

Kundera, l'anti-kitsch

De te fabula narratur

Horace

La notion de kitsch, telle qu'elle se déploie tout au long de l'œuvre de Milan Kundera, n'entretient que peu de rapports avec la signification que le terme a acquise dans la langue courante. Parler de « signification », en l'occurrence, semble d'ailleurs quelque peu abusif, l'usage commun de ce terme n'obéissant à aucun critère définitoire vraiment précis. Il fait partie de ces mots dont la dénotation est presque entièrement déterminée par les variations de contextes où il est employé et par les types d'objets auxquels on l'applique.

La connotation péjorative attachée au kitsch, héritée de son origine germanophone, aurait dû constituer un élément stable au sein de ses fluctuations sémantiques. Toutefois, s'il relève d'un certain goût généralement sanctionné de façon négative, ce dernier peut tout à fait être assumé comme tel, à travers une « distanciation » ironique, et revêtir alors une valeur positive, non pas assignée à l'objet de l'appréciation, mais à l'individu qui l'exhibe par dérision – le sacro-saint « second degré ». (A cela s'ajoute la prise en charge complaisante de la catégorie du kitsch par nombre d'artistes contemporains qui ont ainsi achevé de l'ériger en Arcadie esthétique... et économique – Jeff Koons, par exemple.)

Le caractère kitsch – d'un objet, d'une œuvre, d'un état de choses – se relève la plupart du temps sur un ton léger, sarcastique, accompagné d'un rictus condescendant ou d'une expression du faciès faussement consternée : le juge jouit. Car la fonction principale d'une telle appréciation, qui n'a de sens que si elle est exprimée en public, est la suggestion d'une évidente supériorité esthétique, voire morale – au sens premier : qui a trait aux *mœurs* – ; l'affirmation d'une appartenance à une *communauté* rassemblée autour d'un clair sentiment d'*autosatisfaction*.

Quant aux objets eux-mêmes, leur participation à cette catégorie est tributaire d'un ensemble ouvert de caractéristiques qui ne sont ni suffisantes ni nécessaires, et établissent entre eux, plutôt qu'une relation d'identité, quelque chose comme une « ressemblance de famille » assez vague : sera qualifié de « kitsch » tout complexe sensible – visuel ou auditif – témoignant du « mauvais goût » de son propriétaire, lequel manifestera une attirance pour les couleurs « criardes », le « tape-à-l'œil », l'« art de pacotille », les surcharges d'un maniérisme grossier, etc. Généralement, l'objet kitsch sera démodé, parfois bon marché et plutôt l'apanage des classes populaires (on pourra se gausser d'une décoration kitsch chez un nanti, mais ce sera le plus souvent pour pointer sa condition de « nouveau riche », sa basse extraction ou ce qui reste en lui de « populo »). L'existence de l'objet kitsch réalisera d'autant mieux son essence qu'il sera afonctionnel : il pourra éventuellement avoir une utilité quelconque, mais ses caractères morphologiques devront « déborder » au maximum sur les strictes nécessités de son efficacité. (En ce sens, le « gadget » se range la plupart du temps dans la catégorie de l'objet kitsch.) Relativement à la musique, le kitsch se dira plutôt des formes sans aspérités, qui ne réclameront aucune attention, aucun effort de concentration de la part de l'auditeur, et pourront donc s'inscrire dans l'ambiance sonore générale en passant quasiment inaperçues – ce que l'on appelle la « musique d'ascenseur » ou le « *easy listening* ».

On le voit, chacun de ces critères descriptifs pourrait trouver son contre-exemple ; les propriétés définitoires, qui sont de l'ordre de l'affect, relèvent presque toutes de l'évaluation naïve, impressionniste et requerraient par conséquent d'être définies à leur tour afin de parvenir à un début de rigueur conceptuelle. Tant que l'on s'en tient, pour le cerner, aux tendances

spontanées qui ont cours dans la sphère de la vie quotidienne, le kitsch est soumis aux inévitables – et salutaires – imprécisions sémantiques de cette dernière.

Or il existe également au sujet du kitsch des discours savants, ceux que tiennent les sociologues, sémioticiens et critiques d'art, qui s'attachent tant bien que mal à en systématiser les propriétés formelles, voire se contentent parfois d'inventorier les objets tombant sous cette catégorie. Une recension de leurs méthodes, de leurs hypothèses, de leurs résultats éloignerait par trop cette étude de l'objet qu'elle entend poursuivre. Qu'il suffise d'observer que c'est dans le contraste qu'elle cultive avec ce type d'entreprise que s'accuse avec le plus d'acuité l'originalité de la démarche de Kundera. Ses récits fictionnels aussi bien que ses développements argumentatifs se situent à un tout autre plan ontologique : leur destination et leur vertu sont le dévoilement des conditions subjectives de la production et de la réception des phénomènes procédant du kitsch. Cependant que la recherche de style universitaire tente de *théoriser* les critères de l'emploi courant du terme « kitsch », revêtu le plus fréquemment de sa fonction d'*épithète*, Kundera, quant à lui, délimite au moyen d'alternances des points de vue narratifs ou de définitions reformulées, transposées, sur le modèle de la variation musicale, le kitsch en son sens *substantif*, en tant qu'il gît dans des propos et des conduites où le terme n'est présent que de manière implicite, en latence. Il est significatif que jamais les personnages de ses romans n'emploient ce mot, lequel apparaît uniquement dans le cadre de ses fameuses digressions essayistiques.

La posture kitsch : méconnaissance de soi et sentimentalisme

Chez Kundera, le kitsch ne relève pas seulement d'une catégorisation d'ordre esthétique, mais renvoie à une attitude, ou mieux, à une *posture* existentielle. Ce qui signifie que l'« homme-kitsch », le *kitschmensch* – terme forgé par Hermann Broch, l'une des idoles littéraires de Kundera – voit la totalité de son existence, toutes les facettes de ses conduites, comme tous les aspects de sa réalité psychique et morale, imprégnés de cette tendance particulière, de cette manière caractéristique d'être au monde.

Le kitsch n'est pas une question de goût, mais l'une des modalités possibles du comportement humain face aux choses, aux autres et à soi-même. Tel est le premier point qui sépare nettement le sens kundérien de ce terme d'avec son emploi courant.

La sixième partie de *L'art du roman*, intitulée « Soixante-treize mots », consiste en un glossaire des termes français avec lesquels, sous un rapport ou un autre, Kundera entretient une relation singulière. Ce sont des mots qui soit reviennent souvent dans ses œuvres, soit occupent une fonction décisive dans l'expression de sa pensée, soit encore qui lui importent pour des raisons plus contingentes : leur sonorité insolite, le rôle qu'ils ont pu jouer dans son histoire personnelle, etc.

On trouve dans ce glossaire une entrée consacrée au vocable qui nous intéresse, où le romancier insiste particulièrement sur la vertu *spéculaire* de la posture kitsch, c'est-à-dire sur son analogie avec l'image que le miroir renvoie de nous-mêmes. Lorsqu'il y succombe, l'individu fait de l'attitude kitsch un usage *réflexif* ; un *reflet* dans lequel il façonne la vision et le sentiment de son être. Il travaille à son autoportrait, autant dire à la *représentation* – aux deux sens de ce terme – en laquelle s'épuisera sa propre (mé)connaissance de soi. « Aux deux sens du terme » *représentation* : cela signifie que l'homme-kitsch trouve dans ce miroir l'image qui lui permet d'être *présent* à ses propres yeux ; il se regarde, se contemple et, se contemplant, il se joue à lui-même la pièce de sa vie, dans laquelle il s'assigne le plus gratifiant des rôles possibles. L'attitude kitsch est une représentation théâtrale que l'individu interprète pour lui-même, un mensonge à soi – « mensonge embellissant », précise Kundera.

L'homme-kitsch est-il sincère dans son mensonge ? Tout porte à croire que pour fonctionner, cette auto-illusion doit, à ses yeux, passer inaperçue et être tenue pour le réel. Jamais un indice dans la narration kundérienne ne vient suggérer que ses protagonistes seraient en proie à quelque mauvaise foi sartrienne. Les personnages de Kundera « collent » sans reste à

l'apparence dont les revêt leur égocentrisme exacerbé. Comme Narcisse fut subjugué par sa beauté, l'homme-kitsch l'est par l'idéal qu'il est persuadé d'incarner.

Cet idéal a partie liée avec le *sentimentalisme* : face à sa propre bonté, à sa noblesse d'âme, l'homme-kitsch est *saisi d'émotion*, parfois jusqu'aux larmes – des larmes qui se nourrissent en retour, car de s'observer à tel point ému, il achève de s'étonner lui-même et s'extasie tout circulairement de cette capacité à s'émouvoir. Nul n'illustre mieux que les Romantiques du XIX^e siècle – ces « pleurards à nacelles », selon l'expression de Musset – l'exaltation que procure les outrances du sentiment. Victor Hugo ne l'entendait sans doute pas de cette oreille, mais sa définition de la mélancolie : « le bonheur d'être triste », s'accorde parfaitement à ces symptômes de l'homme-kitsch. Ce n'est pas de sa tristesse en elle-même que le romantique tire satisfaction, ce qui ferait de cet énoncé un paradoxe séduisant du point de vue poétique mais dénué de signification, ou bien un aveu masochiste qui ne coïnciderait nullement avec l'optimisme indéfectible du « grand homme ». Non, c'est de son *aptitude* à la tristesse que s'émerveille le poète. La vie de l'homme-kitsch oscille, comme un pendule, de la tristesse au bonheur et du bonheur à la tristesse – pour paraphraser Schopenhauer, l'un des premiers contempteurs du romantisme –, ou plutôt les fait cohabiter, tous deux s'alimentant l'un l'autre.

L'invention du terme « kitsch », Kundera le rappelle, date bien de ce XIX^e siècle romantique qui a brillé dans toute l'Europe d'alors. Mais ne cédon pas à notre tour à quelque illusion : le vieux romantisme n'est pas mort. Les personnages de Kundera, dans lesquels nous ne pouvons que reconnaître des types d'humanité éminemment contemporains, amplement répandus, obligent à admettre qu'en bien des circonstances nous conservons certains travers réservés jadis aux romantiques. L'observation satisfaite de nos délicatesses et de nos grandeurs d'âme – les Chrétiens l'avaient baptisé du nom d' « orgueil » – demeure un plaisir peu coûteux.

Un second point rompt avec la signification consacrée du kitsch telle qu'elle circule en dehors de l'œuvre kundérienne. Dans cette dernière il n'est jamais question du trait populaire assigné couramment à l'objet kitsch pour le condamner ou s'en rire. Dans le glossaire de *L'art du roman*, Kundera précise de la façon la plus claire que la provenance populaire d'une œuvre ne détermine nullement son appartenance à la catégorie du kitsch. Ainsi relève-t-il une particularité d'usage, en France, où à l'art authentique s'opposent forcément les produits de divertissement, particularité à laquelle l'écrivain refuse de souscrire : qu'il s'agisse de « grand Art » ou d'œuvres destinées au grand public, la frontière du kitsch se situe là où s'amorce l'étalement d'une sentimentalité grandiloquente et mièvre : « Tchaïkovski, Rachmaninov, Horowitz au piano, les grands films hollywoodiens, [...] c'est ce que je déteste, profondément, sincèrement¹ ». De telles considérations restituent la notion de kitsch à son domaine d'origine, à savoir le jugement esthétique. Dans sa redéfinition du kitsch, Kundera ne procède pas, par conséquent, à une subversion intégrale de sa signification initiale. Il opère un élargissement du sens de la notion qui, tout en demeurant un critère d'évaluation de l'œuvre d'art, acquiert le statut de catégorie anthropologique. Autrement dit, le *romancier* en fait un horizon directeur de la construction de personnages représentatifs d'un certain type humain (même s'ils ne sont jamais exclusivement de simples incarnations d'idées ou de thèses préconçues, ce qui pour Kundera constitue l'un des péchés romanesques suprêmes), alors que l'*essayiste* continue de lui assigner son rôle traditionnel au sein du champ lexical de la critique artistique et culturelle. Toutefois, cette dernière bénéficie, dans les essais de l'écrivain, de l'extension sémantique à laquelle est soumise la notion de kitsch à travers les expériences de l'écriture fictionnelle : les œuvres à propos desquelles Kundera formule un jugement esthétique en viennent à être traitées comme des personnages littéraires et deviennent justiciables d'une appréciation sous forme de catégorisation anthropologique. L'art

¹ *L'art du roman* (AR), p. 161.

kitsch ne s'analyse plus étroitement en termes de « mauvais goût », ou de « tape-à-l'œil » : l'art kitsch et l'homme-kitsch appartiennent, littéralement, à la même sphère de réalité. Si bien que l'individu lui-même peut être jugé en tant que phénomène esthétique : la perspective kundérienne réintroduit le vieux rêve de la vie comme œuvre d'art.

Les analyses que Kundera consacre à la musique témoignent de façon exemplaire de cette fonction inédite dévolue à la notion de kitsch autour de laquelle s'articule ce qu'il convient d'appeler une *esthétique existentielle*.

Parmi les pratiques qui forment ce que l'on nommait jadis le « système des Beaux-arts », c'est sans doute la composition musicale qui s'expose le plus aisément aux conceptions esthétiques marquées par l'esprit du kitsch. C'est que la musique ne donne que rarement lieu à des œuvres dites « représentationnelles », à savoir des œuvres dont la visée serait de reproduire la nature « objective », des fragments du réel, comme c'est le cas pour la peinture figurative ou le roman réaliste. Il existe, bien entendu, des compositions qui explicitement se donnent tout ou partie pour « mimétiques », la *Spring Symphony* de Britten, dans laquelle on entend les deux notes bien reconnaissables du coucou ; *Pacific 231*, où Honegger tente à l'évidence de reproduire l'ambiance sonore propre au train à vapeur qui donne son titre à l'opus. Mais de telles entreprises musicales demeurent exceptionnelles. Aussi, nombreux sont les compositeurs et théoriciens qui attribuent à la musique une autre tâche, celle d'*exprimer* l'intériorité émotive ou sentimentale de l'humain. Le propre de la musique résiderait dans sa vertu expressive. C'était en tout cas la position d'Ernest Ansermet, le chef d'orchestre qui fut l'un des grands amis de Stravinsky et interprète régulier de ses œuvres. Pour Ansermet, la « raison d'être de la musique » gît dans la traduction harmonique, mélodique, rythmique de « l'activité affective latente au cœur de l'homme² ». Le dévouement qu'Ansermet réserva pendant longtemps à Stravinsky en tant que chef d'orchestre était donc fondé sur un malentendu : le compositeur russe avait de sa propre musique une conception radicalement étrangère à celle de son ami suisse. Kundera parle à plusieurs reprises de l'« assentimentalité » de l'œuvre stravinskienne. Et Stravinsky lui-même écrivit en 1935 à propos de la musique qu'elle s'avère « impuissante à exprimer quoi que ce soit : un sentiment, une attitude, un état psychologique³ », opinion que Kundera qualifie d'« exagérée », mais dont on n'a aucune raison de contester la véracité eu égard à l'esthétique personnelle de Stravinsky. Le malentendu qui le liait à Ansermet sera d'ailleurs levé et la rupture définitivement consommée en 1937, à l'occasion d'une correspondance dans laquelle, à une requête du chef d'orchestre concernant certaines coupures qu'il souhaitait opérer dans la partition de *Jeu de cartes*, Stravinsky opposa une fin de non-recevoir catégorique et sèchement formulée : « Mais vous n'êtes pas chez vous, mon cher ». Par la suite, Ansermet ne laissera pas de fustiger l'« insensibilité » musicale de son ancien ami.

Dans cette critique dirigée contre l'assentimentalité de Stravinsky, contre son refus d'obliger la musique à endosser le rôle d'une confession affective et le congé donné à l'exaltation romantique du siècle précédent, Kundera voit avant tout une condamnation d'ordre moral. Ce qui apparaît comme une sécheresse du cœur, et non seulement dans le domaine musical, heurtera toujours les titulaires du Bien. Ansermet l'affirme sans ambages : l'« éthique humaine », dont la musique est une « expression esthétique », repose tout entière sur le sentiment. Celui-ci est la source de la morale à laquelle puise l'homme vertueux et bienveillant, comme la musique sentimentale acquiert une partie de ce qui la fait belle à raison de la *bonté* de son créateur. C'est

² *Les testaments trahis* (TT), p. 81.

³ TT, p. 79.

précisément ce contre quoi est dirigée l'ironie kundérienne. « Va-t-on un jour en finir enfin avec cette imbécile inquisition sentimentale, avec cette Terreur du cœur ?⁴ »

Une éthique du lieu commun

Quel que soit le biais, celui de l'objet-œuvre ou celui de l'attitude éthique, par lequel sera approché le kitsch – au sein de cette structure englobante que constitue l'esthétique existentielle – le premier plan est donc toujours occupé par cette tyrannie du sentiment qui en est l'un des éléments définitoires, et dont les musiciens, évidemment, ne détiennent pas le monopole.

Dans le glossaire de *L'art du roman*, à la lettre V, intervient une autre occurrence du terme « kitsch ». Il y est question du pamphlet contre Anatole France que le groupe surréaliste commit au lendemain de sa mort. Dans sa contribution, Paul Eluard fustige le scepticisme et l'ironie, apanage, selon lui, du *cadavre* incriminé, contre lesquels il célèbre d'autres « valeurs » que Kundera s'amuse à énumérer : « les petites choses dérisoires, les larmes aux yeux, la tendresse, l'honneur de la Vie, oui, de la Vie avec le V majuscule ! Derrière le geste spectaculairement non-conformiste, l'esprit du kitsch le plus plat ». Ce qui permet de mettre au jour un autre élément définitoire du kitsch : le sentimentalisme s'exprime le plus souvent sous la forme du *poncif*.

Les larmes aux yeux sont non seulement le lieu commun du sentiment, mais elles sont également ce en face de quoi tout un chacun est tenu d'être ému. Face à l'immédiateté et la spontanéité du sentiment, le scepticisme, qui est l'œuvre de la raison et exige la médiation des concepts ; l'ironie, qui est un détournement – un détour et une malversation – à l'égard de la parole spontanée, apparaissent comme les recours mesquins des châtrés de l'émotion, vis-à-vis desquels on jouit alors de tous les droits. Intransigeance du cœur : dans *Une rencontre*, Kundera revient sur le pamphlet surréaliste, s'en prenant cette fois à Breton qui reprochait au vieil académicien son « manque de cœur ». Sur ce point, affirme Kundera, le pape du surréalisme ne se trompait pas : Anatole France se méfiait, tout comme le romancier tchèque, du cœur et de sa paradoxale inclémence. L'homme-kitsch, qui pense avec le cœur, ne saurait concevoir que le sentiment, détenteur du Vrai, garanti par la spontanéité de l'élan émotif, puisse errer. Ce qui l'autorise à éradiquer quiconque n'est pas de son avis. Dans son roman sur la Terreur, *Les dieux ont soif*, Anatole France dépeint une séance du tribunal révolutionnaire et dresse le portrait de ses juges : « D'un côté les indifférents, les tièdes, les raisonneurs, qu'aucune passion n'animait, et d'un autre côté ceux qui se laissaient conduire par le sentiment, se montraient peu accessibles à l'argumentation et jugeaient avec le cœur. Ceux-là condamnaient toujours ». Breton a bien vu : Anatole France ne tenait pas le cœur en grande estime.⁵ »

Précurseurs de la rebellocratie qui sévit de nos jours, les surréalistes, qui furent heureusement bien mieux inspirés en d'autres occasions, par la vertu subversive du geste auquel ils se livraient – cracher sur un cadavre – immunisaient contre toute critique la banalité vide et doucereuse de leur propos.

Les deux pôles, le sentimentalisme et l'idée-cliché, par quoi se caractérise l'attitude kitsch, se retrouvent dans la définition qu'en donne Kundera à l'occasion de son « Discours de Jérusalem : le roman et l'Europe », qui forme la septième et dernière partie de *L'art de roman* : « Le kitsch, c'est la traduction des idées reçues dans le langage de la beauté et de l'émotion⁶ ». Cette définition est amplement illustrée par le contexte social et économique dans lequel prennent place la majorité des produits culturels participant aujourd'hui de la catégorie du kitsch. L'industrie

⁴ TT, p. 83.

⁵ Une Rencontre (UR), p. 77.

⁶ AR, p. 196.

culturelle actualise en effet, à grande échelle, l'unique visée plus ou moins explicite de toute œuvre kitsch : plaire au plus grand nombre ; idéalement à *tous*. Or, quel *contenu* est le mieux à même d'être agréé sans avoir besoin d'en passer par les voies détournées de la réflexion, les longues et difficiles remise en question, ni par les inconfortables conversions du regard que peut induire l'événement inopiné d'une rencontre esthétique, d'un télescopage révoltant de l'ordinaire et de l'inédit ? Quoi, sinon la pensée déjà pensée, l'« idée reçue » maintes fois digérée et revomée, la confirmation de « ce que tout le monde veut entendre » ? Et quelle *forme* sera la plus adaptée à cette exigence d'immédiateté, sinon la spontanéité excrétoire du sentiment ? Sur le modèle des sécrétions lacrymales, l'exhibition sentimentale n'a nul besoin d'élaboration préalable. Sa simplicité est même le gage de son authenticité.

Aussi le kitsch n'a-t-il que faire de l'insolite ; il fait appel à des images clés profondément ancrées dans la mémoire des hommes : la fille ingrate, le père abandonné, des gosses courant sur une pelouse, la patrie trahie, le souvenir du premier amour.

Le kitsch fait naître coup sur coup deux larmes d'émotion. La première larme dit : Comme c'est beau, des gosses courant sur une pelouse !

La deuxième larme dit : Comme c'est beau, d'être ému avec toute l'humanité à la vue de gosses courant sur une pelouse !

Seule cette deuxième larme fait que le kitsch est le kitsch.

La fraternité de tous les hommes ne pourra être fondée que sur le kitsch.⁷

Qui pleure ne saurait mentir, et la manifestation physiologique de ses écoulements de toutes sortes est là pour en attester. Les larmes, la morve et les lamentations savent, sans délai ni détour, toucher leur public. Chacun, par analogie, se retrouve et se reconnaît dans ces épanchements émotifs, qui sont pour cette raison immédiatement, empathiquement compréhensibles. Ainsi toute distance se voit abolie entre le créateur et son public, et au plaisir de l'émotion directement vécue se mêle la sensation jubilatoire à la fois de l'agglutinement d'une communauté sentimentale autour de ces déjections de l'âme, et la jouissance narcissique que procure une aptitude ostensible à l'émoi, aux transports, à l'emphase des hautes et nobles vues, qui « nous arrache des larmes d'attendrissement sur nous-mêmes, sur les banalités que nous pensons et sentons⁸ ».

Le kitsch contre la prose

Les poncifs sentimentalistes du kitsch sont le voile flatteur déposé sur des régions du réel dont s'offensent la puérité et l'orgueil humains – et qu'ils préfèrent oublier. Ce que Kundera nomme « la prose » est l'un de ces aspects de l'existence que l'on ne veut pas voir.

Usant de ce terme, Kundera inscrit la vie humaine dans l'opposition classique de la *prose* et du *vers*, du roman et de la poésie, en conférant à cette opposition une extension bien plus ample que celle qui a cours dans le seul domaine littéraire. La prose est un *monde*, « une face de la réalité, sa face quotidienne, concrète, momentanée, et qui se trouve à l'opposé du mythe⁹ ». C'est pourquoi l'homme-kitsch fait tout pour éluder la « face » prosaïque du monde, celle qui obstrue la voie du mythe auquel il souhaite tant que sa vie ressemble. L'homme-kitsch que décrit Kundera dans ses romans ne saurait se satisfaire d'un quotidien d'où les idées nobles et les actions grandioses de l'héroïsme ont été bannies. Il voudrait faire de sa vie un poème, une épopée. Mais il est bien loin d'être à la hauteur de ses ambitions. Le voile poétique avec lequel il tente de dissimuler la prose

⁷ *L'insoutenable légèreté de l'être* (ILE), pp. 361-362.

⁸ AR, p. 196.

⁹ TT, p. 159.

de son existence est tissé de vers maladroits qui, du coup, mettent en exergue ses mesquineries et sa médiocrité. Le rôle du romancier, selon Kundera, consiste à lever ce voile fallacieux dont est recouverte la prose du quotidien. Ce travail de démystification propre au roman, cette « découverte de la prose est sa *mission ontologique* qu'aucun autre art que lui ne peut assumer entièrement¹⁰ ». Découverte qui s'opère : soit en insistant sur les maladroites, les ratés que commet l'homme-kitsch dans sa tentative de poétisation du monde et de lui-même – et c'est alors que surgit le rire – ; soit en révélant la beauté potentielle contenue dans le quotidien, « car, étant art, le roman découvre la prose en tant que beauté¹¹ ».

Paradoxalement, la quotidienneté, ou prose, n'entretient chez Kundera aucune affinité avec les lieux communs. Ils se situent même à deux pôles radicalement antithétiques puisque l'objet du roman est précisément la prose, en tant qu'elle déchire le voile de la banalité et de la mauvaise poésie qui la caractérise. Kundera accomplit en ce sens une sorte d'inversion quant aux rapports établis couramment entre les deux binômes : singularité/banalité ; poésie/prose. Car dans l'interprétation kitschifiante des œuvres d'art comme dans « la réalité même¹² », le banal est involontairement pris en charge par le cliché poétique, il s'exprime au moyen des « mauvais vers » auxquels donne forcément lieu le sentimentalisme dans sa tentative de transfiguration de la vie en mythe, tandis que la prose, saisie par la vertu du roman authentique, apparaît dans son irréductible singularité.

Si le voile kitsch est tissé de « mauvaise poésie », c'est bien que cette dernière ne se nourrit que de lieux communs. Les clichés président à tous coups à ce que Kundera nomme « l'interprétation kitschifiante¹³ ». Dans le domaine de la critique littéraire, ce type d'interprétation consiste à réduire les singularités d'une œuvre à des énoncés stéréotypés, et à retraduire ses éléments en prescriptions morales déjà assimilées par le lecteur et par conséquent immédiatement reconnaissables. Se confirme ici l'équation propre à la pensée kitsch entre moralisme et poncifs sentimentalistes.¹⁴

Le corps prosaïque : métaphysique de la fécalité

La conception de l'existence entretenue par l'homme-kitsch est tout entière traversée par une hiérarchisation précise du monde où fonctionne un ensemble d'objets-valeurs, autant de *symboles* de la césure poésie/prose à partir de laquelle est conditionné leur traitement dans le récit de soi et la présentation des événements : mise en exergue des éléments gratifiants ; élision de ce qui est susceptible de porter atteinte à cette gratification. La tâche du romancier sera donc d'inverser cette polarité en faisant la lumière sur ce que l'homme-kitsch entend dissimuler.

C'est pourquoi la conception kundérienne du kitsch a très explicitement partie liée avec la merde. A plusieurs reprises, dans ses romans et dans un passage au moins de son œuvre

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² TT, p. 175.

¹³ TT, p. 174.

¹⁴ Pour une illustration très instructive de l' « interprétation kitschifiante », on pourra se reporter aux pages 170 à 175 des *Testaments trahis*. Il y est montré comment la nouvelle d'Ernest Hemingway, « Collines comme des éléphants blancs » – selon la traduction littérale de Kundera – parue en France sous le titre – kitschifiant – « Paradis perdu » est, par l'entremise d'un biographe universitaire plein de bonnes intentions, « transformée en une leçon de morale » sur l'avortement, « à partir des données élémentaires de la nouvelle », dont Kundera montre fort bien qu'elles sont initialement dépourvues de toute considération d'ordre axiologique.

essayistique – *Une rencontre* –, Kundera fait assister son lecteur à une vidange d'entrailles de la part d'un personnage, féminin le plus souvent. Chacune de ces occurrences est révélatrice d'une certaine fonction narrative assignée à ce qu'il conviendrait de nommer le *corps prosaïque*. La plupart du temps, le corps apparaît dans l'œuvre de Kundera comme cet élément de l'identité par quoi se révèle la misère de l'humain ; misère en ce sens que le corps est le lieu où se trouve contrecarré le désir de l'individu de « poétiser » son être. Le corps et ses fonctions digestives sont le démenti cinglant asséné à l'image fantasmatique de soi que l'homme-kitsch tente continûment d'incarner. Mais c'est précisément dans cette nécessaire incarnation que réside le paradoxe auquel doit s'affronter la belle âme sentimentale et lyrique ; paradoxe qui devrait être tragique – qui l'est en un certain sens – mais dont Kundera fait le ressort de son rire ironique : l'homme-kitsch voudrait n'être qu'âme, tout au plus ne revendique-t-il son corps qu'en tant qu'objet érotique, mais il ne peut assumer les appels qui le ramènent à sa condition de chose organique, physiologique, jamais si impérieux que lorsqu'il se trouve dans l'obligation de déféquer. D'où l'une des caractérisations du kitsch, longuement développée dans *L'insoutenable légèreté de l'être* : le kitsch, c'est la négation de la merde.

Dans ce roman, la première occurrence de la relation du kitsch au thème de la fécalité apparaît dans la quatrième partie, significativement intitulée : « L'âme et le corps ». Il y est question de la manière dont la négation kitschifiante de la merde se réalise au travers de certaines tentatives architecturales modernes pour éluder et sublimer à la fois l'activité intestinale à laquelle l'humain est assujéti : « Les cuvettes des waters modernes se dressent au-dessus du sol comme la fleur blanche du nénuphar. L'architecte fait l'impossible pour que le corps oublie sa misère et que l'homme ignore ce que deviennent les déjections de ses entrailles quand l'eau tirée du réservoir les chasse en gargouillant.¹⁵ »

Dans nos villes sont soustraits aux regards les éléments susceptibles d'évoquer l'omniprésence des besoins excrétoires et de leurs rebuts. L'organisation urbanistique moderne est à la fois une métaphore et une objectivation littérale de la posture kitsch ainsi généralisée à l'ensemble d'une époque et d'une aire civilisationnelle : « Nous ignorons tout des invisibles Venises de merdes sur lesquelles sont bâtis nos cabinets de toilette, nos chambres à coucher, nos salles de bal et nos parlements.¹⁶ » A l'évidence, le schéma reproduit ici à l'échelle de la ville est celui de l'âme et du corps, tel qu'il est perçu par l'homme-kitsch, lequel opère une césure nette entre l'une et l'autre, dans son désir de forclore ce dernier. Le choix des évocations de Kundera n'est en ce sens ni arbitraire ni anodin : aux « cabinets de toilette » ouvrant l'énumération, lieux solitaires et dissimulés, s'opposent ceux du rêve, de l'amour et des échanges raisonnés, dans une sorte de gradation de l'intime et de l'incarné vers le plus exposé et le plus éthéré parmi les « conquêtes » de la civilisation.

A ces considérations fait immédiatement suite un épisode dans lequel se retrouve cette même structure binaire, mais comme en négatif : dans « ce vieil immeuble d'une banlieue ouvrière de Prague¹⁷ », on a renoncé à tout enjolivement. Les cabinets y sont « moins hypocrites », la forme de la cuvette n'a rien de « la fleur du nénuphar » et adhère sans ambages à sa fonction. Tereza, assise sur le tuyau de tôle, s'emploie à « vider ses entrailles », cédant ainsi non pas à un besoin naturel dénué de signification, mais à un *désir*, celui « d'aller jusqu'au bout de l'humiliation, le désir d'être corps, rien que corps, ce corps dont sa mère disait toujours qu'il n'était là que pour digérer

¹⁵ ILE, p. 227.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

et pour évacuer¹⁸ ». Désir de l'homme-kitsch, inversé, mais contaminé par une postulation spontanée absolument identique.

Le rapport que l'homme entretient avec ses propres excréments relève de la thématique du kitsch, mais en tant que cette dernière ne concerne pas seulement le domaine esthétique, et renvoie à une certaine posture existentielle, la matière fécale participe d'un questionnement le plus authentiquement métaphysique.

La sixième partie du roman, intitulée « La Grande Marche », s'ouvre sur le récit des circonstances de la mort de Iakov, le fils de Staline, en 1943. Iakov est alors prisonnier de guerre dans un camp nazi, en compagnie d'officiers anglais. Son père est à cette époque considéré comme l'un des hommes les plus puissants du monde. Autant dire que Iakov – c'est en tout cas la manière dont Kundera le présente – est le « fils de Dieu ». En même temps, Staline a toujours fait montre d'une grande cruauté à l'endroit de son fils, l'humiliant et le dénigrant sans cesse, et a probablement ordonné l'assassinat de sa mère. Fils de Dieu, mais renié et abandonné par ce père tout-puissant, Iakov est aussi un « ange déchu ».

*La damnation et le privilège, le bonheur et le malheur, personne n'a senti plus concrètement à quel point ces oppositions sont interchangeables et combien la marge est étroite entre les deux pôles de l'existence humaine.*¹⁹

La destinée de cet homme faisait de lui un authentique héros de tragédie. Ayant vécu sous le signe de la grandeur et de la damnation, la *logique de l'être* exigeait que sa mort fût placée sous les auspices de la noblesse. Or, Kundera rapporte que Iakov s'est suicidé en raison d'une triviale affaire de caca : partageant les latrines du camp avec les officiers anglais, il se voit reprocher par ces derniers de les laisser à tout coups « souillées de merde²⁰ ». Vexé, le fils de Dieu refuse de s'abaisser à nettoyer ses déjections. Les officiers l'y obligent. La dispute enfle et Iakov tente de faire intervenir l'autorité allemande du camp, laquelle lui signifie qu'elle a des priorités plus urgentes que de telles histoires de cabinet. Au comble de l'humiliation, l'ange déchu se précipite sur les barbelés qui entourent le camp et y meurt électrocuté.

Anecdote typiquement kundérienne – qui est d'ailleurs, peut-être, stricte invention du romancier. Elle livre de manière concentrée le dilemme à la fois pitoyable et risible face auquel est placé le *kitschmensch* qu'incarnent nombre des protagonistes de l'œuvre romanesque : l'aspiration à la noblesse rattrapée par la trivialité des manifestations somatiques. La merde occupe dans ce récit une fonction de révélateur ontologique, et explique du même coup le sens du titre énigmatique de roman : « Si le fils de Dieu peut être jugé pour de la merde, l'existence humaine perd ses dimensions et devient d'une insoutenable légèreté²¹ ».

L'être ne tient – ou ne devrait tenir – sa solidité, sa *pesanteur* que de la cohérence, de l'organisation essentielle qui lui confère son sens. Toutes les doctrines métaphysiques, d'Aristote jusqu'à Kant, ont consisté à dire l'être par le biais de ses *catégories*, selon une certaine *ordonnance*. Si l'être a pu jadis se dire, s'il a donné prise à la logique d'un discours, c'est qu'il obéissait lui-même à un ordre hiérarchisé, fait de relations d'opposition, de proximité ou d'équivalences. La tradition métaphysique occidentale, en ce sens, ne s'est contentée que de prolonger, sous d'autres formes, les récits mythiques, les cosmogonies dont la tâche était d'assigner à chaque chose sa *place*.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ ILE, p. 350.

²⁰ ILE, p. 349.

²¹ ILE, p. 351.

L'univers échappait ainsi au chaos et sa continuité se trouvait garantie par la présence véreuse du principe premier de cet ordre, quelque nom qu'on voulût lui donner, l'*archè* des Anciens ou le Dieu des Modernes. Dieu mort, disparaît avec lui la structure hiérarchique du monde. L'homme, comme l'être, en est *désorienté*.

Comment avons-nous pu vider la mer ? Qui nous a donné l'éponge pour effacer l'horizon tout entier ? Qu'avons-nous fait, de déchaîner cette terre de son soleil ? Vers où roule-t-elle à présent ? Vers quoi nous porte son mouvement ? Loin de tous soleils ? Ne sommes-nous pas précipités dans une chute continue ? Et cela en arrière, de côté, en avant, vers tous les côtés ? Est-il encore un haut et un bas ? N'errons-nous pas comme à travers un néant infini ? Ne sentons-nous pas le souffle du vide ?²²

Si un Iakov, dont la naissance, l'ascendance et la vie sont mêlées au destin du monde, peut mourir à cause d'un cabinet souillé, alors l'univers est insensé. Mais, précisément, c'est cette mort, et le rôle que la merde y a joué qui nous révèle l'insoutenable légèreté de l'être : « La mort du fils de Staline a été la seule mort métaphysique au milieu de l'universelle idiotie de la guerre.²³ » Les paragraphes suivants de « La Grande Marche » sont consacrés eux aussi à ces deux opposés ontologiques fondamentaux que sont Dieu et la merde, le *summum* de l'être et son déchet indigne. L'homme est la créature coincée entre les deux mâchoires de cet étai. Capable de *concevoir* Dieu, aux deux sens du terme, pouvant se le *représenter* et l'ayant peut-être *inventé*, il est aussi celui qui produit quotidiennement la plus méprisable des matières.

Enfant, raconte Kundera, une question théologique le préoccupait : il est écrit que l'homme fut créé à l'image de Dieu. Cela devrait impliquer que Dieu, à l'instar de sa créature, est soumis au besoin de déféquer. Dieu « ayant une bouche » (le petit Kundera contemplait les gravures de Gustave Doré illustrant la Bible) « il devait aussi manger. Et s'il mangeait, il fallait aussi qu'il eût des intestins. Mais cette idée m'effrayait aussitôt, car j'avais beau être d'une famille plutôt athée, je sentais que l'idée des intestins de Dieu était blasphématoire.²⁴ » Cette « incompatibilité » au cœur de l'homme, d'un être d'origine divine assujéti à de basses nécessités organiques, est à la source de la posture kitsch, cette dernière consistant à occulter l'un des deux termes de la contradiction. Telle est bien la définition existentielle du kitsch, dont le motif est de préserver la part divine de l'humain : « Le kitsch, par essence, est la négation absolue de la merde ; au sens littéral comme au sens figuré : le kitsch exclut de son champ de vision tout ce que l'existence humaine a d'essentiellement inacceptable.²⁵ »

Bien évidemment, la merde n'est dans l'optique kundérienne que l'un parmi bien d'autres des attributs anthropologiques « essentiellement inacceptables ». Les romans de Kundera seraient terriblement monotones et ennuyeux s'il ne s'agissait que d'y narrer les rapports difficiles que l'individu entretient avec ses excréments. Ces derniers sont l'élément emblématique de tout ce qui a trait au *corps prosaïque*. Cette expression veut circonscrire les traits caractéristiques par quoi se manifestent les variables de la *finitude de l'homme*, à savoir cette dimension de la vie humaine qui la distingue de ce que serait une « vie divine ».

La finitude peut s'entendre immédiatement en son sens temporel : ce qui sépare l'homme de sa conception de la divinité gît à l'évidence dans cette contrainte inéluctable que constitue le coup

²² F. NIETZSCHE, *Le Gai savoir*, § 125.

²³ ILE, p. 351.

²⁴ ILE, p. 352.

²⁵ ILE, p. 357.

d'arrêt imprévisible de la vie. Dans l'ordre de l'inacceptable, la mort, bien entendu, occupe une place éminente : « Le kitsch est un paravent qui dissimule la mort.²⁶ » Par extension, la finitude réfère à ce qui est soustrait au libre décret humain. Le corps prosaïque est avant tout le corps indocile, tel qu'il s'avère le lieu d'où surgit, sporadiquement, comme une *dépossession de notre maîtrise*. Outre les besoins auxquels se rattache la subsistance du vivant, y figurent la passion, le sentiment, les émotions. « Le moi n'est pas maître dans sa propre maison » : l'homme n'a pas attendu Freud pour subir cette cuisante blessure narcissique. Sans cesse l'humain est confronté à ce qui en lui le dépasse, à ce qui échappe à sa volonté et sa raison. Notre corps est bien le lieu éminent de cette finitude et semble parfois vivre d'une vie propre, insubordonnée à l'emprise de ce qui en nous souhaiterait toujours tout endiguer et tenir les rênes de nos existences. La finitude s'étend par conséquent à tout ce qui nous assigne, incontestablement, à certaines limites.

De l'Antiquité tardive au Moyen-âge, Pères de l'Eglise et théologiens furent confrontés aux mêmes embarras que le petit Kundera se figurant avec fébrilité la digestion divine. « Jésus "mangeait, buvait, mais ne déféquait point"²⁷ », affirmait le gnostique Valentin au II^e siècle. Et « au IV^e siècle, saint Jérôme rejetait catégoriquement l'idée qu'Adam et Eve aient pu faire l'amour au Paradis²⁸ ». C'est que, précisément, ce qui n'est pas prisonnier de la condition humaine ne saurait être astreint à la finitude, en l'occurrence aux besoins ni à la pulsion sexuelle. De même, rapporte Kundera, si Jean Scot Erigène pouvait concevoir que le couple primordial ait pu s'adonner à la copulation au beau milieu du jardin d'Eden, il était exclu selon lui qu'Adam eût connaissance de l'excitation sexuelle : le père des hommes bandait sur commande. Information capitale venant corroborer la notion de « corps indocile », l'homme d'avant la chute jouissait d'une maîtrise intégrale de son anatomie.

Le personnage kundérien, n'habitant plus le Paradis, dispose de deux expédients pour entretenir l'illusion réconfortante de sa nature angélique : l'éliision du besoin – la négation de la merde – et la sublimation de l'instinct ou des pulsions – à savoir la représentation enjolivée, « poétisée », de l'excitation sexuelle sous la forme gratifiante du lyrisme amoureux. Deux exemples parmi d'autres de ces stratégies de l'homme-kitsch qui lui permettent de conserver une image acceptable de lui-même, et que décline inlassablement l'œuvre romanesque de Milan Kundera.

La notion de kitsch met en jeu une césure anthropologique fondatrice qui, selon Kundera, divise l'humanité en deux types. Si l'homme kitsch, comme on l'a vu, fait tout pour maintenir son postulat fantasmatique de l'inexistence de la merde, c'est que pour lui la Création ne saurait être que parfaite. L'homme-kitsch appartient donc au premier type anthropologique repéré par Kundera, type souscrivant au point de vue du livre de la Genèse pour lequel « le monde a été créé comme il fallait qu'il le fût²⁹ ». Aussi le type anthropologique auquel appartient l'homme-kitsch se caractérise-t-il par son « accord catégorique avec l'être³⁰ ».

Un exemple de cet accord catégorique avec l'être est donné à voir au lecteur à travers le regard de Sabina assistant au défilé du 1^{er} mai, à l'ère souriante du communisme soviétique : « Le mot d'ordre tacite et non écrit du cortège n'était pas "Vive le communisme !" mais « Vive la

²⁶ ILE, p. 367.

²⁷ ILE, p. 352.

²⁸ ILE, p. 354.

²⁹ ILE, p. 356.

³⁰ *ibid.*

vie !”³¹ » L’aversion de Sabina pour ce communisme-là ne s’origine pas dans des considérations politiques, mais puise spontanément à une source esthétique : « Ce qui lui répugnait, c’était beaucoup moins la laideur du monde communiste (les châteaux convertis en étables) que le masque de beauté dont il se couvrait, autrement dit, le kitsch communiste.³² »

Le second type anthropologique, que Kundera ne nomme point, et dont il ne livre aucune description explicite, peut toutefois être aisément défini par simple contraste : il regroupe les individus qui admettent la nature imparfaite de ce qui est. Qu’ils en souffrent ou non – là n’est pas la question – ils ne cherchent nullement à se dissimuler ce que l’homme-kitsch tient pour « essentiellement inacceptable » et donnent acte à l’existence de la merde. Appelons ce type d’individus les « anti-kitsch », puisqu’on n’en trouve pas d’appellation positive dans l’œuvre de Kundera.

Pour en finir avec la merde : le traitement dont elle fait l’objet de la part des deux types anthropologiques – scotomisation ou assomption – relève d’une *posture existentielle*, et permettra à notre lecture de saisir avec davantage de précision certains comportements ou propos des personnages kundériens, autrement plus difficilement compréhensibles – à condition, bien entendu, de garder à l’esprit cette césure anthropologique sans avoir à la formuler explicitement au cours de l’analyse

Le désaccord avec la merde est métaphysique. L’instant de la défécation est la preuve quotidienne du caractère inacceptable de la Création. De deux choses l’une : ou bien la merde est acceptable (alors ne vous enfermez pas à clé dans les waters !), ou bien la manière dont on nous a créés est inadmissible.

Il s’ensuit que l’accord catégorique avec l’être a pour idéal esthétique un monde où la merde est niée et où chacun se comporte comme si elle n’existait pas. Cet idéal esthétique s’appelle le kitsch.³³

Ressources du kitsch : enfance et parentalité

Bien que le second type anthropologique ne fasse pas l’objet d’une théorisation au même titre que le premier, certains indices permettent néanmoins de repérer les « anti-kitsch », dont l’un des plus évidents est le *refus de la procréation*. Car, par contraste, adhérant spontanément à l’être tel qu’il le transfigure en l’épurant, l’homme-kitsch se persuade « que l’être est bon et que c’est donc une bonne chose de procréer³⁴ » ; il ne peut que célébrer cet acte, lequel consiste à *ajouter de l’être à l’être*.

Le thème de la procréation est intimement lié à celui, récurrent dans toute l’œuvre, de *l’enfance*, qui en est le résultat, et ce face à quoi tout un chacun est sommé de s’ébaubir d’admiration et de tendresse mièvre.

Un sénateur américain, désignant ses enfants qui s’ébattent à quelques pas, sur la pelouse d’un stade, dit à Sabina : « Regardez-les ! [...] C’est ça que j’appelle le bonheur.³⁵ » Le narrateur se demande : « Comment ce sénateur pouvait-il savoir que les enfants signifiaient le bonheur ?³⁶ » Mais il ne s’agissait nullement d’un *savoir*. L’enthousiasme du sénateur américain s’enracine dans un mouvement de l’âme, antérieur à tout savoir, un *reflexe* qui ne lui appartient pas en propre

³¹ ILE, p. 358.

³² *Ibid.*

³³ ILE, pp. 356-357.

³⁴ ILE, p. 356.

³⁵ ILE, p. 360.

³⁶ ILE, p. 361.

parce qu'il a déjà été articulé d'innombrables fois, *dicté* par l'écho des voix pluriséculaires qui ont résonné du même attendrissement³⁷. Inutile, par conséquent, d'attendre de lui qu'il justifie son émotion. Au rebours d'une rationalité réductrice et dessicative, le sénateur dispose d' « un argument en faveur de son affirmation : sa sensibilité³⁸ ». Il incarne donc parfaitement la figure de l'homme-kitsch, dont ses propos réunissent trois des éléments définitoires : le *sentimentalisme*, sous la forme du *lieu commun*, et l'*adhésion à l'être* – en l'occurrence à la procréation dont les enfants gambadant sur la pelouse sont les fruits émouvants. Mais il dévoile aussi un quatrième élément caractéristique de la posture kitsch : le *grégarisme*. L'homme-kitsch est un anti-individualiste. Il ne saurait tolérer la moindre manifestation d'indépendance de la part du réfractaire qui ne se rangerait pas aux côtés des louangeurs de l'être, et refuserait de participer aux célébrations collectives de la Vie. L'enfant est à ce titre le symbole où viennent converger tous les enthousiasmes du kitsch. « Nul ne le sait mieux que les hommes politiques. Dès qu'il y a un appareil photo à proximité, ils courent après le premier enfant qu'ils aperçoivent pour le soulever dans leurs bras et l'embrasser sur la joue. Le kitsch est l'idéal esthétique de tous les hommes politiques, de tous les mouvements politiques.³⁹ »

Les thématiques de la procréation et de l'enfance, avec celles qui leur sont de près ou de loin liées (parentalité, maternité, désir et, bien entendu, les diverses relations que ces contextes tissent avec la présence du corps) ouvrent d'autres perspectives quant à la notion de kitsch, en se déployant selon des registres extrêmement variés.

On les retrouve, sur le ton de la légèreté, dans l'unique pièce publiée de Kundera : « Maître, mon pauvre petit maître ! Je sais maintenant quelle est la pire fin qu'on puisse imaginer à une histoire⁴⁰ » L'histoire dont il s'agit n'est sans doute pas seulement celle qui se termine dans les romans ou au théâtre – et on hésite, au vu de ce que Kundera écrit ailleurs à propos des enfants, à n'attribuer qu'à Jacques et à son maître les propos qu'ils tiennent dans cette scène 4 du troisième acte : « Je le sais à présent. La pire fin d'une histoire humaine, c'est un mouflet. Ce sinistre point final d'une aventure. Cette tache à la fin de l'amour.⁴¹ » Le maître vient de rapporter à Jacques sa mésaventure avec une « petite catin » qu'il a engrossée, et d'énumérer tous les frais y afférents. Ayant en charge l'entretien et l'éducation du « morveux », le maître a l'intention d'en faire un menuisier et envisage ainsi son avenir : « Il tournera à perpétuité des bâtons de chaise et il aura des enfants qui feront d'autres bâtons de chaise et d'autres enfants et ceux-là engendreront à leur tour d'autres multitudes d'enfants et de chaises.⁴² » Cette « continuelle répétition », ainsi que la nature de l'objet accolé au destin de sa progéniture ne laisse planer aucun doute : la procréation est une affaire de gens *assis* ! Or les clichés sont à la langue, les lieux communs à la pensée ce que le confort est à la vie : c'est du fond de leurs trônes capitonnés que les bourgeois de Flaubert assèment les sentences dont se nourrit le dictionnaire des idées reçues...

³⁷ Pluriséculaires et non immémoriales : il est possible de dater assez précisément l'émergence de cette mièvrerie obligatoire vis-à-vis de l'enfance, issue d'un rousseauisme mal digéré ; sentimentalisme qui fut quelque peu ébranlé, au prix d'un scandale considérable, par la thèse de Freud sur l'enfant pervers polymorphe.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ ILE, p. 363.

⁴⁰ *Jacques et son maître* (JSM), p. 112.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² JSM, p. 113.

S'asseoir, Klima – l'un des personnages principaux de *La valse aux adieux* – ne semble pas prêt à s'y résoudre. Dans ce roman, Kundera traite de la procréation et de la maternité en mettant en scène, parallèlement, un type de désir qui, sans être précisément le désir amoureux, peut être qualifié d'« érotique ». C'est le sentiment qu'a éprouvé Klima pour Ruzena avant que débute le récit.

Le célèbre trompettiste Klima, qui est marié, a eu une aventure avec Ruzena un soir qu'il est venu donner un concert dans une petite ville d'eaux. Malheureusement pour lui, la jeune femme lui annonce deux mois plus tard, par téléphone, qu'elle est probablement enceinte. Le roman raconte, sur un ton assez enjoué, les efforts pathétiques de Klima qui, ayant rejoint précipitamment Ruzena, va devoir persuader cette dernière d'avorter. Quelques détours préalables sont ici nécessaires avant de parvenir aux conséquences romanesques de cette grossesse inopportune.

Au restaurant, au cours de l'une de leurs entrevues, Klima se prend à contempler le visage de son amante, ce visage auquel il a succombé deux mois auparavant. Aucun sentiment amoureux n'était alors entré en compte, simplement avait-il été séduit par cette femme jeune et non dénuée d'un charme certain. Mais, au moment de leur face à face au restaurant, Ruzena n'est plus un objet de désir. Klima est entièrement absorbé par le discours rusé qu'il s'efforce d'employer pour la convaincre et par la perspective angoissante de ne pas parvenir à ses fins. Quelque chose s'est radicalement métamorphosé dans sa perception de la jeune femme : celle-ci lui apparaissant dans l'absence de tout désir, ce qu'il voit, c'est son visage dépouillé des attraits de l'érotisme, privé de la transfiguration qu'accomplissait deux mois plus tôt l'horizon tout proche de l'assouvissement d'une appétence sexuelle : « Parce que cette bouche le séduisait alors, il la percevait à travers le brouillard du désir et ne savait rien de son aspect réel : la langue y ressemblait à une flamme et la salive était une liqueur enivrante.⁴³ »

La sublimation qu'opère le désir érotique est dans une certaine mesure analogue à celle qu'induit la dissimulation kitsch du corps prosaïque. Et de fait, ce que perçoit au restaurant le Klima dessillé, débarrassé des enchantements de la chair, c'est la réalité organique, physiologique, de ce visage ; la bouche n'y revêt plus les apparences d'une promesse de baisers et devient un outil anatomique de manducation destiné à mâcher et déglutir de la nourriture, « cet orifice assidu par lequel la jeune femme avait déjà absorbé des mètres cubes de knödels, de pommes de terre et de potage, les dents avaient de minces plombages, et la salive n'était plus une liqueur enivrante mais la sœur germaine des crachats.⁴⁴ »

Une autre scène du roman met en présence trois protagonistes, à la piscine d'un établissement thermal : Ruzena, Olga et un groupe de femmes déjà mûres, présentées comme grosses et laides. Olga et Ruzena sont les deux seules femmes encore jeunes et séduisantes. Alors que deux journalistes cinéastes font leur entrée dans la salle de baignade afin de réaliser un reportage pour les informations, les grosses femmes se mettent à glapir bruyamment et faire retentir un « gros rire⁴⁵ » graveleux. Olga, pudique, manifeste à haute voix sa désapprobation, provoquant l'hilarité redoublée de la meute féminine. Ruzena, qui travaille pour l'établissement thermal, tente dans un mouvement d'humeur, sur un ton hostile, de retenir Olga qui couvre sa nudité d'un drap puis quitte la salle sous les moqueries, les interpellations désobligeantes du groupe et de Ruzena.

Comme cela se produit fréquemment dans les romans de Kundera, le narrateur s'interroge sur le sens de cette courte et simple scène, et tente d'en livrer une interprétation.

⁴³ *La valse aux adieux* (VAA), p. 76.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ VAA, p.164.

Pour quelle raison, tout d'abord, le groupe des femmes manifeste-t-il si bruyamment et avec tant d'impudeur la surprise ou l'amusement que suscite l'entrée des cinéastes ? Ces femmes, entièrement dénudées, ont conscience de leur laideur et sont lucides quant au fait « de ne disposer d'aucun pouvoir de séduction⁴⁶ ». Le lecteur pourrait au contraire s'attendre à ce qu'elles s'empresment de soustraire « leurs corps sexuellement inutilisables⁴⁷ » au regard des journalistes qui eux sont de « jeunes hommes⁴⁸ ». Selon le narrateur, cette attitude est une vengeance de la laideur sur la beauté, de la vieillesse sur la jeunesse. Dans la scène précédente, au restaurant, c'est la disparition du désir qui dévoile le visage de la femme ; le regard désabusé de l'homme qui restitue la bouche, les dents à leur réalité organique et fonctionnelle. A la piscine, un rôle analogue – le travail de sape à l'encontre des enjolivements du kitsch – est joué par le *temps*. Les femmes ameutées, grosses, laides, se font les porte-voix ou les échantillons d'une finitude et d'une dégradation auxquelles est forcément voué le plus jeune et le plus beau des corps. Ce qu'elles exhibent avec jubilation, c'est, comme au restaurant, la vérité sous-jacente aux illusions kitsch de la jeunesse, de la beauté, du désir. Certes, signifient-elles, nous sommes laides et vieilles, mais ce que vous convoitez aujourd'hui avec tant d'empressement, jeunes gens, vous êtes en train d'en contempler la destination !

Elles savaient que les corps, qu'ils soient beaux ou informes, sont en fin de compte les mêmes et que l'informe projette son ombre sur le beau. [...] La joyeuse impudeur des grosses dames de la piscine était une ronde nécrophile autour de la fugacité de la jeunesse et une ronde d'autant plus joyeuse qu'une jeune femme était présente dans la piscine pour servir de victime.⁴⁹

D'où la seconde interrogation du narrateur : comment expliquer le comportement de Ruzena qui, n'étant « ni grosse ni vieille », prend toutefois le parti de la meute contre Olga ? Sa motivation ne saurait être la vengeance. Il convient de préciser qu'à ce stade du récit, Ruzena a pris la résolution de garder son enfant et s'est avisée de l'insincérité de Klima, dont les déclarations d'amour sont feintes et qui n'a aucunement pour projet de quitter sa femme afin de vivre pleinement sa passion pour Ruzena, *sans enfant*. Aussi :

La conscience d'être aimée sépare la femme du troupeau et Ruzena aurait vécu avec ravissement son inimitable singularité. Elle aurait vu dans les grosses dames des ennemies et dans Olga une sœur. Elle lui serait venue en aide, comme la beauté vient en aide à la beauté, le bonheur à un autre bonheur, l'amour à un autre amour.⁵⁰

Délaissée par Klima, privée de cet amour qui confère l'illusion de l'unicité – une femme est toujours unique dans le regard de celui qui l'aime – Ruzena a rejoint les rangs de l'universelle destinée biologique de la féminité : *l'enfantement*. « La seule chose qu'elle possédait, c'était dans son ventre ce germe bourgeonnant protégé par la société et la tradition.⁵¹ » Sans la vertu rédemptrice

⁴⁶ VAA, p. 166.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ VAA, p. 167.

⁵¹ *Ibid.*

du désir, son corps apparaît dans le regard de celui qu'elle aime comme un mécanisme physiologique ; sans la jeunesse éternellement rêvée du couple extatique – c'est-à-dire soustrait au temps – elle a d'ores et déjà pris conscience de l'irréversible processus de sa dégénérescence organique ; et enfin, elle se retrouve dans la chose – féminine – du monde la mieux partagée, la maternité, qui la réduit à son état de matrice biologique :

Ces femmes, dans la piscine, représentaient justement la féminité dans ce qu'elle a d'universel : la féminité de l'enfantement, de l'allaitement, du dépérissement éternels, la féminité qui ricane à la pensée de cette seconde fugace où la femme croit être aimée et où elle a le sentiment d'être une inimitable individualité.⁵²

Une fois encore, c'est d'un *dévoilement* qu'il est ici question. A Ruzena a été ôté le voile embellissant de l'accord catégorique avec l'être : la posture kitsch lui est dorénavant interdite.

A la fin du roman, Klima est parvenu à convaincre Ruzena d'avoir recours à l'avortement. Ils se retrouvent tous deux dans une salle d'attente de la clinique, attenante au cabinet du Dr Skreta, ami de Klima qui doit pratiquer le curetage. Sur le mur sont accrochées des photographies d'enfants sur lesquelles sont inscrits les propos qu'ils sont censés tenir : « Maman, pourquoi ne veux-tu pas de moi ? », « Dans les bras de qui veux-tu mourir, maman, si tu ne me laisses pas vivre ? » ; puis « des photographies de petits garçons en train de faire pipi. (Klima pensa qu'un petit garçon qui fait pipi est un argument irréfutable en faveur de la naissance d'un enfant. Il se souvint qu'il avait vu un jour, aux actualités, un gamin en train de faire pipi et que toute la salle avait frémi de bienheureux soupirs féminins.)⁵³ » A l'émerveillement kitsch face à l'enfant plein de vie, répond le kitsch larmoyant à la pensée de l'enfant qui ne naîtra pas.

Le thème du rapport de l'adulte à l'enfant peut donner lieu chez Kundera à des discours fort éloignés des représentations qui ont cours à propos de cette valeur éminente à notre époque que constitue la parentalité. Si les échanges de Jacques et de son maître restent légers et peuvent susciter un éventuel sourire complice, on trouve dans *L'identité* un passage propre à heurter la sensibilité commune, pouvant paraître tout bonnement scandaleux, même si la provocation n'est nullement, semble-t-il, le but recherché.

Le personnage féminin du roman, Chantal, au cimetière, s'adresse à son enfant mort :

C'est à cause de l'enfant que nous nous attachons au monde, pensons à son avenir, participons volontiers à ses bruits, à ses agitations, prenons au sérieux son incurable bêtise. Par ta mort, tu m'as privée du plaisir d'être avec toi, mais en même temps tu m'as rendue libre. Libre dans mon face à face avec le monde que je n'aime pas. [...] Je veux te dire maintenant, tant d'années après que tu m'as quittée, que j'ai compris ta mort comme un cadeau et que j'ai fini par l'accepter, ce terrible cadeau.⁵⁴ (ITT 78)

Dans un paragraphe précédent, Chantal, songeant à son amour pour Jean-Marc, l'homme avec qui elle a retrouvé le bonheur – un bonheur à certains égards fusionnel – après son divorce d'avec le père de son enfant – le désamour s'était installé peu après le décès – est soudain saisie par le souvenir de l'enfant disparu :

Une vague de bonheur l'inonda. Bientôt, elle serait effrayée par ce sentiment. Mais contre les sentiments personne ne peut rien, ils sont là et ils échappent à toute censure. [...] Le souvenir de son fils mort la remplissait de bonheur et elle pouvait seulement se demander ce que cela signifiait. La réponse était claire : cela signifiait que sa

⁵² *Ibid.*

⁵³ VAA, p. 252.

⁵⁴ *L'identité* (ITT), p. 78

*présence aux côtés de Jean-Marc était absolue et qu'elle pouvait être absolue grâce à l'absence de son fils. Elle était heureuse que son fils fût mort. [...] Le même soir, juste avant de s'endormir (Jean-Marc dormait déjà), encore une fois elle se souvint de son enfant mort et ce souvenir fut de nouveau accompagné de cette scandaleuse vague de bonheur.*⁵⁵

Chantal a entièrement conscience – le narrateur l'indique de façon explicite – du caractère monstrueux⁵⁶ de telles pensées. Du moins, ne cherchant pas à se les dissimuler, ne voyant aucune raison de se condamner à cause d'elles, ne faisant montre, d'ailleurs, d'aucun sentiment de culpabilité, elle réalise toutefois qu'elle pourrait légitimement apparaître comme indigne aux yeux d'un tiers et renonce à les confier à l'homme dont elle se sent pourtant si proche.

Quelque inconcevable, choquant voire abject que l'on puisse considérer cet extrait de *L'identité*, il met au jour une figure qui, eu égard à la catégorie du kitsch, demeure assez ambiguë. Le rejet heureux de Chantal vis-à-vis de sa propre maternité s'enracine en partie dans des motifs d'ordre sentimental – son amour exclusif pour Jean-Marc –, configuration faisant d'emblée discordance avec les prédéterminations du kitsch kundérien. En outre, ce qui peut être tenu pour un sentimentalisme romantique cohabite avec un rejet du monde, une inadaptation explicitement formulée – « *mon face à face avec le monde que je n'aime pas* » ; un sentimentalisme dépourvu, par conséquent, de cet « accord catégorique avec l'être » qui devrait en constituer le principe. Ce passage montre, à travers un exemple qui doit être considéré comme paradigmatique, combien le personnage kundérien n'adhère que rarement, dans tous ses aspects, à la théorisation préalable qu'il est censé incarner.

Le corps au prisme de la maternité

Les premières pages de *La vie est ailleurs*, baignées d'une atmosphère quasi religieuse, décrivent les premiers mois de l'existence de Jaromil, le personnage central du roman, désigné le plus souvent par le terme au travers duquel va se construire sa destinée : « le poète ». Par la voix du narrateur, ce sont le regard et les sentiments de « maman » qui président à cette description, dans laquelle la place principale est accordée aux rapports qu'elle entretient avec son propre corps et avec celui de son enfant.

La maternité de cette femme est l'événement par lequel va lui être ouverte la voie de la sublimation. C'est dans ce trait que réside son originalité face aux autres personnages kitsch qui peuplent les romans de Kundera. Le kitsch de « maman » est acquis et passe par la médiation d'un autre corps, celui de son fils. Car c'est bien à la naissance de ce dernier qu'elle se met à prendre « instinctivement modèle sur la Vierge Marie », voulant d'abord « prénommer son enfant Apollon, car ce prénom signifiait pour elle *celui qui n'a pas de père humain*⁵⁷ ». Premier indice du kitsch maternel, la forclusion du père – en un sens non psychanalytique –, manière d'effacer le rapport sexuel – le commerce charnel – qui fut nécessaire à l'avènement du poète. Avant son accession à la condition de mère, précise le narrateur, son corps, sans attiser le mépris, n'éveillait en elle qu'une conscience peu satisfaite, « d'une modestie boudeuse » et en proie aux déceptions de l'amour physique. Une pudeur, née du sentiment de l'imperfection formelle de son anatomie, qui l'empêchait de s'abandonner à la jouissance sexuelle, disparaît « après l'accouchement » :

Le corps de maman entra dans une nouvelle période. Quand elle sentit pour la première fois la bouche tâtonnante de son fils téter son sein, un doux frisson explosa au milieu de sa poitrine et irradia dans tout son corps

⁵⁵ ITT, pp. 55-57.

⁵⁶ ITT, p. 56.

⁵⁷ *La vie est ailleurs* (LVA), p. 18.

*des rayons frémissants ; cela ressemblait à la caresse de l'amant, mais il y avait quelque chose de plus : un grand bonheur paisible, une grande quiétude heureuse.*⁵⁸

La négation poétique du corps et de ses fonctions organiques dont la posture kitsch est coutumière laisse place à un phénomène plus subtil – mais aboutissant à un résultat identique : le rejet hors de la conscience vigile de la dimension prosaïque du phénomène corporel. Le lien tissé entre maman et le poète est qualifié par le narrateur d' « état *édénique* », à savoir cette condition biblique primordiale de l'humanité durant laquelle le premier couple, exempt du péché, ne connaissait pas encore sa propre nudité. Aussi maman n'a-t-elle nul besoin de recouvrir les trivialités organiques sous les discours et les attitudes sentimentalistes ou grandiloques propres à l'homme-kitsch. Les manifestations somatiques peuvent être assumées comme telles, étant fantasmatiquement préservées de toute orientation obscène.

*Au Paradis la laideur ne se distingue pas de la beauté, de sorte que toutes les choses dont se compose le corps n'étaient pour eux ni laides ni belles, mais seulement délicieuses. [...] Elle veillait attentivement sur les rots, pipis et cacas de son fils et ce n'était pas seulement une sollicitude d'infirmière préoccupée de la santé de l'enfant ; non, elle veillait sur toutes les activités du petit corps avec passion.*⁵⁹

Ce basculement dans la posture kitsch est toutefois préparé, avant même la naissance du poète, par la conformation mentale de maman, qui lui faisait

*[éprouver] depuis l'enfance une répugnance extrême à l'égard de l'animalité, celle des autres aussi bien que la sienne ; elle trouvait dégradant de s'asseoir sur le siège des waters [...], et il y avait même des périodes où elle avait honte de manger devant les gens, parce que la mastication et la déglutition lui paraissaient répugnantes.*⁶⁰

Maman partage donc avec l'homme-kitsch une acuité particulière vis-à-vis de la corporéité, mais à la différence de ce dernier, elle n'a nul besoin du recours à sa transfiguration discursive, puisque son enfant vient en occuper la fonction : il s'agit donc d'une *idéalisée* plutôt que d'une forclusion. Le corps de son enfant rachète le dégoût qui s'attachait pour elle, auparavant, aux fonctions organiques. « Et voici qu'étrangement l'animalité de son fils, élevée au-dessus de toute laideur, purifiait et justifiait à ses yeux [ceux de maman] son propre corps.⁶¹ » Ainsi, loin d'être relégué à l'arrière-plan des enjolivements poétiques destinés à faire *oublier* la prose de l'existence, le corps devient lui-même le lieu de l'adhésion kitsch à l'être. Ayant pris l'habitude de se délecter du goût de son propre lait, « elle commençait elle-même à se trouver délectable, son corps lui paraissait agréable, naturel et bon comme toutes les choses de la nature, comme l'arbre, comme le buisson, comme l'eau⁶² ».

La rédemption dont les épaules de Jaromil doivent supporter tout le poids déterminera le destin du jeune homme. Et d'abord son destin de poète : l'idéalisation dont il est à la fois le sujet et l'objet se déploie dans le regard maternel sous l'espèce de la *métaphore* ou de la comparaison : « Le lait dont il restait parfois une gouttelette sur la peau ridée de son téton lui semblait aussi

⁵⁸ LVA, pp. 22-23.

⁵⁹ LVA, p. 24.

⁶⁰ LVA, pp. 24-25.

⁶¹ LVA, p. 25.

⁶² *Ibid.*

poétique qu'une perle de rosée.⁶³ » Cette ascendance et cet héritage déboucheront, dans l'esprit de l'adolescent, sur une hiérarchie ontologique conforme à celle de tous les personnages kitsch de l'œuvre kundérienne : « en bas⁶⁴ », la vie courante, le trivial, la prose des jours ; « en haut », la poésie, et plus particulièrement les vers qu'il compose, seul domaine de l'être à même de lui procurer l'extase et de racheter la médiocrité du monde, des autres – de lui-même.

L'interface corporelle

Une rencontre relate une anecdote authentique mettant en scène, une fois de plus, une vidange d'entrailles. Kundera se trouve dans un appartement en tête à tête avec une jeune femme qui vient d'être interrogée par la police à propos de ses relations avec l'écrivain. Terrorisée, le ventre retourné par l'angoisse, la jeune femme ne cesse de devoir interrompre la discussion à cause de son dérangement intestinal.

Le bref portrait que brosse Kundera de son interlocutrice est décisif pour la suite du récit et le sens qu'il va revêtir : « Elle était intelligente, pleine d'esprit, elle savait parfaitement maîtriser ses émotions et était toujours habillée si impeccablement que sa robe, tout comme son comportement, ne permettait pas d'entrevoir la moindre parcelle de sa nudité.⁶⁵ »

C'est le *contraste* entre la pudeur de la jeune femme qui ressort de cette description et la trahison de son corps, contraint de s'exhiber dans ses fonctions les plus triviales, qui va éveiller chez Kundera un impérieux et violent désir sexuel :

La peur, tel un grand couteau, l'avait ouverte. Elle se trouvait devant moi, béante, comme le tronc scindé d'une génisse suspendue à un croc de boucherie. [...] J'eus soudain envie de la violer. Je sais ce que je dis : de la violer, pas de lui faire l'amour [...], la prendre tout entière, avec toutes ses contradictions si intolérablement excitantes. [...] Je voulais la posséder, en une seule seconde, autant avec sa merde qu'avec son âme ineffable.⁶⁶

L'excitation sexuelle, délestée du sentiment amoureux, naît de l'abolition des dispositifs visant à éluder et sublimer le corps prosaïque. L'attitude kitsch, même lorsqu'elle met en scène le rapport sexuel, le situe dans le prolongement de cette sublimation sentimentale. Ce que le romantisme avait tout simplement dissimulé comme indigne de figurer aux côtés des envolées du sentiment, l'époque d'après la « libération sexuelle » se doit de l'exposer en tant que partie intégrante du phénomène amoureux, mais en l'épurant des composantes qui pourraient évoquer le caractère « bestial », violent, obscène, etc. Bossuet : « Dans le transport de l'amour humain, qui ne sait qu'on se mange, qu'on se dévore, qu'on voudrait s'incorporer en toutes manières, et, comme disait ce poète, enlever jusqu'avec les dents ce qu'on aime, pour le posséder, pour s'en nourrir, pour s'y unir, pour en vivre ?⁶⁷ » C'est cette violence et ce qui l'accompagne, les humeurs et les odeurs qui stimulent la part la plus archaïque de l'animal humain, que l'homme-kitsch ne peut endosser telles quelles et qui, révélées par la diarrhée incoercible de la jeune fille, vont réveiller chez le romancier cet instinct « absurde, stupide, scandaleux,

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ LVA, p. 151.

⁶⁵ UR, p. 17.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Méditations sur l'Évangile*, XXIV^e jour.

incompréhensible...⁶⁸ » Un passage de *La lenteur* présente un certain nombre d'analogies avec cette anecdote.

Lors de la soirée de clôture d'un congrès d'entomologie, Vincent, l'un des personnages principaux du roman, subit une humiliation publique de la part d'un inconnu dont une saillie cinglante le laisse bouche bée, incapable de répliquer. Penaud, il s'éloigne du groupe qui a assisté à sa déconvenue et rejoint une jeune femme avec qui il a fait connaissance peu auparavant. Cette dernière remarque la mauvaise humeur soudaine de Vincent et l'interprète erronément, pensant que venant de rencontrer une autre femme il souhaiterait passer le reste de la soirée avec elle. Encore meurtri dans son amour propre, taraudé par l'« écharde » de l'avanie qu'il vient d'essuyer, Vincent tire satisfaction des propos suspicieux de la jeune femme : « Il comprend qu'elle tient à lui et cela soulage un peu la douleur provoquée par l'écharde.⁶⁹ » Mais surtout, il se réjouit de la tristesse qu'il perçoit chez la jeune femme : « Elle est de plus en plus triste, et pour un homme il n'est de baume plus bienfaisant que la tristesse qu'il a causée à une femme.⁷⁰ » Le narrateur énonce ce constat sous la forme d'un principe général. De fait, ce type de situation est rémanent dans l'œuvre kundérienne : lorsque la présentation de soi gratifiante d'un personnage se trouve menacée ou que les aspects inavouables d'une personnalité sont mis à nu, le sujet humilié trouve dans la douleur d'autrui une sorte de compensation à sa propre souffrance. Ce biais atteint une intensité particulière chez l'homme-kitsch, dont le masque public exhibe une sentimentalité compassionnelle exacerbée, susceptible de se retourner en un sadisme dévastateur. Jaromil, l'anti-héros de *La vie est ailleurs*, est de tous les personnages de Kundera le plus égocentrique, et dont la posture kitsch est adoptée sous sa forme la plus pure. Sa destinée, qui est constituée au total d'une suite d'humiliations plus cuisantes les unes que les autres, débouche sur une conduite d'une radicale cruauté, laquelle demeure inaperçue de Jaromil qui, fidèle à la fausse conscience dont sa vie a été tissée, la présente sous les dehors d'une revendication noble de justice et de vérité. C'est une caractéristique qui ne cesse de revenir sous la plume de Kundera lorsqu'il s'attache à cerner l'homme-kitsch : le sentimentalisme empathique dissimule l'insensibilité la plus crue, et l'humiliation apparaît souvent comme l'épreuve de vérité à l'issue de laquelle se dévoile son authentique complexion faite d'un égocentrisme aride : « Personne n'est plus insensible que les gens sentimentaux. Souvenez-vous : "Sécheresse du cœur dissimulée derrière le style débordant de sentiments." », écrit Kundera, citant un constat de Kafka à propos de Dickens.⁷¹

L'épisode de *La lenteur* se poursuit sur la description des états d'âme de Vincent alors que le couple se promène dans le parc du château où a lieu le congrès. Vincent n'est pas encore tout à fait consolé de « l'offense que l'élégant en trois-pièces lui a infligée⁷² ». Néanmoins, une pensée va la lui faire oublier. Au clair de lune, il contemple la jeune femme, Julie, qui marche à ses côtés :

Et tout d'un coup, il ne sait même pas comment cela est arrivé, il imagine son trou du cul. Brusquement, inopinément, cette image est là et il ne pourra plus s'en débarrasser.

Ah, le trou du cul libérateur ! C'est grâce à lui que l'élégant en trois-pièces (enfin, enfin !) a complètement disparu. Ce que plusieurs verres de whisky n'ont pas réussi, un trou du cul a su le faire en une seule seconde !⁷³

⁶⁸ UR, p. 17.

⁶⁹ *La lenteur* (LL), p. 104.

⁷⁰ LL, p. 105.

⁷¹ TT, p. 119.

⁷² LL, p. 108.

⁷³ *Ibid.*

Si Vincent ignore ce qui a suscité cette représentation incongrue, quelques indications fournies par le narrateur permettent d'en supposer l'origine. La promenade des deux amants se situe dans un cadre idyllique – le parc d'un château éclairé par la pleine lune –, image romantique traditionnelle. Dans un tel cadre, Julie apparaît aux yeux de Vincent comme une figure éthérée, d'un charme virginal et séraphique. Vincent est comme « ensorcelé : la lumière blanche a conféré à la jeune fille la beauté d'une fée, une beauté qui le surprend, beauté nouvelle qu'il n'a pas vue d'abord sur elle, beauté fine, fragile, chaste, inaccessible⁷⁴ ». Puis lui vient cette évocation intempestive du « trou du cul » de Julie. Il aimerait lui faire part de l'objet de ses pensées, mais il demeure muet, comme perclus dans la fascination de ce *contraste* entre une représentation mentale d'une matérialité des plus obscènes et la beauté liliale de la jeune femme sublimée par l'atmosphère évanescence de ce parc au clair de lune : « Plus il pense à son trou du cul et plus Julie est blanche, transparente et angélique.⁷⁵ »

Comment ne pas songer à l'anecdote de la pudique et discrète jeune fille vidant ses entrailles torturées par la peur et éveillant chez l'écrivain un désir de viol ? Le contraste était alors identique. Vincent y puise l'oubli de son humiliation. Tout comme cette dernière a besoin de la souffrance d'autrui pour être rachetée, n'y a-t-il pas également dans la dégradation de la pureté une source de jubilation ? Certes la médiocrité de Vincent, son manque de répartie ont éclaté aux yeux de tous lorsque l'élégant lui a asséné son trait mordant, mais il puise une consolation dans l'abaissement fantasmatique de son amante : ce qui est insupportable dans l'humiliation, c'est la solitude – c'est-à-dire la perte de l'appartenance à une communauté solidaire rendue possible par les masques qui font lien, les stratégies gratifiantes qui entretiennent le regard valorisant d'autrui (on se souvient que le grégairisme est l'un des éléments définitoires de l'attitude kitsch). Or voilà que grâce au « trou du cul » de Julie, Vincent n'est plus seul dans l'humiliation.

Ce genre de considérations sur la misère du corps est un trait permanent des romans de Kundera, qu'ainsi l'on retrouve jusque dans les dernières œuvres de la « trilogie française » (*La lenteur*, *L'identité*, *L'ignorance*). Quelle fonction le corps vient-il occuper, en définitive, dans la thématique insistante du kitsch kundérien ? Celle, semble-t-il, d'une *interface*, qui occupe le point médian entre deux attitudes radicalement antithétiques, une manière de lieu de passage où est susceptible de s'accomplir une véritable conversion du regard. La première attitude est évidemment celle de l'auto-illusion embellissante, le regard gratifiant que le sujet pose sur lui-même et qu'il attend de la part d'autrui, au sein d'un accord sentimental avec l'être déterminé par une posture existentielle fondamentale et englobante, autant d'éléments qui définissent, on l'a vu, la figure de l'homme-kitsch. La seconde attitude est le contre-pied exact de cette manière d'être au monde, attitude qui caractérise le personnage romanesque désabusé, désenchanté, ayant renoncé aux enjolivements et à la dissimulation dans sa présentation de soi, percevant et mettant en exergue les aspects ridicules, risibles, mesquins de la mise en scène existentielle, personnage que la simple logique conduit à qualifier d'anti-kitsch, en attendant mieux.

Or, c'est dans la façon de percevoir et de caractériser la réalité corporelle que se dévoile l'appartenance des personnages kundériens à l'une ou l'autre de ces deux catégories fondamentales, étant entendu qu'un même personnage peut passer de l'une à l'autre selon les situations qu'il expérimente. Plusieurs épisodes ont montré que l'épreuve de l'humiliation, en raison de l'abolition des masques qu'elle induit, peut amener le protagoniste, par compensation, à une désublimation du corps d'autrui qui apparaît alors sous l'angle de l'organique, du physiologique, du biologique, avec ses humeurs, ses flatuosités, ses odeurs. Ce sont parfois ces dernières manifestations qui, de manière intempestive, vont priver le corps de son statut d'objet

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ LL, p. 109.

érotique et le métamorphoser brutalement, à l'aune d'une prise de conscience inattendue, en une source d'excitation primitive.

Dans *L'identité* est explicitement formulée cette double vision potentielle gisant au cœur de tout phénomène corporel. Jean-Marc va rendre visite à son ancien ami F. qui, alité dans un hôpital, n'a plus beaucoup de temps à vivre. Jean-Marc s'est brouillé avec F. des années auparavant ; ils n'ont pour sujet de conversation que quelques souvenirs de leur adolescence. F. rappelle à Jean-Marc des propos que celui-ci avait tenus à propos des jeunes filles :

Tu te rappelles, ça me choquait toujours qu'un beau corps soit une machine à sécrétions ; je t'ai dit que je supportais mal de voir une jeune fille se moucher. Et je te revois ; tu t'es arrêté, tu m'as dévisagé et tu m'as dit d'un ton curieusement expérimenté, sincère, ferme : se moucher ? moi, il me suffit de voir ce mouvement de la paupière sur la cornée, pour que je ressente un dégoût que je peux à peine surmonter.⁷⁶

Plus tard, Jean-Marc repense à ces idées d'adolescent, que l'oubli avait enfouies jusqu'à ce que son ancien ami les lui remémore.

L'œil : la fenêtre de l'âme ; le centre de la beauté du visage ; le point où se concentre l'identité d'un individu ; mais en même temps un instrument de vision qui doit être sans cesse lavé, mouillé, entretenu par un liquide spécial pourvu d'une dose de sel. Le regard, la plus grande merveille que possède un homme, est donc interrompu régulièrement par un mouvement mécanique de lavage.⁷⁷

La posture kitsch décline le monde en clichés – « la fenêtre de l'âme » –, au prisme du sentiment ; l'anti-kitsch destitue les choses de leur beauté, de leur mystère et les énonce en les objectivant, froidement, mécaniquement.

On n'est pas habitué à prendre conscience de la paupière. Il se dit : il n'y a rien que je voie plus souvent que les yeux des autres, donc les paupières et leur mouvement. Et pourtant, je ne le retiens pas, ce mouvement. Je le soustrais aux yeux que j'ai en face de moi.⁷⁸

La posture kitsch ne peut exister qu'au prix d'une élisio, d'une forclusion et d'une dissimulation toute spontanée. Elle rejette hors de son champ de vision et de connaissance tout élément du réel qui pourrait venir déranger ou démentir la construction idéalisante par laquelle est rendue possible son « accord catégorique avec l'être ». Le kitsch se nourrit de l'oubli de tout ce qui relève de l'imperfection :

Quel sort lamentable que d'être l'âme d'un corps fabriqué à la légère et dont l'œil ne peut regarder sans être lavé toutes les dix, vingt secondes ! Comment croire que l'autre en face de nous est un être libre, indépendant, maître de lui-même ? Comment croire que son corps est l'expression fidèle d'une âme qui l'habite ? Pour pouvoir le croire, il a fallu oublier le clignotement perpétuel de la paupière. Il a fallu oublier le clignotement perpétuel de la paupière. Il a fallu oublier l'atelier de bricolage d'où nous provenons. Il a fallu se soumettre à un contrat de l'oubli. C'est Dieu lui-même qui nous l'a imposé.⁷⁹

⁷⁶ ITT, pp. 19-20.

⁷⁷ ITT, p. 82.

⁷⁸ ITT, p. 83.

⁷⁹ ITT, pp. 83-84.

Oubli hautement nécessaire, car la prise de conscience de la misère du corps ne laisse pas intacts les autres idéaux humains. L'homme pourrait s'accommoder de cette misère s'il lui était permis de continuer à se targuer par ailleurs de ce qui lui confère sa prétendue noblesse. Certes ! le corps est une machine, nous dirions-nous, une usine à déjections, l'emblème et le foyer de notre décrépitude prochaine ; mais il nous reste la Liberté, la Vérité, la Justice, il nous reste l'Amour. Eh bien, non. Hors du kitsch, cette consolation nous demeurera inaccessible : si l'homme cligne de l'œil, alors il n'est pas libre. C'est pourquoi le corps est bien une interface : dès qu'un regard dessillé s'est posé sur lui, tout le reste s'écroule – l'homme kitsch est passé de l'autre côté.