

**Jean Marie YOMBO**  
École Normale supérieure  
Université de Bertoua  
jyombo@yahoo.fr

## **Le tragique de la sexualité dans l'œuvre romanesque de Milan Kundera**

### **Résumé**

L'œuvre romanesque de Milan Kundera développe des récits où le thème de la sexualité apparaît comme un des lieux d'expression privilégiés des paradoxes qui caractérisent l'époque contemporaine. Elle montre, d'une part, que la figure de Don Juan ne coïncide plus avec l'attitude labile et inconstante du coureur de jupons, puisque le romancier compose des substituts contemporains de ce dernier en leur attribuant les traits de Tristan, c'est-à-dire de l'amant lyrique entièrement absorbé par l'objet de son amour. De cette façon, le romancier révèle l'ambiguïté qui neutralise la dynamique par laquelle Don Juan se révolte contre l'image idyllique du couple fusionnel et contre la fidélité aux convenances sociales. D'autre part, les romans de Kundera explorent le domaine érotique de manière à tourner en dérision le culte de la performance et de la jouissance dérivant de l'utopie moderne de la libération sexuelle. Dans cette perspective, on peut observer que chez Kundera, la sexualité, dissociée du désir, soumet la figure de Don Juan aux convenances contemporaines de l'impudeur et de la performance qui lui ôtent automatiquement sa grandeur tragique, cette capacité à se révolter contre les absolus. Ce qui laisse penser que l'option de Kundera, à travers le parcours des substituts de Don Juan qu'il représente, est de proposer une relecture critique de la modernité qui, à l'origine, est lourde de promesses de libération. Pour mener à bien cette étude, le postmodernisme, qui analyse les aberrations du projet moderne en vue de le relancer, est la théorie dont nous nous servons.

**Mots-clés** : Amant, contemporain, jouissance, sexualité, tragédie.

### **Abstract**

Milan Kundera's romantic work develops stories where the theme of sexuality is examined as one of the privileged places of expression of the paradoxes that characterize the contemporary era. She proposes, on the one hand, to show that the figure of Don Juan no longer exactly coincides with the labile and inconstant attitude of the womanist, since the novelist

composes the latter's contemporary substitutes by attributing to them the traits of Tristan, that is, the lyrical lover entirely absorbed by the object of his love. In this way, the novelist reveals the ambiguity that neutralizes the dynamics by which the original model revolts against the idyllic image of the fusional couple and against fidelity to social conveniences. On the other hand, Kundera's novels explore the erotic field in such a way as to mock the cult of performance and enjoyment derived from the modern utopia of sexual liberation. In this perspective, we can observe that in Kundera, sexuality, dissociated from desire, subjects the figure of Don Juan to the contemporary conveniences of impudence and performance that automatically take away his tragic greatness, this ability to revolt against the absolutes. What suggests, that Kundera's option, through the journey of Don Juan's substitutes he represents, is to propose a critical rereading of modernity, which is originally fraught with promises of liberation. To carry out this study, postmodernism, which analyzes the aberrations of the modern project in order to relaunch it is the theory we will use.

**Keywords:** Contemporary, enjoyment, lover, sexuality, tragedy.

## **Introduction**

Dans son œuvre romanesque, Milan Kundera met en intrigue le parcours de Don Juan, ce rebelle qui s'insurge contre l'autorité en défiant la statue du Commandeur, mais dont les avatars contemporains parodient la grandeur tragique par leur assujettissement aux convenances. À partir de cette représentation déformée du séducteur mythique, le romancier examine ce qu'il nomme les "paradoxes terminaux des Temps modernes" (Kundera 1986 : 22), c'est-à-dire les situations qui révèlent l'inconséquence de l'idéal d'émancipation porté par les Lumières et dont l'un des lieux d'expression est la sexualité. Dans ce sens, le poncif littéraire de l'érotisme, sur lequel il se focalise, peut être considéré comme un principe herméneutique permettant de lire et d'interpréter le parcours du temps européen, marqué par l'inconséquence d'un progrès qui désenchanté. De fait, chez Kundera, le retournement tragique de la modernité se perçoit à travers le motif de la libération sexuelle, lequel érigeant en norme l'érotisme vidé du désir, empêche la figure de Don Juan dans la soumission hébétée à l'injonction de la jouissance et à l'érotique de la performance qui s'imposent à lui comme une fatalité. On peut soutenir avec Michel Foucault (1976), que ce comportement est en relation avec la promotion des valeurs hédonistes, subséquentes à la crise de la morale usuelle qui, depuis le XVIIIe siècle, a dissocié le plaisir érotique de la notion de péché sans pour autant le rendre égal à celui de l'esprit. Ce procès que Lipovestky (1992) qualifie de postmoraliste assure l'assomption du plaisir libidinal fonctionnel et déculpabilisé dans le contexte postmoderne du *Crépuscule du devoir*, lequel substitue le "matérialisme hédoniste" à "l'ascétisme platonicien christianisé"

(Onfray 2000 : 20). Ainsi, contrairement à l'austérité du régime victorien, propre à l'époque classique pendant laquelle l'hypocrite bourgeoisie associe la sexualité à la retenue (Foucault 1976 : 10-11), la période que Milan Kundera met en texte est indexée à un imaginaire social caractérisé par la dépense de l'*Économie libidinale* (Lyotard 1974) longtemps accumulée à cause du respect scrupuleux des interdits.

Dans cette période que l'on pourrait à juste titre qualifier de post-bourgeoise, la prolifération des discours sur le sexe, qui était jadis encadré par la discrétion et la pudeur, laisse penser qu'il s'agit d'un moment de crise. C'est pour cette raison que Kundera campe des personnages dont la problématique existentielle, rattachée au domaine érotique, nous incite à interroger leur parcours et leur fin tragique pour cerner les ressorts qui pourraient expliquer leur désenchantement. Dans cette optique, nous formulons les questions suivantes : quelles sont les différentes figures érotiques explorées par les romans de Kundera ? Comment l'érotisme, dans ces romans de l'époque contemporaine, se mue-t-il en tragédie et dénature la figure originelle de Don Juan ? Pour donner des réponses à ces questions, le corpus que nous avons choisi parmi les œuvres de Kundera est constitué de sept romans à savoir : *La Vie est ailleurs* (1982), *Le Livre du rire et de l'oubli* (1985), *La Valse aux adieux* (1986), *L'Insoutenable légèreté de l'être* (1987), *L'Immortalité* (1990), *La Lenteur* (1998) et *L'Identité* (2000). Pour mener à bien l'étude de ces romans où la sexualité est perçue comme un des lieux d'expression des dérives des utopies de la libération, le postmodernisme, qui se définit comme « une sorte des constats critiques des dévoiements du projet moderne » (Gontard 2005: 15), est la théorie sur laquelle nous allons nous appuyer. D'une part, elle nous permettra, en partant du principe « de l'altérité à soi<sup>30</sup> » (Gontard 2005 :) qui la fonde, d'analyser l'étiquette sémantique ambiguë des personnages Kunderiens, puisqu'ils sont partagés entre les polarités de l'amour libertin et de l'amour fusionnel. D'autre part, cette théorie permettra de montrer que l'univers romanesque de Kundera représente ce que Gilles Lipovetsky (1992: 15) nomme le monde de « l'après-devoir », lequel s'inscrivant dans la période crépusculaire engendré par à l'extinction des grands récits et notamment du récit bourgeois puritain, incite à la combustion des énergies libidinales, selon « une métaphysique de l'instant présent et de la pure jouissance d'exister » (Onfray 2000: 20). Pour ce faire, notre analyse sera axée tour à tour sur les paradoxes de l'amour et sur le désenchantement érotique.

---

<sup>30</sup> Ce principe a été postulé par Freud, qui décrit l'homme comme un être partagé entre les forces pulsionnelles du ça et les contraintes du Surmoi. Il se présente ainsi comme celui qui ruine l'idée cartésienne faisant de l'homme un être toujours conscient et cohérent quand il agit. En conséquence, le principe de l'altérité à soi est au fondement de la postmodernité.

## **1. les paradoxes de l'amour**

L'agir des personnages amoureux, dans l'univers romanesque de Kundera, permet de distinguer, d'une part, la polarité de l'obsession romantique, caractérisée par l'attachement affectif de l'amoureux à celle qu'il désire et, d'autre part, celle de l'obsession libertine, qui favorise l'instabilité et la variation des partenaires sexuels. Ce partage laisse penser a priori que le motif de l'amour est clivant et structuré par une rationalité de type binaire, qui permet de classer les individus selon leur appartenance à l'une ou à l'autre des deux polarités. Mais à la réalité, Milan Kundera, dont la pratique scripturaire est dominée par la volonté de démasquer les idées reçues, compose ses personnages de manière à les présenter sous la figure de l'oxymore afin de mettre en lumière les paradoxes et les ambiguïtés qui fondent l'existence humaine.

### **1.1. Les polarités du libertinage et de l'amour lyrique**

Dans la tradition littéraire, la polarité de l'amour libertin, caractérisé par l'aventure nomade du désir, fait penser à Don Juan. Ce personnage « espère se saisir pleinement, coïncider enfin avec lui-même, dans la jouissance des énergies vitales que lui procurent d'incessants renouvellements » (Ferry 1996 : 157). Ainsi s'interdit-il la focalisation sur une seule partenaire et préfère, au lieu de cela, célébrer l'instant, selon une approche hédoniste par laquelle il se livre à la dépense excessive de son économie vitale. En retour, la seconde polarité est celle de l'amour lyrique et fusionnel, nourri par la nostalgie de l'unité primitive qu'est l'androgynie et « indexé sur la logique du cœur et des sentiments, de l'âme et de la vertu » (Onfray 2000 : 37). Elle rappelle le vasselage d'amour si prégnant dans la poésie courtoise et, concomitamment, la figure de Tristan irrésistiblement attiré par Yseult, l'objet de son désir. Ces deux polarités sont incarnées dans l'œuvre de Kundera par plusieurs personnages. Dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Tomas pratique ce qu'il appelle « l'amitié érotique ». Il s'agit d'une sexualité labile, sans attaches et dont l'inconstance des partenaires est la clé du renouvellement de l'être constamment tendu vers la jouissance. Selon Gontard (2009 :53), on peut assimiler l'attitude de Tomas à la catégorie de « l'aimance » qui, chez Abelkebir Khatibi, désigne la quête amoureuse soumise au hasard des rencontres et au jeu aléatoire des attractions ». Son attitude s'inscrit en droite ligne de la mentalité individualiste, dont l'ordre moral libertaire instaure l'inconstance comme modèle de comportement. Voilà pourquoi son désir, installé sous la modalité de l'excès et du flottement, justifie la diversité des femmes qu'il rencontre dans le but de multiplier des expériences érotiques.

En revanche, sa femme Tereza rêve d'une relation fusionnelle et idyllique, fondée sur la répétition d'un bonheur qui ne varie pas. Tomas est donc le double antinomique de sa femme, puisqu'il est attiré par Sabina,

femme labile et inconstante en raison de son code existentiel qu'est la trahison. Ce que trahit Sabina, c'est le kitsch<sup>31</sup> et notamment le principe qui lui est associé à savoir : celui d'une relation stable, inapte à saisir la plénitude que favorise le rebondissement ininterrompu de l'être à travers la variation des partenaires. C'est pour cette raison qu'elle dit à Tomas : « Je t'aime bien, parce que tu es tout le contraire du kitsch. Au royaume du kitsch, tu serais un monstre » (Kundera 1987 : 20). Personnage anti-kitsch, Tomas est donc à l'opposé de ceux qui rêvent d'une relation fusionnelle. L'érotisme, libéré des pesanteurs de l'amour, le conduit de femme en femme, dans son aventure vagabonde de laveur de vitres. Après un rêve où il a rencontré la femme idéale toujours désirée, il refuse la possibilité de se lier avec la moitié perdue dont il entretient pourtant la nostalgie. Ainsi préfère-t-il se livrer consciemment à la contingence et au hasard des circonstances, lesquels fondent son instabilité érotique. En cherchant ce qui distingue une femme des autres, ce dernier fait écho à un personnage du *Livre du rire et de l'oubli* : il s'agit du poète Boccace qui, lui aussi inscrit dans la logique libertine qui le range du côté des amoureux inconstants.

Dans une discussion qui éclate entre lui et plusieurs poètes dont les noms sont tirés de la tradition littéraire, Boccace se définit comme un misogyne et non comme un adorateur, puisque selon lui, « Chez la femme, l'adorateur vénère la féminité, alors que le misogyne donne toujours la préférence à la femme sur la féminité » (Kundera 1985 : 127). Ainsi, loin de s'attacher à l'idéal féminin, le misogyne, contrairement à l'amant courtois du XIIe siècle ou au romantique, refuse de rendre un culte à la féminité et ne subit par conséquent pas les tourments de la jalousie ou l'angoisse de la perte. Dans la mesure où chacune de ses maîtresses est spécifique, il ne peut se permettre de se concevoir autrement qu'un libertin. En sorte que le désir, chez lui, installe l'érotisme dans une dynamique où l'instant est célébré. La polarité de l'érotisme a-sentimental, définissant Tomas, Boccace et Sabina comme des Don Juan, nous fait également penser à Éva, amie de Karel qui, dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, est présentée comme « un joyeux chasseur d'hommes » (Kundera 1985 : 57-58). Ce trait, qui la caractérise, définit tous les Don Juan et révèle leur opposition aux amoureux lyriques qui restent attachés à l'idylle et au principe que le lien fusionnel assure la mise en place d'un bonheur qui ne varie pas. Toutefois, chez Kundera, ce partage reste provisoire, puisque dans le déroulement de

---

<sup>31</sup> Mot d'origine allemande renvoyant aux souvenirs bon marché gardés par des touristes américains de passage à Munich. Il s'agit des objets servant de substituts aux originaux. Kundera en fait une catégorie existentielle, subsumant les rêves d'un monde dénué de toute contradiction. La catégorie du kitsch opérant dans le domaine de la sexualité, indexe celui-ci aux pratiques qui ont l'assentiment du grand nombre et auxquelles on adhère sans réfléchir.

l'intrigue, le romancier révèle les ambiguïtés de l'amour à travers des scènes où les deux polarités se mêlent au sein du même personnage.

### **1.2. La fusion de l'amour lyrique et du libertinage**

La présence des polarités de l'amour lyrique et du libertinage dans les romans de Kundera pourrait hâtivement amener à conclure que le romancier veut simplement figurer deux attitudes inconciliables. Et pourtant, l'inverse est vrai, puisque le romancier compose certains de ses personnages en leur attribuant à la fois les traits de Don Juan et ceux de Tristan. Comme le note Boyer-Weinmann (2009 : 83), « Kundera propose dans ses romans d'observer à travers ses personnages [...] les zones d'ambiguïté, les paradoxes, les imprévisibilités qui fondent toute expérience érotique ». Pour le démontrer, nous pouvons revenir sur Tomas. Perçu au début de l'œuvre comme un libertin et un être anti-kitsch, ce personnage sera, au fil du récit, paradoxalement attiré par son double antinomique Tereza, qui entre dans sa vie et y introduit l'idylle d'une relation non conflictuelle, se réalisant dans la fusion lyrique. Voilà pourquoi Tomas, écartelé entre l'attitude libertine et l'amour romantique, devient semblable à un pendule qui oscille entre les deux polarités érotiques de Don Juan et de Tristan :

Dès qu'il partait rejoindre une de ses maîtresses, il éprouvait de l'aversion pour elle et il se jurait qu'il la verrait pour la dernière fois. Il avait l'image de Tereza devant les yeux, et il fallait vite qu'il se soule pour ne plus penser à elle. Depuis qu'il la connaissait, il ne pouvait pas coucher avec d'autres sans le secours de l'alcool ! [...] Le piège s'était refermé sur lui : aussitôt qu'il allait les rejoindre, il n'en avait plus envie, mais qu'il fût un jour sans elles, il composait un numéro de téléphone pour prendre rendez-vous (Kundera 1987: 32).

Une telle juxtaposition de contraires au sein du même personnage montre qu'il incarne l'oxymore. À cause de cette figure d'opposition qui constitue la nouvelle matière de son être, il va fréquenter ses maîtresses avec le désir de retourner vers Tereza. De la sorte, chez Tomas, le coureur de jupons, l'instabilité du procès désirant est constamment retenue par l'injonction lyrique et par la pesanteur trop adhésive de l'épouse aimée. L'amour introduit dans sa vie par Tereza va semer en lui l'idylle ou le kitsch dans lequel il sera finalement empêtré. À cet effet, Sabina constate que « Derrière la silhouette de Tomas le libertin, transparait l'incroyable visage de l'amoureux romantique » (Kundera 1987: 72). La dichotomie dont parle Sabina est perçue par Némcova Barnejee (1990 : 227) comme « exact[e] mais à titre provisoire. [Car] À la poursuite de Tereza, Tomas finira par disparaître du champ de vision de Sabina ». Le parcours de Tomas s'achève ainsi dans la fusion avec Tereza et ressemble à celui de Klima, personnage de *La valse aux adieux*.

Ce dernier, alors même qu'il était l'auteur présumé de la grossesse de

l'infirmière Ruzuena, confiera à l'Américain Bertlef qu'il est amoureux de Kamila plus que n'importe quelle autre femme au monde : « J'ai quelquefois l'impression que si je cherche d'autres femmes c'est uniquement à cause de ce ressort [...] qui me ramène à ma propre femme (Kundera 1986: 115). Ce passage nous apprend que le volage Klima est constamment freiné dans son élan par sa femme dont l'amour inconditionnel est doté d'un prodigieux pouvoir d'attraction. En raison de cette polarité absorbante qu'incarne Kalima, Klima va finalement surseoir à sa vie de Don Juan pour se remettre avec elle. Ainsi, se rend-on compte que le désir qui constitue la force motrice de l'agir donjuanesque s'épuise à cause de sa présence dans le champ magnétique de l'idylle. Dans ce champ, le libertin se mue en Tristan, amoureux lyrique qui se fige dans sa fusion avec Iseult. Cela traduit l'idée que la dynamique du désir achoppe à la fixité de l'amour fusionnel où Don Juan s'empêtre et consomme les images-kitsch. Désormais, il se nourrit de la nostalgie d'un monde unifié : « le territoire existentiel dans lequel le kitsch exerce sa séduction de la façon la plus troublante est bien celui de l'amour », écrit Eva Le Grand (1996 : 50). L'amour lyrique devient alors une mystique amenant inéluctablement à se fondre dans l'autre. Mais, comme nous allons le voir, lorsque les Don Juan kunderiens ne se transforment pas en Tristan, il leur arrive de pratiquer une « érotique de la performance » (Scarpetta 1985 : 202) qui conduit à l'impudeur et au désenchantement.

## **2. le désenchantement érotique**

L'usure du désir, dans un contexte d'orgie collective et de défoulement, amène les Don Juan de l'époque contemporaine à se soumettre à la quête effrénée du plaisir. Toutefois, ce « matérialisme hédoniste » (Onfray 2000 : 20) est assorti, chez eux, de la conscience que la sexualité devenue mécanique lui fait perdre sa fraîcheur. Voilà pourquoi les personnages de Kundera sont nostalgiques de l'époque où le désir était le ressort principal de l'érotisme.

### **2.1. La banalisation de l'érotisme**

L'épuisement du désir dans l'univers romanesque de Kundera permet de révéler l'imaginaire d'un monde où le kitsch fait la loi et où la figure mythique du séducteur rebelle, perdant sa grandeur tragique, donne l'image d'un être sans désir et possédant facilement ce que jadis il obtenait au prix de sa transgression des normes. Ainsi, les métamorphoses contemporaines de Don Juan subissent la fatalité du kitsch omniprésent, lequel érige le conformisme en norme planétaire et incline la trajectoire de cet être dont le parcours se confond avec celui du roman, (puisque le motif de l'amour, et partant, de l'érotisme, a eu une influence séminale sur les premiers romanciers européens et a traversé toute l'histoire du genre romanesque dont la pratique par Milan Kundera se situe dans une période dont la crise incite à une relecture critique de l'histoire). Suivant cette logique, l'univers

romanesque de Kundera se présente comme la mémoire du trajet de Don Juan lequel, dans la société contemporaine, subit l'agression de l'impudeur et l'impératif de la jouissance alors qu'à l'origine, il a été conçu pour être rétif au prêt-à-penser de son époque. Désormais soumis à l'impératif de la jouissance et à l'exhibitionnisme, les avatars contemporains de ce dernier n'hésitent pas à vanter leurs performances sexuelles, comme c'est le cas dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, où un personnage s'exprimant dans une émission télévisée, déclare :

Ma vie sexuelle a débuté à l'âge de quinze ans [...] j'ai aujourd'hui soixante-cinq ans [...] je peux supposer – et c'est une estimation très modeste – que j'ai fait l'amour en moyenne deux fois par semaine. Cela fait cent fois par an, donc cinq mille fois dans ma vie. Poursuivons le calcul. Si un orgasme dure cinq secondes, j'ai derrière moi vingt-cinq mille secondes d'orgasme. Ce qui fait au total six heures cinquante-six minutes d'orgasme. Ce n'est pas mal hein (Kundera 1985 : 165) ?

Cette confession fait penser à une conversation que le narrateur de *La Lenteur* a eue avec une Américaine qui a prononcé le mot orgasme quarante-trois fois. À travers les propos de ces champions de l'orgasme, on voit bien qu'à l'ère de la modernité tardive, la sexualité s'est désacralisée autant qu'elle s'est vidée du désir. Selon Jean Baudrillard (1970 : 208), on pourrait dire que nous sommes entrés dans un contexte où « l'impératif érotique » s'identifie à toutes les autres formes de rituels sociaux déterminés par « l'impératif fonctionnel », lequel favorise le débridement sexuel, érige en norme le culte de l'orgasme et fait percevoir le corps comme « un dispositif d'organes à brancher sur un autre, dans le contexte dépassionné de l'expérimentation et de la performance érotique ». (Gontard 2009 : 53). Ainsi observe-t-on que le désir, qui fonde la présence de Don Juan au monde, est inhibé et que seule la performance constitue l'élément qui octroie à l'être une plus-value. Les avatars de Don Juan sont donc en panne de désir et leur propension à la jouissance fait de l'acte coïtal un mouvement vide de signification. Contrairement à Gilles Lipovetsky (1992 : 63-69) qui affirme que la sexualité de l'après-devoir est encadrée par certaines normes, l'attitude des Don Juan postmodernes chez Kundera fait penser à un hédonisme libidinal débridé. Elle s'oppose au platonisme qui, avant la théologie chrétienne, « enseigne le cruel oubli du corps, le mépris de la chair, l'Aphrodite céleste » (Onfray 2000: 41) et la célébration des plaisirs de l'âme.

Pour montrer le ridicule d'une sexualité banalisée par l'exhibitionnisme et l'impératif de la performance, Kundera, dans ses romans, met en scène des situations érotiques travesties par le comique qu'elles inspirent. Dans ce sillage, nous pensons à l'épisode du *Livre du rire et de l'oubli* où Jan et un personnage chauve ne peuvent s'empêcher de rire chez Barbara, laquelle



organise une orgie qui enlève à la sexualité le côté intime que lui associait l'ordre bourgeois à l'âge classique (Foucault 1976 : 9-10). Pour ces derniers, la sexualité, vécue en dehors de la sphère privée et commandée par des gestes préprogrammés, rend Barbara semblable à une entraîneuse qui les prépare à réaliser des performances olympiques sur le terrain de l'amour, désormais déserté par le désir. Leur hilarité amène Éva Le Grand (1995 : 198) à soutenir que « Le coït lui-même n'est point épargné par le rire kunderien et devient même l'une des scènes privilégiées du comique de la sexualité » (Le Grand 1995 : 198). Cela révèle le ridicule d'une sexualité mécanique et orientée par les injonctions du kitsch néo-libertin.

Le rire dont se sert Kundera pour tourner en dérision la sexualité néo-libertine se perçoit aussi dans l'épisode désopilant de *La Lenteur* où le narrateur interviewe le phallus de Vincent, devenu tout petit au moment de pénétrer Julie. Ce fiasco érotique montre qu'avec l'installation de Don Juan dans l'enclave du kitsch, le désir et la séduction qui donnaient sens à ses gestes ont été entièrement gommés. On peut voir en cela l'origine du désenchantement érotique qui, selon Jan dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, est le signe de l'effritement du sens dans un monde qui vit « une grande époque historique où l'acte sexuel se transforme définitivement en mouvements ridicules » (Kundera 1985 : 346). En raison du comique et du ridicule de l'acte sexuel, le désir de répéter son mouvement absurde s'évanouit et disparaît pour laisser la place au rêve idyllique de l'excitation sans jouissance. Ainsi peut-on voir Jan auprès d'Edwige « désirer le désir » et être nostalgique d'un univers où le culte de l'orgasme et le simulacre de l'érotisme seraient un scandale. Précisément, il nourrit la nostalgie de l'innocente vie de Chloé et de Daphnis : « Une immense nostalgie étreignait le cœur de Jan et il avait envie de revenir en arrière [...] Il désirait être couché près de Chloé et ne pas savoir ce qu'est l'amour charnel » (Kundera 1985 : 364).

En lisant le parcours de Jan, on pense également à celui de Rubens qui, dans *L'Immortalité*, devient incapable de séduire, enrôlé qu'il est par le kitsch de la jouissance à tout prix. Lorsqu'il fait l'amour avec sa dernière conquête, une étudiante en sémiologie, c'est de manière mécanique : « il faisait des mouvements vides et, pour la première fois de sa vie, il ne savait pas pourquoi il les faisait » (Kundera 1990 : 79). C'est pourquoi, finalement, Rubens rêve d'une sexualité automatisée et sans excitation avec des femmes extraterrestres. Voilà la preuve que pour lui, le temps des « Paradoxes terminaux » est celui où la planète se vide de la pulsion désirante, laquelle caractérise pourtant l'humain et donne à l'acte sexuel tout son sens : « l'acte d'amour, par-delà toute excitation, [devient] un simple exercice physique aussi dépourvu de sentiment que de lubricité » (Kundera 1990 : 370). En d'autres mots, il s'agit d'une époque de désenchantement érotique. Ce constat conduit Rubens à faire un mouvement de reflux vers son passé où

l'érotisme enchanté était commandé par le désir : « il voulait se retourner, retrouver les femmes du passé, répéter leurs étreintes, aller jusqu'au bout, explorer tout ce qui était resté inexploré » (Kundera 1990 : 371).

Le désir de revenir au passé, pour renouveler l'expérience du désir, conduit cette métamorphose de Don Juan à ne plus prêter attention aux belles femmes qu'il rencontre dans la rue. Son attitude amène le lecteur des romans de Kundera à se rappeler Chantal qui, dans *L'Identité*, s'inquiète de ce que les hommes ne se retournent pour la regarder. Ces hommes que Chantal n'intéresse pas pourraient être considérés comme des prolongements de Rubens et figurent tous Don Juan symboliquement émasculé dans une époque dominée par l'impératif catégorique de la jouissance. Cet état de choses conduit Rubens à être nostalgique d'un passé où le désir conditionnait encore l'érotisme et protégeait l'acte sexuel de l'impudeur. Mais une telle anamnèse est-elle possible quand on sait que « la mémoire du désir » (Le Grand 1995) peut subir l'érosion du temps et désertier le domaine érotique ?

## **2.2. L'impossible mémoire érotique**

Chez Kundera, le parcours de Don Juan s'achève lorsque l'extinction du désir condamne le libertin au conformisme d'une sexualité vide de sens. À cette étape ultime de son parcours, le libertin, qui constate sa finitude, se retourne vers son passé pour essayer de saisir les images dont la pudeur rappelle l'époque de l'enchantement érotique. Cet exercice mental demeure infructueux chez Rubens, puisqu'il ne parvient pas, en dépit de ses efforts, à se faire une image suffisamment claire nette de ses conquêtes passées. Incapable de se rappeler les noms de ses maîtresses, les expériences érotiques qu'il a eues avec chacune, les lieux, les moments de ces expériences ainsi que les positions, Rubens constate avec désolation la déféctuosité de sa mémoire. Contrairement à Casanova qui a conservé intacts ses souvenirs de près de cent trente femmes et les a protégés des ravages de l'oubli, la seule image qui reste dans la mémoire eidétique de Rubens est celle d'Agnès qu'il appelle « La luthiste ». C'est une image qui ne révèle aucune scène érotique, comme s'il était désormais « attiré par des femmes dont l'initiative érotique était comme tamisée et l'apparence discrète. » (Kundera 1990 : 376). En conséquence, dans son for intérieur, Rubens valorise l'érotisme encadré par la pudeur. Voilà pourquoi de « La luthiste », il a gardé trois photographies :

Sur la première elle se tient debout, à un pas de lui, la main immobilisée au milieu du geste qui semble vouloir effacer son visage. La seconde photo saisit le moment où Rubens, la main posée sur son sein, lui demande si on ne l'a jamais touchée ainsi, et où elle répond « non » à mi-voix en regardant devant elle. Enfin [...] il la voit debout entre

deux hommes devant une glace, couvrant des deux mains ses seins nus (Kundera 1990 : 377).

Le dernier regard de Don Juan fixe donc l'image d'une sexualité vécue dans l'intimité. Il exclut l'impudeur de l'exhibitionnisme et du nudisme, en même temps qu'il va à l'encontre de la logique libertine des pratiques de groupe où les jeux sexuels s'automatisent et perdent leur spontanéité. Mais l'image de l'érotisme pudique qu'incarne Agnès, Rubens la voit disparaître dans les flammes. Cela signifie que Don Juan s'est définitivement empêtré dans l'érotisme désenchanté de la société postmoderne, déterminée par les images d'une sexualité stéréotypée et vide de sens. De la sorte, « La pudeur n'apparaît plus que tel « un mirage des hommes, leur rêve érotique » (Le Grand 1995 : 222), inconciliable avec un monde dont l'imaginaire dominant est celui de l'exhibition qui, en faisant coïncider privé et public, fait peser un soupçon sur les utopies de la libération sexuelle.

Ainsi, la désertion de la pudeur du champ de la sexualité donne l'impression que l'individu de la modernité tardive est embarqué dans un processus de consommation généralisée, fondé sur « une homologation du corps et des objets » (Baudrillard 1970 :210) qui légitime l'usage ancillaire du corps, selon une approche a-sentimentale de l'érotisme. Une telle réification de l'homme dans l'univers romanesque de Kundera montre que ce dernier se sert du roman pour faire voir que le mythe de la libération sexuelle est un prétexte à l'expansion planétaire de la logique hédoniste et du réflexe consumériste dont la sphère d'influence est telle que même le domaine de la sexualité s'en trouve impacté. Dans la même veine, Kundera montre que l'érotisme, que seul le désir protège du danger de la banalisation, est devenu le lieu d'expression du conformisme associé l'imaginaire décadent du monde contemporain où les individus, incités par l'hypersexualisation de la vie, sont conduits à mener une quête effrénée de l'orgasme qui, à la longue, peut rendre la sexualité absurde. Ainsi, les avatars de Don Juan, dans les romans de Kundera, récoltent l'ennui quand ils ont ce qu'ils veulent. Leur conscience malheureuse achève de les convaincre que l'érotisme dissocié du sentiment est le signe de leur empêchement définitif dans le kitsch que leur modèle originel désaffectait, lui qui était motivé par le désir de violer les interdits. Le Don Juan originel allait à l'encontre des images toutes faites et fixées dans l'entendement collectif ; il entretenait la conscience des interdits qu'il violait cependant pour traduire son insoumission à toute autorité.

Contrairement à lui, les Don Juan que représente Kundera vivent dans une époque délivrée des figures de la transcendance ; ces avatars de Dieu, dont Nietzsche constate la mort dans l'aphorisme 125 du *Gai savoir*, ont laissé place à un vide<sup>32</sup> normatif qui empêche les Don Juan contemporains de

---

<sup>32</sup> Lipovetsky, Gilles, *L'Ère du vide. Essai sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983.

goûter au plaisir de violer les interdits. À cause de cela, ces personnages en panne de désir se présentent en face de leurs partenaires comme des monades juxtaposées à d'autres monades, sans la médiation d'une transcendance : « La perte d'un troisième terme, le divin, les livre l'un à l'autre, dans un face-à-face voué tôt ou tard à la destruction », écrit Luc Ferry (1996 : 150). De la sorte, la figure postmoderne de Don Juan subit l'usure en raison de sa présence dans une société où la morale de la consommation cautionne l'impudeur, une sexualité débridée, vidée de la pulsion désirante et commandée par l'impératif de la performance. Dans ces conditions où l'absence de tentations occasionne la permissivité et le culte de l'orgasme, celui dont le comportement était en opposition constante avec tout pouvoir est en crise. Désormais en effet, ce dernier est commandé de l'extérieur par la norme planétaire du débridement. Soumis à la logique ambiante et au prêt-à-penser de son époque, Don Juan, dans le monde contemporain, trahit son ancêtre, lequel était rétif à la soumission hébétée à toute autorité. Nostalgique de la figure ancestrale, Kundera voit dans ses avatars l'incarnation d'une époque critique, subordonnée au tragique des utopies de la libération.

## **Conclusion**

À tout prendre, Milan Kundera critique les dérives des utopies de la libération sexuelle, après l'exploration des polarités érotiques de Tristan et de Don Juan dont la dialectique est dépassée par la coexistence de leurs traits au sein de certains personnages. Par le moyen des scènes comiques, il tourne en dérision les Don Juan postmodernes et montre l'absurdité de la sexualité dissociée du désir. En explorant le motif de la sexualité débridée, le romancier révèle sa nostalgie d'une époque où l'érotisme n'était pas dénaturé par l'impudeur et par l'impératif de la performance. Par ailleurs, l'exploration romanesque de l'érotisme est un moyen pour porter un regard critique sur l'idée européenne du progrès qui aboutit finalement sur une impasse. Dans cette optique, les dérives libertaires des utopies de la libération sexuelle révèlent le renversement tragique de la modernité qui, originellement lourde des promesses d'un avenir radieux, livre les Don Juan contemporains à l'impudeur et au conformisme d'une sexualité mécanique. Inaptes à la mémoire du désir, laquelle poussait leur ancêtre à violer les interdits, les Don Juan contemporains s'empêtrent dans le kitsch de la performance et de la jouissance à tout prix. Leur parcours, lié à celui du roman, qui dès ses origines développe le thème de l'amour, fait voir en dernière instance que le roman de l'époque contemporaine ne peut être qu'un « appel du temps » et un « appel de la pensée » (Kundera 1986 : 27-28), puisqu'en revisitant le parcours de Don Juan, Kundera se propose incidemment de faire une relecture critique de l'histoire européenne pour

relancer le projet de la modernité trahi par les dérives des utopies de la libération.

## **Bibliographie**

BANERJEE, M.N. (1993), *Paradoxes terminaux*, Paris, Gallimard.

BAUDRILLARD, J. (1990), *La Transparence du mal. Essai sur les phénomènes extrêmes*, Paris, Éditions Galilée.

-(1970), *La Société de consommation, ses mythes, ses structures*, Paris, Denoël.

BOYER-WEINMANN, M. (2009), *Lire Milan Kundera*, Paris, Armand Colin.

CHVATIK, K. (1995), *Le Monde romanesque de Milan Kundera*, Paris, Gallimard.

FOUCAULT, M. (1976), *Histoire de la sexualité 1 La Volonté de savoir*, Paris, Gallimard.

Gontard, M. (2009), *Le Roman français postmoderne*, <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00003870> (page consultée le 10 juin octobre 2024).

KUNDERA, M. (2000), *L'Identité*, Paris, Gallimard.

-(1998), *La Lenteur*, Paris, Gallimard.

-(1990), *L'Immortalité*, Paris, Gallimard.

-(1986 a), *L'Art du roman*, Paris, Gallimard.

-(1986 b), *La Valse aux adieux*, Paris, Gallimard.

-(1987), *L'Insoutenable légèreté de l'être*. Paris, Gallimard.

-(1985), *Le Livre du rire et de l'oubli*. Paris, Gallimard.

-(1982), *La Vie est ailleurs*, Paris, Gallimard.

LE GRAND, É. (1995), *Kundera ou la mémoire du désir*, Montréal/Paris éd. XYZ, L'Harmattan.

LIPOVETSKY, G. (1992), *Le Crépuscule du devoir*, Paris, Gallimard.

LYOTARD, J-F. (1974), *Économie libidinale*, Paris, Éditions de Minuit.

ONFRAY, M. (2000), *Théorie du corps amoureux, Pour une érotique solaire*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle.

SCARPETTA, G. (1985), *L'Impureté*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle.