

Le hasard à l'oeuvre chez Milan Kundera

Thierry Parent

Volume 41, numéro 2, 2005

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/011382ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/011382ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Parent, T. (2005). Le hasard à l'oeuvre chez Milan Kundera. *Études françaises*, 41(2), 117–134. <https://doi.org/10.7202/011382ar>

Résumé de l'article

Le hasard est un thème omniprésent dans l'oeuvre de Milan Kundera. Depuis *La plaisanterie* jusqu'à *L'identité*, le hasard est au coeur de l'écriture de cet auteur. Tantôt énigme à déchiffrer, tantôt facteur responsable de rencontres ou d'accidents, il est autant un ressort narratif qu'un élément central de la démarche ludique de l'auteur. Se concentrant principalement sur trois romans, *La valse aux adieux*, *L'insoutenable légèreté de l'être* et *L'immortalité* (dans lequel l'écrivain propose même une « théorie du hasard »), cette étude se penche sur les fondements et les conséquences du hasard dans le monde romanesque de Kundera. De nature non causale, le hasard contribue à redéfinir les paramètres du roman, surtout en ce qui a trait à la logique de cause à effet et à l'unité d'action. Ce travail permet donc un nouveau regard sur l'oeuvre de Milan Kundera et, par extension, sur le rôle du hasard dans la pratique romanesque contemporaine.

Le hasard à l'œuvre chez Milan Kundera

THIERRY PARENT

Qu'est-ce que le hasard ? Cette question, si elle trouve un écho dans les milieux autant philosophiques que scientifiques, est aussi au cœur de l'une des œuvres littéraires les plus marquantes de notre époque, celle de Milan Kundera. Contrairement à beaucoup qui questionnent les fondements même du hasard — à savoir si le hasard existe ou n'existe pas —, il y a, chez cet auteur, un parti pris pour le hasard. Parti pris qui se traduit par une fascinante exploration du monde du hasard et de son incidence dans les vies fictives — mais non moins potentiellement possibles — des personnages de ses romans.

Ainsi, pour aborder la question du hasard chez Milan Kundera, nous devons d'emblée accepter de nous placer en position de dépendance. Car personne, jusqu'à maintenant, n'a, mieux que l'auteur lui-même, exploré ce thème, central et omniprésent dans son monde littéraire. Nous ne sommes pas ici en train d'émettre un constat d'échec. Plutôt, il s'agit pour nous d'adopter cette attitude, que nous jugeons *idéale*, par laquelle le lecteur n'a recours à aucune autre méthode d'interprétation que celle que l'œuvre lui suggère. Nous proposons donc de procéder à une sorte d'investigation qui, à partir des nombreux indices présents dans les romans et les essais, permettra de cerner et d'explorer le champ du hasard dans l'œuvre de Kundera.

À bien s'y pencher, on constate rapidement que les réflexions sur le hasard sont présentes d'un bout à l'autre de ses écrits — presque sans exception —, de *La plaisanterie* à *L'identité*¹ en passant par *L'art du roman*

1. Il est à noter que cet article a été rédigé avant la sortie de *L'ignorance*.

et *Les testaments trahis*. Cet auteur définit et redéfinit lui-même les termes associés au monde du hasard tout en les plaçant constamment non pas dans un contexte littéraire, mais bien dans un contexte *romanesque*, c'est-à-dire un contexte qui *doit* passer par le récit des personnages afin d'illustrer la complexité ambiguë des divers points de vue possibles. Il importera donc, avant toute chose, de mettre en lumière cette terminologie — fondement d'une vision du monde — qui se laisse voir à travers le prisme du roman. Ensuite, nous serons en mesure d'explorer de quelle façon cette *philosophie* du hasard s'exprime à travers un renouvellement de la notion d'intrigue et de narration, chevilles traditionnelles d'une conception classique de l'échafaudage de la forme romanesque. Ce cheminement nous amènera enfin à nous attarder sur le rôle et la voix du narrateur qui ordonne et dirige, tel un demiurge, cette nouvelle façon d'être du roman.

Vers une description du hasard kundérien

Si les romanciers contemporains soulignent de plus en plus l'intervention du hasard dans l'histoire de leurs personnages, presque aucun ne s'interroge sur les fondements de ce dernier. Plutôt, ils en explorent les répercussions, en constatent les effets et s'attardent à l'après au lieu de l'avant. Au mieux, ils divinisent le hasard et le voient comme autrefois on voyait Dieu : une force à laquelle il ne faut pas s'opposer, de peur de perturber l'ordre des choses. Le pourquoi se voit donc occulter au profit d'une profession de foi en ce que le hasard doit bien avoir ses raisons qui sont justifiées par le dénouement de l'histoire. Pour trouver une véritable tentative, récente, d'explication littéraire des sources du hasard (l'héritage de Diderot ayant été abandonné...), il faut remonter aux débuts du surréalisme et à André Breton. Dans *L'amour fou*, Breton propose une réflexion synthétique et historique sur la notion de hasard où il conclut que : « [...] le hasard serait la forme de manifestation de la nécessité extérieure qui se fraie un chemin dans l'inconscient humain² ». Le hasard révélerait le désir inconscient de l'homme par « l'avènement » d'une cause externe qui répond à une nécessité interne, laquelle serait de l'ordre du destin. Breton soutient que l'individu qui pourrait lire dans les signes de sa vie la juste mesure de son désir aboutirait à un dévoilement de l'intrusion du hasard au sein de son existence. C'est ainsi que Breton interprète les effets d'une rencontre due au hasard, de

2. André Breton, *L'amour fou*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973, p. 33.

manière à y déceler une cause qui devient alors évidente : le désir inconscient. Inspiré par l'influence grandissante de la psychanalyse, l'auteur de *L'amour fou*, ainsi que plusieurs artistes et théoriciens à sa suite, attribuent rapidement la source, la cause de l'avènement du hasard au désir de l'homme. Ce désir, voilé par l'inconscient, se révèle grâce au hasard décrypté par une conscience interprétative qui choisit telle *réponse* — pour reprendre l'expression de Valéry³ — plutôt que n'importe quelle autre.

Une des premières présences manifestes du hasard dans les romans de Kundera se rencontre dans *L'insoutenable légèreté de l'être* : « Après son retour de Zurich à Prague, Tomas fut pris de malaise à l'idée que sa rencontre avec Tereza avait été le résultat de six *improbables* hasards⁴. » Puis, dans *L'immortalité*, à propos d'une autre rencontre, il est écrit :

De toute façon, qu'elle ait eu une chance sur un million ou sur un billion de se produire, la rencontre était parfaitement improbable, et cette improbabilité même fait tout son prix. Car la mathématique existentielle, qui n'existe pas, poserait à peu près cette équation : la valeur d'un hasard est égale à son degré d'improbabilité⁵.

L'intéressant, dans cette « valeur » du hasard, c'est qu'elle introduit de nouveau la subjectivité qui doit juger du degré d'improbabilité d'une rencontre. Autrement dit, l'improbable est inséparable de l'individu qui le « calcule ». Car, si l'on fait abstraction de l'élément subjectif, comment distinguer le probable de l'improbable ? Le hasard, s'il est *objectif*, ne l'est que par la perception omnisciente (et simultanée) d'une série de possibles infinis et insaisissables⁶. Généralement, est improbable ce qui

3. « [...] quand la question de cause se pose — c'est en réalité, quand on cherche une chose non connue, non donnée, qui satisfasse à ma *question* — bien plus qu'au phénomène. [...] La cause est donc une *réponse* ; elle n'est pas ce qui fait le phénomène. Déterminer la cause d'un phénomène, c'est choisir entre tous les phénomènes que suppose celui-ci, l'un d'eux », Paul Valéry, *Cahiers*, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, p. 526.

4. Milan Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1989, p. 76. Nous soulignons. Dorénavant désigné à l'aide des lettres (*In*), suivies du numéro de page.

5. Milan Kundera, *L'immortalité*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993, p. 335. Dorénavant désigné à l'aide des lettres (*Im*), suivies du numéro de la page.

6. Pour ce qui est de l'*objectivité* du hasard, nous nous référons à cette constatation de Valéry : « Le hasard n'est que pluralité des rôles que toute chose peut jouer, à l'égard de nous. Nous ne concevons que par séries linéaires dont les éléments sont des objets ou des événements. C'est à de telles séries que la notion de cause s'applique exclusivement. Mais chacun de leurs termes entre dans une infinité d'autres séries. Nous traçons une ligne mais dont les points gardent leurs rapports, sensibles ou non, avec une multiple infinité d'autres points. Ce mot de hasard n'a pas de sens "objectif" ». Paul Valéry, *op. cit.*, p. 504.

échappe à l'horizon délimité par l'habitude et par l'attente ou, comme l'a si bien dit Valéry : « Ce que le hasard modifie c'est notre attente⁷. » Erich Köhler, dans son livre sur le hasard en littérature, pousse un peu plus loin le rapprochement : « Selon Valéry, le possible se réalise dans le hasard au détriment du probable ; ce qui arrive n'a rien à faire avec ce qui était attendu⁸. » L'attente en question, dans les romans de Kundera, aura plusieurs visages : celui de l'auteur, celui du narrateur, celui du personnage et, enfin, celui du lecteur. Tous, par l'intermédiaire d'un point de vue qui leur est propre et qui diffère parfois de l'un à l'autre, interprètent l'avènement du hasard (nous y reviendrons dans la troisième partie).

D'emblée, se pose donc le problème de l'intervention de la subjectivité, qui tend à rationaliser, à expliquer, à imputer à une « raison » obscure la rencontre, l'accident, la surprise ou l'événement survenu par hasard. Devant ce problème, ce besoin de clarté, Kundera propose une autre manière de considérer l'idée de cause, en faisant appel au concept allemand de « *Grund* » :

Dans toutes les langues qui proviennent du latin, le mot raison (*ratio*, *reason*, *ragione*) a deux sens : avant de désigner la cause, il désigne la faculté de réflexion. Aussi la raison en tant que cause est-elle toujours perçue comme rationnelle [...] Or, en allemand, la raison en tant que cause se dit *Grund*, mot qui n'a rien à voir avec la *ratio* latine et qui désigne d'abord le sol, puis son fondement [...] Tout au fond de chacun de nous est inscrit un Grund qui est la cause permanente de nos actes, qui est le sol sur lequel croît notre destin. (*Id.*, 350-351)

Ce qui distingue ce « fondement » de la causalité ordinaire, c'est sa possibilité d'échapper au rationnel et de faire place à l'incertitude et aux facteurs impondérables dans le récit des actes et des pensées des personnages.

Dans *L'art du roman*, Kundera se penche sur l'exemple du suicide d'Anna Karénine. Cet événement semble dépourvu de cause sans toutefois manquer de sens, « seulement ce sens se trouve au-delà de la causalité rationnellement saisissable⁹ ». Cet exemple est repris, avec le souci de variation typique de Kundera, dans *L'immortalité*, où il fait suite à la réflexion sur le *Grund*. Le passage rapporte un fait divers entendu par hasard à la radio : une jeune fille a tenté de se suicider en

7. *Ibid.*, p. 582.

8. Erich Köhler, *Le hasard en littérature, le possible et la nécessité* (trad. d'Éliane Kaufholz), Paris, Klincksieck, « Collection d'esthétique », 1986, p. 64.

9. Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986, p. 76.

s'accroupissant au milieu d'une route. Mais comment cette jeune fille a-t-elle été poussée au suicide ? Qu'est-ce qui l'a amenée à vouloir se suicider à ce moment précis de sa vie ? Kundera, pour toute réponse, conclut ainsi le portrait de la jeune fille :

Voilà comment je me la représente et je suis certain que c'est ainsi qu'elle se voit aussi : comme une femme qui marche dans une vallée, au milieu de gens qui ne l'entendent pas [...] Son désir de suicide n'était causé par rien d'extérieur. Il a été planté dans le sol de son être, il a poussé en elle et s'est épanoui comme une fleur noire. (*Im*, 373)

Par l'entremise de la tentative de suicide, Kundera en arrive à une description de l'essence de la jeune fille. Ce faisant, il révèle le *Grund* du personnage et, par extension, explique son destin. Le *Grund* est donc la force vers laquelle des événements — coups du hasard — sont en quelque sorte attirés comme par un aimant, ce qui accroît la probabilité de leur occurrence mais occulte en même temps la « cause » qui pourrait les déterminer. Dès lors, Kundera ne cherche pas tant la « raison » du hasard dans le domaine de l'inconscient — que la conscience pourrait interpréter —, que dans celui de l'image ou de la métaphore : « J'essaye de saisir chez chacun de mes personnages son *Grund* et je suis de plus en plus convaincu qu'il a le caractère d'une métaphore » (*Im*, 351). Point de cause donc, mais un « fondement » qui, en définitive, demeure hors de l'explication rationnelle, car « comment expliquer l'éclosion d'une fleur tel jour plutôt qu'un autre ? Son temps est venu » (*Im*, 372). Le *Grund* peut donc être considéré comme la base, le degré zéro du personnage, un destin intériorisé qui émerge par l'intermédiaire du hasard et dévoile ainsi son caractère métaphorique. Cette métaphore individuelle permet de trouver l'histoire du personnage ou, inversement, l'histoire permet de retracer le *Grund*. En fait, le *Grund* constitue un réservoir d'actes et de pensées possibles duquel émerge continuellement une action ou une pensée. Ce que Kundera, au début de *L'immortalité*, dit de Dieu (appelé aussi le « Créateur » parce qu'un personnage le voit ainsi) offre un parallèle étroit avec sa démarche et sa réflexion sur le *Grund* :

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. (*Im*, 25)

Dans le refus de la causalité que constitue le recours au *Grund*, le hasard agit en médiateur entre les personnages et les événements : il

circonscrit un moment qui révèle une action (ou une pensée) d'un personnage dans l'histoire, parfois sans autre cause ou raison apparente qu'une sorte d'appel instinctif, « fondamental ». Entre les diverses actions et pensées possibles contenues dans le *Grund* et les diverses possibilités amenées par les événements, le hasard est responsable de la rencontre des personnages entre eux ou des personnages avec un événement. Parmi ces rencontres, les plus communes sont celles que l'on nomme *coïncidences*, lesquelles procèdent inévitablement du hasard. Chez Kundera, les coïncidences jouent un rôle à la fois fondamental et explicite, comme en atteste cet aveu : « Je rêve d'écrire là-dessus un grand livre : une Théorie du hasard. Première partie : le hasard régissant les coïncidences » (*Im*, 332).

Dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, le romancier en propose une première définition : « Il y a coïncidence quand deux événements inattendus se produisent en même temps, quand ils se rencontrent [...] » (*Im*, 80). Cette définition, conforme à l'acception classique du terme, est reprise et approfondie dans *L'immortalité* : « C'est ainsi que les événements se synchronisent. Chaque fois qu'une chose se passe à l'endroit Z, une autre se produit aussi aux endroits A, B, C, D, E » (*Im*, 332). La différence entre les deux définitions réside en ceci que dans la première, Kundera souligne la rencontre entre les événements, tandis que dans la deuxième, il ne parle que de leur synchronisme. Cette divergence subtile lui permet de catégoriser les coïncidences et de préciser le sens et les répercussions qu'elles peuvent avoir dans une histoire : il y a les « coïncidences muettes », dans lesquelles le rapport entre événements ne produit aucun sens ; les « coïncidences poétiques », où le rapport entre les événements produit de la beauté ; les « coïncidences contrapuntiques », dans lesquelles les événements s'influencent sans entrer directement en contact les uns avec les autres ; les « coïncidences génératrices d'histoire », où se crée entre les événements un rapport concret qui peut engendrer une histoire, donc produire une série d'autres sens externes et conséquents ; enfin, il y a les « coïncidences morbides », qui ressemblent aux précédentes, à cette différence près qu'elles ne génèrent pas d'histoire, mais confirment plutôt la mort d'une histoire qui a déjà existé.

C'est dire que les coïncidences dépendent du contact que l'auteur établit entre les événements et les rencontres. Kundera fait aussi remarquer que les écrivains ont souvent recours à des « formules » pour indiquer au lecteur la présence d'une coïncidence : « "Et au moment précis où..." est une des formules magiques que l'on trouve dans tous les

romans [...]» (*Im*, 332). Pour Kundera, dans les coïncidences «génératrices d'histoire», deux fils conducteurs se synchronisent et se rencontrent pour former *une* histoire qui se réalise directement et immédiatement; tandis que dans les coïncidences «contrapuntiques», deux récits se synchronisent mais continuent à former deux histoires distinctes. En fait, si les coïncidences «contrapuntiques» témoignent d'une influence des récits les uns sur les autres, elles le font d'une manière indirecte, de sorte que le lecteur n'a pas sous les yeux le «produit» immédiat et direct de la rencontre ou de l'événement. D'une certaine façon, ces coïncidences sont, au même titre que le *Grund*, un moyen de déplacer et de détourner la causalité, car il est difficile, en l'absence de conséquences directes issues de la coïncidence, de discerner la cause des événements.

La pratique du hasard au sein de l'intrigue kundérienne¹⁰

Dans plusieurs œuvres littéraires, la présence du hasard tend à être dissimulée: la succession des événements et le déroulement de l'histoire obéissent à une construction d'intrigue où rien n'est laissé au hasard. Le récit progresse selon une logique de cause à effet rigoureuse, limpide et nécessaire. La scène ou la situation A mène à la scène ou à la situation B, et ainsi de suite. Tout a sa place, dans un ordre clair et dans une progression linéaire où tout est justifié, raisonnable et vraisemblable. C'est la loi d'Aristote. Ce dernier, lorsqu'il énonce les règles de la construction d'une intrigue, critique entre autres l'utilisation des épisodes. Kundera résume ainsi cette position dans *L'immortalité*:

Aristote n'aime pas les épisodes. De tous les événements, selon lui, les pires (du point de vue de la poésie) sont les événements épisodiques. N'étant pas une conséquence nécessaire de ce qui le précède et ne produisant aucun effet, l'épisode se trouve en dehors de l'enchaînement causal qu'est une histoire. Tel un hasard stérile, il peut être omis sans que le récit devienne incompréhensible; dans la vie des personnages, il ne laisse aucune trace. (*Im*, 445)

Dans la *Poétique* d'Aristote, la notion d'épisode, si elle est jugée inutile et nuisible à «l'enchaînement causal qu'est une histoire», n'en reste pas

10. Ce passage, qui a pour moteur principal la notion d'épisode chez Kundera, se concentre sur cette notion en *regard* du hasard. De ce fait, cette exploration est limitée et par le sujet et par l'espace alloué. Pour une étude complète, voir le très admirable essai de François Ricard, *Le dernier après-midi d'Agnès. Essai sur l'œuvre de Milan Kundera*, Paris, Gallimard, coll. «Arcades», 2003.

moins une notion ambiguë. Jugée tantôt défavorablement — « parmi les fables et les actions simples, celles qui sont épisodiques sont les moins bonnes. J'appelle "épisodique" celle où la succession des épisodes n'est déterminée ni par la vraisemblance ni par la nécessité¹¹ » — tantôt favorablement — « or dans les drames les épisodes sont brefs tandis que dans l'épopée ce sont eux qui donnent à l'œuvre son étendue¹² » —, sa légitimité dépend du genre littéraire adopté par l'auteur. Il en sera de même pour les notions de vraisemblable et d'irrationnel, qu'Aristote critique en fonction de l'histoire et du style de l'auteur — ainsi que de son talent, comme en attestent les « permissions » et louanges qu'il accorde à l'*Odyssée* d'Homère. En ce qui a trait au genre, nous pourrions certainement classer les romans de Kundera, comme le fait François Ricard, dans la catégorie des romans adoptant « le mode de l'épopée privée¹³ ». Dans cette optique qui, en quelque sorte, légitime l'utilisation de l'épisode (selon Aristote), le commentaire prend à la fois une dimension structurale et esthétique. Partant d'un exemple d'épisode improvisé, Kundera écrit que

la vie est aussi pleine d'épisodes qu'un matelas l'est de crins, mais le poète (selon Aristote) n'est pas un matelassier et il doit écarter de son récit tous les rembourrages bien que la vie réelle ne soit, peut-être, composée que de tels rembourrages. (*Im*, 445-446)

La « vie réelle » ne serait donc peut-être qu'une suite d'épisodes et l'œuvre d'art (le roman) la reproduirait justement en juxtaposant les épisodes, dont certains « contiennent une potentialité causale, susceptible de se réveiller un jour et de mettre en branle, inopinément, un cortège de conséquences » (*Im*, 446). Dès lors, « les épisodes sont comme des mines. La plupart n'explosent jamais, pourtant un jour vient où le plus modeste vous sera fatal » (*Im*, 446).

Guy Scarpetta, dans un texte consacré à *L'immortalité*, note que « les "épisodes" sont ramifiés selon la logique d'un écho à distance ou d'une causalité à retardement [...] »¹⁴, confirmant ainsi les dires de Kundera. Puis il donne l'exemple de l'histoire de la jeune fille suicidaire qui, a priori, semble un épisode inutile à l'économie narrative, mais qui

11. Aristote, *La poétique*, texte établi et traduit par J. Hardy, Paris, Société d'édition « Les Belles Lettres », 1969, p. 43.

12. *Ibid.*, p. 55.

13. François Ricard, « Le point de vue de Satan », dans Milan Kundera, *La vie est ailleurs*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1987, p. 468.

14. Guy Scarpetta, « Une ironie désenchantée », dans *L'âge d'or du roman*, Paris, Grasset, coll. « Figures », 1996, p. 80.

devient la cause de l'accident d'Agnès. De la même façon, l'épisode où Avenarius crève les pneus de la Mercedes de Paul — le mari d'Agnès — cause le retard de Paul au chevet d'Agnès mourante. Le récit de la mort d'Agnès est donc tributaire de ces deux épisodes qui ne sont pas des « hasards stériles », mais bien d'abord des « coïncidences contrapuntiques » transformées ensuite subtilement en « coïncidences génératrices d'histoires » qui viennent affecter de façon décisive le cours de l'histoire. Dès lors, la seule façon d'organiser les événements afin d'en saisir les liens et le sens — c'est-à-dire d'y découvrir un *ordre* —, c'est de prendre le hasard, par le truchement des épisodes qui en sont des représentants formels, comme « élément constitutif¹⁵ ».

À une nécessité narrative causale organisant le cours de l'histoire et réduisant le travail du hasard se substitue donc une apparente désorganisation où le hasard se manifeste parfois, pour faire apparaître un ordre latent. Le recours à l'épisode permet ainsi de subvertir le principe de causalité au sein du roman, disloquant du même coup l'unité d'action qui, comme la vision aristotélicienne de l'épisode, est critiquée par Kundera :

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 [...] La tension dramatique, c'est la véritable malédiction du roman parce qu'elle transforme tout, même les plus belles pages, 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. (*Id.*, 352)

Or l'épisode brise l'unité d'action et pervertit l'enchaînement causal. Toutefois, la critique kundérienne demeure un peu paradoxale, car, comme nous l'avons vu, les épisodes apparaissent parfois comme de « simple[s] étape[s] menant au dénouement final, où se concentre le sens de tout ce qui précède ». Mais contrairement à l'unité d'action « fondée sur un seul enchaînement causal », il s'agit ici de la convergence d'une pluralité d'actions, d'événements et même de thèmes qui acquièrent parfois un second niveau de sens. L'épisode contribue à une stratification verticale du sens plutôt qu'à une linéarité causale. En fait, l'apport de l'épisode est davantage de ralentir l'intrigue et de rompre la tension dramatique qui s'offre ainsi des pauses susceptibles ou non de devenir des éléments clés du dénouement. Par conséquent, le lecteur doit s'attarder sur chaque épisode, sinon il risque de perdre un lien

15. Erich Köhler, *op. cit.*, p. 88.

éventuel avec un autre élément de l'histoire. Il en découle une intensification de l'attente du lecteur qui doit, dès lors, ralentir puisqu'il ne peut prévoir s'il y aura convergence ou non de cet épisode avec un ou plusieurs autres. De quelque façon qu'il soit introduit, inséré ou exploité, l'épisode se révèle comme le véhicule principal de l'organisation latente du roman — malgré l'apparente désorganisation — et de son unité sémantique. Il est le pivot autour duquel tournent les « trois principes de la composition » kundérienne tels que résumés par Eva Le Grand : « [...] l'art de l'*ellipse*, l'art du *contrepoint romanesque* et celui de l'*essai spécifiquement romanesque*¹⁶ ». Ainsi, l'une des valeurs de l'épisode est de participer à la « dissolution de l'intrigue », dans le sens proposé par Umberto Eco :

Derrière le refus de l'intrigue, il y a la reconnaissance du fait que le monde est un nœud de possibilités et que l'œuvre d'art doit en tenir compte [...] Mais ici nous rencontrons immédiatement une équivoque : la vie n'est pas "ouverture", mais *hasard*. Pour transformer ce hasard en nœud de possibilités, il est nécessaire d'y introduire un schéma d'organisation. Il faut choisir les éléments d'une constellation, entre lesquels on pourra ensuite — mais ensuite seulement — établir des rapports polyvalents¹⁷.

Dans et par l'épisode s'organise donc un réseau complexe de convergences en apparence fortuites qui trouvent leur sens à l'intérieur du microcosme entier qu'est le roman et non seulement dans une suite causale limpide et linéaire constamment présente aux yeux du lecteur ou à ceux des personnages. Après la lecture se dessine un présent romanesque qui sera devenu, entre-temps, un passé à relire ; comme le souligne le narrateur de « Personne ne va rire », la première nouvelle de *Risibles amours* :

Nous traversons le présent les yeux bandés. Tout au plus pouvons-nous pressentir et deviner ce que nous sommes en train de vivre. Plus tard seulement, quand est dénoué le bandeau et que nous examinons le passé, nous nous rendons compte de ce que nous avons vécu et nous en comprenons le sens¹⁸.

Lorsque le hasard participe à l'intrigue et intervient dans la vie des personnages, le point de vue de l'interprète devient, comme nous l'avons vu, primordial. Il est ce qui donne un sens à l'émergence du

16. Eva Le Grand, *Kundera ou la mémoire du désir*, Montréal/Paris, XYZ/L'Harmattan, coll. « Théorie et littérature », 1995, p. 129.

17. Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, coll. « Points/Essais », 1979, p. 158 et 160.

18. Milan Kundera, « Personne ne va rire », dans *Risibles amours*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1994, p. 13.

hasard afin de l'assimiler à l'existence des personnages qui, souvent, s'en voit transformée. Si, dans les romans de Kundera, ce point de vue est souvent assumé par la voix d'un narrateur, ce dernier, en revanche, a un rôle et un statut qui évoluent d'un roman à l'autre. En fait, Kundera affiche de plus en plus, dans la progression de son œuvre, sa position de narrateur. Il intervient dans les récits en cours, souligne ouvertement le côté imaginaire du récit, explore les raisons ou les causes du comportement d'un personnage, de l'apparition d'une image, d'une pensée ; bref, il semble s'exposer comme instance narrative non plus omnipotente, mais interrogative et investigatrice. Cette intrusion entraîne progressivement le lecteur dans une sorte de spirale diégétique — le narrateur paraît jongler avec des sujets, des concepts, et des histoires dans lesquelles des personnages illustrent et compliquent par leurs faits et gestes ces mêmes sujets, concepts et histoires. Cette pratique montre, comme le dit Guy Scarpetta à propos de *La lenteur*, que « dans la relativité fictionnelle, la seule règle est l'équivoque, l'ambiguïté ; et [que] personne n'a raison, si l'on peut dire, parce que tout le monde a ses raisons¹⁹ », y compris le narrateur.

La voix du narrateur ou l'ambiguïté du regard fortuit

Dans *La plaisanterie*, la narration est assumée par les voix de quatre personnages qui parlent au « je » : Helena, Jaroslav, Kostka et Ludvik, dont la voix prédomine. Les points de vue sont répartis selon ces différentes voix narratives qui racontent, à tour de rôle, leurs histoires qui se croisent. Ainsi, lorsque Ludvik s'interroge sur le hasard d'une rencontre incertaine, c'est en son nom propre et en style direct qu'il le fait :

Si, hier soir, la présence réelle de Lucie m'avait frappé et projeté soudain dans le temps lointain où elle régnait, en cette matinée de samedi je me suis seulement demandé d'un cœur paisible (reposé par le sommeil) : *pourquoi* est-ce que je l'ai rencontrée ? que signifie ce hasard et qu'a-t-il à me *dire*²⁰ ?

La réponse qui lui vient à la fin du roman débouche sur une nouvelle interrogation et demeure ainsi ouverte, laissant en suspens toute réponse définitive, à savoir toute cause certaine. Cette recherche de ce qui gît derrière le hasard comme la solution d'une énigme existentielle

19. Guy Scarpetta, « Divertimento à la française », dans *L'âge d'or du roman*, p. 260.

20. Milan Kundera, *La plaisanterie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1985, p. 247.

à « déchiffrer²¹ » n'est plus tout à fait la même lorsqu'on est en présence d'une narration plus omnisciente, comme celle de *La valse aux adieux*. Alors que dans *La plaisanterie* le personnage détenait une souveraineté d'interprétation, que son point de vue sur son expérience primait, dans *La valse aux adieux* les personnages dépendent d'un narrateur extradiégétique qui réduit leur voix à l'espace du dialogue. L'une des conséquences de cette réduction du point de vue narratif — réduction paradoxale dans la mesure où un seul narrateur omniscient détient un champ d'interprétation vaste, presque illimité, si on le compare à la limite subjective du discours direct — est la mise en contexte de la parole des protagonistes et de leur interprétation des événements qui se déroulent dans la ville d'eaux. Dès lors, souvent, les raisons des événements fortuits sont révélées au lecteur, c'est-à-dire que le narrateur relie les histoires par l'intermédiaire d'un point de vue panoramique. Indirectement, il révèle la mécanique de l'histoire, les liens de cause à effet. Toutefois, au sein de l'histoire, les personnages, eux, demeurent souvent ignorants à la fois des effets (Jakub ne saura jamais avec certitude si son poison a réellement tué Ruzena) et des causes (personne, sauf Jakub, ne saura que le docteur Skreta est responsable de sa ressemblance « miraculeuse » avec l'enfant de Bertlef). L'interprétation que font les personnages dans les dialogues ou par l'intermédiaire du discours indirect est minée par l'information que fournit la narration omnisciente chronologique et continue. Le décalage entre les deux points de vue — celui du dialogue des personnages et celui de la narration — laisse au lecteur une impression à la fois de jeu et d'ironie, comme si la narration disait ce qui *est*, alors que les dialogues disent ce qui *paraît être*. Et au centre du jeu se trouve le hasard avec ses nombreux visages, mystificateur pour les personnages et démystifié pour le lecteur.

Dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, l'interprétation du hasard est principalement liée à l'épisode de la rencontre entre Tomas et Tereza. Similaire au cas de Ludvik dans *La plaisanterie*, cette rencontre se présente, pour Tereza, comme une énigme à déchiffrer, alors que pour Tomas, il s'agit plutôt d'un concours de circonstances improbable dont

21. C'est ce que laisse entendre Ludvik dans *La plaisanterie* lorsqu'il dit « Malgré tout mon scepticisme, il m'est resté un peu de superstition irrationnelle, telle cette curieuse conviction que tout événement qui m'advient comporte en plus un sens, qu'il signifie quelque chose ; que par sa propre aventure la vie nous parle, nous révèle graduellement un secret, qu'elle s'offre comme un rébus à déchiffrer, que les histoires que nous vivons forment en même temps une mythologie de notre vie et que cette mythologie détient la clé de la vérité et du mystère » (*idem.*).

il subira, pour ainsi dire, les effets. Toutefois, à ces deux interprétations s'en ajoute une autre : celle du narrateur.

Quelles que soient les réflexions que font Tomas ou Tereza — avant, après ou pendant la rencontre — le narrateur informe le lecteur, à différents moments dans le récit, qu'ils partagent tous deux une opinion : cette rencontre est le fruit du *hasard absolu*²². Outre cette pensée commune, tout ce qui concerne les circonstances entourant cette rencontre diffère d'un point de vue à l'autre. Si l'on rétablit l'ordre chronologique des événements — qui n'est pas celui du récit —, c'est le point de vue de Tereza qui vient en premier, car celle-ci interprète la rencontre au moment même où elle se produit. Non seulement le hasard *parle*²³, mais il demande à être entendu et, encore une fois, *déchiffré* :

À présent, tandis qu'elle [Tereza] revenait du comptoir avec un cognac pour Tomas, elle s'efforçait de lire dans ce hasard : comment se pouvait-il qu'au moment même où elle s'apprêtait à servir un cognac à cet inconnu qui lui plaisait, elle entendît du Beethoven ? (*In*, 77)

Tomas, pour sa part, ignore (ou ridiculise) ce discours de Tereza :

« C'est curieux, dit-elle, Vous êtes au six.

Qu'est-ce que ça a de curieux ? » demanda-t-il.

[...]

« Vous avez la chambre six et je termine mon service à six heures.

Et moi, je prends le train de sept heures », dit l'inconnu. (*In*, 78)

À partir de ce moment, il n'y a plus d'échange possible entre eux à propos du hasard qui entoure leur rencontre. Tereza ne s'exprime plus directement (Tomas n'étant pas disposé à partager ses « découvertes ») et, ainsi, sa parole est reléguée au discours indirect, tandis que celle de Tomas se fera entendre par une dernière réplique : « Un peu plus tard, elle l'accompagna à la gare et, au moment de la quitter, il lui tendit une carte de visite avec son numéro de téléphone : "Si, par hasard, vous venez un jour à Prague..." » (*In*, 79). En vue des événements qui suivent cette rencontre (dont le lecteur connaît certains détails à cause de la chronologie floue qui l'informe du point de vue de Tomas avant que la rencontre ne lui soit racontée), cette dernière proposition paraît doublement ironique. Tout d'abord parce qu'initialement, Tomas n'a pas reconnu (ou voulu reconnaître) les signes du hasard dont Tereza lui

22. Le narrateur conclut, pour Tomas, que Tereza, « cette incarnation du hasard absolu, était maintenant couchée à côté de lui et respirait profondément dans son sommeil » (*In*, 58) ; tandis qu'il conclut que « la présence de Tomas dans sa brasserie [...] fut pour Tereza la manifestation du hasard absolu » (*In*, 76).

23. « Seul le hasard est parlant » (*idem*).

faisait part et qu'ensuite, lorsque Tereza ira le rejoindre à Prague, ce sera tout sauf un effet du hasard. Pour Tomas, ce n'est pas ce qui s'est déroulé dans la brasserie qui le subjuge, mais ce qui l'a mené à cette brasserie et à Tereza :

Sept ans plus tôt, un cas de méningite s'était déclaré *par hasard* à l'hôpital de la ville où habitait Tereza, et le chef de service où travaillait Tomas avait été appelé d'urgence en consultation. Mais, *par hasard*, le chef de service avait une sciatique, il ne pouvait pas bouger, et il avait envoyé Tomas à sa place dans cet hôpital de province. Il y avait cinq hôtels dans la ville, mais Tomas était descendu *par hasard* dans celui où travaillait Tereza. *Par hasard*, il avait un moment à perdre avant le départ du train et il était allé s'asseoir dans la brasserie. Tereza était de service *par hasard* et servait *par hasard* la table de Tomas. Il avait donc fallu une série de six hasards pour pousser Tomas jusqu'à Tereza, comme si, laissé à lui-même, rien ne l'y eût conduit. (*In*, 58)

Alors que Tomas est « laissé à lui-même » dans la brasserie, il ne voit rien, indépendamment de l'intervention de Tereza. Qui plus est, lorsqu'il rejoint Tereza en Bohême, il ne voit plus dans cette série de hasards la nécessité du « *Es muss sein* » (Il le faut !) de Beethoven, « mais plutôt [le] "*Es könnte auch anders sein*" : ça aurait très bien pu se passer autrement...²⁴ » C'est dire que Tomas fait l'expérience de cette nécessité relative qui repose sur le hasard et qui n'est que la réalisation d'une possibilité fortuite parmi d'autres²⁵. Toutefois, si différente que soit l'interprétation que fait Tereza de la rencontre, c'est bien elle qui fait prendre conscience à Tomas de cette relativité lorsqu'elle lui dit, en parlant d'un de ses amis : « Si je ne t'avais pas rencontré, j'en serais certainement tombée amoureuse » (*In*, 57).

Par la multiplication des points de vue, par leur stratification sur le plan des voix autant dans le dialogue que dans la narration, le champ du hasard se complexifie et, par le fait même, se clarifie. Dans *L'immorta-*

24. *Idem*.

25. Le hasard agit de pair avec la nécessité, étant donné qu'il permet de faire émerger du champ des possibles (le *Grund*) la possibilité nécessaire à la réalisation du destin. La nécessité se présente donc comme la justification de l'émergence d'un possible plutôt que d'un autre. Il devient intéressant, dans ce contexte, de constater comment le territoire de la nécessité devient relatif, comme le dit Erich Köhler : « La nécessité est incertaine dans la mesure où elle ne se pose en même temps que comme un possible. Si l'on conçoit le possible comme somme de conditions qui, aussi complètes soient-elles, ne suffiraient pas pour autant à le réaliser si le hasard ne venait s'y ajouter, alors on comprend de quelle manière il faut relativiser la nécessité » (*op. cit.*, p. 107). Ce qu'il faut comprendre, par cette relativité de la nécessité, c'est qu'une fois le possible réalisé, il devient de nouveau sujet à l'intervention du hasard — qui agit comme catalyseur — et, de ce fait, de nouveau ouvert à d'autres possibles.

lité, cette exploration du hasard est, comme on l'a vu, davantage théorisée. Toutefois, cette théorie va de pair avec la progression de l'histoire, s'intercalant plus que jamais dans les lignes narratives²⁶ de l'univers diégétique. Dans *L'immortalité*, écrit Eva Le Grand, «le narrateur kundérien réclame à haute voix, ce plaisir oublié d'être un personnage à part entière, doté de sa propre *subjectivité méditative*²⁷». Pour une série équivalente de coïncidences dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, il y a, dans *L'immortalité*, des variations sémantiques de coïncidences et même de la mutabilité dans les types de coïncidences. Toutefois, contrairement à ce qui se passait dans *L'insoutenable légèreté de l'être* où l'exploration du hasard était mise en évidence par le narrateur qui intervenait en continuité avec le récit, l'exploration du thème du hasard dans *L'immortalité* et plus particulièrement dans la cinquième partie, intitulée justement «Le hasard», se fait en contrepoint intermittent avec les divers récits. Cette cinquième partie est elle-même un relais entre le récit de la mort d'Agnès et le récit de Rubens. Ainsi, si l'auteur-narrateur du nom de Kundera dit et montre au lecteur qu'il transgresse l'unité d'action, qu'il révèle certaines ficelles par l'intermédiaire d'une esthétique qui doit beaucoup au hasard, il se garde bien, par ailleurs, de *tout* dire. D'une certaine façon, comment pourrait-il en être autrement pour un narrateur qui perd progressivement son omniscience et qui, par conséquent, limite (ou fait semblant de limiter) sa perspective et sa souveraineté d'interprétation? Dès lors, grâce au hasard, l'auteur-narrateur peut donner l'illusion, ne serait-ce qu'une illusion *fictionnelle*, que sa rencontre finale avec l'un de ses personnages est complètement inattendue, hors de son contrôle et *imprévue*. Comme le note Jean Ellen Robertson à propos du narrateur de *Jacques le fataliste*, «cette perte de contrôle a pour conséquence de faire du narrateur, une figure parodique d'un narrateur²⁸». Dans le jeu de la relativité romanesque, le narrateur devient, au même titre que ses personnages, une «victime» des circonstances qui viennent pondérer ses faits et gestes. Par l'apparition fortuite de Paul à la piscine où se trouvent Avenarius et Kundera auteur-narrateur-personnage, une série de thèmes se regroupent et trouvent leur conclusion : Hemingway, Goethe, le geste d'Agnès (ou est-ce celui de Laura?),

26. Voir Guy Scarpetta, «Une ironie désenchantée», dans *op. cit.*, p. 81.

27. Eva Le Grand, *op. cit.*, p. 137.

28. Nous traduisons la phrase anglaise suivante : «As a result of his loss of control, the narrator becomes a parodic figure of a narrator», Jean Ellen Robertson, *A Literary Perspective on the Notion of «le hasard» in Twentieth Century France*, Ann Arbor, UMI Dissertation Services, 1997, p. 31.

la construction d'une œuvre, les réflexions sur l'image et les biographies des auteurs. Tous ces thèmes, jusque-là abordés, développés et explorés dans le roman, sont relativisés par le discours que tient Paul. Son point de vue paraît, dès le début de la rencontre, se détacher du contrôle de l'auteur (« Jamais je n'avais imaginé Paul en ivrogne [*Im*, 489] ») qui, surpris, constate que ce qu'il pensait et disait de Paul n'était qu'une partie de la vérité. A-t-il raison ? A-t-il tort ? Maintenant, plus personne n'est en mesure de se fier aux repères classiques du récit (repères dont la subversion a d'ailleurs déjà été faite), puisque ceux-ci échappent même à l'auteur. Car, contrairement à *L'insoutenable légèreté de l'être*, où la parole des personnages était encore sous la tutelle d'un narrateur omniscient, mais parfois subjectif, le point de vue du narrateur est, dans la septième partie de *L'immortalité*, au même plan que celui du personnage puisqu'ils s'expriment tous deux dans le récit par l'intermédiaire du dialogue, ce qui rend leur prise de parole et leur point de vue équivalents. De ce fait, le hasard n'est plus seulement souligné dans la narration, mais bien « vécu » par le narrateur dans ce qu'il a d'incertain et d'invraisemblable.

Le cas de *L'identité*

On dit que la simplicité est issue de la complexité. Après avoir traversé le territoire de l'interprétation plurielle qui relativise le hasard, qui s'en moque, le décortique et le déchiffre, il semble que Kundera ait retiré de ce thème, pour reprendre la formule consacrée de Rabelais, sa « substantifique moelle ». Aussi, le récit est davantage dépouillé, écrit dans une forme plus simple, sans pour autant perdre sa richesse et sa facture typiquement kundériennes. On y retrouve les réflexions surprenantes, les épisodes divers, l'humour subtil, l'érotisme et, évidemment, le hasard. Dans *L'identité*, au sein de la « narration onirique²⁹ », le hasard regagne cette innocence des premiers romanciers ludiques et ce, dès la première phrase : « Un hôtel dans une petite ville au bord de la mer normande qu'ils avaient trouvé *par hasard* dans un guide³⁰. » Mais surtout, il est au cœur du voyage qu'entreprend Chantal : « Elle [Chantal] a l'impression d'être guidée par une conspiration de coïncidences et veut se persuader que c'est une fée bienveillante qui est venue à son

29. François Ricard, « Le regard des amants », dans Milan Kundera, *L'identité*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000, p. 212.

30. Milan Kundera, *L'identité*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », p. 9.

secours³¹. » Et un peu plus loin : « Partir pour Londres, cette décision que lui ont soufflée les hasards saugrenus, c'est une folie³². » Ici, il n'y a pas d'équivoque : sans le hasard, pas de voyage à Londres. Et il en va de même pour le personnage de Jean-Marc qui, une fois à Londres, suit à sa manière les chemins du hasard : « Esseulé, il sortit de la gare. Ne sachant où aller, il se mit à marcher au hasard des rues³³. » François Ricard, dans la postface de *L'immortalité*, parle de « roman-chemin » pour décrire une « représentation esthétique » propre à l'art romanesque de Kundera³⁴. Il y aurait un parallèle à établir entre ce « roman-chemin » et le rôle du hasard dans *L'identité*. Si, antérieurement, le hasard amenait avec lui une ambiguïté du sens de l'existence, il semble que dans l'optique du « roman-chemin », le questionnement suscité par le hasard soit d'une autre nature, qui ne serait plus de l'ordre du sens, mais de la direction. Lorsque Chantal se demande si la « fée du hasard » travaille pour ou contre elle, elle le fait *en chemin* vers l'inconnu. Et c'est le long de ce chemin qu'elle a emprunté par hasard que naît le questionnement. Au lieu du *pourquoi* initial de Ludvik, il faudrait plutôt demander maintenant : *où* mène ce hasard ? Peut-être le pourquoi vient-il après, une fois rendu là où le hasard a mené. Peut-être que de la direction surgit le sens. Mais doit-il vraiment y avoir un sens ? Ludvik, Agnès, Chantal ou même Jean-Marc, tous, en bout de ligne, se butent à l'ambiguïté, quelle qu'elle soit, et l'acceptent. En définitive, le chemin mène peut-être moins à une réponse qu'à un état proche de la contemplation, ou à cette constatation : derrière l'ambiguïté, il y a la beauté. Dans l'absence de sens certain, au sein de l'inconnu, « à l'écart³⁵ », il y a la beauté retrouvée : celle du moi mis à nu d'Agnès, celle d'une musique folklorique jouée par un modeste orchestre pour Ludvik, celle irrationnelle, « improbable », associée à Tereza pour qui Tomas a tout laissé tomber³⁶ ou celle du regard de l'amant pour Chantal et Jean-Marc.

31. *Ibid.*, p. 162.

32. *Ibid.*, p. 164.

33. *Ibid.*, p. 185.

34. François Ricard, « Mortalité d'Agnès », dans Milan Kundera, *L'immortalité*, p. 507-536.

35. Voir François Ricard, « Le regard des amants », dans Milan Kundera, *L'identité*, p. 216.

36. Pour Tomas, la beauté est intimement liée à la personne de Tereza. Et son aveuglement partiel se manifeste dans l'impossibilité de se rappeler volontairement cette beauté qui le guide, contre toute raison, dans ses nombreux renoncements. Car, comme le dit Kundera : « Il semble qu'il existe dans le cerveau une zone tout à fait spécifique qu'on pourrait appeler la *mémoire poétique* et qui enregistre ce qui nous a charmés, ce qui nous a émus, ce qui donne à notre vie sa beauté. Depuis que Tomas avait fait la connaissance de Tereza, aucune femme n'avait le droit de laisser de marque, même la plus éphémère, dans cette zone de son cerveau » (Milan Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*, p. 299-

Aucun roman de Milan Kundera ne semble échapper aux interrogations face au hasard, à ce chemin qu'il trace, où qu'il mène. Mais au milieu de ces romans, il y a une pièce de théâtre, un hommage à un compère ludique du nom de Denis Diderot. Dans la scène finale du *Jacques et son maître, hommage à Denis Diderot en trois actes*, au bout de leur chemin théâtral, Jacques et Le Maître se demandent où aller maintenant. Et leur dialogue est sans doute la meilleure des conclusions :

JACQUES : Bon. Je veux donc que vous me conduisiez... en avant...

LE MAÎTRE, *regarde autour de lui, très embarrassé* : Je veux bien, mais en avant, c'est où ?

JACQUES : Je vais vous révéler un grand secret. Une astuce immémoriale de l'humanité. En avant, c'est n'importe où.

LE MAÎTRE, *jetant autour de lui un regard circulaire* : N'importe où ?

JACQUES, *décrivant un cercle d'un grand geste du bras* : Que vous regardiez n'importe où, partout c'est en avant !

LE MAÎTRE, *sans enthousiasme* : Mais c'est magnifique, Jacques ! C'est magnifique !

Il tourne lentement sur lui-même.

JACQUES, *avec mélancolie* : Oui, Monsieur, moi aussi, je trouve cela très beau³⁷.

300). Et encore : « Elle [Tereza] seule comptait. Elle qui était issue de six hasards, elle, la fleur née de la sciatique du chef de service, elle qui était de l'autre côté de tous les "es muss sein !", elle, la seule chose à laquelle il tenait vraiment » (*Ibid.*, p. 316).

37. Milan Kundera, *Jacques et son maître, hommage à Denis Diderot en trois actes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1998, p. 123.