créateur. Augusto, par opposition à nous, a la possibilité de sortir de son ignorance, donc de savoir qu'il a un créateur, et il peut même communiquer avec lui. Et qui plus est, Augusto le rencontre dans sa vie de tous les jours, son créateur est un homme comme lui, qui vit dans son même monde, qui parle la même langue et qui connaît tous les détails de sa vie puisque c'est lui qui a décidé qu'il en soit ainsi.

iv. Niveau de réalité de l'existence du créateur

Le troisième élément important à noter est le type d'existence qui caractérise le créateur d'Augusto. D'une part, il est un homme comme lui, puisqu'ils communiquent et se voient comme deux amis le feraient ; et d'autre part Unamuno a une existence un peu différente : il communique avec nous en tant que narrateur et auteur de son roman. En effet, nous pourrions penser qu'il est nécessaire, pour être créateur, d'exister dans une réalité différente, « supérieure ». Dans le cas de *Niebla* (mais une infinité d'autres hypothèses peuvent être pensées), le créateur est créateur d'un monde différent du sien, où les hommes vivent et interagissent sous son regard omniscient. Ce qu'il crée est un nouveau monde différent de celui où il existe lui-même, et donc cela nous surprend que ses créations communiquent avec lui, puisque ce qui pourrait être envisagé serait seulement une communication indirecte, depuis le monde créé vers le monde du créateur, et jamais une interaction réciproque où le créateur va à la rencontre du créé, dans le monde créé.

v. Conscience des modes d'existence

Ces trois éléments décrivant la communication entre Unamuno et Augusto se complètent par un nouvel et dernier aspect : après cette rencontre « réelle » des deux personnages, il y a une rencontre en rêve qui a lieu. Augusto, une fois mort, apparaît en rêve à Unamuno pour lui faire la morale par rapport aux limites de son pouvoir. Les deux êtres se rencontrent donc aussi bien dans le monde créé que dans le rêve de

l'auteur en tant que personnage. Une façon de comprendre le fait que l'action du roman ait lieu dans cette diversité de mondes (celui de l'auteur et du lecteur, celui d'Augusto, et celui du rêve) est de se dire qu'Unamuno veut insister sur le fait que notre mode d'existence n'est pas le seul possible ni le plus important[14]. Notre monde est la seule réalité que nous connaissons, certes, mais ce n'est pas une raison pour croire que c'est la seule réalité qui existe réellement, et que nous sommes les seuls êtres à exister et penser comme nous le faisons. Il montre que le personnage de son roman est dans une situation analogue à la nôtre, et que rien ne nous prouve le contraire.

Kundera quant à lui, nous l'avons vu, ne montre pas d'angoisse sur son existence, et laisse beaucoup plus de place aux personnages pour qu'ils s'expriment sur ce qu'ils pensent, ce qu'ils croient, ce qu'ils comprennent et ce qu'ils se questionnent. Vers la fin de *L'immortalité*, il met en scène un personnage historique réel : Goethe. Plus tard, celui-ci apparaît mort dans le roman, et discute avec Ernest Hemingway, mort lui aussi. Ils se rencontrent dans le monde des morts et interagissent sur différents sujets. Dans le passage suivant, c'est Goethe qui a la parole en premier :

> « Et je croyais, bien sûr, laisser de moi une image qui serait mon prolongement. Oui, j'ai été comme vous. Même après la mort, il m'a été difficile de me résigner à n'être plus. C'est très bizarre, vous savez. Être mortel est l'expérience humaine la plus élémentaire, et pourtant l'homme n'a jamais été en mesure de l'accepter, de la comprendre, de se comporter en conséquence. L'homme ne sait pas être mortel. Et quand il est mort, il ne sait même pas être mort.
> - Et vous, vous croyez que vous savez être mort ? » demanda Hemingway pour atténuer la gravité du moment. « Vous croyez vraiment que la meilleure manière d'être mort soit de perdre votre temps à bavarder avec moi ?
> - Ne faites pas l'andouille, Ernest, dit Goethe. Vous savez bien que nous ne sommes en ce moment que la fantaisie frivole d'un romancier qui nous fait dire ce que lui-même veut dire et ce que nous n'aurions probablement jamais dit. Mais passons. »[15]

Ce passage donne beaucoup à réfléchir. Tout d'abord, la définition que donne Goethe de la mort est adressée à l'humanité toute entière, aux vivants et aux morts. Nous savons que nous sommes mortels. Nous savons qu'un jour tout sera fini, comme

[14] Par exemple, dans la série *Black Mirror* (2011), saison 3 épisode 4 « *San Junipero* », les personnages peuvent choisir s'ils veulent rester vivre dans leur réalité ou s'ils veulent mourir dans ce monde pour aller vivre dans une « réalité virtuelle », un autre monde, fictif, qui n'existerait que dans l'esprit mais qui serait avec les êtres qu'ils ont laissés derrière eux.

[15] KUNDERA, *L'immortalité,* p. 320.

ça a été le cas pour tous les autres hommes avant nous. Et pourtant, nous vivons comme si nous étions immortels. Nous essayons d'être quelque chose, de résister, de vivre et de rester en vie, de comprendre ce qui nous dépasse. Cela rejoint le refrain populaire espagnol « Du jour où nous naissons, vers la mort nous cheminons. Il n'y a rien que nous oublions plus, et que plus sûr nous ayons. » C'est dans la culture populaire, c'est dans nos pensées, mais c'est caché : nous allons mourir.

Un autre élément qui fait directement allusion à ce que nous venons de voir chez Unamuno est la conscience que ces personnages ont du fait qu'ils sont une fiction. Chez Unamuno, Augusto le découvrait parce que l'auteur le lui disait. Dans *L'immortalité* de Kundera, les deux personnages (Goethe et Hemingway) le savent sans besoin de rencontrer leur créateur dans le roman. Ils ont une connaissance qui va au-delà de ce que nous savions jusque là. Mais il ne faut pas oublier le plus important : ce ne sont pas des personnages comme Agnès ou comme Tomas et Tereza dans *L'insoutenable légèreté de l'être* : ce sont des personnages réels qui apparaissent morts dans le roman. Leur statut change donc radicalement. Puisqu'ils sont issus du monde réel, Kundera ne peut pas se permettre de faire ce qu'il veut avec ces personnages, sinon ce ne serait plus Goethe et Hemingway mais des inventions à lui. Et, de plus, ils sont morts : les morts n'ont pas forcément les mêmes limites dans le domaine de la connaissance que les vivants. Remarquons que chez Unamuno c'est lorsqu'Augusto pense à se suicider qu'il découvre qu'il a un créateur. C'est au moment où il se rapproche de cette autre modalité d'être qu'est la mort qu'il apprend qu'il est une fiction. Pour ceux qui sont déjà morts, comme Goethe et Hemingway dans le roman de Kundera, il n'y a plus à l'apprendre : ils le savent déjà. La mort est ainsi comprise, par Kundera comme par Unamuno, comme un état différent de celui de la vie, où l'ignorance prend fin et, peut-être, la connaissance prend place.

Pour Unamuno, nous l'avons vu, s'il nous arrivait de découvrir comme Augusto que tout ce qui nous arrive et tout ce que nous faisons n'*existe* que dans l'imagination de quelqu'un d'autre, dans sa fiction, tout perdrait son sens[16]. Tout pourrait être

[16] Dans le film *Stranger than fiction* (2006) de Marc Forster nous retrouvons cette même possibilité : le personnage d'un roman entend la voix de la narratrice qui raconte son histoire et va la voir pour éviter sa mort. Sous une toute autre perspective, le film *Welt am Draht* (1973) de Rainer Werner Fassbinder pose la question de l'existence indépendamment d'un créateur, d'un simulacre, d'une fiction.

autrement, puisque tout n'est qu'imaginé. Mais j'ai pensé comme règles celles qui étaient des décisions arbitraires de celui qui m'imagine. Je ne suis pas celui qui détermine ma vie, mais quelqu'un d'autre le fait pour moi. Je ne suis pas le maître de mes pensées, je ne suis pas le responsable de mes actions. Je ne suis qu'un jeu, un *rien*, une fiction. Mon existence a perdu son sens : s'agit-il toujours d'une existence ? Et bien que nous ne puissions pas affirmer que nous sommes des personnages de roman comme Augusto, et que nous ne puissions pas rencontrer notre créateur (écrivain d'un roman où nous apparaissons, ou dieu du monde dans lequel nous vivons, ou créature qui rêve et dont nous sommes les éléments du rêve), nous pouvons toujours douter de ce qui est vrai, puisque rien n'est démontrable. Nous sommes, à la différence d'Augusto, dans une totale ignorance par rapport à notre existence.

Il est maintenant nécessaire d'examiner plusieurs questions qui s'imposent à nous : d'une part, il faut examiner en quoi nous pouvons douter de notre ignorance. Pourquoi n'y aurait-il pas de dieu ? Comment pouvons-nous simplement accepter que nous ne « savons pas » alors qu'il y a peut-être encore une vérité à laquelle nous pouvons tendre ? D'autre part, si nous doutons de notre réelle existence et que nous ne savons plus ce que c'est que la réalité et ce qui la distingue de la fiction, peut-être est-il plus intéressant de continuer de réfléchir sans faire de différence entre des niveaux de réalité, en acceptant que tout et son contraire pourrait être le cas : nous suspendons notre jugement quant à notre mode d'existence, parce que quoi qu'il en soit nous continuerions de vivre de la même façon, dans cet état d'ignorance. Et ce qui s'impose maintenant à la réflexion est de comprendre ce qu'est l'existence, ce que je suis. Si ce n'est pas possible de distinguer entre réalité et fiction, est-il possible de savoir ce qu'est mon *moi* ?

II- Le moi, le comique et le tragique

a. La vie comme tragi-comédie

L'ignorance que nous avons relevée concernant notre existence est équivalente, voire pire, pense Unamuno, à savoir que nous n'existons pas réellement, comme était le cas pour Augusto[17]. La possibilité de n'être que le jouet de quelqu'un d'autre fait naître une affliction chez celui qui la pense. La réaction d'Augusto, par exemple, est « un sentiment tragique » : il rompt en larmes. Cette réaction est la décision d'Unamuno. C'est ce qu'il pense qu'un homme ressentirait en réfléchissant à son existence. Ce qui est aussi intéressant de noter c'est qu'Unamuno lui-même réagit et écrit sur le sujet : il voit Augusto pleurer et veut lui aussi pleurer, et pour ne pas qu'Augusto voit qu'il est affecté, il rit. Unamuno se moque d'Augusto, se moque de lui-même et se moque de son rire. Pourquoi pleurer ou rire, pourquoi prendre les choses au sérieux ou à la légère ? Parce que rien n'a de sens. Parce que personne ne sait rien. Parce qu'Unamuno lui-même peut être une création de quelque chose de plus grand que lui, qu'il ne peut ni comprendre ni penser, parce qu'il est possible qu'un quelconque « Dieu » existe, mais il ne peut le savoir de façon sûre. Et il en est de même pour tous les hommes, pour les lecteurs.

Pour Kundera, s'il remarque comme Unamuno cette impossibilité de certitude (ce que nous appelons ignorance) au sujet de mon existence (réelle ou fictive, hasardeuse ou créée), il l'interprète plutôt comme un état des choses que nous avons du mal à penser, et ce malgré nous. De cette façon, ce n'est pas de l'affliction qu'il ressent, mais uniquement une moquerie, un rire moqueur.

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

[17] Pour Tolstoï aussi l'ignorance est pire que la connaissance, aussi négative soit-elle : « Si j'eusse simplement compris que la vie n'a pas de sens, j'aurais pu le savoir tranquillement, j'aurais pu savoir que tel est mon sort. Mais je ne pouvais pas me tranquilliser par là. Si j'avais été comme un homme dans une forêt qu'il sait sans issue, j'aurais pu vivre ; mais j'étais comme un homme égaré dans la forêt et qui court de tous côtés pour trouver la sortie : il sait que chaque pas l'égare davantage et pourtant il ne peut se défendre de se jeter de tous côtés. Voilà ce qui était affreux ! Et pour me débarrasser de cet effroi je voulais me tuer : j'éprouvais l'horreur de ce qui m'attendait, je savais que cette horreur est encore plus terrible que la situation même, mais je ne pouvais pas attendre la fin patiemment. » (*Ma Confession*, p. 33).

> Et soudain, je compris Avenarius : si nous refusons d'accorder de l'importance à un monde qui se croit important, et si nous ne trouvons en ce monde aucun écho à notre rire, il ne nous reste qu'une solution : prendre le monde en bloc et en faire un objet pour notre jeu ; en faire un jouet. Avenarius joue et le jeu est la seule chose qui lui importe dans un monde sans importance. Mais ce jeu ne fera rire personne et il le sait. Quand il avait exposé ses projets aux écologistes, ce n'était pas pour les amuser. C'était pour son propre amusement.[18]

Nous observons que ce n'est pas Kundera mais son ami-personnage Avenarius qui finit par ne rien voir d'autre dans la vie qu'un jeu. Il avait des valeurs, des objectifs, des idées qu'il voulait transmettre aux autres et partager, mais il voyait que ses efforts étaient vains, perdus dans une infime partie du monde et des personnes qui le peuplent. Ainsi, se demandant « à quoi bon ? » et ne voyant dans son existence qu'une grande ignorance sur la plupart de ses interrogations, et donc de la potentielle souffrance, il décide de ne prendre au sérieux qu'une seule chose : le jeu qu'il a inventé et par lequel il appréhende sa vie et le monde qui l'entoure. C'est la solution que ce personnage trouve à son état d'ignorance. Plutôt que de souffrir, plutôt que de chercher sans arrêt et ne jamais trouver de réponse, juste choisir son interprétation et rire, s'amuser avec soi-même. Parce que même en étant convaincu d'une certaine connaissance, comme par exemple Avenarius qui voulait protéger la planète de la pollution et détruire toutes les voitures pour qu'elles disparaissent ; même dans ce cas il se retrouve face à des personnes qui ne sont pas d'accord avec lui, face à une impossibilité de mener son projet jusqu'au bout. Et donc il est confronté à une souffrance : il pense savoir ce qui est mieux pour tous, et personne ne veut l'écouter. Le questionnement peut arriver ou non : « peut-être que je me trompe ? », mais dans les deux cas la souffrance sera majeure que lorsqu'il décide de ne plus lutter pour des idées ou des *vérités* et donc plutôt prendre le tout comme un jeu. Cette insouciance n'est pas la conséquence d'une acceptation de l'impossibilité de savoir, mais plutôt la conséquence de la constatation d'une ignorance en ce qui concerne l'existence. Cette ignorance n'est pas une nécessité ou du moins elle n'est pas affirmée comme étant indépassable, mais elle est dépassée par une suspension du jugement, par l'ataraxie des antiques[19] : je ne sais pas, et je ne vais pas continuer de chercher. En plus de cette suspension du jugement, Avenarius opte pour ne prendre au

[18] KUNDERA, *L'immortalité*, p. 505.

[19] Se rapporter pour cela à l'annexe 1 : « Le scepticisme comme critique de la possibilité de connaissance sûre ». Il ne sera pas développé le scepticisme de l'Antiquité, mais son analyse servira pour comprendre ses origines (provenant notamment de Sextus Empiricus).

sérieux ni la recherche, ni sa décision de ne pas continuer. Au contraire, il le prend « à la légère », avec humour et en développant le rire gratuit.

Revenons un moment à *Niebla*. Augusto, après un premier moment d'angoisse et de confusion, reprend ensuite le contrôle sur lui-même et nous parle à nous, les lecteurs, et il rit de nous. Nous sommes tristes pour lui, parce qu'il ne vit pas, parce qu'il n'est qu'une fiction, mais au moins il le sait. L'accès à la connaissance fait disparaître l'état d'ignorance et implique peut-être une souffrance moindre, un plus grand sens dans sa vie. Augusto rit parce qu'il a la connaissance, et nous ne l'avons pas. Nous semblons être sûrs de nous en lisant le livre : ce personnage souffre parce qu'il veut exister, et nous ne nous posons pas de questions sur nous-mêmes, nous sommes ceux qui existons et qui lisons des œuvres de fiction. Comment pouvons-nous être sûrs que nous ne sommes pas nous-mêmes la création de quelqu'un d'autre ? Augusto fait remarquer cette possibilité non seulement à Unamuno lors de leur conversation, mais aussi au lecteur : comment sais-tu, toi, lecteur du roman d'Unamuno, que tu existes réellement ? Comment sais-tu que tu es en vie ? Ne serait-il pas possible que toi aussi tu ne sois qu'une fiction ? Peut-être n'es-tu rien d'autre qu'un personnage du rêve de quelqu'un. Augusto avance même l'hypothèse qu'Unamuno ne soit rien d'autre qu'un être fictif[20] :

> Un collègue de lettres [...] me proposa de mettre en scène mon *Niebla* […]. J'ai trouvé que sa proposition était une absurdité. Mon Augusto Pérez, le héros – oui, héros – de mon *Niebla*, s'affirme en face de moi et même contre moi, l'auteur du roman – du roman, non d'Augusto Pérez –, en soutenant que c'est lui, et non pas moi, qui est la véritable réalité historique, celui qui existe et vit réellement – seulement vivre est exister –, et moi un simple prétexte pour que lui existe et vive dans les lecteurs de son histoire. Et j'ai trouvé que cette proposition était une absurdité parce qu'il n'y a pas de place sur une scène pour un personnage de ceux qu'on appelle de fiction représenté là par un acteur en chair et en os, et qu'il affirme que lui, celui qui est représenté, est réel et ne l'est pas celui qui le représente, et encore moins l'auteur de la pièce, qui peut même être matériellement mort. [...] Et alors j'ai pris conscience que la véritable mise en scène, la réalisation historique, du personnage de fiction réside dans le fait que l'acteur, celui qui représente le personnage, affirme que lui et avec lui tout le théâtre est fiction et est fiction tout, tout théâtre, et le sont les spectateurs eux-mêmes. Que tout est pareil que l'autre, que ce qui parait être l'inverse. Ce

[20] Fernando Pessoa, en créant des hétéronymes, crée justement les auteurs en même temps qu'il crée l'œuvre, il se crée donc lui-même sous plusieurs 'moi'. C'est en cela que consiste la création artistique, mais chez Pessoa, ou ici chez Unamuno, le procédé est explicite. Merci au professeur Diogo Ferrer pour ses remarques à ce sujet.

sont deux termes qui semblent contradictoires, mais qui s'identifient. Qu'importe d'affirmer que tout est fiction ou que tout est réalité ?[21]

D'abord, nous observons qu'Unamuno se définit auteur de son roman mais non auteur d'Augusto, personnage du roman. En effet, le roman peut être compris comme étant quelque chose sans vie, qui n'est ni fictif ni réel mais seulement une création de l'auteur : il existe en tant qu'objet parce qu'Unamuno l'a pensé et rédigé. Son existence a un statut qui n'est en rien problématique quant à son origine (l'imagination d'Unamuno). Cependant, pour les personnages, Unamuno ne se considère pas le créateur. Comme nous avons déjà vu, il constate que les personnages viennent à lui pour lui demander une existence, et comme il propose dans cette citation, peut-être n'est-il « qu'un simple prétexte pour que [le personnage] existe ». Unamuno ne sait pas qui il est par rapport à Augusto, mais il ne peut pas affirmer être son auteur, puisque c'est ce qui est mis en doute par Augusto. Ce doute atteint même l'existence d'Unamuno, qui ne sait plus si peut-être c'est lui qui est une fiction alors qu'Augusto existerait *réellement*.

Ce doute extrême de ne plus savoir ce qui est réel et fictif est ici exemplifié par la référence au théâtre : dans une pièce de théâtre, il y a un accord tacite entre les acteurs et le public, qui accepte le fait que les acteurs interprètent un rôle et *ne sont pas* les personnages qu'ils jouent. De cette façon, un univers et des personnages fictifs prennent corps et place dans la réalité pour se montrer aux personnes réelles à partir d'acteurs, réels eux aussi. Cette situation est la réalité, c'est un métier et une activité que font les hommes dans notre monde. Le théâtre, le travail de représentation de la fiction est une réalité. Unamuno met en contraste cette activité à ce qui serait, dans ce même domaine, une « mise en scène » : il y aurait un renversement dans lequel les spectateurs et les acteurs douteraient de leur réalité en explicitant que ce qui est représenté est fictif, que les acteurs sont fictifs, que le théâtre n'existe pas non plus et que les spectateurs n'échappent pas non plus à cette non-réalité. Le doute qu'Augusto partageait avec Unamuno et avec les lecteurs est là aussi partagé par l'acteur avec les spectateurs : qu'il s'agisse d'une réalité ou d'une fiction, nous parlons de l'existence. Nous disons que si ce n'est pas réel, c'est parce que ça n'existe pas, et inversement. Sauf que même si tout

[21] UNAMUNO, Miguel de, *El hermano Juan*, Colección Austral, Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1946, p. 55.

était fiction, cela n'existerait pas moins : la conscience que j'ai de moi est toujours là, que je sois réel ou fictif. Il résulte difficile de faire alors la différence entre la réalité et la fiction, mais peut-être n'y a-t-il pas tant de différence que ça.

Cette conscience ou cette pensée que tout pourrait n'être que fiction, que nous pouvons simplement rire parce que nous ne pouvons avoir aucune certitude concernant notre existence, et que la vie ne vaut pas la peine d'être prise au sérieux, peut mener jusqu'à vivre en accord avec cette vision de la « réalité ». Unamuno donne l'exemple de Napoléon :

> Napoléon *le Grand* était un grand acteur tragique, un grand tragédien. Son enthousiasme pour Corneille est connu de tous. Il ne s'est jamais distrait, il a toujours su qu'il vivait, qu'il rêvait et œuvrait sur une scène, que le monde de l'histoire est une estrade de théâtre, et que l'autre n'est même pas monde[22].

Cette référence à Napoléon est la première phrase du petit essai « Apprends à te faire qui tu es » et dans la suite il n'est plus question de Napoléon mais du thème de l'existence que nous traitons ici. Napoléon est ainsi simplement le personnage historique qu'Unamuno choisit pour montrer quelqu'un qui, d'après lui, aurait été conscient de vivre en jouant le rôle d'un personnage de théâtre, en étant acteur de tragédie, en se voyant sur la scène observé par des spectateurs. Les spectateurs, les observateurs seraient ainsi aussi bien les contemporains de Napoléon que les générations postérieures qui entendraient parler de lui, et lui revivrait sur la scène de théâtre, représentée dans les livres ou dans l'imagination des hommes. De cette façon, chaque homme serait juge des autres, observateur qui peut lui aussi être personnage de l'œuvre représentée sans forcément en avoir conscience, ou bien simple observateur passif, à la fois personnage d'autres histoires et d'autres œuvres.

Cette analyse nous amène à penser à d'autres auteurs, notamment à Calderón de la Barca ou à Jean-Paul Sartre[23]. Il est évident qu'Unamuno connaissait et avait lu les œuvres de Calderón puisqu'il fait référence explicite à cet auteur du XVIIème siècle, qui

---

[22] UNAMUNO, "Aprende a hacerte el que eres", *De mi vida,* p. 163.

[23] Jean-Paul SARTRE, *Huis clos*. Nous ne développerons pas cette référence. Unamuno, pour des questions de chronologie, ne connaissait évidemment pas l'œuvre de cet auteur qui a beaucoup de similarités avec Unamuno, de la même façon qu'Albert Camus. Mais ces nouvelles lectures croisées dépassent l'ambition de ce travail.

établit la possibilité que le monde où l'on vit ne soit que le rêve très complexe de quelqu'un d'autre (son œuvre la plus connue porte le nom de l'expression très courante aujourd'hui « la vie est un songe » [24]) ; ou encore que le monde ne soit qu'une pièce de théâtre, où chacun de nous joue un rôle qui lui a été attribué, et cela composerait la grande tragi-comédie humaine. Cette comparaison du monde à une scène de théâtre et des hommes à des personnages ne date ni de Kundera, ni d'Unamuno, ni même de Calderón de la Barca. Dès l'Antiquité, dans les *Lettres à Lucilius* Sénèque compare la vie à une comédie par « l'idée de la brièveté de l'existence humaine » et « utilise cette comparaison pour montrer que les richesses et dignités du monde ne sont rien d'autre qu'un déguisement, analogue à celui des acteurs qui se débarrassent de leurs feints accoutrements à la fin de la représentation de la comédie »[25]. Sénèque utilise cette idée pour montrer la futilité de chercher des richesses, alors que pour Avenarius il s'agissait de comprendre la futilité même de fuir des richesses. Dans les deux cas, la futilité de la vie est comprise par cette métaphore du théâtre, que l'on retrouve aussi chez Epictète, qui au Ier siècle « considère les hommes comme des acteurs d'une comédie à qui l'auteur a assigné un rôle au moment de naître dans le monde ; [et pour qui] dans la comédie de la vie nous devons représenter un rôle que nous ne pouvons pas choisir et dont l'extension ne dépend pas de nous »[26]. Sans développer davantage les utilisations de cette comparaison chez d'autres auteurs, nous remarquons d'abord que la comparaison au théâtre se fait souvent avec une référence à la comédie (que nous développerons dans la suite de ce travail), et ensuite que l'auteur de la comédie sera Dieu : cet être qui invente et décide de ce que nous allons représenter.

Et Unamuno et Kundera développement cette réflexion de façon parallèle, à travers leurs personnages, et tous les deux proposent de penser le monde comme un théâtre et la vie comme un personnage à jouer après avoir constaté l'ignorance sur l'existence. Il est intéressant de noter que l'exemple de Napoléon que nous avons cité chez Unamuno est aussi donné par Kundera :

---

[24] BARCA, Calderón de la, *La vida es sueño*, Edición Espasa Calpe, Colección Austral. Madrid, 1997; et *El gran teatro del mundo,* Editorial Alhambra, Madrid, 1981.

[25] YNDURÁIN, Domingo, "Estudio preliminar, III. Las fuentes de *El gran teatro del mundo*", in *El gran teatro del mundo,* Editorial Alhambra, Madrid, 1981, p. 24

[26] YNDURÁIN, *Ibid*, p. 24-25.

> Napoléon lève les yeux et glisse sa main droite sous sa veste, la paume contre l'estomac. C'est un geste qu'il a coutume de faire quand les photographes l'entourent. Se hâtant de déglutir […], il lance d'une voix forte pour être entendu de tous : « Voilà un homme ! »
>
> C'est exactement ce qu'on appelle aujourd'hui, en France, une « petites phrase ». […] L'art politique, aujourd'hui, […] consiste […] à inventer de petites phrases selon lesquelles l'homme politique sera vu et compris, plébiscité dans les sondages, élu ou non élu. […].[27]

Napoléon est considéré par Kundera comme un homme politique qui avait conscience qu'il était sur une scène de théâtre et que tous ses gestes pouvaient être interprétés et utilisés contre lui. Ce serait pour cette raison qu'il ferait attention à chaque élément de sa vie, de façon à soigner son image, à donner l'image qu'il choisirait de lui-même. Il est conscient qu'il est un personnage, qu'il doit jouer un rôle, qu'il est observé et doit donc faire de son mieux dans ce rôle qui lui a été assigné. Dans ce cas, Napoléon prend au sérieux le rôle qu'il joue et veut faire de son mieux son personnage, Avenarius cependant se moquait du monde et des règles de la représentation et prenait le tout comme un jeu, pas du tout au sérieux. Ces différentes façons de réagir à la prise de conscience de son ignorance et donc à la possibilité que le monde soit un théâtre se retrouvent aussi bien chez Unamuno que chez Kundera. De la même façon qu'Avenarius décide de ne pas prendre la vie au sérieux puisqu'il se voit comme une marionnette, de la même façon Don Fulgencio expliquait au père d'Apolodoro :

> - Vous attribuez un rôle important à votre fils dans la tragi-comédie humaine ; sera-ce ce que le Suprême Directeur de scène a prévu pour lui ? […] Cher ami Don Avito, ceci est une tragi-comédie. Chacun de nous représente son rôle, on tire les ficelles quand on croit agir, n'étant cet agir rien d'autre qu'un actionner ; nous récitons le rôle que nous avons appris là-bas, dans les ténèbres de l'inconscience, dans notre ténébreuse préexistence ; le Pointeur nous guide ; le grand machiniste prévoit tout ceci... […] Et dans ce théâtre le plus impressionnant est le héros... […] celui qui prend son rôle au sérieux et s'approprie de lui et ne pense pas à la galerie [...], il représente vraiment, et dans la scène du défi il tue vraiment celui qui joue le rôle de son adversaire... tuer vraiment c'est tuer pour toujours... [...] Moi, Fulgencio Entrambosmares, j'ai conscience du rôle de philosophe que l'écrivain m'a donné, de philosophe extravagant aux yeux des autres comédiens, et j'essai de bien le jouer. Il y en a qui croient que nous répétons ensuite la comédie dans une autre scène, ou que, comédiens voyageurs des mondes stellaires, nous représentons la même dans d'autres planètes ; il y en a aussi qui pensent, et c'est mon opinion, que d'ici nous allons dormir à la maison. [...] Il n'y a, dans toute la vie de chaque homme, rien de plus qu'un moment, un seul moment de liberté, de véritable liberté, seulement une fois dans la vie on est vraiment libre, et de ce moment, de ce moment, ah !, s'il part il ne revient plus, comme tous les autres moments et comme tous les autres il part ; de ce moment à nous *méta-dramatique*, de cette heure mystérieuse dépend tout notre destin.[28]

---

[27] KUNDERA, *L'immortalité*, p. 86-87.
[28] UNAMUNO, *Amor y pedagogía*, p. 51.

Dans ce passage, nous remarquons d'abord que Don Fulgencio pense comme Calderón de la Barca : que la vie est une tragi-comédie et qu'elle n'est pas ce que je pense qu'elle est, je ne suis qu'un personnage qui n'a pas de prise sur le rôle que je dois jouer et je dois faire ce que mon rôle me dicte avec la seule possibilité de le jouer plus ou moins bien, et de façon consciente ou non. Nous constaterons que c'est cette même « programmation », ce manque de libre arbitre, auquel Agnès songeait dans un des passages cités précédemment. Pour Agnès, cette possibilité était exprimée avec tranquillité ; alors que Don Fulgencio et Don Avito en discutent avec un sentiment de regret ou même en voulant se cacher à eux-mêmes que la possibilité d'être la marionnette d'un « Suprême Directeur » existe. Don Fulgencio cherche alors un moyen de dépasser cette angoisse que peut causer une telle pensée. Il doute réellement de son existence. Il ne s'agit pas d'une connaissance qu'il acquiert ou qu'il a, il s'agit d'une supposition ou même d'une conviction personnelle qui n'a pas de raison argumentative[29] qui la fonde. Il ne sait pas vraiment ce qu'il en est, mais il décide de comprendre la vie comme un théâtre. Et à l'intérieur de cette compréhension de la situation, il accepte et affirme explicitement que toute explication de ce qui se passera *après* cette vie que nous connaissons est une opinion, relève du domaine de la croyance et non de la connaissance. Certains croient A, d'autres B, d'autres C. Et lui croit une chose mais est conscient que ce n'est qu'une croyance, et il décide de vivre en accord avec cette croyance.

Ce qui est important et que nous montre la fin de cette citation, c'est que Don Fulgencio est « conscient du rôle » que l'auteur lui a donné. La conscience de sa vie et la conscience de ce qu'elle est, ou au moins de remettre en cause ce qui est accepté sans réflexion, est le point primordial et nécessaire à la réflexion sur l'existence[30]. Don Avito sait qu'il ne sait pas, il sait que quelque soit l'explication qu'il trouvera, elle sera simple supposition. Et dans ces conditions, il croit que sa vie et celle de ses contemporains n'est qu'un rôle à jouer dans une pièce de théâtre. En comprenant la vie de cette façon,

[29] Nous remercions la professeure Claudia Serban de nous avoir rendu conscients de la différence entre, d'une part, les règles logiques de l'argumentation et la raison comme moteur de la réflexion; et d'autre part la raison argumentative comme seul accès à la connaissance. Tout en nous situons dans le premier (ce travail respectera les règles de l'argumentation), nous critiquerons le deuxième (la raison comme voie d'accès à des connaissances sûres et universelles).

[30] Le thème de la conscience de soi et de la nécessité de réflexivité sera davantage traité dans la suite du mémoire.

la solution à l'angoisse apparaît tout clairement d'elle-même : jouons notre rôle le mieux possible, et ne prenons pas le théâtre au sérieux, puisqu'il s'agit d'une comédie qui ne sert qu'à faire rire. Mais Don Fulgencio ne dit pas qu'il s'agisse d'une comédie mais plutôt d'une *tragi*-comédie. En effet, nous avons vu que le choix de rire et de tout comprendre comme un jeu est une décision prise pour effacer ou amoindrir la souffrance que causait l'état du monde. Si je prends la vie ou ses éléments au sérieux, je vais souffrir parce qu'il y aura nécessairement des choses qui pourront me faire souffrir, comme ne pas savoir quel est le sens de celle-ci, ne pas réussir à « changer le monde », se confronter à des idées opposées aux miennes, ou encore penser à ma mort prochaine. Tout peut alors être tragique ou comique en fonction de comment je décide de l'appréhender. « La vie » en elle-même serait donc une pièce de théâtre qui se joue sur une scène (le monde) et dont les personnages seraient confrontés à des situations et des réflexions qui feraient rire le public alors qu'elles seraient tragiques pour celui qui les vivrait réellement. Chaque personnage devrait donc faire de son mieux pour prendre conscience du rôle qu'il joue et s'observer et observer sa vie et le monde comme s'il était lui aussi un spectateur extérieur, et ce serait seulement par ce procédé qu'il pourrait ne plus souffrir, en acceptant son rôle et en le jouant le mieux possible : en riant de celui-ci.

Chez Kundera, outre le fait qu'Avenarius décide de tout prendre comme un jeu, la réflexion sur le sérieux de la vie prend une très grande place. Pour lui, les hommes prennent tout tellement au sérieux, qu'il y a des choses dans la vie qui ne sont ni acceptables ni possibles, et ce non pour des raisons de morale ou de bien, mais uniquement pour des raisons de ce qui doit être sérieux en tant que tel :

> Beethoven avait donc mué une inspiration comique en quatuor sérieux, une plaisanterie en vérité métaphysique. C'est un exemple intéressant de passage du léger au lourd (donc, selon Parménide, de changement du positif en négatif). Chose curieuse, cette mutation ne nous surprend pas. Nous serions au contraire indignés si Beethoven était passé du sérieux de son quatuor à la blague légère du canon à quatre voix sur la bourse de Dembscher. Pourtant, il aurait agi tout à fait dans l'esprit de Parménide : il aurait changé du lourd en léger, donc du négatif en positif ! Au début, il y aurait eu (sous forme d'esquisse imparfaite) une grande vérité métaphysique et à la fin

(comme œuvre achevée) une plaisanterie on ne peut plus légère ! Seulement, nous ne savons plus penser comme Parménide.[31]

Sans développer la référence à Parménide, nous comprenons les deux pôles que Kundera traite dans cette citation. D'une part, la légèreté, le positif, le comique, l'acceptation du doute, l'ataraxie ; et d'autre part la pesanteur, le négatif, le tragique, l'angoisse et le sérieux. Kundera se lamente du sérieux que tout prend dans notre monde. Pourquoi ne pas accepter les choses avec légèreté, pour s'amuser ? L'exemple musical ne fait pas ici référence à la vie comme mélodie, comme nous avons déjà examiné, mais plutôt il montre à quel point les hommes considèrent tout sérieusement, que même la musique, l'expression artistique, peut être limitée dans sa liberté créatrice et est donc contrainte par l'idée que les hommes se font de ce qu'elle doit être, de ce qu'elle doit montrer et transmettre. Mais bien sûr, il n'y a pas que la musique qui se caractérise par cette limitation :

Alors, le fils de Staline s'élance vers les barbelés électrifiés pour y jeter son corps [...], soulevé par l'infinie légèreté d'un monde devenu sans dimensions. Le fils de Staline a donné sa vie pour de la merde. Mais mourir pour de la merde n'est pas une mort dénuée de sens. Les Allemands qui ont sacrifié leur vie pour étendre le territoire de leur empire plus à l'est, les Russes qui sont morts pour que la puissance de leur pays porte plus loin vers l'ouest, oui, ceux-là sont morts pour une sottise et leur mort est dénuée de sens et de toute portée générale. En revanche, la mort du fils de Staline a été la seule mort métaphysique au milieu de l'universelle idiotie de la guerre.
Si, récemment encore, dans les livres, le mot merde était remplacé par des pointillés, ce n'était pas pour des raisons morales. On ne va tout de même pas prétendre que la merde est immorale ! Le désaccord avec la merde est métaphysique. L'instant de la défécation est la preuve quotidienne du caractère inacceptable de la Création. De deux choses l'une : ou bien la merde est acceptable (alors ne vous enfermez pas à clé dans les waters !), ou bien la manière dont on nous a créés est inadmissible. Il s'ensuit que l'*accord catégorique avec l'être* a pour idéal esthétique un monde où la merde est niée et où chacun se comporte comme si elle n'existait pas.[32]

Par cette double analyse, à savoir la mort du fils de Staline d'une part, et la considération que nous avons de la merde d'autre part ; Kundera veut mettre le lecteur mal à l'aise et le faire réfléchir à ce qui est important à ses yeux et à pourquoi il donne cette importance à certains éléments. Différencier des causes nobles de mort et des causes sales, différencier des éléments de notre quotidien acceptables de ceux qui sont cachés ne relève pas d'une véritable moralité et valeur supérieure des uns sur les autres

[31] KUNDERA, *L'insoutenable légèreté de l'être*, p. 280.
[32] KUNDERA, *L'insoutenable légèreté de l'être*, p. 350-356.

mais de choix concernant l'importance de la personne, son image, son être. Kundera ne va pas faire une analyse sociologique ou historique sur le pourquoi de la non-acceptation de la merde dans notre vie quotidienne, mais il va utiliser ces éléments avec humour, pour faire rire, pour rire lui-même et pour montrer que nous prenons peut-être les choses un peu trop au sérieux. Lorsque nous considérons le fait que notre existence n'est pas explicable et que tout disparaîtra possiblement bientôt ; à quoi bon faire la différence entre le fils de Staline et les « héros » de guerre ? Pourquoi faire si attention à ne pas parler de merde alors qu'elle fait partie de notre vie ? Nous comprenons généralement des causes de mort qui seraient plus vertueuses que d'autres ; et Kundera veut montrer que même ce que nous considérons être une raison « honorable » de mourir peut apparaître parfaitement comme une « idiotie ». La guerre, lutte entre des peuples, entre des idées, entre des hommes ; chacun croyant que la cause pour laquelle il combat est plus importante que sa propre vie et va donc donner sa mort pour cette cause ; cette guerre qui s'est imposée aux hommes à cause d'événements sur lesquels ils n'avaient pas de prise (comme un assassinat à Sarajevo), n'est point une cause honorable de mort. En fin de comptes, une vie prend fin, peu importe comment, et le fils de Staline qui est mort différemment n'est pas mort moins vertueusement. Ce que Kundera cherche à faire comprendre, c'est que face à la mort, tous les hommes sont égaux et toutes les vies sont égales. Et pourtant, le sérieux que nous octroyons à la vie modifie cet état de choses et ne peut pas se permettre de considérer comme égales la mort pour la guerre et la mort pour la merde, le suicide existentiel, de la même façon que les hommes ne peuvent pas parler de la merde : il y a des catégories ontologiques qui sont interdites, et Kundera veut casser ces catégories pour permettre au rire de s'étendre à toutes les sphères de la vie humaine : aussi bien à la merde, qu'à la guerre, qu'à la mort.

Observons que la cause de la mort du fils de Staline est « l'infinie légèreté d[u] monde », et que Kundera émet le jugement que « mourir pour de la merde n'est pas une mort dénuée de sens ». Même lorsqu'il s'agit de la mort, cet élément qui pourrait paraître le plus sérieux de tous[33], cet aspect de notre vie qui nous concerne de plus près

[33] Unamuno et Kundera ne sont pas les seuls, évidemment, à être concernés d'aussi près par leur mort prochaine et par le thème de la mort en général. D'autres penseurs mettent la mort au cœur de leur réflexion, notamment Heidegger dans *Être et temps* (§53) ou Tolstoï, qui dans la nouvelle *La mort d'Ivan Ilitch* fait vivre au lecteur l'angoisse que ressent le personnage qui voit sa mort de face alors que les autres

et le plus intimement, sur lequel rigoler n'est pas socialement acceptable, mériterait peut-être d'être considéré avec plus de légèreté. Le monde est léger, et toute mort a du sens. Il est nécessaire de définir plus concrètement ce que Kundera entend par la légèreté du monde et par le sens de la mort. Ces deux conceptions découlent de ce que nous avons déjà développé : nos constatons que nous ne savons pas si nous existons réellement. Nous ne savons pas qui nous sommes ni ce qu'est le monde. Et nous décidons qu'il est possible que tout ne soit qu'une scène de théâtre. Prendre les choses au sérieux serait donner de l'importance à tout ce qui ne dépend pas de nous et qui nous est tombé dessus, alors que voir du léger dans le monde amoindrirait la souffrance (en cela que je ne serai plus dépendant de ce que je ne connais pas), la légèreté serait la conséquence de l'ataraxie et donc la mort elle aussi ferait partie du spectacle. Nous sommes un personnage qui joue un rôle, et à la fin nous allons mourir : qu'importe la façon dont cette mort se produit, si elle n'est que celle qui correspond au rôle qui m'a été assigné ? La mort est prise généralement au sérieux parce qu'elle est la « fin de la vie ». Elle n'aurait de sens que si la vie aurait un sens. Or, nous ne connaissons pas ce sens, son but, sa raison d'être. Que la vie se termine, qu'importe ? La mort est considérée comme quelque chose de sérieux dès lors que la vie est considérée comme ce qui m'appartient de plus près. Mais dès que nous comprenons que nous ne savons pas ce qu'est notre vie, que nous ne savons même pas ce que cela veut dire que d'être en vie, que nous n'existons peut-être pas réellement ; alors qu'importe de mourir ? En se détachant de la vie, il est nécessaire de se détacher de la mort. Et de la merde. En prenant la vie *à la légère*, sans lui donner de l'importance, nous prenons aussi tout ce qui va avec elle avec la même légèreté, et donc ni la merde, ni la guerre, ni la mort ne devraient nous inspirer un quelconque respect ou un quelconque sérieux, de par notre ignorance concernant notre existence. C'est Paul, journaliste, un des personnages de *L'immortalité*, qui défend cette thèse :

> « Pour donner satisfaction à ces crétins, j'irais jusqu'à transformer la météo en dialogue de clowns, mais ça me gêne d'entendre, aussitôt après, Bernard annoncer la mort d'une centaine de

humains n'arrivent pas à considérer l'amplitude d'un tel événement, occupés qu'ils sont par les détails insignifiants qui entourent la fin de l'existence : la douleur, les médecins, les médicaments, les funérailles et les paperasses administratives sont des exemples de ce qu'est la mort pour celui qui la voit de l'extérieur. Mais la mort pour celui qui la *vit* est une toute autre chose : la plus sérieuse de toutes ?

personnes dans une catastrophe aérienne. Je suis prêt à donner ma vie pour qu'un Français s'amuse, mais les informations ne sont pas une clownerie.
- [...] Tu commets une erreur courante en voyant dans la mort une tragédie, dit Paul qui était décidément en grande forme. [...] Une catastrophe ferroviaire est horrible pour qui voyage dans le train, ou sait que son fils y est monté. Mais dans les informations radiophoniques, la mort a exactement le même sens que dans les romans d'Agatha Christie qui est, d'ailleurs, la plus grande magicienne de tous les temps, parce qu'elle a su transformer le meurtre en divertissement [...].
- Moi aussi je lis Agatha Christie ! Quand je me sens fatigué, quand je veux replonger dans l'enfance pour un moment. Mais si la vie entière devient un jeu d'enfants, le monde finira par périr sous les risettes et les gazouillis. »
Paul dit : « J'aime mieux périr sur fond de gazouillis qu'en écoutant la *Marche funèbre* de Chopin. [...] Comprends ce que je veux dire : le respect qu'inspire la tragédie est beaucoup plus dangereux que l'insouciance d'un gazouillis d'enfant. Quelle est l'éternelle condition des tragédies ? L'existence d'idéaux, dont la valeur est réputée plus haute que celle de la vie humaine. Et quelle est la condition des guerres ? La même chose. On t'oblige à mourir parce qu'il existe, paraît-il, quelque chose de supérieur à ta vie. »[34]

Portons notre attention sur les différents éléments de ce passage clé. Paul affirme que le fait de voir dans la mort quelque chose de tragique est une erreur fondamentale, qui nous fait continuer de vivre dans la tragédie et nous fait croire qu'il existe des idéaux plus important que « la vie humaine ». Il faudrait faire disparaître les tragédies et qu'il n'y ait que des insouciances, ou plutôt ne plus avoir du respect pour les tragédies. Parce que c'est justement ce respect qu'elle inspire qui « est […] dangereux ». C'est seulement en se comportant comme un enfant, en arrêtant de se soucier pour ce qui ne mérite pas nos soucis, que nous pourrons *vivre*, sans dangers donc. En effet, Paul ne veut pas que la mort reste un thème tabou, la mort comme l'élément tragique par excellence, parce que pour lui « l'éternelle condition des tragédies » est « l'existence d'idéaux ». La mort aurait donc des formes idéales qui seraient plus forte que la vie même. Et de la même façon, dans l'exemple des guerres comme élément tragique il s'agirait de mourir pour une cause « supérieur[e] » à sa propre vie. Respecter la tragédie reviendrait alors à placer des idéaux à un plus haut degré que la vie humaine ; il s'agit donc d'un dilemme entre vie et idéaux. Paul place la vie à un niveau supérieur que tout idéal concevable, et donc il préfère voir tout autour de lui comme un divertissement (la mort incluse) ; alors que son interlocuteur respecte la mort, respecte la tragédie, qui aurait une valeur ajoutée, qui aurait un statut supérieur à la vie.

Si pour Paul cette deuxième option est totalement dénigrée et que son avis est tranché, nous pouvons cependant nous arrêter un moment sur ce qu'implique de préférer

[34] KUNDERA, *L'immortalité*, pp. 180-182.

« périr sur fond de gazouillis qu'en écoutant la *Marche funèbre* de Chopin ». À première vue, cela semble inoffensif et attrayant, mais l'argument de son adversaire dans cette citation mérite un regard attentif : n'est-il pas horrible d'infliger des blagues sur l'accident d'un train ou d'un avion aux proches des victimes ? Peut-être qu'il est nécessaire de comprendre la mort comme un divertissement, mais est-ce possible dans tous les cas ? Notons que Paul propose de se divertir avec la mort dans les informations, et non directement avec les proches des victimes ou avec les morts eux-mêmes. Cela voudrait-il dire que même Paul est confronté à des limites qu'il ne peut pas se permettre de dépasser ? Jusqu'où peut aller l'insouciance et la légèreté sur le sujet de la mort ? Serait-il acceptable, si la vie n'est plus prise au sérieux, d'aller jusqu'à tuer d'autres hommes ? Il parait que non, puisque la vie est conçue au-dessus de tout idéal, et donc même au-dessus de l'idéal d'insouciance. Mais d'où la vie tirerait-elle ce caractère presque sacré ? Gardons cet élément en tête et continuons notre analyse.

La volonté d'insouciance qui caractérise tout le roman de Kundera paraît contraster avec Unamuno, qui dit et répète la nécessité de faire les choses comme il faut, d'être sérieux, de ne pas rigoler. Il veut qu'il y ait quelque chose de plus, quelque chose de mystérieux dans la vie qu'il soit nécessaire de chercher. Et pourtant, dans cette vision opposée à Kundera, il admire lui aussi l'accès au monde qu'ont les enfants, représentants de l'insouciance (comme chez Kundera, « gazouillis d'enfants ») :

> Et peut-être n'y a-t-il pas de conception plus profonde de la vie que l'intuition de l'enfant, qui en fixant son regard sur le vêtement des choses sans chercher à les dévêtir, il voit tout ce que les choses renferment, parce que les choses ne renferment rien, il sent le mystère total et éternel, qui est la plus claire lumière, il prend la vie en jeu et la création en cosmorama. Peut-être le plus profond sens s'enferme dans ces mots d'Homère dans son *Odyssée* (VIII, 579-580) : « Les dieux trament et accomplissent la destruction des hommes pour que les prochains aient quelque chose à chanter. »
> Mais non, non, non; il y a un mystère, il y a un au-delà, il y a un intérieur.
> Mais c'est seulement en conservant une enfance éternelle dans le lit de l'âme, sur lequel se précipite et brame le torrent des impressions fugitives, que s'atteint la véritable liberté et qu'on peut regarder face à face le mystère de la vie.[35]

Unamuno ne peut pas se permettre d'oublier sa volonté de trouver un mystère, quelque chose de plus dans la platitude que serait l'existence sans cela. D'un côté il est

[35] UNAMUNO, Miguel de, *Recuerdos de niñez y mocedad*, Colección Austral, Espasa-Calpe Argentina, S.A., Buenos Aires, 1942, p. 128.

tenté par cette insouciance et ce regard naïf et joueur, il voudrait accepter qu'il n'y a pas de mystère, que la vie est quelque chose de facile, de simple, un jeu ; et de l'autre côté il tient fermement à ce qu'il y ait un sens, un mystère, une importance, et il ne peut pas laisser tomber sa volonté de l'explorer. Il accepte ainsi être prisonnier de sa volonté de comprendre la vie et il n'a donc pas « la véritable liberté », liberté face à la vie, face à l'incompréhension, liberté qui serait la résolution du mystère. La liberté pourrait alors être comprise comme l'état dans lequel l'homme n'est plus dépendant de son ignorance, de sa volonté de compréhension et de connaissance sur l'existence. Il ne serait plus prisonnier d'une vision de l'existence erronée ni même d'un questionnement infini. La liberté serait ce qui serait atteint si nous pouvions être des enfants pour l'éternité : en ayant une âme sur laquelle passent des « impressions fugitives » sans qu'elles incommodent un peu soit-il la tranquillité et la vision du monde. Unamuno, prenant tout au sérieux, y perd et la tranquillité de l'âme, et l'accès à cette compréhension, et donc aussi la liberté. Contrairement à Paul, qui ne tenait en rien à un quelconque mystère et blâmait justement ceux qui cherchent à mettre des limites à la joie insouciante de tout, Unamuno est lui-même insatisfait de son rôle et à la fois prisonnier de celui-ci. Mais pour lui, tout n'est que contradiction. Contradictions constantes dans ses écrits, puisqu'il cherche à comprendre, ouvre des voies de réponse, revient en arrière, en ouvre d'autres, et revient en arrière à nouveau, ou bien se trouve face à de nouvelles barrières. Ainsi, des fois il se lamentera de ne pas être plus insouciant, et d'autres fois il sera motivé pour arriver à cette joie moqueuse : « Et qui sait si tout n'est rien d'autre qu'un jeu et que Dieu joue avec nous... ! Dans ce cas, jouons avec lui, imitons-le.[36] » Dieu serait ainsi le seul être qui aurait compris la vie et qui jouerait. Cette volonté de l'imiter traduit le désir qu'Unamuno a d'accomplir ce qui pour lui est difficile mais nécessaire. La possibilité que tout soit un jeu et que nous soyons les jouets et Dieu celui qui joue correspond à la possibilité que tout soit une fiction, que nous soyons les personnages et qu'il y ait un auteur qui nous ait créés. Dans les deux cas, ma vie n'a pas de sens et chercher un quelconque sérieux ou mystère serait inutile voire désespérant. La vie est ainsi comparée à un jeu aussi bien par Kundera que par Unamuno, un jeu qui n'a qu'une règle : ne se soucier de rien, pas même des tragédies. Et que Dieu joue avec nous est ce

[36] UNAMUNO, Miguel de, *Arabesco pedagógico sobre el juego*, Publié dans *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 1914 (19 janvier), in « De mi vida », Colección Austral, Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1979, p. 91.

qu'Homère disait dans la citation qu'Unamuno reprend : il faut faire quelque chose, et Dieu (ou des dieux, ces « créateurs ») font que les hommes vivent et meurent pour qu'il y ait quelque chose à faire ensuite, quelque chose à raconter. La vie est encore une fois comparée à une pièce de théâtre dans la scène qu'est le monde, où tout n'a lieu que pour plaire aux spectateurs, sans aucun autre sens caché ou supérieur, mystérieux.

Pour reprendre : Aussi bien Unamuno que Kundera vont arrêter de se prendre eux-mêmes au sérieux : ces considérations sur la vie, l'existence et le monde, ne suis-je pas moi-même qui les ressent, qui les voit, qui les pense, qui les invente ? N'est-ce pas moi qui prends toujours tout au sérieux ? Ce n'est pas un caractère intrinsèque à la merde que d'être un tabou, ni un caractère intrinsèque à la mort que d'être tragique. C'est moi qui vois du tragique dans le monde, c'est moi qui décide de prendre les choses au sérieux ou non. Si je prends tout à la légère, pourquoi ne pas prendre ma vie elle aussi à la légère ? Nous nous demandions pourquoi la vie serait-elle intouchable et que ce ne serait pas évident de la prendre, elle aussi, à la légère. Mais si nous considérons qu'il faut se moquer même de la vie, alors quel serait l'intérêt d'en mettre fin - de tuer ou de se tuer soi-même ? Accomplir cet acte serait déjà considérer la vie comme étant quelque chose qui mérite une attention particulière, une action. C'est parce que nous ne comprenons pas la vie, parce qu'elle reste un mystère pour nous, parce que nous sommes dans une totale ignorance quant au pourquoi et au comment de notre présence dans le monde ; que Kundera et Unamuno considèrent la possibilité de ne pas se soucier, de prendre les choses à la légère, de rire et de dédramatiser tout ce qui nous semble tragique (principalement la mort) en concevant la possibilité que la vie soit une tragi-comédie et que nous jouons un rôle qui nous est assigné. Mais dans l'insouciance, dans la légèreté totale, je me moque de la vie, de la vie des autres et de la mienne : je me moque de moi-même, et même de cette idée d'insouciance. Mais moi, Alitzel, qui écris ce travail, prends au sérieux ce que ces deux romanciers disent : ne s'agit-il pas justement du contraire ? Ne devrais-je pas arrêter de donner autant d'importance à leurs mots et me moquer d'eux, me moquer de moi, me moquer de tout ? « *E riderá in eterno*, "Il rira éternellement", dit Margutte à l'ange Gabriel. Vous n'entendez pas le rire de Dieu ? »[37] En acceptant notre ignorance, en décidant de rire, il ne faut pas rire

[37] UNAMUNO, Miguel de, *Del sentimiento trágico de la vida – En los hombres y en los pueblos*, Editorial Biblioteca Nueva, S.L., Clásicos del pensamiento, Madrid, 1999, p. 284.

tragiquement, amèrement, nerveusement. Le rire est au contraire positif, triomphal ; c'est le symbole de la réussite et de l'insouciance. C'est la marque de la compréhension du mystère de la vie, le rire est le dépassement de l'angoisse existentielle, c'est l'assimilation à Dieu, en cela que c'est Dieu qui invente le jeu, qui rit en observant le théâtre, qui prend sa création à la légère. Nous devons apprendre à rire de nous-mêmes, d'un rire moqueur et sain, d'un rire qui a compris l'absurdité de toute l'importance que je me donne et qui me permet ainsi de dépasser la souffrance que ce regard que j'ai de moi-même implique[38].Nous allons voir de quelle façon le rire peut être associé à un dépassement de la souffrance que me causerait l'idée que j'ai de moi-même, en quoi il pourrait permettre de dépasser ce premier état de doute, d'angoisse et de souffrance, en cela qu'il permettrait de se libérer de l'idée que chacun a de son moi[39]. Mais pour cela, il faut déjà savoir ce que nous entendons par le « moi » dans l'état actuel de la réflexion.

b. L'idée du moi

Le doute quant à ce que je suis et la conscience de mon ignorance peuvent, d'après Unamuno, me libérer : c'est la liberté dont nous parlions, qui pouvait être atteinte uniquement lorsque je ne suis plus prisonnier de l'idée que je me fais de mon moi. Ils peuvent me libérer de mes préoccupations quotidiennes et me faire prendre la vie moins au sérieux étant donné que je ne peux rien affirmer sur elle. L'homme doit douter de son existence pour se libérer. L'homme doit douter et ne pas penser qu'il « est plus qu'une fiction, qu'une ombre, qu'un rêve ou que le rêve d'une ombre[40] ». En quoi consiste donc cette libération ? Nous l'avons vu, Kundera et Unamuno plaident pour le rire et la légèreté. Cette solution est théoriquement attrayante, mais dans la pratique elle se heurte, chez les deux auteurs et chez leurs personnages, à des problèmes majeurs : il y a une résistance de la part de l'individu, de son moi le plus intime. Ce moi qui cherche à se conserver, à se définir et à garder sa place importante dans la considération qu'il a

[38] Le passage du pronom « nous » au « je » est réalisé à bon escient. Toute la réflexion se veut à la fois universelle et personnelle puisqu'elle s'intéresse à chaque homme en particulier, mais part d'une généralité. Nous retrouvons ce mouvement dans l'emploi des pronoms.

[39] Le film *Welt am Draht*, dont nous avons déjà parlé, finit par une danse : tous les problèmes sur l'existence qui ont été posés et qui ont fait souffrir les personnages sont oubliés, le personnage danse, il est léger, il représente le rire, l'oubli, l'absence d'angoisse. De la même façon, la série *Rick and Morty* (2013) de Justin Rolland et Dan Harmon traite de ces questions existentielles de façon humoristique, en enlevant tout sérieux à l'affaire et en faisant rire les spectateurs.

[40] UNAMUNO, *Niebla*.

de lui-même. Regardons de près l'analyse que ces romanciers font du moi et pourquoi ils demandent à ce que l'on se libère de ce fardeau si l'on veut vivre pleinement, réellement, légèrement.

> N'allez pas me dire que deux hommes en profond désaccord puissent s'aimer [...]. Non qu'ils croient tellement aux opinions qu'ils défendent, mais ils ne supportent pas de ne pas avoir raison. Regardez ces deux-là. Après tout, leur dispute ne changera rien à rien, elle n'aboutira à aucune décision [...]. Et pourtant, voyez l'air concentré du petit groupe d'auditeurs, serrés autour de la table ! Ils écoutent tous en silence [...]. Et les deux adversaires s'accrochent à cette minuscule opinion publique, qui va désigner l'un ou l'autre comme le détenteur de la vérité : pour chacun d'eux, être désigné comme celui qui ne la détient pas équivaut à perdre l'honneur. Ou à perdre une parcelle de son moi. De fait, peu leur importe l'opinion qu'ils défendent. Mais comme ils en ont fait un attribut de leur moi, chaque atteinte à cette opinion est une piqûre dans leur chair.[41]

Kundera le décrit avec précision : nous avons une image de nous-mêmes que nous devons garder, montrer et protéger contre toute attaque, sous peine que nous ne soyons plus qui nous sommes. Nous nous approprions des idées, des opinions, et en les faisant nôtres nous les affichons pour que les autres et nous-mêmes les considérions comme étant nous-mêmes. Qui suis-je ? Celui qui pense X et non pas Y. Je suis celui que je décide d'être, et une fois prise une position, je veux la maintenir afin de ne pas perdre ce moi que je suis, au point de ne plus savoir pourquoi je défends telle ou telle idée ou pourquoi je porte tel ou tel attribut. Quelquefois, cette image que je veux garder de mon moi et que je crois être va tellement loin qu'elle arrive à l'absurde :

> À vingt ans, il a fait à son nom la solennelle promesse de consacrer sa vie à combattre pour le bien. Mais il n'a pas tardé à constater qu'il est difficile de distinguer ce qui est bon de ce qui est mauvais. [...] Tout cela l'a conduit à se vouer au bien sous son aspect le plus immédiat, non encore déformé par la politique. Il a pris pour devise : « Le bien, c'est la vie. » Ainsi la lutte contre l'avortement, contre l'euthanasie, contre le suicide est devenue le but de son existence.[42]

Se guider par des valeurs et les hisser au plus haut point est une façon de s'approprier ces valeurs et de définir son moi à travers elles. Toute ma vie sera guidée par elles, et s'y tenir sera la priorité face à toute critique ou incohérence. Ainsi, mon moi sera clairement défini, clairement différencié des autres moi, et ce qui le caractérisera sera ce que j'ai choisi comme étant moi : lutter pour le bien, par exemple. Cependant, et

---

[41] KUNDERA, *L'immortalité*, pp. 183-184.
[42] KUNDERA, *L'immortalité*, pp. 158-159.

particulièrement en ce qui concerne la définition du soi par « se vouer au bien », il peut y avoir des problèmes, concernant notamment la définition du bien. Les valeurs qui seront défendues le seront à un état de la pensée, avec un certain nombre et type d'arguments, alors que le débat peut être très large et que chaque personne considère le bien dans une ou l'autre des possibilités liées à un problème en particulier, comme l'avortement par exemple. Dédier sa vie à la lutte contre l'avortement parce que c'est « le bien » serait rester fermé à un dialogue et à la possibilité, d'une part, de voir les arguments de ceux pour qui l'avortement serait « le mal » ; et d'autre part de ne pas prendre en compte beaucoup d'autres aspects de la vie de chacun où il y aurait aussi une distinction entre le « bien » et le « mal » (même subjective) et qui serait ignorée et donc potentiellement faire le « mal » dans cet autre aspect-là. Pour faire court : la définition de son moi peut passer par divers procédés, mais chacun a des limites et, d'après Kundera, est basé dans des absurdités.

Pour Unamuno, la définition du moi est directement liée au questionnement sur la réelle existence. En faisant douter le lecteur sur les limites entre réalité et fiction, en réfléchissant à la différence d'existence entre lui et ses personnages, en faisant douter tout un chacun sur son existence réelle, il cherche à réveiller chacun, à les faire vivre de façon intense, à être eux-mêmes.

> La pensée doit être utile à l'homme pour être *soi*, doit m'être utile pour être *moi*, doit être utile à chacun pour que chacun soit *soi*. Et parce que je sens mon *moi* et que je veux vivre avec des semblables, avec des frères, je veux que les autres soient aussi *moi*. Et de tous ces *moi* nous pouvons faire un *moi* infini de l'univers. Et je pense que ce *moi* est Dieu. Un *moi* infini, éternel, omniscient, omnipotent, omniprésent [...]. Je me place en face d'un miroir et je me représente face à mon lecteur, à mon frère, et je dis : regarde-toi ![43]

Être soi-même serait alors la façon d'être avec les autres, d'être comme les autres soi. Et à travers cet être, la vie aurait du sens et cet être soi-même serait la définition de Dieu. Malgré la difficulté de comprendre le sens qu'Unamuno donne à ce paragraphe, il est intéressant de noter qu'il ne cherche pas à ce que chacun soit, mais à ce que chacun soit *soi-même*. Et c'est cette différence qui est importante ici. Être, si nous sommes, nous le sommes tous, nous sommes, nous sommes ici, nous sommes des êtres vivants.

[43] UNAMUNO, Miguel de, *Sobre mí mismo*, Publié dans *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 1913, in « De mi vida », Colección Austral, Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1979, pp. 78-79.

Mais être *nous-mêmes*, voilà qui est plus compliqué. Être moi-même n'est pas la même chose qu'être. Je peux vivre sans avoir conscience de moi, en croyant être quelque chose, sans me connaître vraiment – en vivant par inertie, sans douter de quoi que ce soit. C'est cette réflexivité que cherche Unamuno pour lui et pour tous les autres, en particulier ses lecteurs. Avoir conscience de soi et chercher à se définir, pas nécessairement en opposition avec autrui, mais en profondeur. Être soi-même serait pour lui la seule façon de vie possible, de vie qui vaille la peine d'être vécue, de vie pleine de sens. Et c'est dans ce moi conscient que je pourrais m'assimiler à « Dieu », à l'être qui est soi, à celui qui ne se souci pas, à celui qui rit ; et donc à tous les autres moi qui s'identifieraient aussi à Dieu. C'est la conscience de soi qui marque la différence entre l'être et l'être soi, comme Don Avito qui avait conscience du rôle de philosophe qu'il jouait dans la tragi-comédie humaine : c'est par la conscience de soi que la différence se fait entre celui qui doute et celui qui ne doute pas, entre celui qui se soucie et celui qui rit.

Cette importance que donne Unamuno au moi, au moi propre, à la distinction entre mon moi et celui des autres, est totalement opposée à la façon de concevoir le moi de Kundera. Pour ce dernier, le fait de vouloir être soi-même est ce qui constitue un fardeau, un poids terrible à supporter lorsque je suis conscient que je ne sais pas qui je suis, et c'est aussi une erreur fondamentale, une erreur qui provient du fait que nous avons besoin de nous distinguer des autres ; mais qui reste une idée coupée de la réalité.

> Aucune Agnès, aucun Paul n'a été planifié dans l'ordinateur, mais juste un prototype : l'*être humain*, tiré à une ribambelle d'exemplaires qui sont de simples dérivés du modèle primitif et n'ont aucune essence individuelle. Pas plus que n'en a une voiture sortie des usines Renault. L'essence ontologique de la voiture, il faut la chercher au-delà de cette voiture, dans les archives du constructeur. Seul un numéro de série distingue une voiture d'une autre. Sur un exemplaire humain, le numéro est le visage, cet assemblage de traits accidentels et unique. Ni le caractère, ni l'âme, ni ce qu'on appelle le *moi* ne se décèlent dans cet assemblage. Le visage ne fait que numéroter un exemplaire.[44]

Chercher à distinguer son moi propre du moi des autres hommes revient à inventer un moi qui en fait n'est pas différent des autres. Kundera pense que les hommes ne sont pas uniques, inimitables et distincts, mais qu'au contraire cette

[44] KUNDERA, *L'immortalité*, p. 25.

distinction ne relève que de l'apparence, et que dans l'état des choses nous ne sommes qu'un même programme, des exemplaires d'un même modèle. Être soi, comme veut Unamuno, serait donc une totale incohérence, serait se mentir quant à son être. Mais ce n'est pas facile d'accepter cette impersonnalité, cette ressemblance aux autres, cette mort de son moi. Si pour Unamuno les hommes ne sont pas suffisamment eux-mêmes et il veut les réveiller et les faire douter pour que leur moi prenne plus de force, Kundera cherche le contraire : il constate que les hommes tiennent beaucoup trop à l'idée qu'ils se font de leur moi, à leur singularité, et veut les faire douter pour qu'ils détruisent cette idée qu'ils ont d'eux-mêmes.

> Pourquoi cette passion, se demanda Agnès, et elle songea : une fois expédiés dans le monde tels que nous sommes, nous avons dû d'abord nous identifier à ce coup de dés, à cet accident organisé par l'ordinateur divin : cesser de nous étonner que précisément *cela* (cette chose qui nous fait face dans le miroir) soit notre moi. Faute d'être convaincus que notre visage exprime notre moi, faute de cette illusion première et fondamentale, nous n'aurions pas pu continuer à vivre, ou du moins à prendre la vie au sérieux. Et ce n'était pas encore assez de nous identifier à nous-mêmes, il fallait une identification passionnée, à la vie et à la mort. Car c'est à cette seule condition que nous n'apparaissons pas à nos propres yeux comme une simple variante du prototype humain, mais comme des êtres dotés d'une essence propre et interchangeable.[45]

Considérer son moi comme important, comme différent, comme unique, est ce qui permet de « prendre la vie au sérieux. » Sans une identification de chacun avec ce qu'il a, principalement son visage, son corps, ou encore ses idées ou opinions comme nous avons vu plus haut, il serait impossible d'interagir, de vivre dans ce monde où tout est pris au sérieux[46]. Si quelqu'un se considérait uniquement comme un exemplaire parmi

[45] KUNDERA, *L'immortalité*, p. 26-27.

[46] Dans *Si c'est un homme*, Primo Levi écrit : « Mais que chacun considère en soi-même toute la valeur, toute la signification qui s'attache à la plus anodine de nos habitudes quotidiennes, aux mille petites choses qui nous appartiennent et que même le plus humble des mendiants possède: un mouchoir, une vielle lettre, la photographie d'un être cher. Ces choses-là font partie de nous presque autant que les membres de notre corps, et il n'est pas concevable en ce monde d'en être privé, qu'aussitôt nous ne trouvions à les remplacer par d'autres objets, d'autres parties de nous-mêmes qui veillent sur nos souvenirs et les font revivre.

Qu'on imagine maintenant un homme privé non seulement des êtres qu'il aime, mais de sa maison, de ses habitudes, de ses vêtements, de tout enfin, littéralement, de tout ce qu'il possède: ce sera un homme vide, réduit à la souffrance et au besoin, dénué de tout discernement, oublieux de toute dignité: car il n'est pas rare, quand on a tout perdu, de se perdre soi-même; ce sera un homme dont on pourra décider de la vie ou de la mort le cœur léger, sans aucune considération d'ordre humain, si ce n'est, tout au plus, le critère d'utilité ». Nous observons que, d'après lui, ce qui tue les hommes dans les camps de concentration (en particulier Auschwitz) est la dépersonnalisation, procédé qui passe par l'enlèvement à l'homme de tout ce qui pourrait le caractériser. Ainsi, livré à « lui-même », il n'existe plus. Dans ce cas, il s'agit de

des milliards d'un même modèle, il n'aurait rien de spécial, rien à lui, il ne serait rien. Et accepter ce néant n'est pas évident. Nous sommes dans une obligation existentielle de nous identifier à ce qui nous a été donné, faute de quoi autrui ne nous reconnaîtrait pas. Et sans cette reconnaissance, vivre serait impossible.

> Parce que faire l'amour ne représente pas grand-chose. Ce n'est pas ce qui m'importe. L'important, c'est qu'il pense à moi. J'ai eu beaucoup d'hommes dans ma vie, aucun ne sait plus rien de moi, je ne sais plus rien d'eux et je me demande : pourquoi ai-je vécu, si personne ne doit garder la moindre trace de moi ? Que reste-t-il de ma vie ? Rien, Agnès, rien ! Mais ces deux dernières années, j'ai été vraiment heureuse en sachant que Bernard pensait à moi, que j'habitais sa tête, que je vivais en lui. Car la vraie vie, pour moi, c'est ça : vivre dans les pensées de l'autre. Sans ça, je suis une morte, tout en vivant.[47]

Laura, la sœur d'Agnès, a besoin de définir son moi pour être reconnue par autrui, et sa vie n'a de sens que si elle, que si son moi est important pour autrui. Cette nécessité se comprend par le fait que si ce n'était pas autrui qui la reconnaissait, comment pourrait-elle savoir qui elle est ? Nous avons vu que le moi ne pouvait exister s'il n'y avait pas autrui pour le voir et interagir avec lui. S'il n'y a pas de regard extérieur pour considérer une existence, est-ce que cette chose existe ? C'est le classique dilemme concernant l'existence du monde ou d'un quelconque élément en dehors de mon regard. Suis-je sûr que derrière cette porte fermée la chambre est toujours là ? Pour l'homme le questionnement est le même : si personne ne me considère, si personne ne sait qui je suis, suis-je vraiment quelqu'un ?[48] Dans *L'immortalité*, Kundera raconte différentes histoires, et le lecteur rencontre beaucoup de personnages. Mais il y en a un qui, apparaissant certes peu, est présent du début à la fin. Il s'agit d'une jeune fille que personne n'entend, à qui personne ne prête attention, qui veut se faire remarquer mais ne réussit jamais, même si ce n'est que pour acheter quelque chose ou marcher dans la rue sans qu'on la pousse de tous les côtés. À la fin du roman, elle tente de se suicider en se plaçant dans une route par où passent des voitures. Kundera interprète cette volonté de suicide comme la conséquence directe de sa non-existence aux yeux d'autrui. Elle

---

quelque chose de négatif alors que c'est ce qui est recherché par Kundera. Nous observons les limites de la réflexion et les différents points de vue : quelle vérité possible à ce sujet ?

[47] KUNDERA, *L'immortalité*, p. 237.

[48] Ces questionnements dépassent l'ambition de ce mémoire. Il faudrait développer non seulement le concept d'identité mais aussi le problème du dualisme corps/esprit dans la tradition de philosophie analytique. Voir pour cela, entre autres, les travaux de Putnam ou de Ryle.

avait besoin de se faire voir, d'être quelqu'un, d'exister pour autrui. Sans cela, c'était comme ne pas exister du tout.

> [J]e ne suis moi que dans le regard qu'autrui m'adresse, dans le nom qu'il me donne et dans l'image qu'il me renvoie de moi-même ; sans ce droit que j'accorde aux autres de la confirmer sans cesse, mon identité s'effrite et se réduit à la combinaison aléatoire de quelques gestes et de quelques traits qui n'ont en eux-mêmes aucune signification et n'appartiennent en propre à personne.[49]

François Ricard résume avec ces mots l'inébranlable lien qu'il y a entre le moi et autrui, entre l'image du moi et mon identité. Je suis ce que je pense qu'autrui voit en moi, et j'essaye d'être vu tel que je veux me voir. C'est ce qu'autrui pense de moi qui sera le plus important pour définir ce moi, et non quelque chose de personnel et d'inhérent à moi, comme Kundera l'exemplifiait avec la conversation entre Goethe et Hemingway. Je peux essayer d'influencer l'image que les autres auront de moi, mais c'est à eux, en dernière instance, que reviendra le pouvoir de me faire être qui je suis : l'image qu'ils me renverront de moi.

Mais la volonté d'influencer l'idée de notre moi reste, et nous tentons par tous les moyens de la faire valoir. Pour Kundera, c'est pour définir notre moi que nous agissons dans le monde qui nous entoure. Tout ce que nous faisons ou pensons est directement issu de cette volonté de se voir soi-même de cette façon, et de faire les autres voir ce moi comme nous le voyons nous-mêmes. Même nos actions, toutes nos actions pour de grandes causes ne sont pas dictées par la raison mais uniquement pour construire une image de notre moi :

> Le garçon qui s'inscrit à vingt ans au parti communiste [...] est fasciné par sa propre image de révolutionnaire : c'est elle qui le distingue de tous les autres, c'est elle qui le fait devenir lui-même. À l'origine de sa lutte se trouve un amour exacerbé et insatisfait de son moi, auquel il désire donner des contours bien nets, avant de l'envoyer [...] sur la grande scène de l'Histoire où convergent des milliers de regards […].
> Ce qui incite les gens à lever le poing, à saisir un fusil, à défendre ensemble de justes ou d'injustes causes, ce n'est pas la raison, mais l'âme hypertrophiée. C'est elle, le carburant sans lequel le

[49] KUNDERA, *L'immortalité*, postface par François Ricard, p. 527.

moteur de l'Histoire n'aurait pu tourner et faute de quoi l'Europe serait restée couchée sur la pelouse, à regarder paresseusement les nuages qui flottent au ciel.[50]

Pour Kundera, porter son moi au-devant de soi, travailler pour l'image que nous donnons de nous-mêmes, vouloir de la reconnaissance sociale ou se définir par quelque opinion, caractère, élément ; c'est avoir une « âme hypertrophiée », une âme qui ne serait capable que de se voir elle-même et qui oublierait par cela tout le reste des hommes et du monde, une âme qui se considérerait importante et différente, comme si elle était un moi particulier. Sans chercher ce que Kundera entend par « âme » exactement, puisque ce n'est pas de ce dont il est question, nous pouvons remarquer que cette âme (ou ce moi, nous les comprenons ici comme étant équivalents) ne se considérerait qu'elle-même, et elle guiderait la vie de l'individu qui la porte uniquement pour amour-propre et reconnaissance, fascination, existence dans le regard d'autrui comme une singularité. Mais il n'est pas nécessaire d'aller si loin. Même une personne qui ne choisirait pas de s'inscrire à un parti politique, une personne qui serait plus réservée et qui n'essaierait pas de prendre beaucoup de place serait prisonnière ou dupe de l'idée qu'elle se fait de son moi. Considérons tout simplement son nom : n'est-il pas un hasard, n'a-t-il pas été choisi par ses parents ? Et son visage, elle ne l'a pas choisi non plus, elle l'a reçu et c'est ce qui la caractérise de la façon la plus fragrante, et c'est ce avec quoi elle s'identifie. Agnès dit à son mari :

- [...] Tu me connais par mon visage, tu me connais en tant que visage, et jamais tu ne m'as connue autrement. Aussi l'idée n'a pu te venir que mon visage ne soit pas moi. [...] Imagine que tu aies vécu dans un monde où n'existent pas de miroirs. Tu aurais rêvé de ton visage, tu l'aurais imaginé comme une sorte de reflet extérieur de ce qui se trouvait en toi. Et puis, suppose qu'à quarante ans, on t'ait tendu une glace. Imagine ton effroi. Tu aurais vu un visage totalement étranger. Et tu aurais nettement compris ce que tu refuses d'admettre : ton visage, ce n'est pas toi. [...].

Notre nom, lui aussi, nous échoit par hasard [...] sans que nous sachions quand il est apparu dans le monde, ni comment un ancêtre inconnu a bien pu l'attraper. Nous ne comprenons pas du tout ce nom, nous ne connaissons rien de son histoire, et pourtant nous le portons avec une fidélité exaltée, nous nous confondons avec lui, il nous plaît bien, nous sommes ridiculement fiers de lui comme si nous l'avions inventé nous-mêmes sous le coup d'une inspiration géniale. Pour le visage, c'est pareil. Je me rappelle, cela devait se passer vers la fin de mon enfance : à force de m'observer dans la glace, j'ai fini par croire que ce que je voyais c'était moi. Je n'ai qu'un vague souvenir de cette époque, pourtant je sais que découvrir mon moi a dû être enivrant. Mais plus tard, un moment vient où l'on se tient devant la glace et l'on se dit : est-ce que cela c'est vraiment moi ? et

[50] KUNDERA, *L'immortalité*, pp. 314-316.

pourquoi ? pourquoi devrais-je me solidariser avec *ça* ? que m'importe ce visage ? Et à partir de là, tout commence à s'effondrer. Tout commence à s'effondrer.[51]

Agnès ne se reconnait plus. Elle voit les autres êtres humains, qui parlent, se montrent, se définissent, sont fiers de ce qu'ils sont. Mais elle, elle doute de ce qu'elle est réellement. Elle constate l'accidentalité de son visage et de son nom, et donc aussi de tout ce qu'elle pense qui pourrait la caractériser. Et la conséquence inévitable de ce doute du moi est *l'effondrement*. Les définitions du verbe « s'effondrer » que donne le Larousse sont très parlantes : « Tomber, s'écrouler sous un poids excessif, sous l'effet d'un choc. », « Disparaître, être anéanti, perdre toute valeur. », « Perdre brusquement toute énergie, tout ressort, cesser toute résistance ; être abattu, prostré. » « Céder brusquement, ne plus pouvoir lutter ». S'effondrer, c'est ne plus tenir, ne plus pouvoir soutenir ce moi, cet être que je suis et que je ne connais même pas. Et dans cette relation insoutenable à soi-même, il y a un abattement, un anéantissement, une perte de valeur. Le moi d'Agnès n'a plus aucune valeur, il est réduit au néant, et ce à cause du « poids excessif » que le moi avait pour elle.

Et cet effondrement a lieu au moment où elle prend de la distance par rapport à son nom et à son image : lorsqu'elle se regarde de l'extérieur, lorsqu'elle se regarde dans la glace. C'est uniquement en s'aliénant, en se détachant de soi-même que l'on peut prendre conscience du poids immense que ce moi a sur soi, et qu'il peut ainsi être anéanti, causant l'effondrement. Le miroir est cet élément, symbolique, qui nous permet de nous voir de l'extérieur, comme les autres nous verraient, aussi bien physiquement que psychiquement. Comme pour Unamuno, se voir de l'extérieur est l'anéantissement du moi. Mais ce n'est pas uniquement dans le reflet du miroir que nous pouvons nous voir extérieurement. Unamuno fait une expérience très semblable à celle d'Agnès lorsqu'il voit un portrait de lui quand il était jeune :

Et une fois devant un portrait d'il y a vingt-cinq and je me suis dit : mais celui-là, est-ce toi ? […] Et j'ai même pensé que par notre corps défilent divers hommes, fils de chaque jour, et que celui d'aujourd'hui dévore celui d'hier comme celui de demain dévorera celui d'aujourd'hui […]. [Mais] je n'arrive pas à me les approprier […].
Cette vieille, très vieille comptine […] était la préoccupation de ce garçon pâle et triste de seize ans, celle du jeune homme de vingt-deux ans, celle de celui qui aujourd'hui va toucher les

[51] KUNDERA, *L'immortalité*, pp. 57-59.

quarante-cinq. Ce vieil et universel thème est quelque chose comme la glace centrale de toute une vie intime, […] son principe de continuité […].
Pendant que je lis, s'entend au loin un piano désaccordé [...]. Les notes se perdent les unes après les autres dans le silence, elles s'y submergent, et flotte dans ma mémoire une mélodie nue, pure, silencieuse. Et laissant le livre de côté, je pense que peut-être tous ces autres je qui sont passés par moi, tous ces fils de mes jours, tous ceux que j'ai été, sont passés comme ces notes, dénoyautés, déliés, laissant – où ? – une mélodie nue, pure, silencieuse. Et je tremble en pensant à la dernière note, à celle qui va se submerger dans le silence final. Et je lis dans mon *Obermann* : « Force vive ! Dieu du monde! J'admire ton œuvre si l'homme doit rester ; et s'il ne reste pas, je me sens terrifié. »[52]

Dans ce passage, nous observons que, de la même manière que face à un miroir nous pouvons avoir du mal à nous identifier au visage qui est associé à notre moi, lorsque nous sommes confrontés à un souvenir de notre passé (comme l'idée du moi que transmet un vieux portrait – l'équivalent du miroir qui permet de se voir dans le passé) nous pouvons avoir du mal à accepter que ces souvenirs sont du même moi que celui présent, qui les a en tête. Nous avons déjà mentionné ce problème de l'identité personnelle, mais il est nécessaire d'insister sur le fait que ce n'est pas qu'il est difficile de se reconnaître dans le moi du passé, mais plutôt que dans ces moments « d'illumination » (de prise de conscience) nous doutons de notre identité, de ce que nous sommes, de la continuité de notre être. Unamuno compare ainsi chaque 'je' de sa vie à une note : individuel(le), différent(e) des autres, qui sonne à un moment précis et disparaît juste après. L'ensemble de ces notes qui se suivent les unes les autres forme une mélodie, et par analogie chaque je qu'il a été se suit, formant ainsi la vie. La mélodie, ou la vie, est caractérisée par les adjectifs « nue, pure, silencieuse ». Nue, parce qu'elle est accessible à tous, elle est entendue, elle n'a aucun secret en elle, elle n'est que la continuité des notes ou des je. Pure, parce qu'elle est telle qu'elle est, sans mensonge, sans changement possible, uniquement là. Silencieuse : pourquoi et comment peut une mélodie être silencieuse, si justement elle se caractérise par la suite de sons ? C'est tout le contraire du silence, et pourtant c'est le silence qui la caractérise. Peut-être parce qu'au fond personne ne l'entend vraiment, parce qu'elle ne fait pas de bruits dans le monde, parce qu'elle passe inaperçue à côté de toutes les autres mélodies qui sonnent au même moment – et de la même façon, la vie de chaque homme est silencieuse, sans importance, qui passe sans aucune implication majeure. Notons qu'Unamuno se demande, sans répondre, où est présente la mélodie composée de notes,

[52] UNAMUNO, Miguel de, *En mi viejo cuarto* (1909), Publié dans *La Nación*, Buenos Aires, in « De mi vida », Colección Austral, Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1979, p. 62-63.

ou la vie composée de je. Savoir où est la vie est très difficile. Se poser la question, se demander si elle est dans le temps, dans le monde, dans l'imagination ; fait remettre en doute tout ce qui peut être pensé et il devient difficile de se rendre compte de ce qui relève du possible ou de l'impossible. Où est la vie ? Qu'est-ce qu'elle est finalement ?

À ce moment où Unamuno lit et qu'il entend un piano, il prend conscience de la vie qui ne peut pas être saisie puisqu'elle serait une suite d'éléments indépendants, « dénoyautés, déliés ». Chaque je de sa vie n'aurait rien en commun avec ceux qui l'ont précédé ni avec ceux qui le suivent ; il n'y aurait pas de continuité du je, pas de continuité de ce qui compose la vie, pas de continuité de l'être. Tout ceci n'est qu'une supposition, une croyance d'Unamuno, une peur qui est basée sur une impression et expérience personnelle ; mais qui se transforme en questionnement et en angoisse existentielle en cela qu'elle provoque des émotions (« je tremble », « je me sens terrifié ») et qui fait naître une réflexion qui ne peut pas s'arrêter facilement. Ce qui angoisse le plus Unamuno n'est pas la discontinuité de l'être, ni le silence de la vie dans le sens où personne ne l'entend ni ne la voit ni la considère. Ce qui le fait trembler est la pensée de « la dernière note » : la mort. C'est la fin de la vie qui l'angoisse, c'est la peur du néant, de la non-existence ; qui est le moteur de son écriture et de sa réflexion en général.

Pour reprendre : Unamuno propose de douter de ce que je suis pour accéder à ce que je suis – en se questionnant, les réponses pourront commencer à venir, même s'il s'agira de ne pas trouver de définition du moi ; pour Kundera il faut y passer pour ne plus croire qu'il y a un moi. Agnès ressentait le poids du moi, elle ressentait ce fardeau qui était toujours présent et qui ne lui permettait pas de vivre. Kundera fait aussi cette différence entre « être » et « être moi », mais pour lui c'est par la libération de cette idée du moi que l'on peut « vivre » réellement :

> [Agnès] se rappela un moment étrange vécu ce jour même, en fin d'après-midi, alors qu'elle était allée se promener une dernière fois dans la campagne. Parvenue à un ruisseau, elle s'était allongée dans l'herbe. Longtemps, elle était restée étendue là, croyant sentir le courant la traverser, emportant toute souffrance et toute saleté : son moi. Étrange, inoubliable moment : elle avait oublié son moi, elle avait perdu son moi, elle en était libérée ; et là il y avait le bonheur.
> Ce souvenir fit naître en elle une pensée vague, fugace, et pourtant si importante (la plus importante de toutes, peut-être) qu'Agnès tenta de la saisir avec des mots :
> Ce qui est insoutenable dans la vie, ce n'est pas d'*être*, mais d'*être son moi*. [...]
> 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.[53]

C'est une erreur de dire que c'est en se libérant de son moi que l'on pourra vivre réellement : Kundera associe « vivre » à être moi, et « être » à se libérer du moi. Alors qu'Unamuno plaide pour être moi et ainsi vivre réellement, Kundera opte plutôt pour ni l'un ni l'autre, mais uniquement être. « Être » serait alors l'état que tout un chacun voudrait atteindre. Être est la source de bonheur : quand il n'y a plus le poids du moi, quand il n'y a plus le poids de la vie, le traintrain quotidien, la société, autrui, alors il peut y avoir le bonheur. C'est uniquement quand Agnès se libère totalement de l'idée qu'elle se faisait d'elle-même et de l'image que les autres ont d'elle qu'elle réussit à *être* heureuse[54]. Être son moi équivaudrait à porter ce qui est insoutenable, ce qui pèse le plus, ce qui ne permet pas d'être. Et être, à l'opposé, serait cet état de légèreté, d'insouciance, de liberté et de libération continue, et donc par la de bonheur. Le bonheur peut être, dans cette conception, associé à l'état de détachement de son moi Se détacher de son moi revient à se détacher de ce qui pèse dans sa vie, dans ce qui va aboutir au néant. Et si le moi n'existe plus en tant qu'unité, s'il n' a plus de distinction entre le moi et le reste des choses, alors le moi fait un avec tout ce qui l'entoure, il ne se détache pas pour s'affirmer comme unité, comme singularité, mais s'unit au contraire à tout le reste. C'est d'ailleurs ainsi que définit le moi le confucianisme[55], et c'est vers cette vision non individualiste que veut tendre Kundera et que nous développerons dans la dernière partie de ce travail.

Sauf que, dans la pratique encore une fois, est-il possible de voir en moi autre chose que mon image ? Est-il possible que les autres voient autre chose que mon image ? « On peut se cacher derrière son image, on peut disparaître à jamais derrière

---

[53] KUNDERA, *L'immortalité*, pp. 380-381.

[54] C'est en étant seule dans la nature que cette expérience se produit. La nature a très souvent joué un rôle important dans la littérature religieuse ou mystique. Voir à ce sujet Cía Lamana, « La narración religiosa como subjetividad, experiencia y ficción », p. 6.

[55] Tu Weiming, "*The Confucian Sage: Exemplar of Personal Knowledge*" : « Etant donné que le soi Confucéen est un centre de relations et non une monade isolée, il va inévitablement rencontrer d'autres soi dans son développement personnel (*self-cultivation*). Le développement personnel Confucéen ne se présente pas comme une recherche solitaire de sa spiritualité intérieure. Plutôt, il enrichit le soi en le laissant participer dans une confluence de courants de vie. » Il serait d'ailleurs très intéressant d'examiner le parallélisme entre le confucianisme et le romantisme que nous avons cité plus haut, en cela que tous deux conçoivent le moi comme une ouverture vers la communauté et ses relations ; et qu'ils veulent montrer une autre façon de connaitre, autre que la raison.

son image, on peut se séparer de son image : on n'est jamais sa propre image. [...] Mais qui est la luthiste, en dehors de son image ?[56] » Au bout du compte, le seul accès que nous avons à la personne est son image même. Si notre volonté est de nous en détacher, cela reste difficile parce que le moi reste alors inaccessible. Comment définir quelqu'un, comment se définir soi-même si ce n'est pas en décrivant cette image que nous en avons ? Et surtout, quelle est et quelle peut être cette image à laquelle nous avons accès ?

> Elle s'examinait et se demandait ce qui arriverait si son nez s'allongeait d'un millimètre par jour. Au bout de combien de temps son visage serait-il méconnaissable ? Et si chaque partie de son corps se mettait à grandir et à rapetisser au point de lui faire perdre toute ressemblance avec Tereza, serait-elle encore elle-même, y aurait-il encore une Tereza[57] ? Bien sûr. Même à supposer que Tereza ne ressemble plus du tout à Tereza, au-dedans son âme serait toujours la même et ne pourrait qu'observer avec effroi ce qui arrive à son corps. Mais alors, quel rapport y a-t-il entre Tereza et son corps ? son corps a-t-il un droit quelconque au nom de Tereza ? Et s'il n'a pas ce droit, à quoi se rapporte ce nom ? Rien qu'à une chose incorporelle, immatérielle.[58]

En mêlant narration et réflexion philosophique, Kundera montre ici les limites de sa pensée et l'aporie à laquelle se confronte toute cette réflexion sur le moi. Je ne peux pas savoir ce qui me définit réellement. Je ne sais pas ce qui fait que le moi soit moi, je ne sais pas quel est le rapport de mon corps et de mon nom avec quelque chose de plus qui définirait qui je suis, ma supposée « âme ». Et su nous croyons que c'est le corps qui fait le moi, la question se pose lorsque le corps change, ce qui se passe réellement. Et si c'est le nom qui fait le moi, la question se pose aussi, puisque le corps serait le sien, quel qu'il soit, sans aucune nécessité. La définition du moi se heurte donc à une limite : qu'est-ce qui le définit ? Ce problème auquel est confrontée Tereza est le même auquel est confronté Unamuno :

---

[56] KUNDERA, *L'immortalité*, p. 465.

[57] Kundera et Unamuno (dans la prochaine citation) donnent l'exemple de l'expérience de pensée du bateau de Thésée : si on remplace progressivement toutes les parties du bateau jusqu'au moment où aucune n'est plus la même qu'avant, s'agit-il encore du même bateau ? De nos jours, cette question se pose pour l'individu d'autant plus que nous comprenons le fonctionnement du corps. Mais nous ne développerons pas ces pistes de recherche. Pour le développement de ce questionnement chez Descartes, voir l'annexe 2 : « La temporalité du *ego sum, ego existo* dans les *Méditations Métaphysiques* de Descartes ».

[58] KUNDERA, *L'insoutenable légèreté de l'être*, p. 200.

> Quelle raison prise au dépourvu peut conclure que notre âme soit une substance du fait que la conscience de notre identité – et ce dans de très étroites et variables limites – persiste à travers les changements de notre corps ? Autant vaudrait de parler de l'âme substantielle d'un bateau qui part du port, perd aujourd'hui une planche, qui est remplacée par une autre de même forme et taille ; en perd une autre ensuite, et ainsi, une par une, en perd toutes, et revient ce même bateau, de pareille forme, de mêmes conditions, et tous le reconnaissent comme étant le même. Quelle raison prise au dépourvu peut conclure la simplicité de l'âme du fait que nous ayons à juger et unifier des pensées ? Ni la pensée est une, mais plusieurs, ni l'âme est pour la raison rien d'autre que la succession d'états de conscience, coordonnés entre eux.[59]

La conclusion des deux auteurs est simple: nous ne savons pas. Nous ne savons pas ce qui définit notre moi, ce qui fait notre identité. Nous pouvons supposer beaucoup de choses, nous pouvons penser qu'il y a quelque chose, l'âme, qui servirait d'unification à ce moi que j'ai été dans le passé et ce moi que je suis aujourd'hui, avec un corps, un nom, des pensées. Mais qu'en est-il véritablement ? Comment puis-je affirmer que *je* suis un, celui-ci ? La connaissance se heurte ici à une limite, la limite de la subjectivité absolue, de la connaissance de moi-même. Mon identité ne peut être définie sans que se pose la question de ce qui est véritablement évident et ce qui ne l'est pas, de ce dont nous pouvons douter : tout. Parce que même si nous avons conscience d'une identité de l'âme (le moi) malgré les changements du corps, aucune raison ne prouve que ce soit le cas, et la question se pose même de savoir ce qui unifie ces différents état de pensée, ces différents états de l'âme qui se suivent sans continuité apparente. Ne serait-il pas possible que j'invente moi-même la continuité de mon âme ?[60] Ainsi, nous ne pouvons que remettre en question ce que nous pensons qui est évident, que nous doutions de notre existence pour que chacun trouve sa propre réponse dans la tentative de se connaître, que nous trouvions une autre voie que la raison pour dépasser cette angoisse existentielle. Nous allons tout de suite développer comment ce moi est mis en question par Unamuno et par Kundera à travers divers exemples qui nous amèneront à l'abandon de la raison argumentative comme moyen de répondre à l'angoisse existentielle du fait du manque de certitudes sur ce que je suis et comment je dois me définir et donc aussi vivre.

---

[59] UNAMUNO, *Del sentimiento trágico de la vida*, p. 134.

[60] Dans l'annexe 2 : « La temporalité du *ego sum, ego existo* dans les *Méditations Métaphysiques* de Descartes » nous trouverons l'analyse de la thèse de Descartes de la création continuée. Pour lui, c'est Dieu qui soutient l'existence et qui permet cette continuité de l'être dans le temps. La critique repose sur ce qui est considéré comme des « évidences ».

c. L'incertitude de l'existence du moi

Dans un passage de *L'immortalité*[61], Goethe et Hemingway réfléchissent, dans le monde des morts, à ce qu'ils ont été, ce qu'ils sont et ce qu'ils seront. Ils se rappellent les efforts qu'ils avaient faits ou non pendant qu'ils étaient en vie pour laisser une bonne image aux autres hommes, pour donner à la postérité leurs écrits, pour atteindre l'immortalité à travers leurs œuvres. Et ils constatent que finalement l'image qui est restée d'eux n'est pas celle qu'ils voulaient donner. Les « immortels » sont ces personnes connues, qui restent dans la mémoire et la pensée des hommes toujours vivants, mais qui ne sont pas « elles » totalement. En effet, les immortels se considéraient eux-mêmes d'une façon précise et se retrouvent jugés par les autres d'une façon totalement différente de ce qu'ils avaient prévu : à cause de commérages sur leur vie privée ou de mauvaises interprétations de leurs idées, ce que le monde va garder comme souvenir d'eux sera quelque chose qu'eux-mêmes n'auront pas connu ou n'auraient pas identifié comme étant propre à eux. En ce sens, leur être dans l'immortalité serait totalement dépendant des lecteurs ou des contemporains ; d'autrui en général. Leur moi ne serait pas également défini par eux-mêmes et par les autres, leur identité serait différente en fonction du point de vue (interne ou externe). Et finalement ce qui restera, ce qui sera immortel, ce qui sera compris par la plupart des hommes, ce ne sera pas ce qu'eux-mêmes pensent et disent, mais plutôt ce qu'ils ne comprennent pas, ce qu'ils ne maîtrisent pas. Leur moi ne sera donc pas défini par eux mais par les autres, leur être sera totalement dépendant d'autrui.

> Lorsque Bernard l'accompagna jusqu'à sa voiture, Paul lui dit très mélancoliquement : « Grizzly a tort et les imagologues ont raison. L'homme n'est rien d'autre que son image. Les philosophes peuvent bien nous expliquer que l'opinion du monde importe peu et que seul compte ce que nous sommes. Mais les philosophes ne comprennent rien. Tant que nous vivrons parmi les humains, nous serons ce pour quoi les humains nous tiennent. On passe pour un fourbe ou un roublard quand on se demande sans cesse comment les autres nous voient, quand on s'évertue à paraître aussi sympathique que possible. Mais entre mon moi et celui de l'autre, existe-t-il un contact direct, sans l'intermédiaire des yeux ? L'amour est-il pensable sans la poursuite angoissée de sa propre image dans la pensée de la personne aimée ? Dès que nous ne nous soucions plus de la façon dont l'autre nous voit, nous ne l'aimons plus. [...] C'est une illusion naïve de croire que notre image est une simple apparence, derrière laquelle se cacherait la vraie substance de notre moi, indépendante du regard du monde. Avec un cynisme radical, les imagologues prouvent que le contraire est vrai : notre moi est une simple apparence, insaisissable, indescriptible, confuse, tandis que la seule réalité, presque trop facile à saisir et à décrire, est notre image dans les yeux des

[61] KUNDERA, *L'immortalité*, p. 126-127.

autres. Et le pire : tu n'en es pas le maître. Tu essaies d'abord de la peindre toi-même, ensuite, au moins, de garder une influence sur elle, de la contrôler, mais en vain : il suffit d'une formule malveillante pour te transformer à jamais en lamentable caricature. »[62]

Nous remarquons l'emploi du verbe « se soucier » pour parler de comment l'autre me voit. En effet, prendre les choses au sérieux c'est avoir du souci pour ces choses. Paul se rend compte ici qu'il n'a aucune emprise sur son moi (comme c'était le cas pour Goethe et Hemingway) parce que ce moi n'existe pas, il est « une simple apparence » qui n'existe que dans le regard qu'autrui porte sur « moi ». Mon être n'existe donc pas en tant que tel mais uniquement à travers autrui. De cette façon, nous comprenons que prendre au sérieux son moi serait totalement insensé, puisqu'il ne dépend pas de nous et qu'en plus il est « insaisissable », il appartient à autrui. Pour Kundera en particulier, cet état des choses ne représente pas un problème. En effet, aussi bien dans *L'insoutenable légèreté de l'être* que dans *L'immortalité*, la réflexion porte sur l'importance que les hommes donnent à leur moi. Ce que Kundera cherche, c'est montrer que ce moi n'est pas si important, que se soucier de son image (l'image de son être, de son moi) n'a pas vraiment d'intérêt. Ainsi, Kundera s'intéresse dans ses romans au moi de ses personnages, et c'est la façon dont chacun s'appréhende lui-même qui les caractérise et les distingue les uns des autres. Parce que, d'après Kundera, il n'y a rien d'autre qui nous soit plus propre que la manière dont nous nous définissons. En enlevant de l'importance à notre moi, on enlève ainsi de l'importance à notre origine, à notre mode d'existence, à la signification de notre vie. Si nous ne savons rien, si nous sommes dans cet état d'ignorance qui procure de l'affliction à Unamuno, alors il faut s'en détacher, propose Kundera. Arrêter de cultiver une image de nous-mêmes, arrêter de nous définir de telle ou de telle autre façon (puisque de toute façon ce ne serait qu'un mensonge, cela nous échappe) et ainsi prendre la vie moins au sérieux, moins personnellement[63]. Et

[62] KUNDERA, *L'immortalité*, pp. 193-194.

[63] Pour Pascal (*Pensées*, Lafuma 688 et 801) la nécessité de mettre fin au culte du moi passe par la définition même du moi, qui n'est que des qualités indépendantes du sujet qui les porte: « Qu'est-ce que le moi ? Un homme qui se met à la fenêtre pour voir les passants, si je passe par là, puis-je dire qu'il s'est mis là pour me voir ? Non, car il ne pense pas à moi en particulier ; mais celui qui aime quelqu'un à cause de sa beauté, l'aime-t-il ? Non, car la petite vérole, qui tuera la beauté sans tuer la personne, fera qu'il ne l'aimera plus. Et si on m'aime pour mon jugement, pour ma mémoire, m'aime-t-on moi ? Non, car je puis perdre ces qualités sans me perdre moi-même. Où est donc ce moi s'il n'est ni dans le corps ni dans l'âme ? […] On n'aime donc personne mais seulement des qualités. » De la même façon, il remarque l'attachement que les hommes ont à l'image qu'ils donnent d'eux-mêmes et le néant, le caractère « imaginaire » du moi et la vanité de cet effort : « Nous ne nous contentons pas de la vie que nous avons en nous et en notre propre être. Nous voulons vivre dans l'idée des autres d'une vie imaginaire, et nous

cette solution se présente à lui lorsqu'il réfléchit à ce qui se passera une fois que nous serons morts : toute l'idée de notre moi sera réduite au néant, nous ne serons pas ce que nous pensions mais ce que les générations futures garderont (dans le cas où elles gardent quelque souvenir de nous). Il y a ainsi un détachement nécessaire du moi causé par la dépendance de ce moi au regard d'autrui, à la considération des autres, et à la mort qui annihile tout être, tout « moi » déjà inexistant.

Chez Unamuno, cette question de la dépendance à autrui prend une place importante de la réflexion. Mais l'amène-t-il aussi au détachement du moi, ou trouve-t-il une autre solution ? Pour lui aussi il est important de savoir comment chacun se définit puisque c'est ce qui le caractérise. Dans l'essai *Una entrevista con Augusto Pérez*, écrit seulement quelques mois après *Niebla*, Unamuno décrit comment il a eu l'idée d'écrire ce roman, qui est Augusto véritablement et comment il a vécu sa relation avec ce personnage tout à fait singulier. Au début Augusto n'était qu'un être fictif, qu'Unamuno a fait surgir. Il n'était qu'un personnage de roman, mais un personnage de roman qui demandait de vivre, qui voulait être et exister. Unamuno parle de lui avec compassion : « pauvre homme », « pria », « pauvre », etc. Ce champ lexical contraste avec la relation qui est instaurée entre le créateur Unamuno et sa création Augusto. D'un côté Unamuno regarde Augusto avec condescendance, et d'autre part il est inquiété par ce personnage, il ne sait pas comment satisfaire son désir d'exister. Unamuno devient dépendant de son personnage, qui lui demande de lui donner une existence. Plus tard, lors de la rencontre entre Unamuno et Augusto, nous avons vu que c'est d'abord Unamuno qui est dans une situation de supériorité : il déclare à Augusto qu'il n'existe pas et qu'il est face à son créateur. Désorienté, Augusto tremble, pleure, demande à son créateur de la pitié pour lui. Mais la situation est rapidement inversée à nouveau : Augusto, lorsqu'il accepte son état fictif, reprend ses forces et, comme nous l'avons vu, fait douter Unamuno et le lecteur sur leur réelle existence. C'est alors que le rapport de force est dissolu : Augusto est fictif, mais Unamuno peut l'être. Augusto sait la vérité sur son existence, Unamuno est dans l'ignorance. Il n'y a plus un des deux qui serait supérieur à l'autre, Augusto ne prend pas le dessus sur son créateur mais au moins réussit-il à ne plus être subordonné à Unamuno.

---

nous efforçons à embellir et conserver notre être imaginaire, et négligeons le véritable. […] Grande marque de néant de notre propre être […]. » Nous ne pouvons développer cette analyse dans ce mémoire.

Enfin, s'il est vrai qu'Unamuno décide quand et comment Augusto va mourir, et que cette mort se réalise dans le monde désenchanté dans lequel la fiction est le nouveau monde, il n'en reste pas moins que dans le dernier chapitre Unamuno a un rêve dans lequel Augusto lui dit qu'il est effectivement mort maintenant de la façon qu'Unamuno voulait, mais que même s'il le voulait il ne pourrait pas faire revivre Augusto. En effet, Unamuno avait pensé à cette possibilité parce qu'il avait eu pitié de son personnage qui voulait exister et vivre, mais qu'il a laissé mourir. Et maintenant c'est ce même personnage qui lui fait voir que ce souhait n'est pas réalisable : Unamuno n'est pas tout-puissant. Pour le lui prouver, Augusto demande à Unamuno si Don Quichotte pourrait revivre. La réponse d'Unamuno est claire : ce n'est absolument pas possible[64]. C'est pourquoi, dit Augusto, lui non plus ne peut pas revivre, et que malgré le pouvoir de création qu'a Unamuno, il n'a pas le pouvoir de faire vivre les morts, même dans un monde fictif. Cette dépendance de son personnage montre les limites de ce que serait ce dieu créateur[65]. Unamuno ou Kundera, étant les écrivains, sont les inventeurs du monde. Mais ce n'est pas pour cela qu'ils savent tout sur ce monde inventé et qu'ils y sont extérieurs. La fiction dépasse la réalité, acquiert une vie propre et peut dépasser ce que l'auteur avait prévu. Unamuno est affecté par ce qu'il écrit, et Kundera, contrairement à ce que nous pourrions penser de ce qui a été dit, aussi :

> Je lui dis : « Tu joues avec le monde comme un enfant mélancolique qui n'a pas de petit frère. »
> Voilà ! Voilà la métaphore que je cherche depuis toujours pour Avenarius ! Enfin !
> Avenarius souriait comme un enfant mélancolique. Puis, il dit : « Je n'ai pas de petit frère mais je t'ai, toi. »
> Il se leva, je me levai aussi ; il semblait qu'après les derniers mots d'Avenarius il ne nous restât plus qu'à nous embrasser. Mais nous nous rendîmes compte que nous étions en slip, et nous prîmes peur à l'idée d'un contact intime entre nos ventres. Avec un rire gêné, nous regagnâmes les vestiaires [...].[66]

Ce moment de gêne entre Kundera et Avenarius arrive juste après que Kundera découvre que son ami ne prenait au sérieux que son jeu, et non le reste du monde. Et

[64] À la fin de son roman, Cervantes fait mourir Don Quichotte et argumente que de cette façon personne d'autre ne pourra rien écrire à son sujet puisque sa vie est finie.

[65] D'une façon très similaire, dans le film *Stranger than fiction* de Marc Forster (2006), Harold Crick, le personnage principal, va voir l'écrivaine de sa vie pour l'empêcher de le tuer. Dans ce cas aussi, l'écrivaine est surprise et dépassée par sa propre création ; sauf que dans ce cas il se trouve que tous deux vivent dans la même réalité. Nous remercions le professeur Diogo Ferrer pour la référence.

[66] KUNDERA, *L'mmortalité*, p. 505.

pourtant, ils sont tous les deux encore dépendants des codes et des mœurs sociales, et ils sont surpris, gênés par leur corps, par le contact qui pourrait arriver entre eux. Contrairement à ce que se demande Unamuno sur lui-même, Kundera n'est pas l'esclave de ses personnages, et il ne parle pas d'une possible dépendance ou interdépendance entre lui et ses créations, mais il y a quand même une limite à la totale liberté de la réflexion et des conclusions théoriques auxquelles il peut arriver. Avec ce passage, Kundera replace l'histoire du roman, totalement invraisemblable (l'auteur qui rencontre un des personnages) sur un plan analogue à celui de la vie réelle, où il y a des limites sociales qui ne peuvent être dépassées, et où le rire et l'insouciance trouvent leur limite.

Dans le roman d'Unamuno, cette analogie avec la vie réelle est tout aussi présente, Unamuno se plaçant volontairement à chaque fois dans la même situation d'ignorance que les lecteurs. C'est son but : que le lecteur comprenne son angoisse, se rende compte de son ignorance, réfléchisse comme lui à son existence. Et le but de Kundera est aussi celui-là : que le lecteur ne perde pas de vue sa réalité quand il lit le roman, qu'il lise et applique la réflexion proposée aussi à son quotidien, à sa vie personnelle, à son monde et à sa façon de le concevoir. C'est pourquoi, à de nombreuses reprises, nous retrouvons des passages où Unamuno s'adresse directement au lecteur.

> Arrêtons-nous. Tu m'as accompagné, lecteur, dans ce monodialogue réciproque ; tu me l'as inspiré, tu me l'as soufflé, sans le savoir ; tu m'as fait pendant que je le faisais et que je te faisais lecteur. Merci, donc, merci de tout mon cœur pour cela. Et comme c'est ton œuvre, à toi s'offre
> L'AUTEUR.[67]

Unamuno s'adresse au lecteur de façon directe, c'est-à-dire qu'il ne s'adresse qu'à un lecteur, au lecteur en particulier qui lit seul le livre qu'il a entre les mains ; et en s'adressant à lui, Unamuno crée une intimité qui fait que le lecteur se sente spécial, unique, considéré par l'auteur. Le livre lui est dédié, et à lui en tant que personne qui pense, en tant qu'être qui va comprendre ce qu'Unamuno a à lui dire[68]. Mais par ce

[67] UNAMUNO, *Amor y pedagogía*, p. 22.

[68] Par opposition notamment à des textes académiques qui vont traiter de ces mêmes sujets de façon impersonnelle et avec laquelle il sera plus difficile de s'identifier et de ressentir ce qui est traité. Evidemment cela repose sur le fait que les deux formes d'écriture n'ont pas les mêmes objectifs et prennent donc des formes différentes.

geste Unamuno ne cherche pas à se vendre, à faire plaisir. C'est un choix qui est totalement justifié par sa philosophie : il ne donne de sens à sa vie qu'en continuant de vivre dans ses lecteurs, qu'en transmettant, comme il le peut, ce qu'il pense, ce qui le meut, ce qui lui fait être lui-même. Rire de son moi et ne pas se prendre au sérieux est un idéal beau, mais difficile à atteindre. Quand nous vivons dans un monde où chacun considère son moi de façon importante, quand dans notre quotidien tout ce qu'on fait, dit ou pense est lié à ce moi, il est difficile de s'en extraire sous la forme de la moquerie. Unamuno, dans la pratique, ne peut se satisfaire de rire ; nous l'avons vu, il voudrait être comme un enfant et ne plus chercher le mystère des choses, mais il n'y arrive pas. Il veut qu'il y ait quelque chose d'autre, il tient toujours à son moi. Et ce moi, qui doit bel et bien être, d'une façon ou d'une autre, veut faire ressentir le lecteur ce qu'il ressent lui-même, veut lui transmettre cette inquiétude, veut vivre en lui – et en lui en particulier puisque c'est sur le 'moi' concret que la réflexion qu'il veut lui transmettre porte :

> Je défends l'homme, chaque homme. C'est pourquoi, pour le défendre et le garder dans la défense, je l'attaque. Je te défends toi, lecteur, de toi-même. Parce que je fais attention à ce que tu ne te donnes pas à moi, à ne pas t'endormir dans la vulgaire routine des idées de tous et de personne. Si je pouvais, mon plus grand plaisir serait de te transmettre le doute de ta propre existence réelle et substantielle. Parce que je sais qu'on ne commence à vivre vraiment une vie qui mérite la peine d'être vécue – la peine d'être vécue, imagine ! –, que quand tu commences à douter que tu vives ou même que tu existes.[69]

Unamuno se prend au sérieux et prend au sérieux son but dans la vie pour réussir à faire dans autrui ce qu'il tente de faire en lui-même : avoir « une vie qui mérite la peine d'être vécue ». S'il doute déjà, et suffisamment, de son existence réelle, il n'a pas encore atteint ce rire de soi qu'il voudrait atteindre. Et pourtant, seulement par le fait de vivre dans ce doute il pense être dans une meilleure situation que celui qui ne doute pas. Et il ne veut pas rester seul dans ce chemin, il veut le partager avec autrui, il veut être compris et veut aider chacun à se comprendre soi-même en se méfiant, paradoxalement, de toute compréhension supposée de soi. Transmettre à chaque lecteur le doute de leur propre « existence réelle et substantielle » signifie alors aussi remettre en doute ce que nous pensons que nous sommes : il ne s'agit plus seulement de ne pas savoir si nous

[69] UNAMUNO, Miguel de, *El dolor de pensar*, Publié dans *La Esfera*, Madrid, 1915, in « De mi vida », Colección Austral, Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1979, p. 108.

sommes réels ou fictifs, puisque, nous l'avons vu, cela reviendrait au même ; il s'agit aussi de ne plus savoir qui nous sommes, ce qui nous définit, ce qu'est notre « moi ». Défendre chaque homme de lui-même revient alors à lui faire douter de qui il est, à ne pas se satisfaire de ce qu'il croit sans questionnement et sans conscience, parce que pour Unamuno la *vraie vie* commence avec le doute sur mon existence. S'il n'y a pas de doute, je ne vis pas *ma* vie, je ne suis pas conscient d'elle, je vis par inertie et non par volonté et donc dans une routine « des idées de tous et de personne », ce qu'Unamuno veut éviter à tout prix. Ce serait donc cette conscience de soi, établie par le questionnement, qui définirait la vie méritoire, le début de « vivre vraiment une vie ».

> Je ne te parle qu'à toi, lecteur, à toi seul, et quand tu es le plus seul, quand tu n'es qu'avec toi-même. Je ne veux pas être, lecteur, autre chose que le miroir dans lequel tu te vois toi-même. Le miroir est-il concave ou convexe et d'une telle concavité ou convexité que tu ne t'y reconnaisses pas et que ça te fasse mal de te voir ainsi ? Et bien, il convient que tu te voies de toutes les façons possibles. C'est la seule manière pour que tu puisses arriver à te reconnaître vraiment. Si tu ne t'es jamais vu autrement qu'en réflexion normale, tel que tu t'apparais dans la lise superficie d'un étang tranquille, où ni même la plus légère brise frise les eaux, alors tu ne sais pas qui tu es. Tu ne sauras qui tu es jusqu'à ce que, en te regardant un jour déformé par le miroir, tu te demandes : « Mais celui-là est moi ? », et tu commences à douter que tu sois toi, que tu commences à douter de ton existence réelle et substantielle. Ce jour, tu commenceras à vivre réellement. Et ce sera à moi que tu le dois, je pourrai dire, lecteur, que je t'aurai élevé. Ce qui est beaucoup plus que de t'avoir engendré. Tu me comprends ?[70]

Unamuno veut être quelqu'un d'important pour ses lecteurs. Et il veut être celui qui les apprend à douter de leur être propre. La seule façon de donner un sens à ce que je fais et au simple fait d'être, dit-il, c'est en essayant de comprendre et de définir mon moi. L'homme peut étudier beaucoup de choses de façon objective telles que les sciences de la terre et de l'univers, ou l'anatomie et la physiologie. Mais la question de la connaissance sûre se pose lorsqu'il s'agit d'étudier le moi de façon objective[71]. Il pense que chacun doit essayer de se connaître, et que cette recherche est ce à quoi l'homme doit consacrer sa vie. Chacun doit réfléchir et chercher une réponse à la question « Qui suis-je ? ». Chacun devrait se demander s'il existe vraiment, et ce que cela signifie que *exister*, *être*, *vivre*. Parce que c'est seulement en se posant ces questions que l'homme commence déjà un peu à *se* connaître – ou plutôt à ne pas

[70] UNAMUNO, *El dolor de pensar*, p. 110.

[71] Pour un examen rationnel du moi, voir l'annexe 2 : « La temporalité du *ego sum, ego existo* dans les *Méditations Métaphysiques* de Descartes ». Et pour une critique de la possibilité de connaissances sûres, voir l'annexe 1 : « Le scepticisme comme critique de la possibilité de connaissance sûre ».

penser qu'il se connait alors que ce n'est pas le cas. Le problème est que, si Unamuno veut transmettre ces doutes aux lecteurs pour les faire *se connaître*, il faudrait qu'il ait déjà atteint quelque chose lui-même. Sinon, qu'est-ce qu'il chercherait à dire aux lecteurs ? De quoi parlerait-il ? Douter de tout serait une entrée dans un état d'angoisse existentielle, dans un questionnement perpétuel et sans sortie, alors que celui qui ne doutait pas de son existence pouvait peut-être vivre dans l'inertie, mais quand même dans un bien-être, sans angoisse, sans préoccupations. Pourquoi pour Unamuno est-il si important de douter de son moi ? En quoi cela permettrait de vivre *pleinement*, et comment se développerait le moi et la vie dans celui qui doute ?

III- Rationalité, croyance et (im)mortalité

a. Limites de la raison argumentative

Si dans ce domaine de la connaissance du moi la raison ne nous permet pas de nous aventurer, et si nous considérons qu'il est impossible de ne pas tenter de se connaître et de se définir, alors il faut chercher un autre moyen de continuer l'analyse. Pour Unamuno, ce n'est pas difficile de trouver un chemin. Il est convaincu que l'introspection est la meilleure façon de réfléchir sur le moi :

> Tendu ici, sur le vieux lit de ma chambre d'enfance et de jeunesse, je parcours dans ma mémoire tous ces faits simples, concrets, familiers, d'expérience propre, et eux tous m'emmènent à l'effroyable problème de l'identité personnelle beaucoup mieux que les plus élaborées et sophistiquées théories psychologiques.[72]

Il écrit en effet à la première personne. Ses romans, tels que *Niebla*, mettent déjà en scène une très grande part de dialogue, de réflexion sur soi-même et sur le moi des personnages. Ainsi, que ce soit dans un roman ou dans un essai, Unamuno réalise la même pratique. Dans le premier cas, il réfléchit à son moi à travers la narration d'une histoire et de ses personnages ; dans l'autre, il exprime cette réflexion directement, sans détours ni volonté d'objectivation. En effet, dans ses essais, très souvent autobiographiques, il ne fait pas autre chose que de parler de lui-même. Il s'agit d'un choix conscient et argumenté : quoi qu'étant un très grand érudit et professeur émérite depuis un très jeune âge, c'est en réfléchissant à son moi qu'il pourra le connaître, beaucoup mieux qu'en allant chercher des informations, des réflexions et des argumentations dans les livres que d'autres ont écrits. Il se défend ainsi :

> Il ne manquera pas de lecteur qui, en lisant le titre de ce petit essai cynique [*Sur moi-même*], ne se dise pas : mais vous n'avez jamais rien fait d'autre que de parler de vous-même ! C'est possible, mais c'est parce que mon effort constant est de me convertir en catégorie transcendante, universelle et éternelle. Il y en a qui recherchent sur un corps chimique ; moi je recherche sur mon moi, mais mon moi concret, personnel, vivant et souffrant.[73]

---

[72] UNAMUNO, *En mi viejo cuarto*, p. 67.
[73] UNAMUNO, *Sobre mí mismo*, p. 75.

Unamuno n'est pas intéressé par les explications théoriques et les analyses universelles concernant l'être, l'existence, la vie. Comment pouvons-nous prétendre expliquer ces choses si nous ne nous connaissons même pas nous-même ? Pour lui, si un intellectuel écrit sur le bonheur et sur comment il faudrait vivre, il faut d'abord aller voir comment a été sa vie personnelle. Et toujours, Unamuno découvre que ces gens n'ont pas été heureux. Spinoza ou Kant sont des exemples qu'Unamuno cite : ils développent des théories, des systèmes, ils donnent des maximes d'action et des explications sur la bonne vie, les bonnes mœurs, l'accès au bonheur ou à la liberté... mais en tant que personnes, en tant que « moi[s] concret[s], personnel[s], vivant[s] et souffrant[s] », ils ne sont aucun exemple à suivre. Et Unamuno est donc insatisfait par rapport à ce qu'il va lire de différents penseurs. Peut-être est-il nécessaire, avant de s'aventurer à la connaissance de tous les êtres humains, de s'arrêter sur son moi et tenter de se connaître soi-même. Mais étant donné que cette introspection ne peut pas avoir lieu de façon objective, Unamuno prévient ses lecteurs : il ne pourra pas apporter une argumentation sur le sens de la vie ; mais de simples remarques, des intuitions, des expressions personnelles de ses sentiments[74]. La longue citation qui suit correspond à ce passage de *l'argumentation* aux *sentiments* :

> J'ai emmené jusqu'ici le lecteur qui a eu la patience de me lire à travers une série de douloureuses réflexions, et procurant toujours de donner sa part à la raison et aussi sa part au sentiment. Je n'ai pas voulu taire ce que d'autres taisent ; j'ai voulu mettre à nu, non plus mon âme, mais l'âme humaine, soit-elle ce qu'elle soit et soit-elle ou non destinée à disparaitre. Et nous sommes arrivés au fond de l'abîme, à l'irréconciliable conflit entre la raison et le sentiment vital. Et arrivés ici, je vous ai dit qu'il faut accepter le conflit comme il est et vivre de lui. Maintenant il me faut vous exposer, de ce que je sens et même de ce que je pense, comment ce désespoir peut être la base d'une vie vigoureuse, d'une action efficace, d'une éthique, d'une esthétique, d'une religion et même d'une logique. Mais dans ce qui va suivre il y aura autant de fantaisie que de rationalité ; c'est-à-dire, beaucoup plus.
> Je ne veux tromper personne ni faire passer pour de la philosophie ce qui n'est peut-être pas autre chose que de la poésie ou de la fantasmagorie, mythologie en tout cas. Le divin Platon, après avoir discuté dans son dialogue *Phédon* de l'immortalité de l'âme – une immortalité idéale, c'est-à-dire, mensongère –, il s'est lancé à exposer les mythes sur l'autre vie, en disant qu'il faut aussi mythologiser. Nous allons donc mythologiser.
> Celui qui cherche au sens strict des raisons, arguments scientifiques, considérations techniquement logiques, peut renoncer à me suivre. De ce qui reste de ces réflexions sur le sentiment tragique, je

[74] C'est pourquoi nous retrouverons en annexe 3 une « réflexion d'une personne que j'ai interviewée en décembre 2017 ». Nous voulons laisser la place, autant que possible, à ce que chacun peut penser, sans qu'il soit un expert de la question ; nous voulons écouter ces sentiments et ces expériences personnelles qui mènent à différentes réflexions et conclusions. Nous avons réalisé de nombreuses interviews au cours des dernières années mais nous ne pouvons toutes les inclure ici. Nous avons choisi le témoignage de l'annexe 3 parce qu'il est un exemple qui se rapproche beaucoup de l'angoisse dont il est question dans ce travail.

vais pécher l'attention du lecteur avec un hameçon sans appât ; celui qui veut mordre peut mordre, mais je ne trompe personne.
[...] Nous allons entrer, si vous voulez bien me suivre, dans un champ de contradictions entre le sentiment et la rationalité, en ayant à nous servir de l'un et de l'autre.
Ce qui va suivre ne m'est pas sorti de la raison, mais de la vie, même si pour vous le transmettre je doive en quelque sorte le rationaliser. Le plus de cela ne peut pas se réduire en théorie ou système logique [...].
Et celui qui continuera de me lire verra aussi comment, de cet abîme de désespoir peut surgir l'espoir, et comment il peut être source d'action et de labeur humaine, profondément humaine, et de solidarité, et même de progrès [...].
Et si quelqu'un, se trouvant dans le fond de l'abîme ne trouve pas là-bas des mobiles et des incitations d'action et de vie, et par conséquent se suicide corporellement ou spirituellement, ou bien en se tuant ou bien en renonçant à toute tâche de solidarité humaine, ce ne sera pas moi qui le l'en empêcherai.[75]

S'il fallait caractériser Unamuno d'un seul attribut, ce serait sûrement de sa sincérité dont il serait question. Ce long passage divise son ouvrage *Du sens tragique de la vie dans les hommes et les peuple* en deux parties. Jusqu'ici, il analysait, suivant les règles de l'argumentation, ce qu'était son sentiment d'angoisse par rapport à l'existence, ce qu'était son moi, ce qu'il pouvait savoir concernant la vie. N'ayant pas trouvé de réponses satisfaisantes, il commence, à partir du passage cité, une analyse plus sentimentale, en laissant de côté toute démarche argumentative. Unamuno est prudent : il sait que ce qu'il va faire ne sera pas bien vu, et c'est pour cela qu'il se justifie pendant si longtemps. Il sait que passer de la raison au sentiment (comme chez Kundera du sérieux au léger) est un acte condamnable : il renoncerait ainsi à la philosophie, à la science, à l'esprit rationnel. Mais pour lui ce passage est nécessaire.

Il voit le conflit entre raison et sentiment comme un conflit indépassable – il faut, non seulement apprendre à *vivre avec* lui, mais surtout apprendre à *vivre de* lui. C'est sur la base de ce conflit que nous devons vivre, puisque c'est le conflit, la contradiction qui nous concerne de plus près et qui caractérise le mieux notre vie. Nous sommes constamment dans cette opposition entre raison et sentiment. Nous voulons agir rationnellement, toujours, mais notre sentiment ne nous le permet pas, étant donné que la raison rencontre des limites et donc la connaissance aussi. Le doute absolu est ainsi indépassable, et continuer la réflexion n'est possible que par un acte de foi, par ce qu'Unamuno appelle le sentiment et son expression : l'art[76]. Comme nous l'avons vu, ne

[75] UNAMUNO, *Del sentimiento trágico de la vida*, pp. 160-163.
[76] Nous retrouvons cette même opposition entre raison et art chez Camus, dans *Le mythe de Sisyphe* (p. 25) : « Pourtant toute la science de cette terre ne me donnera rien qui puisse m'assurer que ce

pas prendre la vie au sérieux peut être argumenté comme étant la meilleure recette pour une vie heureuse, mais l'homme tend irrémédiablement à se prendre au sérieux lui-même, à tenir à son moi – par une simple question de sentiments, de besoin vital non rationnel.

Ce qu'Unamuno veut pointer en montrant les limites de la raison, c'est principalement le fait qu'elle est toujours mise au devant comme étant *le* moyen d'accéder à la connaissance, comme étant *la* voie à suivre par l'homme pour guider sa vie ; et en donnant une telle importance à la raison, nous oublions qu'elle n'explique pas tout, et qu'elle n'explique pas ce qui nous concerne de plus près : notre vie. Toute philosophie, toute théorie rationnelle, aussi rigoureuse soit-elle, accepte des prémisses, des axiomes ou ce qui pour elle sont des évidences qui constituent le fondement de cette pensée. Si ces éléments sont remis en cause (par exemple la définition du moi, du monde ou de toute autre chose), alors toute la théorie l'est aussi[77]. C'est ce même problème que constate Domingo Cía Lamana dans la philosophie, qui dénigre la narration comme étant une « attitude honteuse » alors que la philosophie se situerait dans des « espaces scientifiques plus conceptuels, plus dogmatiques[78] ». Nous avons là un argument pour justifier le choix de réfléchir à ces questions sur l'existence par le

---

monde est à moi. Vous me le décrivez et vous m'apprenez à le classer. Vous énumérez ses lois et dans ma soif de savoir je consens qu'elles soient vraies. Vous démontez son mécanisme et mon espoir s'accroît. Au terme dernier, vous m'apprenez que cet univers prestigieux et bariolé se réduit à l'atome et que l'atome lui-même se réduit à l'électron. Tout ceci est bon et j'attends que vous continuiez. Mais vous me parlez d'un invisible système planétaire où des électrons gravitent autour d'un noyau. Vous m'expliquez ce monde avec une image. Je reconnais alors que vous en êtes venus à la poésie : je ne connaîtrai jamais. Ai-je le temps de m'en indigner ? Vous avez déjà changé de théorie. Ainsi cette science qui devait tout m'apprendre finit dans l'hypothèse, cette lucidité sombre dans la métaphore, cette incertitude se résout en œuvre d'art. Qu'avais-je besoin de tant d'efforts ? Les lignes douces de ces collines et la main du soir sur ce cœur agité m'en apprennent bien plus. Je suis revenu à mon commencement. Je comprends que si je puis par la science saisir les phénomènes et les énumérer, je ne puis pour autant appréhender le monde. Quand j'aurais suivi du doigt son relief tout entier, je n'en saurais pas plus. Et vous me donnez à choisir entre une description qui est certaine, mais qui ne m'apprend rien, et des hypothèses qui prétendent m'enseigner, mais qui ne sont point certaines. Etranger à moi-même et à ce monde, armé pour tout secours d'une pensée qui se nie elle-même dès qu'elle affirme, quelle est cette condition où je ne puis avoir la paix qu'en refusant de savoir et de vivre, où l'appétit de conquête se heurte à des murs qui défient ses assauts ? Vouloir, c'est susciter les paradoxes. »

[77] C'est exactement cela que nous critiquons chez les théories de la connaissance, notamment la philosophie de Descartes ou la phénoménologie : le moi, la pensée ou les phénomènes seront acceptés parce qu'après la remise en cause et le doute cartésien, le philosophe aura trouvé qu'il ne peut pas questionner cela parce que c'est *évident*. Nous voyons, par cette étude, que même le moi est difficile à définir, et donc il est problématique de baser toute une interprétation du monde sur une idée que l'on se fait du moi. Pour un exemple, se rapporter à l'annexe 2 : « La temporalité du *ego sum, ego existo* dans les *Méditations Métaphysiques* de Descartes ».

[78] CÍA LAMANA, Domingo, « La narración religiosa como subjetividad, experiencia y ficción », *A Parte Rei* 62, Revista de Filosofía, 2009, p. 1.

roman : non seulement il peut s'y appliquer directement le doute sur ce qui est fictif ou réel, mais en plus il s'agit d'une pratique artistique qui ne cherche aucun dogmatisme[79]. C'est pourquoi le but d'Unamuno est simplement de faire douter les hommes de leur existence et de leur moi. Une fois arrivés à ce stade, au « fond de l'abîme », ce sera à chacun de trouver ses propres conclusions et « incitations d'action et de vie », et celui qui n'en trouvera pas et qui décidera que la vie ne vaut pas la peine d'être vécue et qui se suicidera sera dans son droit et Unamuno ne le lui empêchera pas : une fois le doute mis en exécution, la raison atteint ses limites et ne peut mener à aucune solution, c'est donc à chacun de suivre sa propre croyance, son sentiment[80]. Le doute de soi est pour lui nécessaire et il essayera de le développer en chacun de ses lecteurs, mais une fois qu'autrui a mis en doute sa vie et son existence, ce sera à lui de trouver sa propre réponse. La rationalité est un moyen de connaissance, mais n'est pas le seul et ne peut pas s'appliquer à tout, notamment le moi. Pour Unamuno, c'est une grande erreur que de vouloir, par la raison, expliquer qu'il y a des raisons de vivre et qu'il faut la comprendre de telle ou de telle autre manière :

> Et les rationalistes qui ne tombent pas dans la fureur antithéologique s'efforcent de convaincre l'homme qu'il y a des raisons pour vivre et qu'il y a de la consolation d'être né, même si un temps viendra, au bout de plus ou moins de dizaines, centaines ou millions de siècles, dans lequel toute conscience humaine aura disparu. Et ces raisons de vivre et d'agir, ce que certains appellent humanisme, sont la merveille du vide affectif et émotionnel du rationalisme et de sa formidable hypocrisie, qui s'efforce à sacrifier la sincérité à la véracité et à ne pas confesser que la raison est une puissance affligeante et dissolvante.[81]

Il est difficile d'expliquer ce paragraphe sans faire de la paraphrase, parce qu'Unamuno a exprimé de façon claire et nette ce que le rationalisme cache, efface de

[79] Encore une fois, pour un développement de l'opposition entre dogmatisme et scepticisme se rapporter à l'annexe 1 : « scepticisme comme critique de la possibilité de connaissance sûre ».

[80] María Zambrano, dans son essai *Filosofía y poesía*, critique la recherche de la vérité et la rationalité de la philosophie par un argument principal : que de toute façon nous allons mourir et que'en condamnant la poésie et la non rationalité argumentative la philosophie condamne aussi toute une 'réalité' de l'être humain. C'est une idée qui est à examiner, puisque le problème advient quand la 'non-recherche' de vérité se veut vérité, se veut justifiable et rationnelle. Par exemple, nous pourrions nous poser la question de la validité du texte de Zambrano, du moment où elle critique cette importance de recherche de savoir, de connaissance, et qu'à la fois elle écrit en affirmant des thèses: en produisant du savoir. Quelle validité a donc ce texte, qui se veut philosophique (comme elle indique en préface)? Sa démarche est pourtant justifiable : laisser sa place à chaque discipline, et laisser l'homme être poète et philosophe, sans vouloir l'enfermer dans la philosophie uniquement. Ce qu'elle appelle poésie correspond à ce que nous appelons ici art, et ce qu'elle appelle philosophie correspond à ce que serait la raison argumentative.

[81] UNAMUNO, *Del sentimiento trágico de la vida*, pp. 142-143.

son champ de vision. S'il faut vivre et agir, s'il faut faire ceci et cela, si nous sommes et nous devons être et nous cherchons à comprendre cette existence ; quelle est, au bout du compte, la fin ultime de nos théories, de nos connaissances, de nos prises de position et de nos conclusions ? Le néant absolu. La disparition de l'homme, de la conscience, de la vie. La disparition totale de l'existence[82]. Et aucune raison ne peut expliquer comment il faut vivre tout en ayant cette idée en tête. Comment répondre à ce que cet état des choses produit en nous ? La raison en est incapable. À quoi bon se préoccuper de « progresser, de faire le bien, la vérité et la beauté, d'apporter la justice à la terre, de faire la vie meilleure pour ceux qui viendront après nous, de servir à je ne sais quel destin[83] » si nous ne nous préoccupons pas de « la fin ultime de chacun de nous ?[84] ». Comment continuer de faire ce que nous tenons pour important si nous savons[85] qu'au bout d'un temps il n'existera plus aucune conscience qui puisse le recevoir ?

Il s'agit du même questionnement que celui que Kundera développait concernant le moi : s'il n'y a pas autrui pour me voir, je n'existe pas. En effet, nous avons vu que les deux auteurs doutaient du moi et mettaient en doute le moi par la conscience que chacun pouvait ou devait avoir de soi. Mais en plus de sa propre conscience, s'il n'y a pas l'humanité, quelqu'un, pour recevoir et apprécier les efforts que j'ai faits pendant ma vie, à quoi bon le faire ? Quel est le but de l'existence s'il n'y a pas autrui, une autre conscience, pour avoir conscience de mon existence ? Puis-je, en dernière instance, exister, si ce n'est dans le regard qu'autrui porte sur moi ?

> Vous souvenez-vous de la fin du « Chant du coq sauvage », qu'a écrit en prose Leopardi désespéré, victime de la raison, qui n'a pas réussi à croire ? « Temps arrivera – dit-il – en lequel cet Univers et la Nature même se seront éteints. Et à la façon que des grandioses royaumes et empires humains et de leurs merveilleuses actions qui ont été en un autre âge très connues, il ne reste aujourd'hui ni signe ni gloire quelconque, ainsi pareillement du monde entier et des infinies

[82] Affirmer que ce qui nous attend est le néant et la disparition de tout est aussi une croyance : nous ne pouvons pas le démontrer. La raison est ainsi incapable à la fois de répondre à ce sentiment et à la fois de nier ou de valider cette affirmation.

[83] *Ibid*.

[84] *Ibid*.

[85] Ou croyons ? Nous noterons la difficulté à exprimer son sentiment sans faire appel à un langage qui relève de la connaissance sûre. D'ailleurs, nous lisons chez Tolstoï : « Mais je fus convaincu que tous ceux qui ont cherché comme moi dans la science n'ont rien trouvé non plus. Et non seulement ils n'ont rien trouvé, mais ils ont reconnu clairement que la même chose, qui me menait au désespoir— l'absurdité de la vie — est le seul, l'incontestable savoir accessible à l'homme. » (*Ma Confession*, p. 35). L'absence de savoir amène à un savoir – l'absurdité, ou le vide – mais c'est un savoir qui n'est pas argumenté (« je fus convaincu »).

vicissitudes et calamités des choses crées il ne restera pas un seul vestige, mais un silence nu et une très profonde quiétude rempliront l'espace immense [...] ».[86]

Tout, absolument tout est voué à la finitude, à l'extinction, au néant. Unamuno caractérise Leopardi de désespéré, mais ce n'est pas du désespoir que ce paragraphe provoque chez le lecteur. À travers le champ lexical de la quiétude, le calme et le style d'écriture très berçant, Leopardi décrit ce néant prochain sereinement, légèrement. Effectivement, une réaction possible, et c'est la réaction d'Unamuno, est le désespoir, l'angoisse et le sentiment de vide grandissant. Cependant, une autre façon de concevoir ce non-être absolu est possible : l'accueillir avec les bras grand ouvert. Et c'est ainsi que Kundera pense que notre rapport à la mort, en tant que première confrontation à la non-existence, devrait être. Nous nous situons ici dans de niveaux parallèles. D'un côté, je vois uniquement le néant et donc l'absence de conscience humaine pour considérer les progrès du genre humain. Et d'un autre côté, je vois uniquement la mort au bout de ma vie et donc l'absurdité de vouloir à tout prix définir mon moi et me faire considérer par autrui, qui finira aussi par mourir. La fin de l'univers (le néant absolu) et la fin de ma vie (ma mort) peuvent toutes deux être source et d'angoisse, et de légèreté. En cherchant la compréhension de la vie Kundera opte, comme le fait remarquer François Ricard, pour la deuxième option :

Agnès en effet ne se donne pas la mort : quand survient l'accident fatal, elle se contente de reconnaître et d'*accueillir* sa propre mortalité. [...] « Il est rare, songe Goethe, de parvenir jusqu'à cette extrême limite, mais celui qui l'atteint sait que là et nulle part ailleurs se trouve la véritable liberté. »[87]

François Ricard cite Kundera qui invente les pensées de Goethe et les applique à la mort d'Agnès. Pour Kundera, Agnès est le personnage qui a compris, à la fin de sa vie, ce que c'était que d'être. Juste avant de mourir suite à un accident de voiture, elle avait fait cette expérience de se libérer de son moi, de se sentir être, et uniquement être parce qu'elle n'était plus prisonnière de l'idée de son moi. Au moment de sa mort, étant donné qu'elle avait déjà atteint et expérimenté ce détachement de son moi, elle n'a pas souffert lors de la mort comme nous pourrions croire que nous souffrons lorsque nous

[86] UNAMUNO, *Del sentimiento trágico de la vida*, pp.160-161.
[87] KUNDERA, *L'immortalité*, postface par François Ricard, p. 535.

perdons ce à quoi nous tenons le plus : le moi, la vie. Pour Agnès, la mort était l'événement qu'il fallait accueillir au moment où il arrivait, elle était libre d'accepter ce à quoi toute vie tend. Et tous les hommes devraient être préparés à mourir, être préparés à ce jour, que nous savons qu'il va arriver, où notre moi cessera d'être, où nous ne vivrons plus. Et c'est seulement, d'après Unamuno et Kundera, en étant préparés à accueillir notre mort que nous atteindrons la « véritable liberté », la liberté totale de toute contrainte, de toute idée que nous nous faisons de nous-mêmes et de notre vie.

La difficulté que nous remarquions précédemment n'est donc pas uniquement applicable à la libération nécessaire de son moi, mais aussi à la capacité d'accueillir la mort une fois que notre moi n'est plus considéré avec l'entrain avec lequel nous le considérons habituellement.

> Le drame d'une vie peut toujours être exprimé par la métaphore de la pesanteur. On dit qu'un fardeau nous est tombé sur les épaules. On porte ce fardeau, on le supporte ou on ne le supporte pas, on lutte avec lui, on perd ou on gagne. Mais au juste, qu'était-il arrivé à Sabina ? Rien. [...] Son drame n'était pas le drame de la pesanteur, mais de la légèreté. Ce qui s'était abattu sur elle, ce n'était pas un fardeau, mais l'insoutenable légèreté de l'être. [...] Sabina sentait le vide autour d'elle. Et si ce vide était précisément le but de toutes ses trahisons ? Jusqu'ici, elle n'en avait évidemment pas conscience, et c'est compréhensible : le but que l'on poursuit est toujours voilé. Une jeune fille qui a envie de se marier a envie d'une chose qui lui est tout à fait inconnue. Le jeune homme qui court après la gloire n'a aucune idée de ce qu'est la gloire. Ce qui donne un sens à notre conduite nous est toujours totalement inconnu. Sabina aussi ignore quel but se cache derrière son désir de trahir. L'insoutenable légèreté de l'être, est-ce cela le but ? Depuis son départ de Genève, elle s'en est beaucoup rapprochée.[88]

En prenant sa vie au sérieux, ce qui pèse le plus à l'homme n'est pas tel ou tel aspect de sa vie, qui aurait un poids disproportionné (comme le serait l'amour non correspondu, ou encore la volonté de gloire et reconnaissance sociale) ; mais le vide, l'absence de but à nos actions et à nos préoccupations, cette légèreté qui caractérise l'être. Tout ce que nous avons dit jusqu'à maintenant parait être ici contredit : n'est-ce pas justement cette légèreté qu'il faut rechercher ? Non, la légèreté est déjà là. Ce qu'il faut, c'est apprendre à l'accepter et à en faire quelque chose de positif plutôt qu'un poids. C'est la légèreté de l'être qui est pour Kundera insoutenable[89]. Il est difficile de

[88] KUNDERA, *L'insoutenable légèreté de l'être*, p. 178.

[89] Ce qui rejoint encore une fois ce que Kundera disait au sujet de la musique de Beethoven : nous acceptons d'aller vers le sérieux mais pas vers la stupidité, vers la légèreté, vers le rire. Cette légèreté peut être comparée à l'absurde de Camus : dans *L'étranger*, M. Meursault est jugé et condamné pour ce qu'il a

faire comme Agnès et, en prenant conscience du non-moi, ressentir le détachement, la légèreté, la liberté. Ne rien avoir, ne pas avoir de fardeau, ne pas avoir de préoccupation, ne pas voir de mystère dans la vie est insoutenable, parce que nous avons besoin de quelque chose, aussi négatif soit-il. C'est ce que nous avions vu chez Unamuno : si seulement nous pouvions faire comme l'enfant et accepter la légèreté du monde ! Mais non, nous voulons qu'il y ait un mystère, qu'il y ait quelque chose de plus.

> Aussi longtemps que je ne sache pas *pour quoi*, je ne veux pas être, exister, vivre comme les autres. [...] Je changerais ce *pour quoi* [en espagnol *por qué* : s'intéresse à la raison, à la cause] avec un *pour quoi* [en espagnol *para qué*: s'intéresse au but, à la finalité], mais alors la phrase serait mienne et non de Machado. Et qu'importe ? Qui sait si une phrase est à lui ou à moi ou à personne ? Le talent de Machado est celui-là : faire siennes les phrases qui ne sont à personne ; c'est-à-dire, qui sont de tous, les phrases vacantes. Et mon talent est aussi celui-là, sans doute. Nous avons des talents jumeaux. Et les deux, nous avons le sens tragique de la vie. Qu'il voit plus comique que moi. Bien que... qui sait? Peut-être oui, peut-être non. En quoi se différencie le comique du tragique? Ni Machado ni moi ne le savons, et c'est en cela que consiste notre évidente supériorité sur ceux qui croient le savoir. Nous deux, étant donné que nous sommes socratiques, nous savons que nous ne savons ni ceci ni cela, ni ce qui est là-bas ni ce qui est ici.[90]

Nous pouvons constater, dans cette citation, la facilité avec laquelle Unamuno passe d'un thème à l'autre, sans transition apparente. En effet, il commence une réflexion sur le but de sa vie, où il affirme que sans connaissance de ce but, son existence n'est pas possible. Ceci l'amène à se comparer à Manuel Machado, penseur espagnol de son temps, qui paraît se poser les mêmes questions qu'Unamuno. Unamuno cherche à voir quelles sont leurs différences, l'originalité de chacun. Enfin, observant que tous deux ont "le sens tragique de la vie", le lecteur a l'impression qu'il va développer une réflexion sur la différence entre le tragique et le comique, mais Unamuno passe directement à son scepticisme habituel: il ne peut s'étendre sur le tragique et le comique puisqu'il ne sait pas ce qui les différencie. Cet aveu d'ignorance se fait par une référence à Socrate: Unamuno est conscient, comme Machado et comme Socrate, des limites de sa connaissance ; ils savent qu'ils ne savent pas tout, voire qu'ils ne savent rien. C'est la limite de la raison, et c'est ainsi que les différents thèmes abordés

---

fait. Le roman montre une constante recherche pour trouver les raisons pour lesquelles il a commit le crime du meurtre. Le juge cherche une raison qui tienne la route, quelque chose de sérieux ; alors qu'il n'en est rien. Un simple « je ne sais pas » ne peut être accepté, ce serait trop léger, trop absurde. Ce thème et cette analyse ne pourront être développés ici.

[90] UNAMUNO, Miguel de, *Manuel Machado y yo*, Publié dans *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 1914 (5 janvier), in « De mi vida », Colección Austral, Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1979, p. 84.

dans cette citation se rejoignent: il ne sait pas pourquoi il existe, cette ignorance même l'empêche d'exister et l'empêche aussi de savoir qui il est par opposition aux autres. Si ses idées ne font pas son identité, étant donné qu'il est difficile de distinguer quelles sont les siennes et quelles sont celles de Machado (ou de n'importe qui d'autre), qu'est-ce qui ferait son identité? La réflexion tourne un peu en rond : la conclusion de l'analyse du moi est la nécessaire mais difficile libération que chacun doit essayer de faire de son propre moi, et la connaissance que nous avons au sujet de notre existence est incertaine voire nulle. Dans cette ignorance, il faut alors chercher le moyen d'atteindre la libération qu'Unamuno veut et que Kundera décrit chez ses personnages. Unamuno, comme toujours, réaffirme son impossibilité de rester les bras croisés en vue de l'absence de réponse en examinant rationnellement son existence. Et par la comparaison de différentes façons de poser la question du sens de l'existence, il arrive à une comparaison de la façon même de concevoir la question : tragiquement ou comiquement. Cette opposition entre le tragique et le comique est ce qui oppose aussi la vie prise au sérieux ou à la légère, c'est-à-dire la recherche, par la raison, d'une vérité, ou la suspension du jugement et la simple expression de son sentiment. Rire serait donc la forme de montrer la légèreté, le lâcher prise sur une quelconque explication de l'existence, la façon de dépasser la constatation de l'ignorance de l'homme et la souffrance que cela impliquerait (ou l'impossibilité de continuer de vivre). C'est par le rire que notre mortalité peut être acceptée, plutôt qu'en cherchant une quelconque explication rationnelle. Mais qu'implique exactement cette autre voie de réflexion qui laisse de côté la rationalité ?

b. Croyance et légèreté

Unamuno insiste, encore et encore, sur le fait que toute cette réflexion n'est pas un savoir, n'est pas une argumentation, n'est pas une connaissance sûre. Ce sont de simples impressions qu'il a ou qu'il a eues, et qu'il veut partager avec le lecteur. Nous sommes loin de la vérité ou d'une quelconque tentative d'y accéder[91]. Pour Kundera, la seule pensée de la vérité serait une condamnation du roman, qui se veut justement une autre

[91] À la différence par exemple de Descartes, Husserl ou encore Kant qui partent du doute et du scepticisme pour fonder ensuite le savoir. Mais nous ne développerons pas cette analyse, nous proposons juste un exemple de ce procédé dans l'annexe 2 : « La temporalité du *ego sum, ego existo* dans les *Méditations Métaphysiques* de Descartes ».

voie pour la recherche de la compréhension de la vie. Chercher la vérité serait directement lié à prendre les choses au sérieux ; alors que se désintéresser d'elle consisterait en la légèreté et le comique qu'il veut faire passer :

> Mais […] qu'est-ce que le roman ? Il y a un proverbe juif admirable : L'homme pense, Dieu rit. Inspiré par cette sentence, j'aime imaginer que François Rabelais a entendu un jour le rire de Dieu et que c'est ainsi que l'idée du premier grand roman européen est née. Il me plaît de penser que l'art du roman est venu au monde comme l'écho du rire de Dieu.
> 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 premiers romanciers européens ont vu et saisi cette nouvelle situation de l'homme et ont fondé sur elle l'art nouveau, l'art du roman.
> François Rabelais a inventé beaucoup de néologismes qui sont ensuite entrés dans la langue française et dans d'autres langues, mais un de ces mots a été oublié et on peut le regretter. C'est le mot agélaste ; il est repris du grec et il veut dire : celui qui ne rit pas, qui n'a pas le sens de l'humour. Rabelais détestait les agélastes. Il en avait peur. Il se plaignait que les agélastes fussent si « atroces contre lui » qu'il avait failli cesser d'écrire, et pour toujours.
> Il n'y a pas de paix possible entre le romancier et l'agélaste. N'ayant jamais entendu le rire de Dieu, les agélastes sont persuadés que la vérité est claire, que tous les hommes doivent penser la même chose et qu'eux-mêmes sont exactement ce qu'ils pensent être. Mais c'est précisément en perdant la certitude de la vérité et le consentement unanime des autres que l'homme devient individu. Le roman, c'est le paradis imaginaire des individus. C'est le territoire où personne n'est possesseur de la vérité […].[92]

Le roman comme genre littéraire, « écho du rire de Dieu », opposé à la pensée de l'homme, à qui « la vérité […] échappe » : telle est la conception qu'a Kundera de son activité de romancier. Il ne prétend pas montrer aux autres quelle est la vérité qu'il aurait atteinte, et il ne cherche pas non plus à affirmer sa pensée et à montrer à quel point elle est juste, vraie, parfaite. Tout au contraire : penser nous amène toujours à des divergences entre les hommes, chacun atteint des « vérités » différentes, et donc tout le contraire de vérités. Dans les énoncés « scientifiques », il peut être vérifié si ce qui est affirmé correspond à un état des choses ou non. Mais lorsqu'il s'agit d'énoncés non vérifiables qui ont trait à des éléments qui ne peuvent pas être observés, alors le concept de vérité perd son importance et tout devient relatif à des opinions. C'est ce que les philosophes du cercle de Vienne critiquent à la métaphysique classique : ces derniers croiraient énoncer des affirmations scientifiques alors qu'ils n'exprimeraient en réalité

[92] KUNDERA, *L'art du roman*, p.151-152.

qu'une opinion[93]. Le problème consisterait en faire passer par des vérités ce qui relève du domaine de la croyance puisque rien ne permettrait de vérifier si ce qui est énoncé est valable (d'après les critères de vérifiabilité et de falsifiabilité)[94]. Mais dans le cas de Kundera cette critique n'est pas possible puisqu'il n'affirme pas des énoncés qui prétendent à une quelconque vérité, mais au contraire il les affirme au sein de son activité romancière. Pour Kundera, chercher la vérité n'aurait aucun sens étant donné qu'il y a des choses que nous ne pouvons pas savoir (pour commencer, tout ce qui n'est pas vérifiable). Et dans l'importance que nous accordons à cette recherche de la vérité, dans notre sérieux et dans notre attitude tragique (parce que sérieuse), il y aurait[95] « Dieu », celui qui sait tout, celui qui ne cherche pas, qui rirait. Il rirait en se moquant de l'absurdité de la pensée de l'homme. Parce que non seulement l'homme cherche en étant convaincu de ce qu'il fait, mais en plus il se trompe lui-même dès le début de son projet : il ne se connaît même pas lui-même, il n'est pas « ce qu'il pense être ». Il est non seulement dans l'ignorance mais aussi dans l'erreur.

Le comique et la légèreté sont pour Kundera le moyen par lequel l'homme pourrait se rapprocher de Dieu, comme nous avions vu chez Unamuno (avec Dieu qui rit éternellement) : en créant les personnages, il est celui qui sait et qui se moque de ceux qui, dans sa création, prennent tout au sérieux. Mais par cette identification avec Dieu qui est faite lors de l'écriture, le romancier apprend ainsi à rire de lui-même, à être le contraire de ceux qui, d'après Kundera, François Rabelais appelait « agélastes » : ceux qui n'ont pas le sens de l'humour. Remarquons que Rabelais, romancier, peut se permettre d'inventer de nouveaux mots. Il est comme un Dieu, il invente le langage et le monde par l'écriture. Le roman serait donc le lieu même de la légèreté, de la moquerie, du rire ; par opposition à la vie sérieuse et tragique des hommes, puisqu'il n'est qu'imagination, liberté de comprendre les éléments inventés de la façon choisie. Les

[93] Carnap, « Le dépassement de la métaphysique par l'analyse logique du langage », in *Manifeste de Vienne et autres écrits*, Paris PUF, 1985, p. 166.

[94] Cette critique de la métaphysique par la philosophie du cercle de Vienne, ainsi que ces réflexions d'autres philosophes du langage ne seront pas développées davantage dans ce travail. Nous sommes conscients que de nombreuses critiques peuvent être soulevées à leur tour, mais nous voulons simplement, par cette référence, montrer le débat qui existe par rapport à la possibilité d'une vérité au sein de réflexions sur l'existence notamment.

[95] Nous insistons sur le conditionnel puisque Kundera n'affirme pas que Dieu existe et qu'il correspond à ce qu'il décrit : c'est sa façon de comprendre les choses, sa croyance, sa métaphore, peu importe. Il n'écrit pas dans un contexte d' « affirmations vraies », mais plutôt dans des idées qu'il veut partager.

romanciers auraient, à la différence des agélastes, entendu le rire de Dieu, donc eu un peu accès quand même à une « vérité » : celle de Dieu qui rit. Mais cette connaissance qu'acquièrent les romanciers n'est en fait qu'une façon de dire qu'ils ne savent rien et que cela ne les intéresse pas ; tandis que les agélastes sont sûrs d'eux et veulent que les autres hommes pensent comme eux. Qui plus est, ils pensent savoir qui ils sont : mais nous l'avons vu, s'il y a quelque chose dont nous n'avons pas connaissance, c'est bien notre moi. Et ces hommes qui croient se connaître sont le contraire de ce que permet le roman. Dans le roman, personne ne peut avoir la vérité. Les personnages peuvent penser qu'ils existent réellement alors qu'ils sont de la fiction du point de vue du lecteur ; et les lecteurs pensent être réels mais le roman leur fait constater que cette « vérité » est toujours contestable.

Comme nous avons pu le constater tout au long de ce travail, Kundera transmet dans ses romans une réflexion sur l'existence calme et sereine, alors qu'Unamuno plonge dans le désespoir et cherche à transmettre de l'angoisse à ses lecteurs. Et bien évidemment, lorsqu'il est question de l'ignorance et de la nécessité de la dépasser, il se confronte à des murs infranchissables, et ne trouve de réponse que dans un scepticisme profond, dans une suspension du jugement et une acceptation des limites de nos connaissances. D'abord, il constate que « le triomphe suprême de la raison, faculté analytique, c'est-à-dire, destructrice et dissolvante, est de mettre en doute sa propre validité.[96] » Ensuite, il considère que la raison s'enfonce dans un profond scepticisme suite au relativisme absolu auquel la raison a conduit de par la relativité des concepts de vérité et de nécessité. Et de cet examen s'ensuit que le scepticisme rationnel se retrouve face au désespoir sentimental, qui lui non plus n'a pu trouver de réconfort quant à l'existence de la vérité. Pour Unamuno, c'est dans la rencontre entre raison et sentiment, entre scepticisme et désespoir, que la consolation trouvera une base à partir de laquelle surmonter le doute et, simplement, vivre :

> Par désespoir on affirme, par désespoir on nie, et par lui on s'abstient d'affirmer et de nier. Observez les athées parmi nous, et vous verrez qu'ils le sont par rage, par rage de ne pas pouvoir croire qu'il y a Dieu. Ils sont les ennemis personnels de Dieu. Ils ont substantivé et personnalisé le Néant, et leur non Dieu est un Antidieu.
> [...] Il s'agit de vivre.

[96] UNAMUNO, *Del sentimiento trágico de la vida*, p. 146.

Et la plus forte base de l'incertitude, ce qui fait le plus vaciller notre désir vital, ce qui donne le plus d'efficacité à l'œuvre dissolvante de la raison, c'est nous mettre à considérer ce qui pourrait être une vie de l'âme après la mort.
[...] Ces doctrines ont-elles une valeur objective ?, me demandera quelqu'un, et je répondrai que je ne comprends pas ce que c'est que la valeur objective d'une doctrine. [...] En un mot : avec raison, sans raison ou contre elle, je n'ai pas envie de mourir. Et quand finalement je mourrai, si c'est totalement, ce n'est pas moi qui sera mort, je veux dire que je ne me serai pas laissé mourir, mais la destinée humaine m'aura tué. Si je ne perds par la tête, ou mieux que la tête, le cœur, je ne vais pas démissionner de la vie ; on me révoquera d'elle [...].[97]

La croyance en Dieu ou en l'absence de Dieu est d'une vitale importance : nous avons besoin de croire, de croire en quelque chose, et sans une quelconque croyance toute vie serait impossible. Si le doute, l'incertitude font trembler cette croyance, alors ce qui est en jeu au plus profond de la raison et du sentiment est ce qui arrive après la mort. Cette mortalité qui caractérise l'homme l'empêche de se libérer et de lâcher prise quant à la vérité des choses. Unamuno ne veut pas mourir. Il craint cette mort prochaine et veut faire tout son possible pour y remédier, mais rien ne s'impose. Le néant que l'on peut voir à la vie serait un néant érigé en Dieu, et voilà que l'on tombe à nouveau dans la croyance. Et en citant Lamennais dans son *Essai sur l'indifférence en matière de religion* (troisième partie, chapitre 67), Unamuno veut faire voir au lecteur que ce n'est pas juste lui qui est atteint de cette « maladie vitale », de cette incertitude qui empêche de vivre correctement, mais qu'aussi d'autres, et tous peut-être, ont souffert et souffrent de ces angoisses :

« Et quoi ! Nous irons couler, perdu tout espoir et les yeux aveuglés, dans les muettes profondeurs d'un scepticisme universel ? Nous douterons si nous pensons, si nous sentons, si nous sommes ? La Nature ne nous laisse pas ; elle nous oblige à croire même quand notre raison n'est pas convaincue. L'assurance absolue et le doute absolu nous sont également interdits. Nous flottons dans un milieu vague entre deux extrêmes, comme entre l'être et le néant, parce que le scepticisme complet serait l'extinction de l'intelligence et la mort totale de l'homme. Mais il ne lui est pas donné de s'anéantir ; il y a quelque chose en lui qui résiste invinciblement à la destruction, je ne sais quelle foi vitale, indomptable même pour sa propre volonté. Qu'il le veuille ou non, il est nécessaire qu'il croie, parce qu'il doit agir, parce qu'il doit se conserver. Sa raison, s'il n'écoutait qu'elle, l'enseignerait à douter de tout et d'elle-même, et ainsi le réduirait à un état d'inaction absolue ; il périrait même avant d'avoir pu prouver qu'il existe. »[98]

Lamennais fait la différence entre l'impossibilité de ne pas croire d'un point de vue vital, et la non croyance d'un point de vue intellectuel, rationnel. Il est en effet

[97] UNAMUNO, *Del sentimiento trágico de la vida*, pp. 159-164.
[98] UNAMUNO, *Del sentimiento trágico de la vida*, p. 156.

possible de douter avec lui et avec Unamuno, et avec Kundera, de notre existence ; mais quand il s'agit de la vie concrète et quotidienne, nous croyons que nous existons, nous croyons nécessairement à nous-mêmes, à l'être, parce que concevoir le néant est impossible si ce n'est en mourant[99]. Et contrairement à ce que croient les philosophes rationalistes dont parle Unamuno, la raison ne joue pas le rôle de réponse à l'angoisse et au doute, mais au contraire c'est d'elle que proviennent le doute et la tentative de mise entre parenthèses des croyances. La raison est opposée à la vie en cela qu'elle pousse le questionnement au-delà des limites possibles de vie, tuant ainsi la connaissance, menant dans un scepticisme incompatible avec la vie. Ce scepticisme dont il est question est celui dont nous cherchons, depuis le début, à nous débarrasser. Une connaissance sûre est nécessaire pour vivre : mais Lamennais pense qu'il n'est pas nécessaire d'avoir des raisons pour croire en notre existence. Nous y croyons, par nécessité vitale, et le doute reste ineffectif.

Ce qu'il faudrait serait alors peut-être ce que propose Kundera : rire. Rire, se moquer, prendre les choses à la légère. Mais si Kundera le peint très joliment dans ses romans, nous avons déjà vu et revu que pour Unamuno il est très difficile de réussir. Comment continuer alors ? Comment faire pour éviter la souffrance ? Dans une des citations précédentes, nous avons remarqué que pour Unamuno la question de la croyance était nécessaire parce qu'il craignait la mort. La mort, encore une fois, est l'élément perturbateur pour lui. Comment est-ce possible que l'on meure, que l'on arrête d'exister ? La mort arrive, et elle est définitive. La mort est une route unidirectionnelle : il n'est pas possible de revenir en arrière. Unamuno veut garder sa vie, il veut être en vie, il veut exister. Comment vivre sans souffrance en sachant (ou croyant ?) que tout finira prochainement, et tout sera ainsi vain ?

c. Immortalité

Le titre d'un des romans de Kundera que nous avons travaillé jusqu'ici ne laisse pas de secrets quant à la « solution » qu'il propose : l'immortalité. Face à la finitude de

[99] Un exemple à ce sujet peut être trouvé dans la nouvelle déjà citée, *La mort d'Ivan Ilitch* de Tolstoï, dans laquelle Ivan Ilitch, mourant, se sent seul dans la connaissance de ce qu'est la mort et donc dans le néant. Pour un plus grand développement sur ce « scepticisme universel » dont parle Unamuno et la possibilité ou non de vivre quotidiennement avec, il faut se rapporter à l'annexe 1 : « Le scepticisme comme critique de la possibilité de connaissance sûre ».

sa vie et à la légèreté de son être, l'homme n'a plus d'horizons et se trouve limité dans l'idée qu'il a de son moi : chercher à s'en libérer passe aussi par une recherche de son dépassement. Le moi, compris comme une case arbitraire dans laquelle s'enferme l'être d'un homme, devrait alors être éliminé ou du moins dépassé. La case, pour rester dans cette métaphore, s'ouvrirait ainsi et l'homme pourrait s'accomplir totalement. Nous allons voir en quoi consiste ce dépassement de soi et pourquoi il pourrait être identifié à l'immortalité, toujours dans les œuvres de Kundera et d'Unamuno.

En reprenant les éléments que nous avons vu, si les hommes sont mortels, et que leur vie a une fin, Dieu serait lui immortel, infini. Unamuno a peur du non-être, de la mort. Il ne veut pas ne plus être, il veut rester en vie ou du moins rester existant. Mais la mort, par définition, est la fin de la vie, et est une nécessité. Peut-être la mort serait la fin de la vie telle que nous la connaissons mais pas la fin de l'existence, pas la fin dernière. Mais le doute et l'impossibilité de connaissance sûre concernant ce qui viendra après la mort sont des raisons suffisantes pour qu'Unamuno souhaite l'immortalité. Mais en quoi consisterait-elle exactement ?

Par la lecture d'Unamuno, il est possible de distinguer plusieurs types d'immortalité. Dans *Amor y pedagogía*, Don Fulgencio, philosophe érudit, s'entretient avec Apolodoro, jeune garçon en manque d'intérêt pour la vie suite à son échec amoureux, sur le thème de la mort et l'immortalité. Don Fulgencio est angoissé : il va bientôt mourir, il ne sait pas qui il est, il ne comprend pas la vie, il essaye de trouver quelque chose qui ait une importance, qui ne soit pas vain, qui ne finisse pas par le néant. Et il pense à l'immortalité : à être connu des autres, à avoir un nom qui soit important. Être immortel pourrait alors passer par l'héritage laissé aux générations futures : donner un nom, faire quelque chose de mémorable. Mais Don Fulgencio constate aussi la vacuité de ce désir :

> Et partira ce monde et toutes ses histoires et s'effacera le nom d'Erostrate et personne ne saura qui a été Homère, ni Napoléon, ni le Christ… Vivre quelques jours, quelques années, quelques siècles, quelques milliards de siècles, qu'importe ? Et puisque nous ne croyons pas en

l'immortalité de l'âme, nous rêvons de laisser un nom, que l'on parle de nous, que l'on vive dans les mémoires d'autrui. Pauvre vie ![100]

Don Fulgencio est conscient que cela ne servirait de rien que de vivre plus longtemps, même dans la mémoire des autres, que son nom soit connu et gardé dans la postérité. Remarquons que Don Fulgencio affirme que « nous ne croyons pas en l'immortalité de l'âme ». Ce personnage peut être, à certaines occasions, identifié à Unamuno, et par cette phrase il nous rappelle que toute cette réflexion sur la mort n'aurait pas lieu s'il croyait en l'immortalité de l'âme, notamment en suivant la foi de la religion catholique. C'est un élément important à garder en tête : il faut se rappeler qu'Unamuno écrit au début du XXème siècle, dans une Espagne profondément catholique, et où cette réflexion sur l'immortalité personnelle ou sur ce qui viendra après la mort n'est pas d'actualité. Nous nous situons, comme toujours, dans une recherche de rationalité : si je ne sais pas si l'âme est immortelle, je ne vais pas le présupposer. Kundera lui aussi explicite qu'il ne s'intéresse pas à l'immortalité de l'âme lorsqu'il parle d'immortalité : « L'immortalité dont parle Goethe [dans *Ma vie*, « Poésie et Vérité »] n'a, bien entendu, rien à voir avec la foi en l'immortalité de l'âme. Il s'agit d'une autre immortalité, profane, pour ceux qui restent après leur mort dans la mémoire de la postérité.[101] »

Dans ce cas, il me faut un autre moyen pour atteindre cette immortalité que je cherche et que « [t]out un chacun peut atteindre […], et [à laquelle] dès l'adolescence chacun […] pense[102]. » Mais le rêve de devenir célèbre n'est pas toujours accessible et s'accompagne aussi de limites que Kundera montre de façon très évidente : parmi les sujets de conversation qu'il invente entre Goethe et Hemingway dans le monde des morts, Kundera les fait aussi parler sur leur immortalité. Ainsi, Hemingway explique à son ami qu'il n'avait jamais voulu être immortel lui-même, il ne cherchait que l'immortalité de ses livres. « L'homme peut mettre fin à sa vie. Mais il ne peut mettre fin à son immortalité[103] », annonce Kundera. En effet, Hemingway se sent jugé par l'humanité encore en vie, alors qu'il n'est pas parmi eux et ne peut donc pas se défendre

[100] UNAMUNO, *Amor y pedagogía*, pp.108-109.
[101] KUNDERA, *L'immortalité*, p.79.
[102] *Ibid*.
[103] KUNDERA, *L'immortalité*, pp.126-128.

sur ce qui le concerne de plus près[104]. Tout être immortel, lorsque nous comprenons l'immortalité comme la conservation du nom dans la mémoire d'autrui[105], est sujet à être objet de moquerie.

Nous rejoignons ainsi le thème du rire, et Kundera donne son propre exemple. S'il mourrait en soulevant des altères, il atteindrait l'immortalité dite *risible*, puisqu'il « ne connai[t] pas au monde de romancier qui [lui] soit plus cher que Robert Musil[106] », qui est mort en soulevant des altères. Le fait de mourir de la même façon que son écrivain préféré ferait que sa mort soit l'élément le plus connu de son être, et cela donnerait une image comique de lui. De la même façon, toute personne qui désire l'immortalité peut, malgré elle, entrer dans l'immortalité risible et y rester sous une image différente que celle qu'il voulait faire passer. Unamuno décrit exactement la même peur (Kundera disait : « je surveille mon pouls avec angoisse et j'ai peur de mourir[107] ») chez le personnage Apolodoro qui, comme Hemingway, se suicide, ne supportant plus le jugement des vivants : « Écrira-t-il quelque chose avant, un testament ? Non, un acte solennel, sérieux, sans phrases ni postures, mais original. Que personne ne rit de lui après qu'il soit mort[108]. » Les personnages, ou les personnes, qui savent qu'elles vont mourir et veulent contrôler l'idée qui restera d'eux après leur mort sont sujettes à un rire qui provient d'autrui. Un rire qui aurait comme objet le moi qu'ils tiennent si à cœur, qui pour eux est le plus important qui soit. Se détacher du moi permettrait de ne pas se soucier de ce que les autres diront (et donc de s'ils riront ou non). C'est la conclusion à laquelle nous étions arrivées et à laquelle mène aussi cette conception de l'immortalité.

Mais chercher l'immortalité peut prendre une toute autre forme :

[…] Bettina appartenait à la génération des Romantiques, éblouis par la mort dès l'instant où ils voyaient le jour. Novalis n'atteignit pas sa trentième année, mais malgré sa jeunesse rien, peut-être, ne l'a plus inspiré que la mort, la mort enchanteresse, la mort transmuée en alcool de poésie. Tous vivaient dans la transcendance, dans le dépassement de soi, les mains tendues vers le lointain, vers le terme de leur vie

[104] Nous retrouverons cette même problématique dans la pièce de théâtre *Huis clos* de Jean-Paul Sartre.

[105] Kundera distinguerai encore trois niveaux de cette immortalité, en fonction du nombre des personnes qui se souviennent de nous et de qui sont ces personnes, mais nous ne nous attarderons pas là-dessus.

[106] KUNDERA, *L'immortalité*, p.82.

[107] KUNDERA, *Ibid*.

[108] UNAMUNO, *Amor y pedagogía*, p.122.

et même au-delà, vers l'immensité du non-être. Comme je l'ai dit, où que soit la mort, l'immortalité, sa compagne, est avec elle […].[109]

Les Romantiques que cite Kundera sont l'exemple parfait concernant le débat raison/sentiments en ce qui concerne le sens de l'existence[110]. Conscients de notre mort prochaine, nous pouvons choisir de nous dépasser nous-mêmes, dans une tentative d'aller au-delà de cette mort qui va nous atteindre et qui limite notre être dans son existence. Ainsi, nous essayons d'être le meilleur moi possible non seulement ici et maintenant mais de sorte que la mort n'empêche pas notre propre accomplissement et que nous puissions aller au-delà de la certitude de notre moi. Le dépasser, rire de lui, et l'accomplir reviendraient à la même chose : désirer l'immortalité. C'est parce que la mort est notre fin que nous désirons l'immortalité. D'après François Ricard :

> [L]'une des découvertes du roman serait, paradoxalement, que le moi – loin d'être le siège de la liberté et de la paix – est au contraire la porte par laquelle continue de s'exercer dans l'être […] le besoin de dépassement et de plénitude.
> [...] [L]e culte du moi – l'orientation de l'individu vers l'unicité et le « développement » de sa propre personne – [se caractérise par] […] le refus des limites, qui prend la forme du « désir d'immortalité », car le moi […] ne peut tolérer la finitude : son moteur est la transgression permanente de tout ce qui le limite et la destruction de tout ce qui risque d'entraver de quelque manière son existence. Or l'entrave fondamentale, constamment présente, qui est en même temps la limite la plus proche à quoi se heurte le moi, est sa propre mortalité. Comment l'accepterait-il ? Comment ne chercherait-il pas de toutes ses forces à se maintenir dans l'être au-delà de la mort ? [...] Le moi est cela même, en nous, qui a besoin de passer cette ultime frontière [...][111]. »

Nous observerons que c'est par le roman que l'analyse du moi, de la mort et de l'immortalité peut être faite. En effet, les personnages de Kundera sont toujours une excuse pour sa réflexion et il trouve là que c'est le fait de considérer le moi en importance (ce qu'il appelle le « culte du moi ») qui aboutit nécessairement dans le désir d'immortalité. Parce que croire en ce moi et se définir par lui impliquerait, selon lui, de vouloir le dépasser, toujours vers une plus grande « unicité », dans un développement qui le mènerait vers la « plénitude ». Tous ces termes peuvent paraître très vagues : que veut dire se dépasser, s'améliorer, chercher l'unicité et la plénitude ?

---

[109] KUNDERA, *L'immortalité*, p.103.

[110] Pour une analyse du romantisme, nous recommandons la lecture de Gorodeisky, Keren, "19th Century Romantic Aesthetics", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2016 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <https://plato.stanford.edu/archives/fall2016/entries/aesthetics-19th-romantic/>. Dernière consultation le 16 mai 2018.

[111] KUNDERA, *L'immortalité*, postface par François Ricard, p. 526.

Nous pouvons supposer qu'il s'agit simplement d'être ce moi avec toute la *force* possible, de vouloir que son moi soit le *meilleur* possible, qu'il soit considéré non seulement *positivement* mais dans sa meilleure version aussi bien par lui-même que par autrui. Et c'est là que nous rejoignons l'immortalité de nom : chercher le dépassement de soi et accomplir quelque chose qui irait au-delà de nos limitations, quelque chose qui tendrait du moins à une certaine immortalité, c'est vouloir qu'autrui considère ce moi, qu'il me voit et qu'il ait de l'estime pour moi. Je veux être à ses yeux un moi qui existe et qui se caractérise par son meilleur possible ; sans limites, sans négativités. C'est par cette recherche de la rencontre avec l'autre, en cela qu'il considère mon moi, que je veux atteindre l'immortalité : que mon moi ne reste pas isolé et inabouti, mais qu'il ait donné le meilleur de soi et soit le meilleur de soi.

Si nous revenons un moment à la conversation entre Apolodoro et Don Fulgencio, nous observons que Don Fulgencio, désespéré par cette inutilité de l'immortalité du nom, cherche aussi cette rencontre avec l'autre. Etre connu d'autrui implique qu'autrui nous considère par quelque chose de grandiose que nous ayons pu faire, mais effectivement cela se réduit rapidement au néant s'il n'y a pas de « rencontre » ou si le dépassement du soi n'est pas le but recherché (d'après ce que nous venons de dire chez Kundera). Mais remarquons la réflexion de Don Fulgencio :

> N'héritons-nous pas de nos parents des traits, des organes, la race, l'espèce ? Puisque nous héritons tout, nous avons notre père en nous […]. Et nous, Apolodoro, nous qui n'aurons pas d'enfants? Voilà le problème qui m'a toujours torturé. Nous qui n'avons pas d'enfants nous nous reproduisons dans nos œuvres, qui sont nos enfants ; en chacune d'elles va notre esprit et celui qui reçoit notre œuvre nous reçoit en entier[112].

L'immortalité peut se présenter sous différents modes, et Don Fulgencio est d'autant plus angoissé par la mort qu'il n'a pas d'enfants et voit ainsi tout son moi, sa lignée, son histoire, son nom, disparaître à jamais. Être parent n'est qu'un autre exemple qui fait désespérer d'une tentative d'immortalité qui s'effacerait au bout de quelques années et qui serait tout aussi vaine, mais par cet exemple nous voyons que la réflexion d'Unamuno rejoint celle de Kundera : ce n'est pas tant le fait d'être parent qui donnerait une quelconque immortalité, mais plutôt le phénomène de transmission, d'éducation, de

[112] UNAMUNO, *Amor y pedagogía*, pp.108-109.

partage et de création : l'enfant est comparé ici à une œuvre, il s'agit du résultat qu'un homme peut donner et qui lui permet de s'accomplir dans cette rencontre avec l'autre.

Chez Unamuno comme chez Kundera, nous pouvons maintenant avancer la thèse que cela passe par l'activité de romancier. Ces auteurs vont à la rencontre de l'autre, les lecteurs, en accomplissant une œuvre qui cherche à dépasser leurs propres limites, qui veut atteindre le lecteur dans le plus intime de lui-même et qui veut partager avec lui toute une réflexion sur l'existence du moi. Par l'œuvre littéraire, Kundera et Unamuno cherchent à dépasser leur moi en créant et développant une relation avec le lecteur, en allant le rencontrer et en partageant avec lui leur réflexion. Mais l'originalité de ces deux auteurs n'est pas cette volonté de se dépasser et de rencontrer autrui, mais le fait que ce qu'ils cherchent à dépasser est cette certitude du moi. Nous avons dit que c'est le culte du moi qui fait que je veuille le conserver et surtout dépasser ses limites. Mais Kundera et Unamuno ne cherchent pas juste à devenir immortels en améliorant leur moi : ils doutent de ce que c'est que ce moi, ils examinent comment il fonctionne et comment les hommes se considèrent eux-mêmes, ils recherchent à se détacher de cette importance qu'ils lui donnent ; et finalement la réponse ou la solution à laquelle ils arrivent est aussi ce dépassement du soi, un dépassement de sa certitude, un chercher aller au-delà de lui, s'en détacher et devenir ainsi « immortel » dans cette indépendance du moi et dans l'accomplissement et de leur réflexion, et de ce dépassement.

Nous allons encore plus loin : la critique qu'ils font du moi et leur volonté de détruire sa certitude rejoignent, comme nous l'avions brièvement remarqué dans la partie consacrée à la libération du moi, la vision néo-confucianiste de l'être : le moi n'est plus l'individu seul qui cherche à se développer et se dépasser pour être le meilleur moi possible, mais il fait unité avec le reste des hommes et avec ce qui les entoure, de façon à ce que son accomplissement passe par l'accomplissement de tout le reste. Ainsi, chaque moi n'est pas tant l'individu mais la relation qui se crée, de la même façon que le désir d'immortalité de Kundera et d'Unamuno passerait par le dépassement de la certitude du moi par l'accomplissement d'une œuvre en relation avec autrui.

Et nous ne nous lasserons pas de dire que cette solution n'est ni définitive ni même une réponse : en dehors de toute rationalité, Kundera et Unamuno ne font qu'exprimer leurs doutes et leurs idées, sans prétendre à une quelconque vérité. C'est

aussi pour cette raison, et c'est notre thèse, qu'ils choisissent le roman et le monde fictif pour exprimer cette réflexion ; ils ne cherchent en aucun cas à démontrer à l'humanité que le moi doit être dépassé et qu'il est une entrave à quoi que ce soit, ni que l'homme qui se considère important prétend nécessairement à l'immortalité. Ce n'est qu'une idée, non une certitude, et c'est pour cette même raison qu'ils l'expriment sous une forme artistique et non argumentative[113].

[113] Pour un exemple de réflexion sur la possibilité de conséquences pratiques de l'expression artistique ainsi qu'une analyse sur l'importance de la fiction et de la narration dans la vie des hommes au-delà d'une pure rationalité, voir « A memória, o homunculus e a arte da ficção » de Gianfranco Pecchinenda, traduit par Irene Rossetto Giaccherino et Lucas Amaral de Oliveira dans *Plural*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP, São Paulo, v.19.2, 2012, pp.139-151.

Conclusion

Nous nous demandions quelle était la vérité de tout ce qui nous entoure, alors que nous ne comprenons même pas qui nous sommes. Ne pouvant traiter cette problématique de façon exhaustive, nous avons choisi de nous restreindre à une lecture comparée de Miguel de Unamuno et de Milan Kundera. Ces deux penseurs ont été choisis parce qu'ils développent leur réflexion à travers la littérature, de sorte qu'ils mettent en pratique la conclusion de leurs réflexions.

En effet, dans une première partie nous nous sommes intéressés à ce qu'est l'existence, et en particulier à la différence entre fiction et réalité. Le roman, en cela qu'il est la création d'un monde fictif, était alors le cadre qui permettait de mettre en place ce questionnement avec des exemples précis. Nous avons constaté qu'il n'était pas évident de faire la différence entre ces modes d'existence, et donc la question demeurait de savoir qui nous sommes, si nous existons, comment nous existons. La deuxième partie a donc été consacrée à la recherche d'une connaissance certaine quant à mon existence, quant à la définition du moi. Cette analyse n'amenant non plus à aucune certitude, ces deux auteurs étaient confrontés à une angoisse existentielle ou à une « insoutenable légèreté » qui paraissait indépassable. Mais la troisième partie nous a permis de comprendre qu'Unamuno et Kundera sont arrivés à la conclusion que nous devons accepter notre ignorance dans ce domaine de la connaissance et que dépasser la souffrance que cause ce doute constant exige de renoncer à la recherche de la vérité absolue.

Une fois accepté le passage à la croyance et à la recherche artistique de leur propre sentiment sur la vie et non de la vérité, deux solutions se sont dégagées. La première consiste dans le difficile mais nécessaire dépassement de l'idée du moi, c'est-à-dire le détachement que nous devons réaliser de l'importance que nous nous donnons puisque nous ne savons même pas qui nous sommes. De cette façon, nous prendrons notre moi moins au sérieux, plus à la légère, et donc ces questions angoissantes seront elles aussi prises moins au sérieux et feront moins souffrir. La deuxième solution est l'immortalité, qui est atteinte, ou qu'ils cherchent à atteindre, par l'accomplissement d'une œuvre qui dépasse les limites du moi en cela qu'elle va à la rencontre de l'altérité.

Dans le cas d'Unamuno et de Kundera, cela passe par le partage de leur réflexion avec les lecteurs de leurs romans.

Nous n'oublierons pas de rappeler que nous avons tenté de parvenir dans ce travail à un accord entre la forme et le contenu : s'agissant d'une critique de la connaissance, il est difficile de défendre une thèse et de réaliser un travail argumentatif sans entrer dans des contradictions majeures. Nous avons tenté, dans la mesure du possible, de critiquer le monopole de la raison argumentative en ce qui concerne la connaissance du moi et de l'existence. C'est pourquoi la conclusion de ce travail n'est pas une thèse qui sera défendue comme réponse à la problématique de départ. Au contraire, notre scepticisme nous oblige de nous maintenir dans l'incertitude et dans la suspension du jugement, de jongler entre la nécessité de produire un savoir et l'impossibilité de le faire. Nous espérons avoir fait comprendre cette réflexion et l'absence de réponse définitive dont elle est solidaire.

Annexes[114]

Annexe 1 : Le scepticisme comme critique de la possibilité de connaissance sûre chez Montaigne et chez Hume[115]

> En voilà assez pour vérifier que l'homme n'est non plus instruit de la connaissance de soi en la partie corporelle qu'en la spirituelle. Nous l'avons proposé lui-même à soi, et sa raison à sa raison, pour voir ce qu'elle nous en dirait. Il me semble assez avoir montré combien peu elle s'entend en elle-même. Et qui ne s'entend en soi, en quoi se peut-il entendre ?
>
> [...] Or il est vraisemblable que, si l'âme savait quelque chose, elle se saurait premièrement elle-même; et si elle savait quelque chose hors d'elle, ce serait son corps et son étui, avant tout autre chose [...]. Si l'homme ne se connait, comment connait-il ses fonctions et ses forces ?

Montaigne, « Apologie de Raymond Sebond », in *Essais*, II, 12.

Lorsque Montaigne, dans cette citation, écrit que la raison ne peut se comprendre elle-même, il n'affirme pas une vérité indiscutable. Pendant tout ce travail, nous comprendrons le concept de vérité comme la correspondance entre la pensée et ce qui est pensé. Au contraire, il s'agit d'une critique adressée à tout système rationnel qui cherche à atteindre la vérité. En reprenant les philosophies antiques, Montaigne distingue entre le dogmatisme, c'est-à-dire les philosophies qui établissent un dogme, une vérité, et qui pensent posséder un savoir rationnel et démontré; l'académisme ou scepticisme académique, philosophie qui, en combattant le dogmatisme, finit elle aussi par établir un dogme : l'impossibilité de tout savoir; et finalement le pyrrhonisme, qui est le scepticisme qui doute de la possibilité d'une connaissance certaine mais n'affirme pas l'impossibilité de celle-ci : cette philosophie reste dans le doute, le jugement est interrompu (*epoché*) puisqu'aucun élément ne permet de répondre à la question posée (que ce soit si la connaissance est possible, ou si Dieu existe, ou si l'homme est libre, ou si le monde existe, ou toute autre chose). Le pyrrhonisme a été adopté par Sextus Empiricus dans l'Antiquité, et Montaigne se place explicitement dans cette direction de pensée : n'étant possible d'établir aucun savoir, il faut accepter de rester dans le doute.

---

[114] Nous remercions la professeure Claudia Serban pour son excellente proposition d'inclure des annexes à ce travail, possibilité qui permet de développer ce qui ne pouvait l'être à l'intérieur du mémoire et qui est pourtant nécessaire pour la justification du choix du sujet.

[115] Merci à la Dr. Giulia Valpione pour son cours "Brève histoire du scepticisme dans la modernité" à l'Université Fédérale de São Carlos en 2017, grâce à qui j'ai pu réaliser ce travail de recherche.

Pour les pyrrhoniens de l'Antiquité, il s'agissait d'atteindre l'*Ataraxie*, ce calme de l'âme après avoir interrompu son jugement. Mais cette acceptation de son ignorance et du doute continu comporte des dangers : le philosophe va rester dans le silence, dans l'aphasie (*afasia*), sans pouvoir juger de ce qui est bon ou mal, de ce qui est vrai, de ce que c'est que telle ou telle chose, et il va être aussi dans l'impossibilité d'affirmer quoi que ce soit et de vivre tout simplement, puisque rien de ce qu'il connait ne peut, à ses yeux, être considéré comme sûr. Comment donc concevoir une possibilité de vie tout en ne tombant pas dans le dogmatisme ? C'est cette question qui va nous intéresser ici, et nous verrons que pour Montaigne et pour Hume il s'agira d'accepter un mode de connaissance comme valide : si bien le doute intellectuel y sera toujours porté, au moins dans la pratique il sera supposé que le savoir acquis par ce moyen sera vrai, fiable. Cette base à laquelle le philosophe sceptique croit n'est pas la même pour tous, et dans chacun des cas le scepticisme sera porté à des degrés très différents envers les différents modes de connaissance.

D'abord, il sera important de comprendre comment Montaigne arrive à cette acceptation de son ignorance, du fait qu'il ne peut pas tout savoir de façon sûre et certaine, à ce scepticisme. À quelles conclusions arrive-t-il après avoir douté de tout savoir, et donc après avoir analysé les modes de connaissance? A-t-il trouvé un fondement valide ? Qu'est-ce que cela implique et quelles solutions propose-t-il pour faire possible l' « être au monde » ? Après avoir compris la philosophie sceptique de Montaigne, nous nous intéresserons au scepticisme de Hume, afin de voir en quoi leur analyse de la possibilité de connaissance et les voies de connaissance qu'ils conçoivent peuvent ou non converger ; de façon à comprendre les solutions qu'ils envisagent et examiner la possibilité de vivre avec le scepticisme (sous l'une ou l'autre des formes que nous examinons).

Le scepticisme de Montaigne

Comment un savoir sûr est-il possible ? Pour Montaigne, le scepticisme va consister à accepter son ignorance. Dans ses *Essais*, et plus particulièrement dans l' « Apologie de Raymond Sebond », il va observer ce qui est accepté comme une vérité, essayer de trouver un critère pour vérifier et justifier cette vérité, puis chercher un critère qui justifie cette justification (ce que Sextus Empiricus appelait « *diállelos* » :

le fait de remonter la chaîne des prémisses qui sous-tiennent une affirmation). La recherche de vérité devient ainsi un cercle vicieux d'où il n'est pas possible de sortir, et donc cette recherche de justification ne permet pas de fonder un énoncé, de fonder la connaissance. Il s'agit là d'une critique du procédé rationnel comme accès à la connaissance : la raison, cette faculté de l'homme qui lui permet d'analyser logiquement des énoncés pour vérifier leur correspondance à la réalité, trouve sa limite lorsqu'elle veut accéder à la vérité, parce qu'elle devrait toujours trouver un fondement du fondement qu'elle vient de trouver :

> Pour juger des apparences que nous recevons des sujets, il nous faudrait un instrument judicatoire; pour vérifier cet instrument, il nous y faut de la démonstration; pour vérifier la démonstration, un instrument : nous voilà au nouet. Puis que les sens ne peuvent arrêter notre dispute [...], il faut que ce soit la raison : aucune raison ne s'établira sans une autre raison, nous voyla à reculons jusques à l'infiny.[116]

Deux choses sont importantes à noter à ce moment de la réflexion : d'une part, que cette critique de la connaissance par les sens et par la raison s'est faite par la raison même : elle est utilisée pour montrer ses propres limites. En ce sens, le scepticisme n'est pas un irrationalisme, il fonctionne et critique la raison à l'intérieur même de celle-ci. Nous verrons que Hume fera de même dans son scepticisme. D'autre part, dans cette citation Montaigne analyse la possibilité de connaissance par la raison parce qu'il a montré que la connaissance par les sens n'est pas possible : pourquoi cela est-il ainsi ? C'est après avoir vu que les sens ne permettent pas à l'homme d'accéder à la vérité qu'il décide de voir si l'accès à la vérité est possible par la raison : la réponse est tout aussi négative, nous avons vu pourquoi. Il faut donc maintenant comprendre pourquoi les sens ne permettent pas non plus d'accéder à la connaissance.

Pour cela, il faut comprendre que Montaigne distingue l'homme en tant qu'il est dans le monde, et le monde extérieur à lui, composé de choses qu'il appellera « subjects estrangers ». La connaissance de ce monde, de ces choses en dehors de lui n'est pas immédiate : l'homme n'a pas accès à ce monde extérieur à lui, il est dans sa subjectivité, il est un soi coupé du monde. Cette vision est une nouveauté, notamment par rapport

[116] Montaigne, *Essais*, II, 12. Toutes les citations de Montaigne seront issues de ce chapitre, l' « Apologie de Raymond Sebond ».

aux pyrrhoniens, puisqu'il s'agit de la naissance de l'introspection. Le moi est construit et apparaît comme étant coupé du reste du monde. L'homme n'a un accès direct qu'à lui-même, qu'a ses propres pensées, et s'il veut connaître ce qu'il y a en dehors il aura besoin d'un moyen : ce sera à travers les sens qu'il pourra recevoir des informations concernant le monde extérieur. Cela ne veut pourtant pas dire que la connaissance qu'il a de lui-même soit valide et parfaite. Au contraire, comme le montrent les dernières citations, Montaigne s'étonne de l'homme qui pense avoir accès à des connaissances du monde extérieur alors qu'il ne se comprend pas lui-même. Etant enfermé dans sa subjectivité, dans son moi, l'homme n'a accès au monde en dehors de lui qu'à travers les sens : sauf que les sens, cette capacité ou « fantasie » de l'homme est en l'homme, et donc soumise aux passions de celui-ci, elle dépend de l'homme et reste attachée au sujet connaissant (ou, plus précisément, le sujet en quête de connaissance). La connaissance de l'extérieur, se faisant donc par les sens, reste problématique : les sens ne comprennent pas le monde extérieur, les sujets étrangers. En effet, les sens sont de l'homme, et ils n'ont qu'un rapport distant avec le monde. Ils rapportent à l'homme, à son entendement, à son âme, ce qu'ils ont reçu du monde extérieur, c'est-à-dire des apparences, et c'est par ressemblance qu'ils rapportent ces qualités. Mais n'ayant, ni l'âme ni l'entendement, de contact avec les sujets étrangers, ils ne peuvent s'assurer de la ressemblance entre le sujet étranger tel qu'il est et ce que les sens perçoivent. Il n'est donc pas possible de vérifier si les sens transmettent une bonne information concernant comment est cette chose dans le monde extérieur, ou s'ils se trompent en ce qui concerne la qualité, les propriétés de ces choses en dehors de moi. Les sens ne sont donc pas une source fiable pour avoir accès à la connaissance, Montaigne a développé un scepticisme envers les sens de par le manque de fondement pour la connaissance :

> Nostre fantasie ne s'applique pas aux choses estrangeres, ains elle est conceue par l'entremise des sens; et les sens ne comprennent pas le subject estranger, ains seulement leurs propres passions; et par ainsi la fantasie et l'apparence n'est pas du subject, ains seulement de la passion et souffrance du sens, laquelle passion et subject sont choses diverses; parquoy qui juge par les apparences, juge par autre chose que par le subject. Et de dire que les passions des sens, rapportent à l'ame, la qualité des subjetcs estrangers par ressemblance; comment se peut l'ame et

l'entendement asseurer de cette ressemblance, n'ayant de soy nul commerce, avec les subjects estrangers ?[117]

Notre entendement, notre faculté de connaissance n'est donc pas directement appliquée aux choses du monde, mais à travers les sens. Or les sens eux-mêmes sont soumis à des « passions », ils influencent l'objet qu'ils perçoivent en le percevant, et ne le comprennent donc pas directement. Il se trouve alors que ce qui nous apparaît, ce que notre faculté (« fantasie ») connait, n'est pas la chose qu'il y a dans le monde mais seulement ce que les sens transmettent, des passions. Et ces passions ne correspondent pas aux choses étrangères, donc juger par ce que les sens nous apprennent, c'est-à-dire acquérir une connaissance à travers les sens n'est pas acquérir une connaissance *de* la chose, et donc ce n'est que par ressemblance que la transposition est faite des sens à l'objet du monde, ressemblance qui ne peut être certifiée, et donc une connaissance certaine n'est pas possible lorsqu'elle a lieu par l'entremise des sens.

Nous avons ainsi vu que, pour Montaigne, aussi bien les sens que la raison ont des limites dans l'utilisation que nous en faisons pour accéder à la connaissance. Le même cercle vicieux qui s'applique au procédé de connaissance par les sens s'applique aussi à la raison : il faut toujours trouver un fondement du fondement. Que reste-t-il alors à l'homme comme moyen pour connaître quelque chose, pour avoir une certitude sur son savoir ? Rien. L'homme doit accepter son ignorance, il n'a pas moyen de vérifier ce qu'il croit être sûr, il doit juste accepter ce qui lui vient d'ailleurs : la connaissance n'est possible que par la révélation, par la croyance en Dieu ; et non de façon rationnelle ni vérifiable. En effet, Montaigne se pose le problème de l'existence : qu'est-ce qui est ? Qu'est-ce qui existe ?

Et puis nous autres sottement craignons une espèce de mort, là où nous en avons déjà passé et en passons tant d'autres [...]. La fleur d'âge se meurt et passe quand la vieillesse survient [...] et le jour d'hier meurt en celui d'aujourd'hui [...] et il n'y a rien qui demeure et qui soit toujours un [...]. Car il n'est pas vraisemblable que sans mutation nous prenions autres passions; et ce qui souffre mutation ne demeure pas un mesme : et s'il n'est pas un mesme, il n'est donc pas aussi : ains quant et l'estre tout un, change aussi l'estre simplement, devenant tousjours autre d'un autre. Et par consequent se trompent et mentent les sens de nature, prenans ce qui apparoist, pour ce qui est, à faute de bien sçavoir que c'est qui est. Mais qu'est-ce qui est veritablement ? ce qui est eternel : c'est à dire, qui n'a jamais eu de naissance, ny n'aura jamais fin, à qui le temps n'apporte jamais aucune mutation. [...] Parquoy il faut conclure que Dieu seul est, non point selon aucune

[117] Montaigne, *Ibid*.

> mesure du temps, mais selon une eternité immuable et immobile, non mesurée par temps, ny subjecte à aucune declinaison : devant lequel rien n'est, ny ne sera apres, ny plus nouveau ou plus recent ; ains un realement estant, qui par un seul maintenant emplit le tousjours, et n'y a rien, qui veritablement soit, que luy seul : sans qu'on puisse dire, il a esté, ou, il sera, sans commencement et sans fin.[118]

Etant donné que tout ce qui m'apparait, tout ce que je perçois par les sens, tout ce que je crois connaître, n'est que le produit du moi, de celui qui observe, alors il est possible que tout ce qui existe n'existe qu'en moi qui crois à cette existence. Cette subjectivité maximale est la cause du scepticisme de Montaigne : c'est le fait qu'il y ait un moi séparé du monde qui provoque l'impossibilité d'une connaissance certaine. Or, le concept de Dieu n'entre pas dans nos catégories : nous n'avons pas l'expérience de Dieu, il n'est pas observable et il n'est pas non plus connaissable par la raison, la démonstration de son existence ne peut être faite par la logique. Sa connaissance repose sur la révélation, sur la croyance : en Dieu il faut y croire, sans cela, impossible de montrer qu'il existe. Ni la raison ni les sens ne permettent de connaissance certaine, ce n'est donc pas à travers eux que l'on pourra montrer l'existence de Dieu.

Et pourquoi Dieu est la seule chose qui est ? Parce que tout ce qui est observé dans le monde change, et ce qui change ne peut pas être considéré existant dans la continuité. Il y a dans le temps un changement, une mutation des choses du monde aussi bien que du moi. N'étant pas toujours le même en vue de ces mutations, l'objet pris à un moment X et pris à un moment Y plus lointain dans le temps n'est pas le même : il n'existe donc pas d'objet en tant que tel, vu qu'il est différent en ces différents instants. Pour exister, l'objet doit être en dehors du temps, c'est-à-dire « éternel » dans le vocabulaire de Montaigne. Est ce qui existe et ce qui est le même de façon continue, sans mutation au cours du temps, nous pourrions même dire sans être dépendant du temps. Et c'est de Dieu qu'il s'agit : seule son existence peut nous être connue, c'est le seul savoir que nous avons, et c'est par croyance que nous le possédons et non par la raison ni par les sens (« c'est par l'entremise de nostre ignorance, plus que de nostre science, que nous sommes sçavants de divin savoir. Ce n'est pas merveille, si nos moyens naturels et terrestres ne peuvent concevoir cette cognoissance supernaturelle et

[118] Montaigne, *Ibid*.

celeste : apportons y seulement du nostre, l'obeissance et la subjection »[119]). Il faut l'accepter, et non chercher à le démontrer par la raison, ni à le percevoir par les sens.

Nous avons donc vu jusqu'ici que le scepticisme de Montaigne a pour origine le doute d'une connaissance certaine, la recherche de celle-ci, et aboutit dans l'acceptation de son ignorance. Pour justifier tout savoir, pour affirmer des énoncés, pour vivre et suivre les règles et les lois de la société ou de la religion, il ne faut pas chercher dans la raison ou dans les sens un fondement, puisque rien ne sera trouvé, il faut tout simplement l'accepter en se soumettant à l'autorité, à la tradition, puisque Dieu existe et c'est par révélation que cela est su. C'est la seule chose qui résiste au scepticisme, au doute, et qui permet à l'homme, au moi, à cette subjectivité coupée du monde extérieur, d'accéder à un savoir, aussi bien sur lui-même que sur les objets extérieurs à lui[120].

Le scepticisme de Hume

Nous avons montré que Montaigne utilise la raison pour montrer ses propres limites, et Hume procède de la même façon. En effet, dans le *Enquiry concerning Human Understanding* (1748), Hume argumente en faveur de l'absence de fondement pour la connaissance et pour la morale. À première vue, cela peut paraître très incohérent, et c'est toujours le grand problème du scepticisme, aussi bien chez Hume que chez d'autres penseurs : comment affirmer que rien de ce que l'on affirme n'est valide ? L'objectif de Hume est de montrer les limites de la raison, ses faiblesses, et pour cela il va utiliser la raison même : il n'affirme pas qu'elle n'existe pas, il affirme qu'elle ne permet pas de fonder la connaissance. Pour cela, il va analyser comment fonctionnent les procédés de la connaissance, d'où viennent les connaissances que nous croyons être certaines, et ce qui permet d'être sûr d'un quelconque élément.

Hume[121], comme Montaigne, peut être considéré comme sceptique, en cela qu'il accepte son ignorance et qu'il pense ne pas avoir de connaissance sûre. Cependant, le

[119] Montaigne, *Ibid*.

[120] Une analyse plus poussée demanderait de s'intéresser aussi au terme de fidéisme et aux liens entre scepticisme et religion. Voir à ce sujet AMESBURY, Richard, "Fideism", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2017 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <https://plato.stanford.edu/archives/fall2017/entries/fideism/>. Dernière consultation le 16 mai 2018.

[121] Nous n'allons pas inclure de citations de Hume dans ce travail, il suffira de se rapporter à *Enquiry concerning Human Understanding.*

scepticisme de Hume prend source dans son empirisme radical, qui consiste à dire que toute connaissance est basée sur l'expérience, que toute connaissance prend sa source dans des perceptions qui sont ensuite travaillées par la raison et deviennent ainsi des idées. L'esprit n'a aucune connaissance *a priori*, indépendante de l'expérience : c'est à partir de ce que les sens apportent à l'esprit ou à la raison (*mind*) que seulement ensuite des idées et des généralités pourront être construites. Mais comment se réalise exactement ce passage des sens à la raison, et comment sont justifiées aussi bien les perceptions des sens que le travail que fait la raison ensuite ?

Considérons tout d'abord le phénomène de perception. L'homme observe un objet et perçoit sa forme, sa couleur, sa taille, son mouvement. Ce mouvement de l'objet suppose alors qu'il a été perçu à deux instants différents, lorsqu'il était à l'emplacement A et lorsqu'il était à l'emplacement B, puis C, et ainsi de suite. Sauf que les sens ont perçu l'objet à un moment X correspondant à l'emplacement A, puis à un moment Y correspondant à l'emplacement B. Mais qu'est-ce qui assure qu'il s'agisse du même objet à ces deux instants et en ces deux endroits ? Il est possible de découper le temps dans d'infinis moments, il restera toujours cette différence entre X et Y. Je reçois des perceptions entrecoupées, et lorsque je ne regarde plus l'objet que j'ai observé pendant un temps défini, puis je le regarde à nouveau et qu'il est toujours au même endroit, je vais déduire, de par le travail de mes impressions, qu'il s'agit du même objet : je vais supposer son identité dans le temps, je vais croire qu'il existe en dehors de moi de par les informations fournies par les sens. Mais cette croyance est-elle justifiée ? Pour Hume, rien ne me dit qu'il s'agisse du même objet, puisque je n'ai que des perceptions indépendantes que mon esprit, après observation, réunit. L'identité est le produit de mon esprit, c'est une fiction. L'objet n'est pas en dehors de moi toujours le même, c'est moi qui pose son existence, parce que c'est plus simple de penser qu'il s'agit du même objet, ce sera une information plus facile à traiter. C'est notre imagination qui construit donc l'objet en tant qu'unité spatio-temporelle, qui donne de la cohérence et qui nous fait croire à une continuité, alors que la seule chose à laquelle nous avons eu accès était une perception d'un objet à un moment précis. Hume accepte donc le fait que nous ayons des perceptions : ce sont les sens qui nous permettent de connaître quelque chose, mais le problème vient ensuite, lorsque l'esprit traite ces informations. Où commence la croyance et où s'arrête donc la connaissance sûre, certaine, fondée et justifiée ?

Le travail que fait la raison des impressions fournies par les sens est un travail de généralisation : un objet perçu un grand nombre de fois et à chaque fois avec les mêmes caractéristiques va être associé pour toujours à ces autres éléments. C'est le phénomène de causalité qui occupe principalement Hume : qu'est-ce qui me fait penser que nécessairement après A il y aura B ? C'est le fait d'avoir vu un grand nombre de fois B après A qui va me faire croire, à chaque fois que je verrai A, qu'il y aura B après. Cette croyance n'est pas fondée sur une connaissance sûre. Rien ne me permet d'affirmer que ce sera ainsi, ni la raison, ni les sens. Cette croyance est uniquement fondée sur l'habitude, l'habitude que j'ai de voir A suivi de B. L'habitude va influencer la raison et va lui faire croire qu'il y a une nécessité dans la relation de causalité, nécessité qui n'est en réalité pas dans les objets ni dans leur relation, mais qui est basée sur mes idées, sur l'esprit. Hume est sceptique envers la raison en cela qu'elle n'accède pas à la vérité, elle ne permet pas de connaissance sûre, mais nous l'oublions par l'habitude que l'on a de la causalité, et nous croyons qu'il s'agit d'une loi générale, absolue et rationnelle qui ne peut être contestée.

Nous n'avons ainsi pas d'accès à la connaissance par la raison, qui est faible et qui ne permet qu'une approximation, en construisant des lois générales qui permettent de régler nos vies, de donner de l'ordre par l'habitude que nous avons de construire cet ordre. Les sens ne nous permettent pas non plus d'accéder à la connaissance, mais seulement de recevoir des impressions. C'est de là effectivement que vient la seule chose qui est sûre : de la nature, de ce que perçoivent les sens, de l'habitude de la vie, qui est un des principes de la nature, et qui, ne permettant qu'un degré de connaissance partiel, elle permet au moins le respect de valeurs, de mœurs, et donc la possibilité de vie et d'un quotidien. Non parce que l'habitude donne accès à une vérité sur comment les choses vont se passer, mais parce que l'ensemble des expériences passées permet d'établir une probabilité de ce qui se passera par la suite : la connaissance est donc non certaine mais plus ou moins probable en vue de ce que, par habitude, je connais. L'habitude est alors la base de la connaissance, même si cette connaissance n'est pas théoriquement démontrée. Le scepticisme doit donc ainsi rester dans la sphère philosophique, en ce qui concerne les sens. Ils ne nous donnent jamais la preuve de l'existence continue d'un objet, mais nous y croyons par habitude, et cette habitude est un principe auquel nous sommes soumis. J'ai donc l'idée d'une double existence : d'un

côté, mes perceptions, qui sont entrecoupées ; et d'un autre côté l'objet qui existerait réellement, qui est l'opinion commune, comme continuité de ces perceptions. L'habitude que j'ai de voir B suivre A, en plus de mon imagination qui relie mes différentes perceptions, et tout cela grâce à la mémoire que j'ai de me souvenir de mes impressions, fait que je crois en l'identité et en l'existence de l'objet.

Quelle(s) connaissance(s) possible(s) ?

Nous avons donc vu une différence évidente entre Hume et Montaigne : les sens ne sont pas une base fiable de connaissance pour Montaigne, alors que pour Hume il s'agit de la seule voie possible de connaissance, même si non totalement justifiable, mais nécessaire. Mais des ressemblances sont tout aussi constatables dans leurs scepticismes respectifs : tous les deux montrent les limites de la raison, qui ne constitue en aucun cas une base fiable de connaissance et d'accès à la vérité, et tous les deux considèrent le sujet connaissant, le moi, séparé du monde à connaître, à l'extérieur. Cependant, il y a dans cette même conception une différence importance. Nous avons insisté sur le fait que Montaigne présentait une nouveauté dans l'histoire de la philosophie : la naissance de l'introspection, du moi coupé du monde et qui cherche à se connaître lui-même indépendamment du monde extérieur, qu'il cherche, par ailleurs, aussi à connaître. Hume, plus d'un siècle après, n'est plus dans cette nouveauté du moi opposé au monde, et il va critiquer cette place centrale que prend le moi en défendant la thèse que le moi est une croyance. Si l'existence continue de l'objet dans le temps est une croyance due à mon imagination pour donner de la cohérence à mes perceptions, alors mon existence continue est aussi une croyance et non une vérité démontrée. La mémoire trouve le moi en reliant les souvenirs, en reliant les perceptions que j'ai eues et que j'ai, et dont je me souviens. C'est le pouvoir de l'esprit qui construit mon identité après avoir reçu des impressions en tant que telles. La subjectivité n'est pas au centre de sa philosophie : la vérité ne consiste plus en une correspondance entre ce que le sujet pense et comment l'objet est vraiment, puisque le sujet en tant que continuité de ses perceptions et de ses pensées n'existe pas, et l'objet est uniquement la cause de ses perceptions, puis du travail de ces perceptions par la raison, qui seront des idées. Dans l'objet ou dans le 'moi' il n'y a pas d'idée d'identité, nous vivons sans penser constamment à nous-mêmes, et c'est après la réception des impressions que le 'je' et

l'objet vont arriver, vont être construits et vont être l'objet d'une croyance de par l'habitude que j'ai de l'identité de ce moi ou de cet objet.

Par ailleurs, l'importance que donne Montaigne à la croyance en Dieu n'est pas du tout retrouvée chez Hume : comme nous avons vu, ce sont les sens qui pour lui représentent la seule source de connaissance, ils sont ce qui résiste au scepticisme, puisque bien que je puisse douter de la vérité de l'énoncé 'cette table existe', je vais toujours pouvoir dire 'je vois cette table', ou 'j'ai une perception de cette table'. Or Dieu n'est pas perçu par les sens mais, comme disait Montaigne, est issu d'une révélation qui le protège de la critique qu'il adressait aux connaissances venant des sens. Pour Hume, cette voie ne donne pas accès à la connaissance, d'où la différence évidente quant à ce qu'ils considèrent comme source de connaissance valable (même si jamais sûre).

Hume comme Montaigne ont ainsi développé un scepticisme envers la raison et un scepticisme envers les sens dans le cas de Montaigne, qui avait comme origine le doute (pour Montaigne) ou la philosophie (empirique, pour Hume). Mais dans les deux cas le fait d'accepter son ignorance ne peut être absolu et nécessite une base fiable à laquelle attacher un savoir certain. Pour Montaigne, il s'agissait de la révélation, et pour Hume des sens, par lesquels nous avons des perceptions. Dans les deux cas aussi nous avons observé une réflexion concernant le 'moi' et l'objet, la subjectivité et l'objectivité, l'identité d'un objet et mon accès à la connaissance des objets. Cette réflexion peut sembler évidente lorsqu'on réfléchit en et par elle, mais elle peut aussi, analysée avec plus de recul, apparaître chargée de présupposés : un 'je' qui pense, coupé du monde et qui essaye de connaître ce qu'il y a en dehors, est-ce la réalité ? Montaigne ne se demande pas si cette introspection qui est à la base de son scepticisme est fondée ou non. Et penser que les perceptions que nous constatons entrecoupées ne permettent pas de fonder l'existence de l'objet, parce qu'il devrait avoir une continuité dans le temps, n'est-ce pas présupposer que, pour exister, une chose doit être continue dans le temps ? Le temps est-il un critère nécessaire à l'existence ? N'est-il pas possible de penser l'existence en un moment X puis l'existence en un moment Y et qu'il y ait une identité entre ces deux existences, même s'il n'y a pas de continuité ?

Ces éléments de critique ne sont que des débuts de réflexion que nous n'avons pas encore poussés au-delà, et qu'il serait nécessaire de développer et de juger en étudiant d'abord plus à fond le contenu des œuvres de Montaigne et de Hume, mais aussi chez d'autres penseurs. Nonobstant, il reste encore beaucoup à dire sur ces deux auteurs, aussi bien sur le problème entre liberté et nécessité qui se pose du moment où le fondement de la relation de causalité est remis en cause, que sur le fondement de la morale ou encore sur la façon dont il faut ou dont nous pouvons nous conduire. Ces réflexions vont cependant au-delà du but de cette étude, qui est de comprendre la possibilité d'une pensée et d'un savoir qui ne tombe pas dans un dogmatisme, c'est-à-dire comment dépasser l'opposition scepticisme et dogmatisme, en s'intéressant particulièrement à deux objets du scepticisme : les sens et la raison. Le problème de Montaigne comme de Hume était de trouver la vérité comprise comme une correspondance entre ma représentation et l'objet en tant que tel. La 'vérité', la 'réalité' est recherchée par tous les moyens et se heurte à des limites indépassables. Ils sont donc tous deux obligés à accepter des connaissances non totalement fondées et à rester dans cette ignorance et dans ce doute.

Annexe 2 : La temporalité du *ego sum, ego existo* dans les *Méditations Métaphysiques* de Descartes[122]

> De sorte qu'après y avoir bien pensé, et avoir soigneusement examiné toutes choses, enfin il faut conclure, et tenir pour constant que cette proposition : Je suis, j'existe, est nécessairement vraie, toutes les fois que je la prononce, ou que je la conçois en mon esprit.

Descartes, *Méditations Métaphysiques*, Méditation Seconde, p. 24-25 (19).

> Et encore que je puisse supposer que peut-être j'ai toujours été comme je suis maintenant, je ne saurais pas pour cela éviter la force de ce raisonnement, et ne laisse pas de connaître qu'il est nécessaire que Dieu soit l'auteur de mon existence. Car tout le temps de ma vie peut être divisé en une infinité de parties, chacune desquelles ne dépend en aucune façon des autres ; et ainsi, de ce qu'un peu auparavant j'ai été, il ne s'ensuit pas que je doive maintenant être, si ce n'est qu'en ce moment quelque cause me produise et me crée, pour ainsi dire, derechef, c'est-à-dire me conserve.

Descartes, *Méditations Métaphysiques*, Méditation Troisième, p. 48-50 (54).

En lisant les *Méditations Métaphysiques*, nous accompagnons Descartes dans son intimité et dans sa réflexion à la recherche d'un savoir certain. Son but étant de trouver la vérité, il résout de se détacher de toutes ses idées reçues et de répudier toute connaissance préalable : c'est ce que nous appelons aujourd'hui le doute méthodique ou cartésien.

Dans cette recherche, nous allons nous concentrer sur les deuxième et troisième méditations afin de comprendre le statut du premier énoncé positif de la science : « je suis, j'existe » auquel Descartes arrive. En effet, nous devons tout d'abord comprendre la nécessité de cette proposition lorsque Descartes l'annonce en début de la deuxième méditation, afin de justifier le problème qui apparaît par la suite : comment puis-'je', moi qui pense, exister dans le temps ? Mon existence n'est-elle sûre qu'au moment où

[122] Merci au Dr. Marco Giovanelli pour son cours "Introduction à la philosophie de Descartes" à l'Université de Tübingen en 2016, qui m'a permis de réaliser ce travail de recherche. Je dois préciser que je n'ai travaillé ici qu'une traduction en français des *Méditations*. Mes connaissances en latin étant limités, je n'ai pas pu me référer au texte original, ce qui aurait sans doute permis une plus grande honnêteté dans l'interprétation de Descartes. La littérature secondaire consultée n'a pas non plus était exhaustive, mais cette recherche n'avait pas l'intention d'être intensive et approfondie, mais seulement de donner un aperçu du problème de l'identité du 'je' dans les deuxième et troisième méditations. Elle a été principalement basée sur un cours de philosophie générale que le professeur Dan Arbib a donné à l'université Jean Moulin Lyon 3 en octobre 2013.

je pense effectivement, ou suis-je conservé dans le temps et puis-je être sûr que j'existe et que je suis le même, au-delà du seul instant de ma pensée ? Grâce à la troisième méditation, nous allons découvrir que c'est Dieu qui, pour Descartes, soutient l'existence du 'je' qui pense, en me créant à chaque instant : c'est seulement ainsi que je peux continuer d'exister dans le temps. La question demeure de savoir si ce 'je' qui existe est le même à chaque nouvel instant. Nous allons examiner en quelle mesure Descartes apporte une réponse satisfaisante à ce problème.

La nécessité existentielle et le caractère performatif du *ego sum, ego existo*

En doutant de tout, Descartes arrive à une proposition qu'il conçoit comme devant être nécessairement vraie : « je suis, j'existe ». C'est une proposition qui est énoncée à la première personne, puisqu'il ne peut dire qu'elle est vraie que lorsqu'elle est ainsi conçue en *son* esprit. Il ne peut donc pas, à ce stade de la méditation, dire « il est, il existe » en parlant de quelqu'un d'autre à qui il pense. C'est un énoncé qui n'est donc valable que pour le sujet qui le prononce. Dans son article[123], Hintikka appelle cette interprétation l' « inconsistance existentielle ». Pour comprendre le résultat nécessaire de la proposition de Descartes, il faut partir de son contraire : « Je n'existe pas » est un non-sens, il est impossible de soutenir véritablement un tel énoncé, et c'est pourquoi il est évident, intuitivement, que « je suis, j'existe » est vrai. C'est une proposition qui est vérifiable par elle-même, non pas déductivement ou logiquement, mais tout simplement par le fait de la penser : il est indubitable que j'existe « parce que » et « aussi longtemps » que je le pense, au présent, et cette affirmation n'est atteinte par aucun raisonnement.

Penser *ego sum, ego existo* implique nécessairement sa vérité : c'est par l'acte de la pensée que l'existence devient nécessaire, et, puisque la pensée n'a lieu qu'à un

[123] Hintikka, "*Cogito, Ergo Sum: Inference or Performance*?" in *Meta-Meditations: Studies in Descartes*. Edited by Alexander Sesonske and Noel Fleming. University of California, Santa Barbara, Wadsworth Publishing Company, Inc., 1962, p58: *"The inconsistency (absurdity) of an existentially inconsistent statement can in a sense be said to be of* performatory *(performative) character. It depends on an act or "performance", namely on a certain person's act of-uttering a sentence (or of otherwise making a statement); it does not depend solely on the means used for the purpose, that is, on the sentence which is being uttered. The sentence is perfectly correct as a sentence, but the attempt of a certain man to utter it assertively is curiously pointless."*

instant précis, il s'ensuit que mon existence aussi n'est nécessaire qu'à ce moment précis où je pense. L'existence est donc un état qui est identique à la pensée. L'être et la pensée sont deux faces d'une même conscience, et elles ne sont définies qu'au présent : au moment où la pensée est performée, l'existence l'est aussi. C'est le caractère performatif du *ego sum, ego existo.* C'est par l'acte même de la pensée que l'existence devient nécessaire, et la seule relation valide entre 'pensée' et 'être' est celle de l'instantanéité, l'assimilation des deux, puisque l'une fonde l'autre et vice-versa en un seul et même moment. La pensée « performe » l'être, et l'être « performe » la pensée, la fonde immédiatement dès que l'acte de pensée a lieu. Ce n'est pas « je pense, donc j'existe », il n'y a pas de démonstration, il n'y a pas de lien de cause à effet, mais plutôt une équivalence instantanée, intuitive, évidente, et qui a lieu au présent uniquement. Il est indubitable que j'existe, cela ne peut être faux, du moment où je le pense (et non *parce que* je le pense).

Jusque-là, l'énoncé « je suis, j'existe » peut être conçu comme vrai, si nous suivons Descartes dans sa méditation (en méditant nous-mêmes, c'est-à-dire en pensant, et donc en existant, au présent et à la première personne). Ce n'est que pour le sujet qui pense que ces vérités sont vraies, et à aucun moment Descartes ne les généralise au genre humain, ni à un certain nombre de personnes. Si *moi* je cesse de penser au présent, rien ne m'assure de *mon* existence. Ma pensée est la seule qui me permet affirmer que j'existe. Deux questions se posent à ce moment de la méditation : puis-je exister dans le temps ; et, quel est ce 'je' qui existe ? Quelle est cette chose qui pense ? Nous introduisons ici la notion du temps, mais nous avons déjà précisé que l'acte par lequel je prends connaissance de mon existence est un acte qui n'a lieu qu'au présent. La première question concerne donc cette temporalité de l'existence : ne suis-je jamais autrement qu'au présent ? Comment rendre compte de mon existence dans le temps, dans un présent plus long qu'un seul moment performatif ? La deuxième question, quant à elle, concerne la temporalité de mon existence en tant que c'est mon existence à moi : ce moi, dans le cas où « je suis, j'existe » soit possible dans un moment plus long, est-il le même à chaque instant ? Mais ce nouveau problème ne pourra être traité qu'une fois que nous aurons répondu au premier.

La thèse de la création continuée

Le problème de la temporalité de mon existence ne peut être résolu au sein de la deuxième méditation. Il est nécessaire de continuer de méditer avec Descartes et de suivre son raisonnement dans la troisième méditation, lorsqu'il donne une preuve de l'existence de Dieu, que nous n'allons pas détailler ici, faute de quoi cette recherche perdrait de vue son objet principal. Nous allons donc accepter l'existence de Dieu telle que Descartes la présente. Comme nous avons vu, à chaque fois que « je suis, j'existe », je ne suis assurée de cette vérité qu'au moment où je performe cet acte (de pensée) : c'est un instant concret, limité dans le temps. Mais en fondant ma raison, ma pensée, dans l'existence de Dieu, je comprends que c'est lui qui me créé à chaque instant que je le conçois. Le 'je' est totalement dépendant de Dieu, et puisque Dieu est la cause[124] de mon existence, de ma pensée performatrice, qui n'a lieu qu'au présent, cette existence a lieu en réalité à chaque moment que je le conçois. C'est une suite de présents qui se suivent les uns les autres, et à chaque moment je suis à nouveau. Il n'y a de conscience qu'au présent et je ne suis qu'aussi longtemps que je pense : que je cesse de penser au présent, alors rien ne m'assure de mon existence. Mais la notion de Dieu permet une continuité de mon existence. Dieu me créé à chaque instant, mon existence est donc à chaque instant vraie lorsque je pense, et cette continuité d'instants qu'est le temps est aussi la marque de mon existence : une continuité d'instants où j'existe, parce qu'en me créant à chaque instant, Dieu me maintient dans l'existence.

> En effet c'est une chose bien claire et bien évidente (à tous ceux qui considéreront avec attention la nature du temps), qu'une substance, pour être conservée dans tous les moments qu'elle dure, a besoin du même pouvoir et de la même action, qui serait nécessaire pour la produire et la créer tout de nouveau, si elle n'était point encore[125].

C'est ce que les commentateurs appellent la thèse de la création continuée.

Pour résumer, je sais que j'existe, et que c'est Dieu qui m'a créé. Cette création n'est pas au passé, comme s'il m'avait créé à un moment donné et que maintenant je

[124] Dans la troisième méditation, Descartes réserve un long raisonnement pour expliquer que ni moi ni mes parents ne pouvons être la cause de mon existence. Nous remarquerons que la causalité est supposée par Descartes comme nécessaire : toute chose doit avoir une cause. Cette affirmation est à mettre en cause mais nous ne nous y attarderons pas ici.

[125] Descartes, *Méditations Métaphysiques*, Troisième Méditation, p. 48-50 (54).

continue d'être sans avoir besoin de lui : au contraire, il me créé maintenant, au présent, et à chaque instant que je découvre mon existence, c'est Dieu qui me créé au même moment. Le temps est considéré comme étant constitué d'une infinité de parties, et aucun moment n'appelle nécessairement le suivant. Si j'existe à l'instant t_0, rien n'indique que je dois exister à l'instant t_1. Cette discontinuité du temps est ce qui permet de se poser la question de qu'est-ce qui fait que je me conserve, et la réponse de Descartes est donc cette création continue, moment après moment. Le *ego sum, ego existo* est toujours un acte performatif, et est toujours une intuition nécessaire au présent uniquement, mais mon existence au cours du temps est maintenue grâce à l'action de Dieu.

Maintenant nous sommes confrontés au deuxième problème, que nous pouvons appeler le problème de l'identité. Il semble que Descartes part du préjugé qu'il y a quelque chose qui reste dans le temps, qui définit le 'je', le 'moi', qui reste immuable, et qui, même si toutes ses caractéristiques sont changées, cette chose reste la même et est conservée : moi qui pense suis quelque chose, j'existe, j'ai un 'je' qui me définit en tant que 'moi' et qui me distingue de toute autre chose, existante ou non. D'où viendrait cette affirmation ? Lors de l'examen du morceau de cire plus tard dans la méditation, nous observons le même phénomène : pour Descartes, il est évident que la même cire reste, après que tout ce que l'on considérait comme tel (par nos sens) ait été changé. Pourquoi serait-il si évident que la cire ait une identité ? Une identité ou une essence, quelque chose qui reste, qui se conserve, qui la définit au-delà de ses attributs ou accidents, de ses propriétés. Descartes ne suppose-t-il pas ici cette identité ? « La même cire demeure-t-elle après ce changement ? Il faut avouer qu'elle demeure ; et personne ne le peut nier. »[126] Cette affirmation montre clairement que malgré le temps qui passe (par une continuité d'instants), et les changements évidents de la cire, *elle* est toujours la même.

Descartes suppose, aussi bien pour le 'moi' que pour la cire, que ce sont des choses qui restent *les mêmes* au cours du temps. Comment justifie-t-il qu'il y a une identité entre le moi qui pense et qui existe à l'instant t_0 de ma pensée, et le moi qui pense et qui existe à l'instant t_x de ma pensée ? Une fois résolu le premier problème, à

[126] Descartes, *Méditation Métaphysiques*, Deuxième Méditation, p. 30-31 (26).

savoir que Dieu me créé et me maintient dans le temps, qu'est-ce qui me permet de dire que le moi à t_0 et le moi à t_x est le même ? Ce problème est-il lui aussi résolu par la thèse de la création continuée ?

Nous pouvons avancer l'idée que, pour Descartes, les conceptions du temps, du moi, et donc aussi de l'identité (ou de la substance, de l'essence de la chose) doivent totalement être comprises en relation avec Dieu, l'être souverainement parfait et infini. C'est Dieu qui me fait exister, c'est Dieu qui me créé à chaque instant, c'est Dieu qui me maintient dans le temps – temps qui lui aussi est créé par Dieu, comme une continuité d'instants. Le 'je' que Dieu créé et dont j'ai la connaissance lorsque j'affirme « je suis, j'existe » est seulement au présent. Puis à nouveau à l'instant d'après, puis à nouveau au moment suivant. Dieu fait que cet acte momentané, performatif, soit maintenu dans le temps, et que je puisse donc avoir la certitude que j'existe et que je suis le même au cours du temps. Pour la cire, c'est la même conclusion : elle est créée par Dieu à chaque instant, elle est ainsi maintenue. Ses propriétés changent, je ne vois pas la même cire, mais c'est la même : Dieu la maintient, tout en changeant ses propriétés. Cette substance qui reste, cette identité qui caractérise la cire au-delà de ce que je perçois avec mes sens est exactement ce qui est maintenu ou créé par Dieu. Le 'je' qui existe n'est pas tout simplement le 'je' qui a, à un moment donné, pensé, douté, ressenti, etc. C'est un 'je' qui est maintenu par Dieu, qui existe et qui lui aussi, comme la cire, change au cours du temps : nous sommes des enfants qui deviennent des adultes, puis vieillissent : 'je' suis toujours le même, que ce soit au stade enfant ou à l'âge adulte. C'est cette identité qui est celle qui pense, c'est ce 'je' que Dieu créé à chaque instant.

<u>Le problème de « l'évidence »</u>

Nous nous demandions tout d'abord comment 'je' qui pense et qui est sûr de mon existence à t_0 peux exister dans le temps et être donc sûr de mon existence à t_x. Après avoir examiné les deuxième et troisième méditations, nous avons compris que cela est possible grâce à Dieu, être souverainement parfait et infini qui me créé continuellement et assure ainsi mon existence à chaque instant du temps. Nous nous demandions ensuite si ce 'je' qui existe est le même à chaque nouvel instant, et nous avons à nouveau conclu que cela est ainsi puisque c'est en cela même que consiste l'action de Dieu : à me créer

moi à chaque instant, à soutenir mon existence en tant qu'être, en tant que toujours le même, en tant que « chose qui pense ». Ce qui reste à déterminer est pourquoi Descartes propose cette représentation du temps comme suite d'instants toujours divisibles et sur lesquels mon existence est projetée. Descartes avait douté de tout lors de la première méditation, et cette vision du temps ne vient pas d'une analyse de lui-même. Peut-être que la prochaine étape de ce travail serait d'examiner cette conception du temps, qui semble, pour le moment, être acceptée comme étant une évidence et n'est pas suffisamment remise en doute. Avec le regard du scepticisme que nous venons d'examiner, nous pouvons conclure que Descartes impose une limite à son doute méthodique pour qu'une connaissance puisse être fondée : il accepte le temps, avec la définition qu'il en donne, comme étant une évidence. À partir de cette conception du temps, il pourra alors développer aussi bien une certaine conception du moi et une certaine conception de Dieu, même si ce n'est pas dans le même ordre que ces éléments viennent s'ajouter à son savoir partant de la *tabula rasa*.

Annexe 3 : Réflexion d'une personne que j'ai interviewée en décembre 2017.

« Je vis la plupart du temps sans y penser, par habitude. Il m'arrive bien sûr de réfléchir sur des thèmes précis, de mobiliser mes facultés intellectuelles, mais très rarement sur moi-même, sur le but de mon existence.

Par paresse, mais aussi par angoisse. Je pressens confusément que si je pousse encore et encore la vertigineuse régression des « Pourquoi ? », si j'examine implacablement les moteurs qui guident ma vie (croyances, valeurs, objectifs), toute mon existence risque de s'effondrer comme un château de cartes sans fondation, à l'image de ces personnages de bande dessinée qui chutent dans le précipice seulement au moment où ils prennent conscience qu'il n'y a pas de sol sous leurs pieds.

Mais lorsque cela arrive, dans ces moments où se lève ce brouillard dans lequel semble constamment baigner mon cerveau, lorsque le voile tombe de devant mes yeux, se déroulent alors ce type de pensées :

Je prends conscience de mon corps, avec ses sensations, dans ce bâtiment, dans ce pays, ce continent, sur cette boule de terre et d'eau propulsée à une vitesse folle dans l'espace, dans un univers infini sans cesse en expansion, piégé par les lois de la physique dans une partie infime mais pourtant gigantesque de celui-ci, perdu au milieu du vide, froid, noir et infini, sans comprendre ce qu'est la matière qui me compose, sans réussir à définir ce qu'est le temps, ce temps si primordial pourtant, inéluctable bourreau qui viendra annihiler ma vie comme celle de tous ceux qui ont vécu avant moi, puis fera disparaître mes descendants, la mémoire de mon nom, et toutes les œuvres ou accomplissements que j'aurais pu laisser, avant la disparition des civilisations, de l'humanité, de toute forme de vie, de la mort de notre soleil, puis de toute étoile, jusqu'à l'homogénéisation totale de l'énergie dans un Univers pour toujours froid, noir et silencieux, sans personne pour s'en rendre compte. »

Bibliographie

Bibliographie principale

KUNDERA, Milan, *Risibles Amours*, Éditions Gallimard, Collection Folio, France, 1986. Traduction du tchèque par François Kérel.

KUNDERA, Milan, *L'immortalité,* Editions Gallimard, Collection Folio, France, 1990. Traduction du tchèque par Eva Bloch.

KUNDERA, Milan, *L'insoutenable légèreté de l'être*, Édition Gallimard, Collection Folio, France, 1990. Traduction du tchèque par François Kérel.

KUNDERA, Milan, *Œuvre*, tome I, Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléaide, nº567, France, 2011. Traduction du tchèque par Marcel Aymonin et François Kérel.

KUNDERA, Milan, *L'art du Roman*, Édition Gallimard, Collection Blanche, France, 1986.

UNAMUNO, Miguel de, *La Agonía del Cristianismo*, Colección Austral, Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1924.

UNAMUNO, Miguel de, *Amor y pedagogía*, Colección Austral, Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1940.

UNAMUNO, Miguel de, *Recuerdos de niñez y mocedad*, Colección Austral, Espasa-Calpe Argentina, S.A., Buenos Aires, 1942.

UNAMUNO, Miguel de, *El hermano Juan*, Colección Austral, Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1946.

UNAMUNO, Miguel de, *Niebla* in « Ensayos Novela Teatro Poesía », Círculo de Lectores, S.A., Barcelona, 1970.

UNAMUNO, Miguel de, *Lo que debo a Trueba*, Publié dans *El Figaro*, Madrid, 1920 in « De mi vida », Colección Austral, Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1979.

UNAMUNO, Miguel de, *En mi viejo cuarto* (1909), Publié dans *La Nación*, Buenos Aires, in « De mi vida », Colección Austral, Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1979.

UNAMUNO, Miguel de, *Sobre mí mismo*, Publié dans *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 1913, in « De mi vida », Colección Austral, Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1979.

UNAMUNO, Miguel de, *Manuel Machado y yo*, Publié dans *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 1914 (5 janvier), in « De mi vida », Colección Austral, Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1979.

UNAMUNO, Miguel de, *Arabesco pedagógico sobre el juego*, Publié dans *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 1914 (19 janvier), in « De mi vida », Colección Austral, Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1979.

UNAMUNO, Miguel de, *El dolor de pensar*, Publié dans *La Esfera*, Madrid, 1915, in « De mi vida », Colección Austral, Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1979.

UNAMUNO, Miguel de, *Lo que debo a Trueba*, Publié dans *El Figaro*, Madrid, 1920, in « De mi vida », Colección Austral, Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1979.

UNAMUNO, Miguel de, « Paisajes del alma », Alianza Editorial, El libro de bolsillo, Madrid, 1979.

UNAMUNO, Miguel de, *Del sentimiento trágico de la vida – En los hombres y en los pueblos*, Editorial Biblioteca Nueva, S.L., Clásicos del pensamiento, Madrid, 1999.

Bibliographie complémentaire

BARCA, Calderón de la, *La vida es sueño,* Edición Espasa Calpe, Colección Austral. Madrid, 1997.

BARCA, Calderón de la, *El gran teatro del mundo,* Editorial Alhambra, Madrid, 1981.

CAMUS Albert, *L'étranger*, Editions Gallimard, Collection Blanche, 1942.

CAMUS, Albert, *Le mythe de Sisyphe,* Editions Gallimard, Collection Folio, France, 1985.

CARNAP, Rudolf, « Le dépassement de la métaphysique par l'analyse logique du langage », in *Manifeste de Vienne et autres écrits*, Paris PUF, 1985.

CERVANTES, Miguel de, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Empresa Pública Don Quijote de la Mancha, S.A., Biblioteca IV Centenario, 2005.

DESCARTES, René, *Méditations Métaphysiques*, Flammarion, GF Philosophes, 2009. Numérotation des pages d'après *Œuvres*, éd. Adam et Tannery, tome IX, Paris, 1904.

HEIDEGGER, Martin, *Être et Temps*, traduction par Emmanuel Martineau, Édition numérique hors-commerce, Richelieu, 1985.

HUME, David, *An Enquiry concerning the Principles of Morals*, Clarendon Press, Oxford, 1998.

HUME, David, *A Treatise of Human Nature*, Clarendon Press, Oxford, 2007.

LEVI, Primo, *Si c'est un homme*, traduction Martine Schruoffeneger, Robert Laffont, 1996.

MONTAIGNE, Michel de, « Apologie de Raymond Sebond » in *Les Essais*, II, 12, Œuvres Complètes, Bibliothèque de la Pléiade, Editions Gallimard, Ligugé, 1997.

PASCAL, Blaise, *Pensées*, Edition Gallimard, Collection Folio classique, 2004.

PESSOA, Fernando, Anthologie essentielle, Présentée, traduite et commentée par Patrick Quillier, Bilingue, Chandeigne, 2016.

PUTNAM, Hilary, "Brains in a vat" in *Reason, Truth, and History*, Cambridge University Press, 1981.

RYLE, Gilbert, *The Concept of Mind*, University of Chicago Press, United Kingdom, 1949.

SARTRE, Jean-Paul, *Huis clos* in « Théâtre complet », Editions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2005.

SÉNÈQUE, *Lettres à Lucilius*, Bibliothèque Nationale de France, Gallica Bibilothèque Numérique, Traduction française par P.D. Bernier, Librairie Poussielgue Frères, Paris, 1887.

SÉNÈQUE, *De la Brièveté de la Vie*, Editions eBooksFrance, 2000.

TOLSTOÏ, Léon, « La mort d'Ivan Ilitch » in *Œuvres Complètes du Comte Léon Tolstoï,* Traduction de J.W. Bienstock, P.-V. Stock, Editeur, Paris, 1912.

TOLSTOÏ, Léon, *Ma Confession*, Traduction de « Zoria », La Bibliothèque russe et slave, Littérature russe, Paris, Albert Savine, 1887.

TU, Weiming, "The Confucian Way" in *The Global Significance of Concrete Humanity: Essays on the Confucian Discourse in Cultural China*, Centre for Studies in Civilizations, New Delhi, 2010.

ZAMBRANO, María, *Filosofía y poesía*, Fondo de cultura económica, México, Colección Filosofía, 1996.

Littérature secondaire

AMESBURY, Richard, « Fideism », *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2017 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <https://plato.stanford.edu/archives/fall2017/entries/fideism/>. Dernière consultation le 16 mai 2018.

BLEIBERG, Germán et MARÍAS, Julián (dir.), *Diccionario de Literatura Española*, Ediciones de la Revista de Occidente, Madrid, 1972 (1949).

CÍA LAMANA, Domingo, « La narración religiosa como subjetividad, experiencia y ficción », *A Parte Rei* 62, Revista de Filosofía, 2009.

GORODEISKY, Keren, « 19th Century Romantic Aesthetics », *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2016 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL =

<https://plato.stanford.edu/archives/fall2016/entries/aesthetics-19th-romantic/>. Dernière consultation le 16 mai 2018.

HINTIKKA, Jaakko, "*Cogito, Ergo Sum: Inference or Performance*?" in *Meta-Meditations: Studies in Descartes*. Edited by Alexander Sesonske and Noel Fleming. University of California, Santa Barbara, Wadsworth Publishing Company, Inc., 1962.

MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso, « La representación de mundos en la novela y en el cine. A propósito de *La inmortalidad* de Milan Kundera », dans *Koinè. Annali della Scuola Superiore per Interpreti e Traduttori «San Pellegrino»*, 3, 1993, pp. 93-108.

PECCHINENDA, Gianfranco, « A memória, o homunculus e a arte da ficção », traduit par Irene Rossetto Giaccherino et Lucas Amaral de Oliveira dans *Plural*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP, São Paulo, v.19.2, 2012, pp.139-151.

RICARD, François, Préface dans : KUNDERA, Milan, *Œuvre*, tome I, Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléaide, nº567, France, 2011. Traduction du tchèque par Marcel Aymonin et François Kérel.

RICARD, François, Postface dans : KUNDERA, *L'immortalité*, Editions Gallimard, Collection Folio, France, 1990. Traduction du tchèque par Eva Bloch.

YNDURÁIN, Domingo, « Estudio preliminar », in *El gran teatro del mundo*, Editorial Alhambra, Madrid, 1981.

Filmographie

BROOKER, Charlie, *Black mirror*, 2011-present.

FASSBINDER, Rainer Werner, *Welt am Draht*, 1973.

FORSTER, Marc, *Stranger than fiction*, 2006.

NOLAN, Christopher, *Inception*, 2010.

ROLLAND, Justin and HARMON, Dan, *Rick and Morty*, 2013-present.

WACHOWSKI, Lana et WACHOWSKI, Lilly, *The Matrix*, 1999.