

Jean Marie YOMBO

Ecole Normale Supérieure

Université de Bertoua

jyombo@yahoo.fr

Roman postmoderne, effet de vie et ré-enchantement social dans *L'Insoutenable légèreté de l'être* de Milan Kundera et *Verre Cassé* d'Alain Mabanckou

Résumé

Le postmodernisme, engendré par la crise « des métarécits » (Lyotard 1979 : 7), favorise, sur le plan littéraire, l'actualisation des pratiques déstandardisées, inconvenantes à l'égard des canons établis. En tant que « version esthétique de l'anarchisme épistémologique » (Michaud 1998 : 30), il génère des œuvres sans qualité et place la création littéraire sous le signe du dérèglement. Par ce côté qui relève de l'anomie, les œuvres romanesques postmodernes ressemblent à des constructions ratées, inaptés à déclencher cette émotion esthétique bouleversante propre aux œuvres réussies et que Münch (2004) nomme « l'effet de vie ». Ramant à contre-courant de cette hypothèse, cet article veut montrer que les pratiques postmodernes procèdent d'un désordre génial qui, par la désintégration dispersive des formes et l'hybridation des codes, donne naissance à une « force-objet » (Jianli 2009 : 193) dotée « un potentiel d'effet de vie » (Guiyoba 2012 : 21) capable de solliciter et d'irradier toutes les facultés de la psyché. Ainsi verrons-nous que les œuvres postmodernes condensent des sensations différentes ayant pour corollaire l'entrée en « 'seconde vie' » (Münch 2004 : 35) du lecteur qui, par un saisissement synesthésique, actualise l'extraordinaire vie de l'art préparée en amont par l'instance créatrice, pour le libérer de la grisaille du quotidien. Pour mener à bien cette étude nous nous appuierons sur *L'insoutenable légèreté de l'être* de Milan Kundera et *Verre Cassé* d'Alain Mabanckou, œuvres complexes et mobilisant un matériau incitatif pour l'esprit du lecteur.

Mots-clés : Bouleversement - Effet de vie - Hétérogénéité - Postmodernisme - Synesthésie.

Abstract

Postmodernism, generated by the crisis of "metanarratives" (Lyotard 1979 : 7), on a literary level, favors the updating of inappropriate de-standardized practices with regard to established canons. As an "aesthetic version of epistemological anarchism" (Michaud 1998: 30), it generates works without quality and places literary creation under the sign of disorder. From this side which relates to anomie, postmodern works of fiction resemble failed constructions, incapable of triggering this overwhelming aesthetic emotion specific to successful works and which Münch (2004) calls "the effect of life". Going against the tide of this hypothesis, this article aims to show that postmodern practices arise from a genius disorder which, through the dispersive disintegration of forms and the hybridization of codes, gives rise to an "object-force" (Jianli, 2009: 193) endowed with "a potential for life effects" (Guiyoba, 2012 : 21) capable of soliciting and irradiating all the faculties of the psyche. Thus we will see that postmodern works condense different sensations having as a corollary the entry of the reader into a "second life" (Münch, 2004: 35); the reader who, through a synesthetic shock, actualizes the extraordinary life of art prepared in advance by the creative body, to free him from the grayness of everyday life. To carry out this study we will rely on *L'insoutenable légèreté de l'être* by Milan Kundera and *Verre Cassé* by Alain Mabanckou, complex works that mobilize stimulating material for the reader's mind.

Keywords: Upheaval - Effect of life - Heterogeneity - Postmodernism - Synaesthesia.

Introduction

Le postmodernisme se définit comme une lecture critique de la modernité¹, dont les aberrations cumulées ont servi à révéler la collusion perverse des idées de progrès et de catastrophe dans l'histoire. Ainsi est-il conçu comme « une sorte de constat critique des dévoiements du projet moderne » (Gontard, 2005 : 15), dans la mesure où il réinterprète le programme émancipateur des Lumières dont l'inconséquence nous introduit dans un moment qui ferme la parenthèse humaniste². Dans cette optique, le préfixe « post », induit non seulement l'idée d'un épuisement (justifiant à cet effet la floraison des discours de la fin³) mais aussi celle d'un « après » que nous nous trouvons dans l'incapacité de nommer et qui traduit le triomphe de l'irrationnel, de l'incertain, du relativisme ou de la paralogie⁴.

¹ Touraine, A. (1992). *Critique de la modernité*, Paris, Fayard.

² Le courant humaniste place l'homme au centre du monde et le rend responsable de sa destinée en le délivrant de l'autorité religieuse. Mais ce récit triomphant, jurant avec les innombrables catastrophes orchestrées par l'homme dans l'histoire, fera naître un pessimisme antihumaniste qui sonnera le glas de la modernité.

³ La fin de l'histoire (Fukuyama, 1992), la fin de la métaphysique (Lyotard 1979 : 7), fin des avant-gardes (Scarpetta 1985 : 13-14), *Le Crépuscule du devoir* (Lypovestky 1992).

⁴ La paralogie est tout discours qui rejette les modèles de légitimation par la seule catégorie de la rationalité. C'est donc une légitimation par la créativité, puisqu'elle se fonde sur le principe avant-gardiste du dépassement de l'ancien par le nouveau. Il s'agit précisément

Pour cette raison, le postmodernisme a partie liée avec le déclin des « métarécits » (Lyotard 1979 : 7), ces discours ayant la prétention de fournir une explication globale et un schéma cohérent de l'histoire. Il s'inscrit alors dans l'horizon de la crise¹ qui introduit une mutation dans tous les domaines de la vie et notamment dans celui de l'art, désormais annexé par la sous culture de masse qui contribue à y installer « un grand bazar » (Michaud, 1998 : 167).

Sur le plan littéraire, le postmodernisme voit le jour au tournant des années 70 avec l'essoufflement de l'avant-garde, mouvement dont les excès formalistes, pour ce qui concerne le genre romanesque, ont conduit les nouveaux romanciers à prendre leur distance avec « les notions périmées » (Robbe-Grillet, 1961 : 25) de personnage, d'anecdote et d'engagement. Suivant cette logique, le roman postmoderne se présente comme « un après nouveau roman » (Gontard, 2005 : 71), lui qui réintègre les catégories suspectées par le nouveau roman sans pour autant revenir aux pratiques scripturaires du réalisme. Aussi, se caractérise-t-il par la discontinuité, la re-narrativisation et la mise en cause de l'originalité qui l'inscrivent dans la catégorie de l'anomie et du dérèglement des codes traditionnels.

Cette impression de chaos, suscitée par l'œuvre postmoderne, jure avec la notion d'esthétique classique, laquelle fait référence à une sensation organisée en raison de l'élaboration que l'artiste donne au magma des *stimuli* perçus dans son rapport avec le monde alentour. Selon Bakhtine (1978 : 46) en effet, l'objet esthétique est spécifique en ceci que la réalité qui y pénètre « subit une unification concrète, intuitive, une concrétisation, une isolation et un achèvement, c'est-à-dire une élaboration artistique ». Suivant cette logique, l'esthétique, que Baumgarten (1988 : 75) conçoit comme « la science du mode sensible de la connaissance des objets » décrits dans la perfection de leur apparition et de manière cohérente, a partie liée avec le domaine de l'art où elle a la prétention de délivrer une vérité sur les canons qui définissent le beau. Une telle définition, inscrite dans la tradition métaphysique occidentale, laisse penser que les œuvres romanesques postmodernes ressemblent à des constructions ratées, puisque celles-ci récusent l'idée qu'il existe un principe premier qui, adossé sur une raison binaire, génère les normes sur lesquelles reposent les idées de vérité, de bien et de beauté. En raison du fait qu'ils se défient des critères classiques qui régissent le beau, il s'ensuit que les romans

de dépasser la norme instituée par le *logos ou*, la raison. Ainsi, le postmodernisme tend-il à démontrer que ce qui gouverne la science, ce sont les apories, les indécidabilités et les paradoxes. La paralogie doit donc être mise en rapport avec le nietzschéisme, qui critique le principe la causalité et annonce la fin des grands principes de sens.

¹ Sur la foi des recherches de Marc Gontard (2005 : 34-42), la crise s'entend comme un changement brusque et correspond, sur plan artistique, au phénomène des avant-gardes. En s'appuyant sur les analyses des auteurs aussi divers que Jean Baudrillard, Sophie Gerardi, Alain Touraine, Immanuel Wallerstein, Gontard fait savoir que la notion de crise, liée à la postmodernité, constitue un « processus lent » et « un horizon de turbulence sous lequel quelque chose est en cours de changement ».

postmodernes ne sauraient produire ce que Münch nomme « l'effet de vie », c'est-à-dire l'émotion esthétique caractérisant les œuvres réussies. À l'opposé de ce postulat, nous soutenons que les pratiques romanesques postmodernes procèdent d'une déconstruction géniale et calculée des structures textuelles traditionnelles pour donner forme, à partir d'un matériau rendu incitatif par le travail de l'écrivain, à une « force-objet » (Jianli 2009 : 193) dont le puissant « potentiel d'effet de vie » (Guiyoba, 2012 : 21) est à même de produire l'incandescence du cerveau-esprit par l'irradiation de ses facultés. Dans ce sens, la problématique qui sous-tend notre étude est la suivante : en quoi consiste la théorie de l'effet de vie et quel rapport entretient-elle avec le postmodernisme ? Quels sont les mécanismes scripturaires développés par les romans postmodernes pour susciter l'effet de vie littéraire ? En quoi l'effet de vie véhiculé par le roman postmoderne peut-il contribuer à la transformation de l'individu et de la société ? Pour répondre ces questions, nous allons nous appuyer sur *L'Insoutenable légèreté de l'être* de Milan Kundera et *Verre Cassé* d'Alain Mabanckou, romans caractérisés par une esthétique de l'ordre négligé et dont l'hétérogénéité des codes, des genres et des styles révèle leur appartenance à la mouvance du postmodernisme. Tout d'abord, l'analyse s'intéressera au lien existant entre la théorie de l'effet de vie et le postmodernisme. Par la suite, elle procédera au repérage et à l'interprétation des invariants de l'effet de vie à partir des romans à l'étude. Enfin, nous verrons en quoi l'effet de vie orchestré par ces romans postmodernes pourrait conduire au ré-enchantement de la société.

1. la théorie de l'effet de vie et son rapport au postmodernisme

Marc-Mathieu Münch a élaboré la théorie de l'effet de vie en se fondant sur la méthode des invariants relancée par René Etiemble dans *Comparaison n'est pas raison* et reprise par Adrian Marino dans *Comparatisme et théorie de la littérature*. En faisant usage de de l'approche comparatiste, Münch est motivé par la volonté de révéler l'élément essentiel qui fédère tous les arts en dépit de la diversité des conceptions de la beauté artistique. Dans ce sens, Guiyoba (2012 : 7) remarque que sa théorie a pour « objectif de dégager les canons généraux et universels de la beauté artistique ou, du moins, les invariants de cette beauté qui se trouve à la confluence, à caractère archétypologique, de *l'homo faber* et de *l'homo sapiens* ». Si dans *Le Pluriel du beau*, Münch procède à un épitomé de l'histoire de l'art pour révéler le caractère contingent et pluriel du beau, dans *L'Effet de vie ou le singulier de l'art littéraire* en revanche, il compare ce que disent les artistes à propos de leurs pratiques et découvre que tous s'accordent sur le principe qu'il existe, au-delà de tous les beaux possibles, un invariant planétaire, un critère anthropologique spécifique aux œuvres d'art réussies : c'est l'effet de vie. Cette notion, à laquelle Münch (2004 : 35) donne comme synonymes « seconde vie », « vie artificielle » ou « autre vie », fait référence au sentiment de plénitude éprouvé par un lecteur

lorsque la vie artificielle de l'art se superpose, dans son esprit, à la vie réelle. À cet effet il écrit :

Avant l'instant où l'on commence la lecture d'un texte littéraire, on est occupé et préoccupé par les mille circonstances de la vie réelle. Dès qu'on a commencé de lire, les préoccupations réelles s'estompent puis disparaissent plus ou moins complètement tandis que le texte réussit, s'il est bon, à fabriquer progressivement une autre vie dans la psyché du lecteur. Cette nouvelle vie apporte d'autres lieux, d'autres situations, d'autres personnes et d'autres événements ; elle apporte aussi des pensées, des images, des sentiments nouveaux. Elle crée dans l'esprit une activité, voire un remuement et parfois même un bouleversement de tout l'être. Elle tend envahir de proche en proche toutes les facultés sans oublier une seule (Münch, 2004 : 35).

On peut, dans cette optique, noter que la théorie münchéenne s'inscrit dans une approche interlocutive et dialogique, puisque c'est l'activité de lecture qui permet à la vie artificielle de l'art, produite par un sujet créateur, de prendre place dans le cerveau-esprit et d'irradier toutes ses facultés. Pour cette raison, Münch (2004 : 108) écrit : « On dit que la littérature est dans les livres. Quelle erreur ! Elle est dans la psyché co-crédant avec le livre ! » Même si cette affirmation le laisse croire, la théorie de l'effet de vie ne constitue pas pour autant une resucée de la théorie de la réception, laquelle fait dépendre la valeur esthétique d'un *répertoire* ou d'un *horizon d'attente*¹ sociologique, puisque le lecteur dont parle Münch s'intéresse moins à la valeur esthétique de l'œuvre (qui est changeante en fonction des époques et des sujets) qu'aux mécanismes mis en œuvre pour produire l'effet de vie. En effet, au lieu de valoriser une œuvre littéraire en fonction des critères de beauté propres à une société à un moment donné de son histoire, l'effet de vie clarifie et subsume une famille de critères qui singularisent toutes les expériences humaines du beau artistique et transcendent toutes les époques. Il s'ensuit alors que la théorie münchéenne correspond à « une anthropologie de la beauté » (Ehret, 2009 : 38) qui embrasse un horizon sociologique d'envergure planétaire, puisqu'elle repose sur « un métaconcept, une construction intellectuelle qui fonde les affirmations divergentes des esthètes » (Ehret, 2009 : 40) de tout temps.

Ainsi peut-on observer qu'en reconnaissant le caractère contingent du beau, dont la valeur dépend de l'horizon d'attente du récepteur, cette théorie entretient un consensus mou avec les présupposés théoriques

¹ Les concepts de *répertoire* et d'*horizon d'attente* proviennent l'un, de la branche phénoménologique de la théorie de la réception représentée par Wolfgang Iser et l'autre, de sa branche socio-historique représentée par Hans Robert Jauss. Ils désignent la somme des expériences de lecture d'un individu ou d'un groupe. Dans l'approche d'Iser, la valeur esthétique d'une œuvre est fonction du décalage entre le répertoire connu et l'œuvre. Chez Jauss en revanche, cette valeur est relative au contexte socio-historique. Pour le second donc, la catégorie de la valeur esthétique est essentiellement relative au contexte.

énoncés par Hans Robert Jauss¹, car elle les valide et les transcende dans « sa quête nouménale du phénomène art » (Guiyoba, 2012 : 7) qu'elle cherche à modéliser et à émanciper des autres disciplines scientifiques en fondant la science qu'il appelle « l'artologie » (Münch, 2016). Parlant de cette science intégrative, Münch écrit :

Autour du phénomène lecture, elle doit mettre en perspective d'une part le texte et son auteur et de l'autre le lecteur et son monde. Ainsi, de même que l'effet de vie est une seconde vie, l'esthétique est une seconde science humaine qui a besoin de toutes les sciences humaines pourvu qu'elles ne réduisent pas sa spécificité (Münch, 2004 : 107).

Cette articulation paradoxale des sciences humaines donne à la théorie münchéenne l'envergure d'« une épistémologie complexe » laquelle, selon Edgar Morin (1986 : 23), « a une compétence plus vaste que l'épistémologie classique, mais sans toutefois disposer de fondement, de site privilégié, ni d'un pouvoir unilatéral de contrôle ». Dans ce sens, elle donne l'image d'une interdisciplinarité focalisée sur l'invariant spécifique aux œuvres d'art réussies. Ainsi constitue-t-elle une théorie interstitielle de fin de métadiscours et, de ce fait, relève du postmodernisme qui s'origine du déclin des « métarécits » (Lyotard, 1979 : 7) et de la fin du discours métaphysique (Ce discours, en réduisant l'esthétique à une « gnoséologie inférieure » (Baumgarten 1988 : 89), subordonne l'art à l'idée et annonce, dans le système hégélien², son remplacement par les formes supérieures d'explication que sont la religion et la philosophie). À l'opposé de la tradition métaphysique, nihiliste à l'égard de l'art, Münch fonde une théorie esthétique relativement autonome. Son domaine de recherche est « celui des relations d'un objet-texte avec un sujet-auteur d'une part et avec un sujet lecteur-auditeur d'autre part » (Münch, 2004 : 24) et son but est de comprendre ce qui fait la spécificité des œuvres d'art réussies en dépit des multiples conceptions du beau. Selon Münch (2004 : 35-38), les œuvres d'art réussies produisent un effet de vie à partir des invariants corolaires suivants : « la plurivalence », « l'ouverture », « la cohérence », « le jeu des mots ». Dans la suite de notre analyse, nous clarifierons ces concepts et tenterons de montrer que *L'Insoutenable légèreté de l'être* de Kundera et *Verre Cassé* de Mabanckou recèlent cette famille de critères qui en font des œuvres réussies.

¹ Jauss, H. R. (1978). *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Éditions Gallimard.

² Dans la pensée hégélienne, l'art connaît trois étapes dans son évolution. La première est le symbolisme, qui se manifeste dans l'architecture égyptienne dont le caractère protéiforme et grossier traduit le premier effort imparfait de l'expression de la pensée dans la matière. La deuxième est le classicisme, représentée par la statuaire des Grecs anciens dont les formes plastiques perfectionnent les efforts du symbolisme égyptien. La troisième étape est celle romantique où l'on perçoit l'insuffisance de la réconciliation de l'Idée et du sensible. À cette étape de son histoire, l'art s'épuise et la raison, libre des toutes formes d'expression sensible, attend de l'humanité des formes d'explications conceptuelles et philosophiques qui sont supérieures à l'expression artistique.

2. Les mécanismes scripturaux de l'effet de vie dans le roman postmoderne

Les partis pris esthétiques des romanciers postmodernes mettent en scène des pratiques dé-standardisées qui, en faisant voler en éclats l'homogénéité du texte canonique, s'émancipent des codes esthétiques empêchant l'expression libre du sujet écrivant. Il s'ensuit, selon Arnaud Genon (2007 : 16), « un retour du sujet ou de sa renarrativisation », qui montre que le déclin des grands récits a comme pendant esthétique l'insurrection du sujet écrivant contre l'académisme. Dans cette optique, les pratiques scripturales postmodernes s'inscrivent dans la dissidence, le dérèglement et la démesure : catégories carnavalesques¹, dans la mesure où la structure de renversement qu'elles produisent par le détour de l'ironie et du jeu fait correspondre les pratiques postmodernes à « une joyeuse démonologie » (Bakhtine, 1978 : 479), à un véritable satanisme esthétique². Ainsi, le postmodernisme revendique-t-il ce que Michel Maffessoli (2002) appelle « la part du diable », en récusant les avatars de Dieu et l'idée d'universalisme pour faire prévaloir « un polythéisme des valeurs, un polyculturalisme ou encore ce que l'on peut nommer un *effet de composition* : culture et matière première, bien et mal, mort et vie » (Maffessoli, 2002 : 15). Cette renaissance à un réel pluriel justifie le caractère hétérogène et discontinu du récit postmoderne, lequel délaisse la mise en intrigue linéaire d'une seule action pour narrer de petits récits. Par ce côté, le roman postmoderne privilégie la narration des destins individuels, les marges de l'histoire et renoue avec le monde de la vie oublié par l'historiographie officielle. En raison de cela, on note que les romanciers postmodernes inscrivent leur poétique dans « le concret prédisciplinaire » (Münch, 2004 : 164-171), procédé de plurivalence qui répond au besoin de placer le lecteur dans un monde dont la complexité regorge de *stimuli* capables de rayonner dans l'esprit du lecteur pour orchestrer le miracle de l'art que la division du réel en disciplines scientifiques ne peut produire, puisque celles-ci n'intéressent que la faculté de l'esprit entraînée à fabriquer du sens.

Selon Kundera, « la raison d'être du roman est de tenir le 'monde de la vie' sous un éclairage perpétuel et de nous protéger contre 'l'oubli de l'être' » (Kundera, 1987 : 29). En accord avec ce principe, son œuvre, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, raconte des histoires fictives qui

¹ Selon Mikhaïl Bakhtine, le carnaval renvoie à l'ensemble des festivités et rituels qui avaient cours au Moyen-Age et sous la Renaissance. Le carnaval se fonde sur les catégories de l'abolition de toute hiérarchie, de l'excentricité, des mésalliances, de la profanation du sacré et des symboles du pouvoir. Lorsque toutes ces catégories subissent une transposition littéraire et servent de références structurelles et compositionnelles, on parle alors de *carnavalisation* ou de *littérature carnavalisée*.

² Satan, figure chrétienne de la rébellion, trouve un avatar esthétique dans les productions transgressant les normes établies. C'est son attitude inconvenante que verbalisent notamment *Les Versets Sataniques* de Salman Rushdie et nombre d'écritures contemporaines qui entrent en dissidence avec la tradition.

rappellent cependant le monde hétérogène de la vie en raison de la complexité du récit. En effet, le roman développe une pluralité de lignes d'intrigues alternativement focalisées sur Tomas, Tereza, Sabina et Franz, personnages campés dans des espaces concrets et dont le parcours existentiel permet à chacun d'incarner, à sa façon, les notions d'éternel retour, de légèreté, de pesanteur ou de kitsch auxquelles le romancier consacre des analyses dans roman. Aussi, Tomas est-il écartelé entre la légèreté d'une vie donjuanesque et la pesanteur de l'amour fusionnel qu'incarnent son épouse Tereza et Franz. Parlant de Tomas, Sabina déclare :

Quand je te regarde, j'ai l'impression que tu es entrain de te confondre avec le thème éternel de mes toiles. La rencontre de deux mondes. Une double exposition. Derrière la silhouette de Tomas le libertin, transparait l'incroyable visage de l'amoureux romantique, ou bien c'est le contraire : à travers la silhouette de Tomas qui ne pense qu'à Tereza, on aperçoit le bel univers trahi du libertin (Kundera, 1985 : 72).

Loin de ressembler à son amant Tomas, Sabina est une femme qui poursuit exclusivement une quête de légèreté et de liberté sentimentale et idéologique qui fait qu'elle s'oppose à toute autorité. Dans cette optique, elle se caractérise par le code existentiel de la trahison qui la conduit à récuser le kitsch dans toutes ses variantes. La ligne de récit qui lui est consacrée comme celles consacrées aux autres personnages montre donc que Kundera représente le concret prédisciplinaire, un monde qui n'a pas subi le morcellement des sciences et qui se donne au lecteur dans toute sa richesse, de manière à mettre en éveil les différentes facultés du cerveau-esprit. Par cette « poly-focalisation » (Scarpetta, 1985 : 276) du récit et par sa variation thématique, le roman de Kundera éloigne le lecteur de l'abstraction philosophique présente sur plusieurs pages du roman.

Pour sa part, *Verre Cassé* se présente comme un roman foisonnant d'intrigues qui relatent le quotidien des laissés-pour-compte qui fréquentent le bar nommé « Le Crédit a voyagé ». Précisément, le narrateur éponyme développe des récits discontinus, alternativement focalisés sur la polémique engendrée la création dudit bar, sur la vie décadente des narrateurs secondaires que sont « L'Homme aux Pampers » et « L'Imprimeur » et sur sa misérable condition d'instituteur relevé de ses fonctions pour alcoolisme notoire. Pour justifier ce foisonnement d'intrigues qui inscrit le roman dans les vécus concrets, le narrateur déclare :

je voudrais surtout qu'en me lisant on dise `c'est quoi ce bazar, ce souk, ce cafouillis, ce conglomérat de barbarismes, cet empire des signes, ce bavardage, cette chute vers les bas-fonds des belles-lettres, c'est quoi ces caquètement de basse-cour, est-ce que c'est du sérieux ce truc, ça commence d'ailleurs où, ça finit par où, bordel' et je répondrais avec malice `ce bazar c'est la vie, entrez donc dans ma caverne, y a de la pourriture, y a des déchets, c'est comme ça que je conçois la vie » (Mabanckou, 2004 : 162).

Le chaos narratif du roman de Mabanckou, comme le désordre qui caractérise celui de Kundera, construit une vie artificielle dont le relief et la déclivité rappellent le caractère fourmillant de l'existence humaine. Mais cette « seconde vie » ne peut se superposer à la vie réelle que si le lecteur résiste à la tentation d'abandonner la lecture de ces romans dont l'architecture jure avec les attentes. Dans ce sens, le désordre narratif a pour effet d'éveiller la volonté du lecteur qui, motivé par le désir d'ordonner cette architecture complexe, fait usage de sa mémoire, faculté qui lui permet de combler rétrospectivement les vides laissés par le récit et de lui donner une cohérence. Ainsi, les deux romans développent, par le moyen des mots, une vie dont le caractère prédisciplinaire a pour effet d'irradier l'esprit du lecteur.

En effet, avec l'usage que les écrivains font des mots, ceux-ci sortent de leur abstraction pour entrer dans l'univers concret où ils deviennent alors plurivalents. Pour cette raison Münch (2004 : 37) remarque : « si la littérature commence comme tout discours, elle finit tout autrement. Pour elle, le signe n'est pas arbitraire ». Pour lui donc, le mot de l'écrivain est différent du signe saussurien dont le caractère arbitraire ruine le côté concret et différentiel qui lui permet d'embrasser la diversité du monde afin de recréer une vie grouillante, « capable de déclencher une série d'évènements psychiques » (Münch, 2004 : 140). On peut l'observer dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*, notamment dans la partie intitulée « *Les mots incompris* », où Sabina et Franz ont, pour un même mot, des significations différentes. Ainsi en est-il du mot « fidélité » qui, pour Franz, représente la première vertu de la vie, puisqu'elle lui donne l'unité qui, sans elle, « s'éparpillerait en mille impressions fugitives » (Kundera, 1987 : 118). Cette définition est liée au fait que Franz « avait aimé sa mère depuis l'enfance jusqu'au moment où il l'avait accompagnée au cimetière, pour l'aimer dans ses souvenirs ». En retour, le même mot rappelle à Sabina son refus d'obéir au dogme pictural de son père et au communisme. Voilà pourquoi elle choisit d'épouser un comédien excentrique, simplement parce que « les deux pères » (à savoir son père biologique et le communisme) le jugeaient inacceptable. Toutes ces considérations montrent que chez Kundera, les mots sont chargés d'histoires, de représentations socio-politiques et artistiques qui invitent le lecteur à voyager imaginairement dans le passé des personnages, à vivre les mêmes situations et à éprouver les sentiments dont ils sont investis par celui qui les utilise.

Dans *Verre Cassé*, Mabanckou s'approprie le français en faisant usage des processus qui l'infléchissent et le réaménagent par le biais des déplacements lexico-sémantiques et stylistiques qui donnent naissance à une langue « éclatée, distendue, en perpétuelle transformation, volontairement polysémique et métaphorique » (Ngal, 1994 : 43). On peut l'observer notamment à travers cet énoncé émis par le personnage qui porte le nom de L'imprimeur : « je n'allais pas céder la priorité aux Africains pour qu'ils viennent labourer le derrière de ma femme sur mon propre baisodrome » (Mabanckou, 2005 : 68). Ici, le mot « labourer » est emprunté au domaine des travaux champêtres et employé métaphoriquement pour

désigner l'acte sexuel. Par ce détournement de sens, on remarque que le mot, chez Mabanckou, suggère au lecteur des images, des gestes et des mouvements insolites qui charrient l'état émotionnel négatif et la révolte du personnage qui l'emploie. Comme chez Kundera, les mots contiennent des univers auxquels le lecteur n'accède qu'en participant au processus de la co-construction du sens et par sa collaboration.

Dans ce sens, les romans à l'étude contiennent l'invariant de l'ouverture grâce auquel le lecteur peut séjourner dans les univers fictifs que lui proposent les auteurs. Parmi les procédés d'ouverture utilisés par les deux romanciers pour faire pénétrer la vie artificielle de l'art dans la *psyché* du lecteur, on peut relever l'ironie et l'humour. L'ironie fait entendre une voix seconde dont le propos, contraire à celui posé par l'énoncé pris au pied de la lettre, ouvre le texte à plusieurs interprétations. Par exemple, dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Kundera narre le récit d'Iakov, fils de Staline qui, se considérant comme le fils de Dieu, se donne la mort en se jetant sur les fils barbelés électriques parce que des codétenus lui ont demandé de nettoyer les latrines souillées par ses excréments. En déclarant ironiquement que sa mort est « une mort métaphysique au milieu de l'universelle idiotie de la guerre » (Kundera, 1987 : 37), Kundera donne l'impression d'exalter Iakov alors même qu'il le trouve ridicule. Dans *Verre Cassé*, Mabanckou use du procédé de l'ironie pour représenter de façon risible la démission politique du président de la république, lequel désire avec impatience « une guerre civile entre nordistes et sudistes pour écrire ses mémoires de guerre » (Mabanckou, 2004 : 28). En violant ostensiblement la maxime conversationnelle de la clarté, ces situations ironiques ont pour effet d'ouvrir le texte à une interprétation plurielle, puisqu'elles créent un décalage entre le dit et le non-dit. De même, ce trope provoque le rire, lequel signale l'entrée en seconde vie du lecteur désormais préoccupé par les scènes que le monde romanesque superpose à la vie réelle.

Mais dans la mesure où la polyphonie informationnelle donne au roman postmoderne l'image d'une écriture chaotique, elle incite alors le lecteur à combler son besoin d'ordre. Comme le dit Münch (2004 : 260), « la cohérence est nécessaire à l'esprit humain dont la vocation est finalement de modéliser l'univers pour tenter d'y survivre ». De cette façon, c'est le lecteur qui transforme l'apparent chaos en un univers cohérent, en actualisant les motifs qui produisent l'unité de l'œuvre par le moyen des corrélations entre les différentes intrigues juxtaposées. À cet effet, Münch (2004 : 260) ajoute que « même lorsqu'une œuvre choisit de dire le désordre du monde, elle est obligée de le faire avec cohérence et cette cohérence est elle-même, déjà une réponse au monde ». Dans *L'insoutenable légèreté de l'être* et dans *Verre Cassé*, qui ne développent pas une intrigue linéaire, l'unité d'ensemble repose sur le lien thématique qui innerve les différentes lignes de récits et produisent des échos décalés entre les situations existentielles vécues par les personnages. Les personnages de Kundera expérimentent différemment les thèmes de la légèreté, de la pesanteur et du kitsch. Ceux de Mabanckou sont liés par le

thème de la déchéance dont rend compte leur parcours individuel. De cette façon, l'unité de chaque roman est produite par une lecture interprétative qui contribue à combler le besoin humain d'ordre et de cohérence qui résonne au plus profond du lecteur, lequel peut aussi être frappé par le jeu des mots produit par les deux écrivains.

Selon Münch, « Il y a jeu lorsqu'un auteur, choisissant les mots qui lui conviennent de préférence à d'autres, les place chacun par rapport à tous de manière à créer un effet de vie » (Münch, 2004 : 308). Grâce à cet invariant, reposant sur les techniques applicables aux mots, les romanciers postmodernes peuvent produire des formes à même d'immerger le lecteur dans la vie artificielle ainsi créée. Dans les romans à l'étude, nous remarquons que la forme privilégiée est celle du labyrinthe, dans la mesure où les récits, loin d'évoluer comme une flèche vers un dénouement, sont plutôt construits de manière polyphonique, avec des variations, des accidents, des surprises et des correspondances thématiques qui leur octroient la configuration d'une architecture dépourvue de centre véritable et dont « la contemplation [...] est celle d'une harmonie à la fois à la fois continue et changeante » (Ricard, 1993 : 514). En raison de cela, la complexité de cette « *écriture fiévreuse* » (Scarpetta, 1985 : 376) a pour effet de produire une « transe baroque », « une sorte de palpitation physique ininterrompue » (Scarpetta, 1985 : 376) coïncidant avec l'intense émotion qui fait la spécificité des œuvres réussies et qui peut conduire au ré-enchantement d'un monde perverti par la technique.

3. Roman postmoderne et ré-enchantement du lecteur

Tel que nous venons de le voir, à travers l'étude de *L'Insoutenable légèreté de l'être* et de *Verre Cassé*, les romans postmodernes contiennent les invariants qui en font des œuvres réussies. En effet, par la mobilisation des procédés de pluralité, d'ouverture, de cohérence interne et du jeu des mots, le monde artistique intègre la *psyché* du lecteur et lui fait vivre l'extraordinaire vie de l'art en irradiant toutes ses facultés. Mais cet effet de vie littéraire est avant tout vécu en amont par l'auteur, car d'après Guiyoba (2008 : 37), la recherche de la complétude se manifeste premièrement chez l'écrivain, lequel se sert du processus créateur pour exorciser les états morbides de la conscience, « ces objets primitifs du sujet humain qui conditionnent le *dasein* heideggérien ». En raison de cela, l'écriture devient un acte névrotique par lequel l'écrivain se défoule et tente de trouver un apaisement :

Le sujet humain a donc la capacité intrinsèque à changer phénoménologiquement ses objets en fonction de ses aspirations, c'est-à-dire de son instinct de conservation qui est en perpétuel éveil devant le gigantisme menaçant de l'univers. Il exprime alors cette capacité en littérature et en art en général, ce qui a pour effet de susciter la plénitude chez le lecteur » (Guiyoba, 2008 : 37 - 38).

Dans cette optique, on peut interpréter *L'Insoutenable légèreté de l'être* et *Verre Cassé* comme les produits d'une *praxis* démiurgique

permettant à Kundera et à Mabanckou de surmonter le malaise existentiel consubstantiel aux sociétés qu'ils représentent. Dans le roman de Kundera, ce que Sartre nomme la nausée de vivre et Camus l'absurde est orchestré par la barbarie de l'Histoire, lors de l'écrasement du Printemps de Prague en 1968, par les Russes dont l'intervention brutale a inspiré à l'auteur le désir de voir l'histoire s'étioler :

L'Histoire de la Bohême ne va pas se répéter une seconde fois, l'histoire de l'Europe non plus. L'histoire de la Bohême et l'histoire de l'Europe sont deux esquisses qu'à tracées la fatale inexpérience de l'humanité. L'histoire est tout aussi légère, légère comme un duvet, comme une poussière qui s'envole, comme une chose qui va disparaître demain (Kundera, 1987 : 280).

Ainsi, peut-on observer que le désenchantement du monde révèle, selon Kundera, le caractère immature de l'humanité moderne et notamment son incapacité à donner un sens à l'Histoire, cette force implacable qui, en inspirant à l'écrivain l'horreur, l'incite en même temps à la dissiper par l'écriture pour son propre ré-enchantement et celui de la société. Dans la même veine, *Verre Cassé* de Mabanckou exprime le désespoir de vivre qui envahit la société congolaise dont la condition postcoloniale, avec ses tares rédhibitoires, met en scène des « individus problématiques » (Lukács, 1968 : 73), dont le récit des vies gâchées s'explique par la situation d'incurie politique qu'ils subissent. Dans ce sens, le geste d'écrire, dans un contexte de crise comme celui de la postmodernité, obéit au besoin qu'a l'auteur de se défouler et de résorber sa peine en la projetant dans le Léthé symbolique de l'écriture qui a la vertu de dissoudre les états morbides de la conscience et de procurer à l'instance auctoriale un sentiment d'apaisement. De la même manière, la peinture d'un monde qui s'effondre peut susciter chez le lecteur une « catharsis homéopathique¹ », en raison de la perception, par empathie, du tourment vécu par les personnages. Mais dans la mesure où la symbolique de l'œuvre jure avec les miasmes que transcrit le signifié patent de l'écriture, l'activité de lecture éveille chez le « Lecteur Modèle² » le sentiment d'apaisement orchestré par l'impression de vivre dans le monde utopique construit par l'auteur. Ce qui nous conduit à poser que lire constitue une maïeutique, dans la mesure où l'activité de lecture ouvre le lecteur à des vies parallèles où d'autres possibles existentiels l'inscrivent dans le processus du « devenir-autre » (Deleuze et Guattari, 2013 : 88). Cela est la preuve, comme le dit Ricoeur cité par Guiyoba, (2012 : 35), que « l'imaginaire social se caractérise par une tension entre une fonction

¹ Le terme est employé par Umberto Eco (2003 : 296) pour désigner la catharsis subie par un lecteur modèle de premier niveau qui, devant le spectacle tragique offert par la vie des personnages, ressent une pitié et une terreur ayant pour effet de le purifier et de l'apaiser.

² La notion est forgée Umberto Eco dans son ouvrage *Lector in fabula*. Elle désigne le lecteur prévu par un auteur dans le but de coopérer à l'actualisation des signifiants d'un texte. C'est donc le lecteur sur lequel l'œuvre projette des attentes dans la mesure où il possède des outils linguistiques et littéraires pour interpréter l'œuvre avec pertinence et réaliser par la suite les intentions de l'auteur.

d'intégration et une fonction de subversion ». Cette dialectique, opérant dans les deux romans à l'étude, leur octroie une structure chiasmatisée, puisque les romanciers opposent à la réalité décrite un monde souhaité dont l'internalisation produit un effet de plénitude.

Dans la même logique, la lecture de *L'Insoutenable Légèreté de l'être* et de *Verre Cassé* ouvre le lecteur à un monde prédisciplinaire où le surgissement ininterrompu de l'être est verbalisé par la représentation d'une vie grouillante, marquée du sceau de l'hétérogénéité. Chez Kundera, le roman est l'espace où les réalités inédites de la vie quotidienne se substituent à l'historiographie officielle et chez Mabanckou, il prend l'image d'un grand bazar. En privilégiant la petite histoire au détriment de l'actualité historique planétaire, les pratiques scripturales des deux romanciers échappent au piège de l'homogénéisation et font voir que ceux-ci se positionnent en défenseurs d'une phénoménologie du quotidien dans l'optique de reconnecter le lecteur au monde de la vie et à la dynamique héraclitéenne de l'être perçu comme écoulement permanent. De cette façon, le caractère fourmillant des récits favorise l'étonnement et le séjour du sujet lisant dans l'énigmatique présence de ce qui est, c'est-à-dire dans le mystère de l'être oublié par la tradition métaphysique¹, laquelle tente d'expliquer le pourquoi des *étants* au lieu de s'émerveiller en les percevant tels qu'ils apparaissent. Cet émerveillement du lecteur peut tout aussi bien se produire lorsqu'il apprécie les qualités esthétiques développées par l'œuvre.

Cette jouissance esthétique, à laquelle Umberto Eco donne le nom de « catharsis allopathique² », s'origine, nous l'avons vu, de la capacité du lecteur à trouver le fil d'Ariane par la perception des échos décalés, lesquels octroient au labyrinthe textuel une unité qui lui permet de combler son besoin d'ordre. Dans cette optique, on observe que le plaisir du texte, qui d'après Barthes³ émane des ruptures et des agrammaticalités, est occasionné par le désordre génial que Kundera et Mabanckou créent en établissant des correspondances télescopiques que le lecteur compétent, à son tour, doit repérer pour évacuer son impression d'être en présence d'un imbroglio. Ainsi, dans un monde pollué et qui devient de plus en plus invivable à cause des effets pervers de la technique, le texte littéraire postmoderne, par la valeur ajoutée qu'il apporte à la vie quotidienne du

¹Selon le philosophe Heidegger, la tradition métaphysique, qui explique l'origine des choses à partir d'une explication théologique ou scientifique, est tombée dans l'oubli de l'être dans la mesure où par cette manière de procéder, elle prétend avoir découvert l'être qui, pourtant, séjourne permanemment dans le mystère. À l'inverse de cette tradition, le roman, au lieu de s'intéresser au pourquoi des choses, éveille plutôt l'étonnement du lecteur devant le jaillissement ininterrompu de l'existence qui se fait moyennant des récits foisonnants d'intrigues.

² Umberto Eco (2003 : 297) emploie l'expression pour désigner l'émotion esthétique ressentie par un lecteur modèle de second niveau (qu'il appelle sémiotique ou esthétique), lequel prend plaisir à étudier les mécanismes mis en œuvre par l'auteur pour fabriquer son œuvre.

³ Barthes, R. (1973). *Le Plaisir du texte*, Paris, Coll. « Points », Seuil.

lecteur, lui permet, incidemment, de surmonter la grisaille et la monotonie par le miracle de la vie littéraire. Cet effet s'inscrit dans l'approche marxiste qui pose que l'œuvre d'art, prenant source dans l'infrastructure sociale, devrait forcément s'ouvrir sur le monde pour y occasionner des révolutions.

Conclusion

À tout prendre, les romans postmodernes constituent des constructions réussies, puisqu'ils recèlent, en dépit de leur construction chaotique, le matériau incitatif capable de produire chez le lecteur un effet de vie littéraire. Ces derniers représentent des « forces-objets » (Jianli, 2009 : 193) dotées d'« un potentiel d'effet de vie » (Guiyoba, 2012 : 21) capable de solliciter et d'irradier toutes les facultés de la psyché en raison de la vie concrète et plurielle prise en charge par une écriture fourmillante et stimulante pour le cerveau. Nous avons notamment vu, à travers *L'Insoutenable Légèreté de l'être* et *Verre Cassé*, que les romans postmodernes contiennent les mécanismes scripturaux de la plurivalence, de l'ouverture, de la cohérence et du jeu des mots qui invitent le lecteur au voyage dans des mondes fictifs mais concrets où l'extraordinaire vie de l'art se substitue à la vie réelle. Pendant le temps de la lecture en effet, le « Lecteur Modèle » oublie le monde réel pour jouir de l'extraordinaire vie de l'art laquelle, en imprégnant son esprit, produit l'irradiation de toutes ses facultés. Mais comme nous l'avons relevé, cette jouissance esthétique est préparée en amont par l'auteur qui, grâce à sa création, surmonte les états morbides de la conscience et trouve un apaisement que « Le lecteur Modèle » à son tour actualise par le moyen d'une lecture créatrice, laquelle peut en dernier ressort lui permettre d'agir pour le ré-enchantement d'un monde perverti par l'Histoire chez Milan Kundera et par l'incurie des hommes politiques chez Alain Mabanckou. Dans ces conditions, on peut soutenir que la théorie de l'effet de vie est humanisme, puisqu'elle montre que l'œuvre littéraire, en plus de doter le « Lecteur Modèle » d'une vie qu'il peut actualiser dans le monde réel pour l'embellir, nous permet également « d'appréhender ce qu'il y a en l'espèce humaine de communauté virtuelle » (Halen, 2008 : 8), à partir de l'émotion esthétique. Elle constitue, pour cette raison, un moyen de dépasser les clivages qui séparent les communautés du monde postmoderne.

Bibliographie

- BAKHTINE, M. (1978), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.
-- (1977), *Le Marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique* (2^e éd.), Paris, Minuit.

- BAUMGARTEN, A. G. (1988), *Esthétique, précédé des médiations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème, et de la métaphysique*, Paris, l'Herne.
- ECO, U. (2003), *De La Littérature*, Paris, Grasset & Fasquelle.
- EHRET, J. (2009), « L'effet de vie l'écoute des œuvres », *Musique et effet de vie Alexandre*, P. 33-58.
- GENON, A. (2007), *Hervé Guibert : Vers une esthétique postmoderne*, Paris, L'Harmattan.
- GONTARD, M. (2005), *Le Roman français postmoderne*, <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00003870>.
- GUIYوبا, F. (2008), « Aux origines de l'effet de vie, littéraire : prolégomènes à l'archéologie d'un invariant artistique », *Mythe et effet de vie littéraire. Une discussion autour du concept d'effet de vie de Marc-Mathieu Munch*, Paris, L'Harmattan, P. 33-54.
- HALEN P. (2008), « Présentation », *Mythe et effet de vie littéraire. Une discussion autour du concept d'effet de vie de Marc-Mathieu Munch*, Paris, L'Harmattan, P. 7-11.
- JAUSS, H. R. (1978), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard.
- KUNDERA, M. (1987), *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard.
- LYOTARD, J-F. (1979), *La Condition postmoderne, rapport sur le savoir*, Galilée.
- MABANCKOU, A. (2005), *Verre Cassé*, Paris, Seuil.
- MAFFESOLI, M. (2002), *La Part du Diable. Précis de subversion postmoderne*, Flammarion.
- MICHAUD, Y. (1998), *La Crise de l'art contemporain*, PUF.
- MÜNCH, M-M. (2004), *L'Effet de vie ou Le Singulier de l'art littéraire*, Champion.
- (2014), *La Beauté artistique. L'Impossible définition indispensable. Prolégomènes pour une « artologie » future*, Paris, Honoré Champion.
- (1993), *Le Pluriel du beau. Genèse du relativisme esthétique en littérature*, Metz, Centre de recherche littérature et spiritualité.
- MORIN, E. (1986), *La Méthode 3. La Connaissance de la Connaissance 1*, Paris, Seuil.
- NGAL, G. (1994), *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan.
- RICARD, F. (1993), La mortalité d'Agnès, Postface de *L'Immortalité*, P.507-535.
- ROBBE-GRILLET, A. (1961/1986). *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit.
- SCARPETTA, G. (1985/1989). *L'Impureté*, Paris, Grasset & Fasquelle.
- TOURAINÉ, A. (1992). *Critique de la modernité*, Paris, Fayard.
- ZOU, J. (2009), « Horizon d'attente et esthétique de la réception », *Musique et effet de vie*, Paris, L'Harmattan, P. 189-207.