

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
FRANÇOIS CHOQUETTE

DESTINS INTIMES DE LA CONNAISSANCE
DANS *L'INSOUTENABLE LÉGÈRETÉ DE L'ÊTRE*
DE MILAN KUNDERA

JANVIER 1999

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

RÉSUMÉ

Ce mémoire analyse la connaissance que l'on retrouve à l'œuvre dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, roman écrit par Milan Kundera et publié en 1984. Le choix de ce roman de Kundera nous est bien sûr inspiré par la présence de l'art de l'«essai spécifiquement romanesque» dont la maîtrise atteint ici un sommet inégalé. Or, cet art de l'«essai spécifiquement romanesque» permet d'inscrire dans le roman des réflexions du narrateur nous proposant une quête de la connaissance. Toutefois, et c'est là tout le mérite de cet art, les réflexions n'ont de valeur que dans la mesure où elles relancent, ajoutent et contredisent même souvent les actions des différents personnages.

À cet égard, la connaissance inscrite au sein même du roman de Kundera est indissociable du parcours même des personnages. En effet, les personnages constituent le support et le vecteur des enjeux épistémologiques que comporte *L'insoutenable légèreté de l'être*. Certes, Kundera, dans son essai *L'art du roman*, précise les objectifs qu'il s'est fixés: démystifier les conventions et offrir pour base à ses romans toute l'histoire du roman européen.

Aussi, cette étude se propose-t-elle de repérer et de comprendre les modalités qui président à l'inscription de la connaissance dans le roman de Kundera. Or, le premier impératif du romancier Kundera vise la déconstruction des idées reçues qui représentent un obstacle à la connaissance, puisqu'elles suspendent la pensée critique et créatrice. Du reste, le processus de déconstruction se rattache au procédé de l'ironie relié aux rapports contrapuntiques que pose la rencontre d'éléments d'une *doxa* avec ceux d'une (para-)*doxa*. Ainsi, la déconstruction ironique des conventions et des idées reçues permet au lecteur de comprendre le mensonge qui masque la vérité. De plus, la connaissance, provenant de l'opposition de plusieurs points de vue ou de regards sur la «vérité», montre les contradictions, l'ambiguïté et la relativité de l'existence.

Le deuxième impératif de Kundera concerne son désir de garder la mémoire des «découvertes» des autres romans de l'histoire. C'est pourquoi, Kundera utilise le procédé de la variation à partir d'intertextes. De cette façon, Kundera renouvelle les thèmes et les motifs des intertextes et leur donne d'autres significations qui répondent, comme dans «un cortège d'échos», aux regards de ses précurseurs. Ainsi, la connaissance qui relève de la variation à partir d'intertextes demeure-t-elle toujours plurielle, nuancée et relative.

Enfin, qu'il s'agisse du processus de déconstruction des idées reçues ou de la variation à partir d'intertextes, les personnages dans *L'insoutenable légèreté de l'être* représentent toujours le vecteur et le support des enjeux épistémologiques, si bien qu'il en résulte une sorte de destin intime de la connaissance dans ce roman.

REMERCIEMENTS

Je ne saurais assez remercier mon directeur de recherche, Marc-André Bernier, à qui je suis redevable aujourd'hui de l'acquisition des habiletés intellectuelles nécessaires pour l'accomplissement d'un travail de recherche comme ce mémoire.

À cet égard, je ne saurais passer sous silence le temps précieux qu'il a utilisé à me conseiller tant du point de vue de la recherche, du contenu que de la forme.

Enfin, il y a fort à parier que je n'aurais jamais terminé ce mémoire si ce n'était du rire (très particulier) de monsieur Bernier qui ne manqua, à aucun moment, de m'encourager, de m'inspirer et de me remonter le moral lors de découragements passagers.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	ii
REMERCIEMENTS.....	iii
TABLE DES MATIÈRES.....	iv
INTRODUCTION.....	2
PREMIÈRE PARTIE: INTIMITÉ ET <i>DOXA</i> DEVANT L'ÉPREUVE DE L'IRONIE.....	14
CHAPITRE 1 DÉCONSTRUCTION DES IDÉES REÇUES ET IRONIE.....	15
L'ironie «paradoxale».....	41
CHAPITRE 2 LA LIBERTÉ DES PERSONNAGES DEVANT LE KITSCH.....	44
Digression à propos d'une variation: <i>Jacques et son maître</i> de Kundera.....	44
Les idées reçues communistes, chrétiennes et de la dissidence tchèque.....	46
Le «code existentiel».....	54
Déconstruction de la dimension apodictique de la <i>doxa</i>	58

	Déconstruction de la dimension «imagologique» de la <i>doxa</i>	63
	Déconstruction de la dimension praxéologique de la <i>doxa</i>	67
	La carnavalisation ou le sérieux risible	78
DEUXIÈME PARTIE: INTIMITÉ ET EXPLORATION GNOSÉOLOGIQUE DES THÈMES.....		
CHAPITRE 3	MÉMOIRE ET VARIATION.....	88
	Hommage à Denis Diderot.....	107
CHAPITRE 4	JOSEPH K... ET ŒDIPE VIVENT SUR «LA PLANÈTE DE L'INEXPÉRIENCE».....	109
CHAPITRE 5	DOM JUAN ET TRISTAN OU LA BEAUTÉ- CONNAISSANCE.....	124
CHAPITRE 6	ANNA KARÉNINE OU L'IMMORALITÉ DE LA CONNAISSANCE.....	139
CONCLUSION.....		153
BIBLIOGRAPHIE.....		165

Ce n'est qu'au bout d'un moment qu'Avenarius rompit le silence: «Qu'es-tu en train d'écrire, au juste?

- Ce n'est pas racontable.

- Dommage.

- Pourquoi dommage? C'est une chance. De nos jours, on se jette sur tout ce qui a pu être écrit pour le transformer en film, en dramatique de télévision ou en bande dessinée. *Puisque l'essentiel, dans un roman, est ce qu'on ne peut dire que par un roman, dans toute adaptation ne reste que l'inessentiel.* Quiconque est assez fou pour écrire encore des romans aujourd'hui doit, s'il veut assurer leur protection, les écrire de telle manière qu'on ne puisse pas les adapter, autrement dit qu'on ne puisse pas les raconter.»¹

1. Milan Kundera, *L'immortalité*, Paris, Éditions Gallimard, collection «folio», 1990, p. 351; c'est nous qui soulignons.

INTRODUCTION

Milan Kundera n'hésite pas à qualifier ses romans d'«essais spécifiquement romanesques» appellation qui lui est bien entendu inspirée par la double présence du récit et d'une réflexion presque essayistique dans ses œuvres. Dans *L'art du roman*, essai dans lequel il réfléchit, entre autres, sur ses propres textes, Kundera souligne que l'art de l'«essai spécifiquement romanesque» constitue un art qui ne prétend «pas apporter un message apodictique mais reste hypothétique, ludique ou ironique²». Cette définition, même si elle est très succincte, contient, comme on va le voir, trois aspects fondamentaux inhérents à notre problématique: l'hostilité à l'absolu, la relativité et l'ironie. Quoi qu'il en soit, *L'insoutenable légèreté de l'être*, roman publié en 1984, est l'une des œuvres de Kundera les plus marquées par cet art de l'«essai spécifiquement romanesque» où récit et essai sont liés au point d'être indiscernables par moment. Suivant Guy Scarpetta, cette union de l'aspect intime du roman avec la connaissance, que réussit avec brio Kundera, suscite chez le lecteur le plaisir simultané de l'imaginaire et de l'intelligence³. Scarpetta ajoute: «Le roman de Kundera est l'un de ceux qui

2. Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Éditions Gallimard, collection «folio», 1986, p. 83.

3. Guy Scarpetta, *L'âge d'or du roman*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1996, p. 85.

rendent le lecteur plus éveillé, plus intelligent, -ce qui est, pour moi, l'un des plus grands compliments que l'on puisse faire à un roman⁴». En effet, les romans de Kundera, parmi lesquels *L'insoutenable légèreté de l'être* représente sans nul doute une œuvre majeure sur le plan littéraire tout en connaissant un succès populaire remarquable, sont toujours imprégnés d'importants enjeux épistémologiques.

Qu'il s'agisse d'Eva Le Grand, de Guy Scarpetta ou de François Ricard, pour n'en nommer que quelques-uns, tous les critiques des œuvres de Kundera soutiennent que la littérature peut nous révéler des connaissances. Ces connaissances n'appartiennent pas d'abord aux domaines scientifiques, psychologiques, philosophiques, etc., mais sont plutôt directement liées au romanesque et à la littérature. À cet égard, Carlos Fuentes remarquait lors d'une entrevue accordée à la télévision américaine:

Outside of scientific knowledge, logic, and politics, there is the knowledge of the imagination. There are many things which neither historiography nor logic nor science can discern. There are things which only a Dostoievsky sees⁵.

Il y a des choses que seuls les romanciers perçoivent, soutient Fuentes. Mais quelles sont ces choses? On verra que les romans de Kundera sont indissociables d'enjeux épistémologiques et que la quête de la

4. *Ibid.*, p. 93.

5. Milan Kundera, «Esch Is Luther», *Review of Contemporary Fiction*, vol. 8, n° 2, Summer 1988, p. 269.

connaissance est une préoccupation permanente de l'auteur. On soulignera également que ces connaissances ne relèvent pas d'une discipline scientifique particulière, mais qu'elles sont plutôt inhérentes à la littérature et même au genre romanesque. Fuentes et Scarpetta nomment la connaissance qui est indissociable du roman en ces termes: la connaissance de l'imagination. Mais alors comment pouvons-nous repérer, comprendre et saisir les pratiques littéraires que sous-tendent les connaissances que nous retrouvons à l'œuvre dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, roman si profondément marqué par cette question de l'«essai romanesque»? Cette question essentielle suppose dès lors que l'on examine et que l'on retrace les modalités qui président à l'inscription des connaissances dans ce roman- et voilà précisément la problématique à laquelle va s'attarder notre étude.

Afin de saisir les raisons qui expliquent le choix de Kundera d'utiliser certaines pratiques romanesques en regard d'enjeux épistémologiques, ouvrons *L'art du roman* de Milan Kundera et allons consulter ce court extrait:

C'est en ce sens-là que je comprends et partage l'obstination avec laquelle Hermann Broch répétait: Découvrir ce que seul un roman peut découvrir, c'est la seule raison d'être d'un roman. Le roman qui ne découvre pas une portion jusqu'alors inconnue de l'existence est immoral. La connaissance est la seule morale du roman.

J'y ajoute encore ceci: le roman est l'oeuvre de l'Europe; ses découvertes, quoique effectuées dans des langues différentes, appartiennent à l'Europe tout entière. *La succession des découvertes* (et non pas l'addition

de ce qui a été écrit) fait l'histoire du roman européen⁶.

Il y a dans ce passage deux éléments qui viennent désigner à l'attention des enjeux épistémologiques des romans de Kundera: la quête de découvertes et leur inscription dans l'histoire du roman européen. La quête de découvertes, soutient Kundera, est un impératif pour le romancier, puisque «c'est la seule raison d'être d'un roman». Kundera cherche à fonder cette idée sur les propos de l'auteur de l'essai *Création littéraire et connaissance*⁷, ouvrage dans lequel Broch soutient que l'absence d'enjeux épistémologiques représente un mal absolu en littérature. D'ailleurs, on retrouve en quatrième de couverture de la nouvelle édition revue et augmentée de 1990 du roman de Broch, *Les somnambules*, un court texte de Kundera dont le passage qui suit explique la façon dont Broch conçoit la connaissance de l'imagination:

À l'encontre de ceux qui voient la modernité du roman dans une subjectivisation extrême, Broch (de même que l'autre grand Viennois Musil) conçoit le roman comme la forme suprême de la connaissance du monde et le charge d'ambitions intellectuelles comme aucun romancier n'a osé le faire avant lui. Broch est un des plus grands démystificateurs des illusions lyriques qui ont obsédé notre siècle⁸.

6. Milan Kundera, *L'art du roman*, op. cit., p. 16.

7. Hermann Broch, *Création littéraire et connaissance*, Paris, Éditions Gallimard, 1966, p. 336.

8. Hermann Broch, *Les somnambules*, Paris, Éditions Gallimard, 1990, quatrième de couverture.

Le premier processus d'inscription de la connaissance dans les romans de Kundera repose donc sur la démystification des illusions qui obsèdent notre époque. À cet égard, le titre du roman de Broch, *Les somnambules*, est très approprié, dans la mesure où il suppose que certaines personnes vivent comme des somnambules agissant tels des automates régis par des conventions admises par la majorité et sans se poser de questions. Par exemple, dans *Les somnambules*, dont l'action se déroule à la fin du XIX^e siècle, un personnage s'interroge sur l'étrange promiscuité de la modernité matérielle et du conservatisme dans les valeurs:

Peut-être parce que nous touchons là à des sentiments...

-Le sentiment de l'honneur.

-Oui, le sentiment de l'honneur et autres phénomènes semblables.

(...)

Il est si curieux que le plus frêle et le plus éphémère soit justement le plus persistant. Physiquement, l'homme peut s'adapter à de nouvelles conditions de vie avec une déconcertante rapidité. Mais l'épiderme et la couleur des cheveux sont plus persistants que le squelette.

(...)

Voyez-vous, ce qu'on est convenu d'appeler les sentiments constitue le plus persistant de notre être. Nous promenons avec nous un fond indestructible de conservatisme. Les sentiments ou plutôt les conventions sentimentales ne sont pas autre chose, car, en vérité, il n'y a là que défaut de vie et atavisme⁹.

Ainsi, les sentiments, les idées et les conventions dont on hérite de siècle en siècle sans les interroger représentent des obstacles à la connaissance que les romanciers préoccupés par l'ambition du savoir tentent, à l'aide d'une pratique littéraire spécifique, de démystifier.

⁹. *Ibid.*, p. 58-59.

Toutefois, on peut se demander de quelles façons s'opère la démystification de ces idées relevant de conventions. Le processus de démystification ne s'effectue pas à la faveur d'une simple dénonciation des idées reçues, mais s'inscrit plutôt dans une vaste opération de déconstruction perpétuelle indissociable des éléments de la fiction. Eva Le Grand ajoute: «Si Kundera affirme, à la suite de Broch et de Musil, que la connaissance est pour lui l'unique morale du roman, son unique passion en est le rire et l'ironie qui en jaillissent»¹⁰. Ainsi, Eva Le Grand n'hésite pas à relier connaissance et ironie, même si le rapprochement entre ces deux éléments peut sembler incongru. Lors d'un entretien accordé à Jean Royer en 1978, Kundera défend cette pratique littéraire de l'ironie et s'attaque même à un «sérieux» qu'il cherche à démasquer: «Démasquer le sérieux, c'est-à-dire le monde idéologique, le monde du pouvoir»¹¹. Autrement dit, Kundera, en utilisant le procédé littéraire de l'ironie, cherche à démasquer, à démystifier et même à déconstruire le sérieux que supposent les conventions et les idées reçues du monde idéologique et du pouvoir. Lors de ce même entretien, Kundera clarifie sa conception de l'ironie qui, selon ses termes, est très liée à l'ironie populaire des Tchèques, voire à toutes les petites nations de la *Mittleeuropa*. Ainsi, souligne-t-il,

¹⁰. Eva Le Grand, *Kundera ou la mémoire du désir*, Montréal, XYZ éditeur, 1995, p. 104.

¹¹. Jean Royer, «Démasquer le sérieux», *Écrivains contemporains, Entretiens 1: 1976-1979*, Montréal, Éditions de L'Hexagone, 1982, p. 130.

la spécificité de cet humour, c'est son omniprésence. Ce n'est pas un comique qui occupe une certaine partie de la réalité, dans le domaine de l'amusement. C'est le comique omniprésent, comme une ombre derrière toute la vie humaine. C'est le comique pas trop agréable, souvent méchant. Car il n'y a rien de plus horrible que d'être comique. La vie tragique, c'est plutôt flatteur. Mais la vie comique, c'est une condamnation horrible! ¹²

Aussi, l'ironie qu'utilise Kundera dans ses romans n'est-elle pas toujours facile à saisir, puisqu'elle se cache derrière toutes les choses de la vie comme une ombre. En outre, l'ironie kundérienne est souvent désagréable puisqu'elle déconstruit les idées reçues et les conventions qui nous offrent l'image séduisante d'une vie plus simple et plus douce qu'elle ne l'est en réalité. L'ironie kundérienne rétablit ainsi les paradoxes et la complexité horrible de toutes choses humaines qui étaient voilées et tronquées par les conventions et les idées reçues. Dans ce contexte, la première hypothèse que nous chercherons à établir suppose donc que la connaissance de l'imagination, dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, provient de la présence de l'«ironie», laquelle démasque le sérieux du monde idéologique et, par le fait même, démystifie les conventions et les idées reçues. En outre, cette connaissance de l'imagination est, comme on va le voir, indissociable des éléments de la fiction, en particulier, des personnages.

Le deuxième élément fondateur de cette connaissance de l'imagination que nous avons repéré dans le passage de *L'art du roman* est

¹². *Ibid.*, p. 131.

l'inscription des découvertes dans l'histoire du roman européen. En effet, les découvertes reliées à la connaissance de l'imagination que permet l'ironie kundérienne doivent être saisies, comprises, ajoutées et même opposées aux autres découvertes de l'histoire du roman européen. Aussi, cela exige-t-il une profonde connaissance des éléments fondamentaux et des découvertes de l'histoire du roman. C'est pourquoi Kundera souligne qu'il faut « *redéfinir et élargir* la notion même du roman; s'opposer à sa *réduction* effectuée par l'esthétique romanesque du XIX^e siècle; lui donner pour base *toute* l'expérience historique du roman»¹³. C'est ce désir de Kundera de donner à ses romans «pour base toute l'expérience historique du roman» qui explique la présence de l'intertextualité dans ses œuvres. Ainsi, grâce à l'utilisation du procédé de l'intertextualité, Kundera inscrit dans ses propres œuvres la mémoire des autres œuvres de l'histoire du roman qui ont fait des découvertes. L'intertextualité que l'on repère dans les romans de Kundera ne constitue donc pas de simples «sources», voire de simples allusions aux autres romans. À l'opposé, les relations intertextuelles que l'on retrace ici supposent que l'invention littéraire elle-même soit nourrie et fécondée par une certaine répétition. À ce titre, François Ricard souligne que la singularité d'une œuvre est, de toute manière, une idée chimérique. Une œuvre est toujours la combinaison d'une multitude de discours et d'écrits précédents qui se perdent dans un palimpseste:

¹³. Milan Kundera, *Les testaments trahis*, essai, Paris, Éditions Gallimard, collection «folio», 1993, p. 92.

l'unique est un piège, on est toujours partie d'une *série*, c'est-à-dire toujours moins particulier qu'on croit l'être, et tout le malheur vient de la recherche obsessionnelle de la différence. L'originalité est une illusion, un pur produit de l'adolescence, une forme de la prétention. Aussi la seule vraie liberté naît-elle avec la conscience de la répétition, la seule liberté et aussi la seule sagesse¹⁴.

Ainsi, Kundera, dans sa pratique de l'intertextualité, assume l'incontournable répétition de la littérature, de manière à inscrire ses découvertes dans le contexte de l'histoire du roman européen. Les relations intertextuelles que l'on retrouve à l'œuvre dans les romans de Kundera permettent, de surcroît, de garder en mémoire les textes majeurs qui se sont signalés par leurs découvertes. Surtout, l'intertextualité, dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, est toujours arrimée aux éléments intimes de la fiction, lesquels s'enracinent de la sorte dans des lieux de mémoire poseurs d'un savoir sur le monde.

L'insoutenable légèreté de l'être ne fait pas exception. Ce roman est très marqué par la question de l'intertextualité dans la mesure où l'on repère plusieurs œuvres qui s'y arriment, que l'on songe à *Anna Karénine* de Tolstoï, au *Procès* de Kafka, à *Œdipe* de Sophocle, etc. Ces relations intertextuelles, on l'a vu, supposent une certaine forme de répétition qui, loin de faire obstacle à la «création», la suscite. Concevoir la création comme une répétition d'autres œuvres implique donc la pratique intertextuelle de la variation. La variation à partir d'un intertexte représente la reprise d'un

14. François Ricard, «Variation sur l'art de la variation», *La littérature contre elle-même*, Les Éditions du Boréal Express, 1985, p. 48.

même thème (et parfois de certains motifs) que le romancier exploite plus ou moins d'une façon différente que son prédécesseur. Aussi, la pratique de la variation à partir d'un intertexte permet-elle la mise en relation de plusieurs manières différentes de concevoir un même thème. La variation constitue ainsi un approfondissement et une recherche de toute la complexité des thèmes. C'est pourquoi nous pouvons soutenir que la pratique de la variation à partir d'un intertexte, dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, s'élabore en fonction d'enjeux épistémologiques. À cet égard, François Ricard, afin d'expliquer d'une façon imagée le processus de la variation, compare cette dernière à un forage qui, creusant et tournant toujours autour d'un même thème, parviendrait à mieux en saisir toute la richesse et toute l'ambiguïté:

axées qu'elles [les variations] sont sur la concentration, sur la reprise, sur l'approfondissement, comme un patient forage qui, dans la matière même du semblable, creuserait d'inlassables galeries autour d'un point fixe, toujours le même, mais inaccessible autrement que par cette approche multiple et toujours recommencée¹⁵.

La deuxième hypothèse que nous nous proposons d'étudier suppose donc que la pratique de la variation à partir d'intertextes, dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, vienne révéler ses enjeux épistémologiques, dans la mesure où l'approfondissement de la richesse et de la complexité d'un même thème vient servir la connaissance de l'imagination.

¹⁵. *Ibid.*, p. 45.

En somme, la connaissance de l'imagination dans *L'insoutenable légèreté de l'être* reposerait sur la pratique de l'ironie, de la démystification des conventions que celle-ci suppose et de la variation à partir d'intertextes qui approfondit un même thème. La connaissance de l'imagination s'élabore ainsi en regard d'enjeux épistémologiques propres à démasquer le sérieux des dogmes prescrits par les idéologies et à donner pour base au roman toute son expérience historique. La quête de la connaissance du romancier Kundera, on l'a vu, s'appuie également sur une forme romanesque tout à fait particulière où cohabitent des réflexions presque essayistiques et la fiction: l'«essai spécifiquement romanesque». Toutefois, comme le souligne Italo Calvino, Kundera, à la faveur d'une pratique littéraire intégrant des réflexions «essayistiques», ne perd jamais de vue la fiction et le parcours des personnages qui demeurent ses principales préoccupations:

(...) Kundera is a true novelist in the sense that the characters' stories are his first interest: private stories, stories, above all, of couples, in their singularity and unpredictability. His manner of storytelling progresses by successive waves and by means of digressions and remarks that transform the private problem into a universal problem and, thereby one that is ours¹⁶.

C'est pourquoi Kundera nomme ses romans des «essais spécifiquement romanesques», car les réflexions du narrateur y sont indissociables de la fiction et des personnages, réflexions qui ne font que compléter, appuyer et, parfois, contredire le récit. En outre, Calvino souligne aussi que les

¹⁶. Italo Calvino, «On Kundera», *The Review of Contemporary Fiction*, vol. IX, 1989, p. 53.

problèmes privés des personnages sont inscrits dans la fiction de telle sorte qu'ils deviennent universels. Autrement dit, la connaissance de l'imagination qui concerne tous les humains s'arrime aux parcours des personnages, dans la mesure où ils représentent le vecteur de la démythification des conventions idéologiques et où s'inscrivent en eux les lieux de mémoire des œuvres qui ont fait l'histoire du roman. Aussi, proposons-nous de nommer destins intimes de la connaissance cette pratique littéraire qui fait des personnages le support d'enjeux épistémologiques. La démythification des conventions et le dévoilement de l'ambiguïté des thèmes, en multipliant les regards et les conceptions, relativisent la vérité à un point tel que tout, dès lors, devient incertain:

En bref, tout se passe comme si l'imaginaire romanesque (designé comme tel, jusque dans l'exhibition des méthodes de construction des personnages) lui servait à expérimenter une pensée toujours ouverte, toujours susceptible d'être nuancée ou relancée. Ce n'est plus de roman «à thèse» qu'il faudrait parler ici, mais d'un roman à interrogations¹⁷.

En d'autres mots, l'«essai spécifiquement romanesque» ou le «roman à interrogations» nous amène à comprendre toute la complexité, l'ambiguïté et la relativité des connaissances à partir du point de vue offert par le destin intime des personnages. Comme le souligne Kundera lui-même, il faut donc posséder «comme seule certitude *la sagesse de l'incertitude*¹⁸».

¹⁷. Guy Scarpetta, *L'impureté*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelles, 1985, p. 276.

¹⁸. Milan Kundera, *L'art du roman*, *op. cit.*, p. 17.

PREMIÈRE PARTIE

INTIMITÉ ET *DOXA* DEVANT L'ÉPREUVE DE L'IRONIE

CHAPITRE 1

DÉCONSTRUCTION DES IDÉES REÇUES ET IRONIE

D'un ton pugnace, Chantal dit: «Mais comment un trotskiste a-t-il pu devenir croyant? Où est la logique? (...)

Elle ferma les yeux: le doux mot «promiscuité» lui arriva à l'esprit et l'imprégna; elle prononça silencieusement pour elle-même: «promiscuité des idées». Comment ces attitudes si contradictoires pouvaient-elles se relayer dans une seule tête comme deux maîtresses dans un même lit? Autrefois elle en était presque indignée mais aujourd'hui cela l'enchantait: car elle sait que l'opposition entre ce que Leroy disait jadis et ce qu'il professe aujourd'hui n'a aucune importance. Parce que toutes les idées se valent. *Parce que toutes les affirmations et prises de positions sont de même valeur, peuvent se frotter l'une à l'autre, se croiser, se caresser, se confondre, se peloter, se tripoter, copuler* ¹⁹.

¹⁹. Milan Kundera, *L'identité*, Paris, Gallimard, 1997, p. 136, 139; c'est nous qui soulignons.

L'ironie occupe une place prépondérante dans l'esthétique kundérienne. Toutes ses œuvres en sont plus ou moins marquées: que l'on songe simplement au titre de certains romans tels que *La plaisanterie*, *Risibles amours* et *Le livre du rire et de l'oubli*. N'oublions pas aussi l'avant-dernière œuvre de Kundera, *La lenteur*, dans laquelle le narrateur affirme vouloir écrire «un roman où aucun mot ne serait sérieux²⁰». Cela dit, Kundera semble utiliser le procédé de l'ironie dans toutes ses œuvres, et jusque dans son dernier roman *L'identité*, dans le but de défaire voire de «déconstruire» les idées reçues. Qu'on en juge d'après ces propos mêmes de l'auteur tirés de *L'art du roman*:

La sagesse du roman est différente de celle de la philosophie. Le roman est né non pas de l'esprit théorique mais de l'esprit de l'humour. Un des échecs de l'Europe est de n'avoir jamais compris l'art le plus européen - le roman; ni son esprit, ni ses immenses connaissances et découvertes, ni l'autonomie de son histoire. *L'art inspiré par le rire de Dieu est, par son essence, non pas tributaire mais contradicteur des certitudes idéologiques. À l'instar de Pénélope, il défait pendant la nuit la tapisserie que des théologiens, des philosophes, des savants ont ourdie la veille*²¹.

Comparer la déconstruction des certitudes idéologiques avec la Pénélope de l'*Odyssée*, qui défait pendant la nuit ce qu'elle a tissé pendant le jour, est un trait brillant qui permet d'illustrer tout l'intérêt de l'ironie, dont le propre à éviter de s'associer avec quelque idéologie que ce soit. Du reste, tous les critiques qui s'intéressent aux romans de Kundera soutiennent aussi que l'ironie dévoile le mensonge des idées reçues, que celles-ci relèvent des

²⁰. Milan Kundera, *La lenteur*, Paris, Éditions Gallimard, collection «folio», 1995, p. 110.

²¹. Milan Kundera, *L'art du roman*, *op. cit.*, p. 192-193; c'est nous qui soulignons.

idéologies politiques, religieuses, scientifiques, etc. Cependant, personne ne s'est encore vraiment interrogé sur les processus à l'œuvre dans cette démystification. En effet, quelles sont les modalités qui sous-tendent la déconstruction des idées reçues?

D'emblée, afin de bien comprendre l'ironie telle que la conçoit Kundera, citons la définition qu'il en donne dans *Les testaments trahis*:

L'ironie veut dire: aucune des affirmations qu'on trouve dans un roman ne peut être prise isolément, chacune d'elles se trouve dans une confrontation complexe et contradictoire avec d'autres affirmations, d'autres situations, d'autres gestes, d'autres idées, d'autres événements. Seule une lecture lente, deux fois, plusieurs fois répétée, fera ressortir tous les *rappports ironiques* à l'intérieur du roman sans lesquels le roman restera incompris²².

Cette définition de l'ironie s'éloigne de l'acception classique de ce terme. En effet, la tradition littéraire a surtout retenu l'ironie dans le sens de «dire, par une raillerie, ou plaisante, ou sérieuse, le contraire de ce qu'on pense, ou de ce qu'on veut faire penser²³». En revanche, l'ironie kundérienne rejoint la conception que se faisait Bakhtine du dialogisme dans la mesure où les deux notions représentent un entrelacement de deux ou plusieurs motifs. Certes, on le sait, Bakhtine ne réduit pas le dialogisme à une simple conversation entre des interlocuteurs. Au contraire, le dialogisme peut

²². Milan Kundera, *Les testaments trahis*, Éditions Gallimard, collection «folio», 1993, p. 243.

²³. Bernard Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Montréal, Presses de la Cité, 1980, p. 264.

s'observer autant du point de vue «de la langue que des idées²⁴». En ce qui concerne l'interaction des idées, Bakhtine affirme que «les rapports dialogiques s'établissent entre tous les éléments structuraux du roman, c'est-à-dire qu'ils s'opposent entre eux, comme dans le contrepoint²⁵». Ici, l'auteur de *La poétique de Dostoïevski* utilise la métaphore musicale du contrepoint pour illustrer le mode d'interrelation que suppose le dialogisme. D'ailleurs, le contrepoint consiste à superposer deux ou plusieurs motifs qui, néanmoins, ne renoncent pas à leur autonomie propre. Dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, on va le voir, l'ironie repose sur le contrepoint d'idées reçues qui s'inscrivent dans le prolongement de différentes idéologies, que l'on songe à l'idéologie judéo-chrétienne, communiste ou de la dissidence tchèque. En somme, l'ironie kundérienne surgit lorsque deux idées contradictoires s'entrelacent dans la pensée d'un même personnage et au sein d'un espace intime, dans un même chapitre ou dans un même roman. Ainsi, Chantal remarque que la promiscuité des idées de Leroy qui, de trotskiste devient croyant, figure une superposition intime des motifs du contrepoint et illustre le fait «que toutes les idées se valent. Parce que toutes les affirmations et prises de positions sont de même valeur, peuvent se frotter l'une à l'autre, se croiser, se caresser, se confondre, se peloter, se tripoter, copuler²⁶».

²⁴. Kathy Sabo et Greg Marc Nielsen, «Critique dialogique et postmodernisme», *Études françaises*, vol. 20, n° 1, printemps 1984, p. 77.

²⁵. Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 77.

²⁶. Milan Kundera, *L'identité*, *op. cit.*, p. 139.

Suivant Bakhtine, le dialogisme est, de surcroît, indissociable de la polyphonie qu'il définit comme «la pluralité des voix et des consciences indépendantes et distinctes²⁷». Autrement dit, le dialogue n'est possible qu'à la condition qu'une pluralité de «voix» (une autre métaphore musicale) s'y réfracte en conversant entre elles dans un même roman. Ces «voix» se font entendre par l'entremise des personnages, qui agissent «en tant que porte-parole des visions du monde²⁸», au sens où la phénoménologie allemande entend le terme *Weltanschauung*. Or, chaque personnage représente le support d'un discours usuel qui est connu et partagé par les membres d'une société donnée. Ainsi, le personnage joue un rôle mimétique, dans la mesure où son discours (de même que ses actions, ses pensées, son comportement, etc.) imite de près ou de loin celui des humains. Il est vrai que certains voyaient la mort prochaine du personnage dans les années soixante comme en témoigne cette phrase de Robbe-Grillet: «Le roman de personnage appartient bel et bien au passé, [...] sa vie est liée à celle d'une société maintenant révolue²⁹». Certes, le procès contre le personnage coïncide avec la crise de la représentation durant laquelle on qualifiait le personnage de «vivant sans entrailles». Néanmoins, à notre époque, au lieu d'assister à la mort du personnage, on voit plutôt surgir une nouvelle définition de cet objet et l'on n'a qu'à lire Kundera pour s'en

²⁷. Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 32.

²⁸. Kathy Sabo et Greg Marc Nielsen, «Critique dialogique et postmodernisme», op. cit., p. 80.

²⁹. Cité par Pierre Glaudes et Yves Reuter, *Le personnage*, Paris, Presses universitaires de France, collection «que sais-je», 1998, p. 30.

convaincre. Du reste, les personnages anthropologiques ont toujours cherché à convaincre le lecteur de leur existence: mais même s'ils «semblent se confondre avec des personnes de chair, ils n'en restent pas moins des êtres de papier dont la nature est fonction de l'univers fictif auquel ils appartiennent³⁰». Ces êtres de papier, selon Bakhtine, sont utilisés dans le roman monologique dans le but de véhiculer les valeurs de l'auteur ou une autre valeur prédominante. La spécificité du roman polyphonique relève d'une utilisation différente des personnages. Ainsi, les personnages, au lieu d'incarner un seul discours unidirectionnel, figurent sur la scène du roman comme le support d'une multitude d'idées qui représentent, selon l'expression de Gide, «un carrefour de problèmes³¹». En somme, la polyphonie, qui implique l'entrelacement et l'embrassement des discours, permet de susciter un regard neuf sur les thèmes et les valeurs dont les personnages n'ont pas la même conception:

La fiction se voit alors assigner pour mission de traverser et dépasser le langage de la communauté. Si elle touche aux valeurs, c'est en tentant de révéler aux lecteurs, comme le suggère Kundera, «un côté inconnu de l'existence humaine». Elle aide à jeter sur le monde un regard qu'elle lave de ses habitudes, en faisant apparaître les choses sous un jour nouveau. L'écrivain moderne est celui qui, par la force de ses images, se montre capable de mettre à nu ce que d'ordinaire on cache ou on passe sous silence³².

³⁰. Marc-André Bernier, «Personnage», *Dictionnaire historique et sociologique de la littérature*, Paris, PUF; sous presse.

³¹. Citée par Pierre Glaudes et Yves Reuter, *Le personnage*, *op. cit.*, p. 40.

³². *Ibid.*, p. 40.

Dans un même ordre d'idées, Julia Kristeva souligne que «l'auteur n'est pas l'instance suprême qui assurerait la vérité de cette confrontation de discours³³». À ce titre, les romans de Kundera peuvent très bien être qualifiés de romans polyphoniques, puisque l'auteur ne prend pas à sa charge la destinée de ses personnages, comme l'a fort bien vu Petra von Morstein:

According to Kundera, the characters in a novel have lives of their own over which the author has little control. The "wisdom of the novel" supercedes the wisdom of its author. A character is to be found and comprehended, not designed and constructed³⁴.

Au demeurant, certains critiques³⁵, en dépit de ces remarques, déplorent la présence de personnages qui sembleraient incarner le rôle de l'auteur, Kundera, dans certains de ses romans, qu'il s'agisse du roman *Le livre du rire et de l'oubli*, de *L'immortalité* ou encore de *La lenteur*. Pourtant, la présence du personnage-Kundera, loin de signifier une sorte de vanité d'auteur, illustre plutôt

qu'il n'est qu'une voix dans le concert, une ligne dans la polyphonie. Ce qu'il dit, ce qu'il pense, ce qu'il décide de faire ou de ne pas faire n'a pas davantage statut de vérité que ce que disent, pensent et font les autres voix, les autres personnages³⁶.

³³. Julia Kristeva, «Une poétique ruinée», présenté en introduction de Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski, op. cit.*, p. 15.

³⁴. Petra von Morstein, «Eternal Return and The Unbearable Lightness of Being», *The Review of Contemporary Fiction*, vol.IX, 1989. p. 75.

³⁵. Voir par exemple Nicolae Popescu, «La mortelle condition de M. Kundera», *Liberté*, n° 191, oct. 1990, p. 154-156.

³⁶. Pierre Lepape, «Kundera à la rencontre du plaisir perdu», *Le Monde* (sélection hebdomadaire), n° 2411, 19 janv. 1995, p. 14.

Bien qu'on ne retrouve pas de personnage-Kundera dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, l'auteur articule régulièrement sa pensée à l'aide du «je». On n'a donc pas affaire à un narrateur en surplomb, mais plutôt à un narrateur-personnage qui est, comme le souligne Bakhtine, le porte-parole d'une «vision du monde» ou, si l'on préfère, d'une *Weltanschauung*. Du reste, Kundera lui-même souligne que le discours et les valeurs qu'il soutient dans ce roman ne font pas plus figure d'autorité que ceux avancés par les autres personnages. Lors d'un entretien accordé à Christian Salmon, Kundera a expliqué la portée de son discours au «je» sur le kitsch et l'élément scatologique que l'on retrouve dans la sixième partie de *L'insoutenable légèreté de l'être* intitulée «La Grande Marche»:

J'aime intervenir de temps en temps directement, comme auteur, comme moi-même. En ce cas-là, tout dépend du ton. Dès le premier mot, ma réflexion a un ton ludique, ironique, provocateur, expérimental ou interrogatif. Toute la sixième partie de *L'insoutenable Légèreté de l'être* (La Grande Marche) est un essai sur le kitsch avec pour thèse principale: «Le kitsch est la négation absolue de la merde.» Toute cette méditation sur le kitsch a une importance tout à fait capitale pour moi, il y a derrière elle beaucoup de réflexions, d'expériences, d'études, même de passion, mais le ton n'est jamais sérieux: il est provocateur³⁷.

En effet, la sixième partie, on va le voir, se caractérise par la présence très marquée de l'ironie. Ainsi, l'atmosphère ironique, légère, absente de sérieux qui accompagne les propos du narrateur-Kundera, lesquels illustrent une «vision du monde», suspend toute prétention à une vérité unique de sa part.

³⁷. Milan Kundera, *L'art du roman, op. cit.*, p. 99.

Mais quel sens devons-nous assigner à cette expression de «vision du monde»? Certes, il est possible d'assimiler la vision du monde au concept d'idéologie. Néanmoins, puisque l'idéologie représente «un système d'idées constituant une doctrine politique ou sociale inspirant les actes d'un gouvernement ou d'un parti³⁸», on ne peut prétendre que les personnages d'un roman véhiculent des constructions théoriques dans les situations banales de la vie quotidienne. Au contraire, les personnages incarnent plutôt le discours des hommes et des femmes de la société en général comme on l'a souligné plus tôt à propos de l'idée du *mimèsis*. Ainsi, les personnages, «créés à l'imitation des êtres qui agissent dans la société», mais qui «ne sauraient être confondus avec les hommes "en chair et en os"»³⁹, sont le vecteur de discours communs dans la mesure où ils représentent «ce qui se produit le plus fréquemment⁴⁰». Le discours commun est donc un fait de société. Il faut songer ici aux travaux de Marc Angenot, lequel s'intéresse au discours social depuis plusieurs années déjà. Pour lui, le discours social comprend

tout ce qui s'écrit et se dit dans un état de société; tout ce qui s'imprime, tout ce qui se parle publiquement ou se représente aujourd'hui dans les média électroniques⁴¹.

³⁸. Jean Servier, *L'idéologie*, Paris, Presses universitaires de France, collection «que sais-je», 1982, p. 3.

³⁹. Pierre Glaudes et Yves Reuter, *Le personnage*, *op. cit.*, p.6.

⁴⁰. *Ibid.*, p. 7.

⁴¹. Marc Angenot, *1889: un état du discours social*, Longueuil, Éditions du Préambule, 1989, p. 13.

Suivant Angenot, le discours social représente donc le dicible, c'est-à-dire le narrable et l'opposable. Or, le dicible contient tout ce qui a été dit et écrit à un moment et en un lieu donnés: par exemple, l'étude considérable d'Angenot porte sur le discours social de la France en 1889. Force est de constater alors que le concept de discours social s'intéresse à tout le dicible peu importe qu'il soit usuel ou inusité. Quant à la *doxa*, «c'est ce qui va de soi, ce qui ne prêche que des convertis, mais des convertis ignorants des fondements de leur croyance; ce qui est impersonnel, mais cependant nécessaire pour pouvoir penser ce qu'on pense et dire ce qu'on a à dire⁴²». Autrement dit, la *doxa* représente l'ensemble des idées reçues et des préjugés, relevant des différentes idéologies politiques, scientifiques, religieuses, etc., connus et utilisés par un groupe de gens plus ou moins défini. Pour l'essentiel, c'est donc un discours qui est commun et habituel: de ce point de vue, le regard spécifique d'un personnage ou sa «vision du monde» est indissociable de l'influence d'une *doxa* dominante (politique, scientifique, religieuse, etc.)

Par conséquent, ce sont donc les motifs dialogisés de la *doxa* qui nous intéressent dans le roman *L'insoutenable légèreté de l'être*. Mais, comment se manifeste la *doxa* dans un roman? D'emblée, cernons un peu mieux le fond et la portée de ce mot repris du grec. Platon est la première

⁴². *Ibid.*, p. 29.

grande figure dans l'histoire des idées à employer ce concept, comme le souligne Yvon Lafrance dans *La théorie platonicienne de la doxa*, ouvrage qui présente plus d'un mérite et dans lequel il résume bien le fondement même de cette notion. La *doxa*, soutient-il, repose essentiellement sur deux choses chez Platon: l'apparence et l'opinion⁴³. À ce titre, la *doxa* est une opinion vraisemblable (elle a l'apparence de la vérité) et, parce que vraisemblable, c'est une opinion partagée par le plus grand nombre. Aristote, disciple de Platon, s'est lui aussi beaucoup intéressé à la *doxa*. Dans le traité qu'il a consacré à la rhétorique, il assimile cette notion à des «propositions conformes à l'opinion commune ou probables» ou encore à des «prémisses admises par tous ou probables⁴⁴. En d'autres mots, la *doxa* correspond à des idées reçues partagées et admises par la majorité d'un groupe auquel celles-ci semblent plausibles.

Aussi le concept de la *doxa* nous renvoie-t-il à la notion de lieu (ou topique) duquel on peut tirer des idées. À l'époque de l'ancienne rhétorique, la topique est indissociable d'une *technè rhétorikè* dont les cinq parties sont l'*inventio*, la *dispositio*, l'*elocutio*, l'*actio* et la *memoria*. Toutefois, seule l'*inventio* touche directement à la topique. L'*inventio* consiste à trouver quoi dire: «L'*inventio*, soutient Roland Barthes, renvoie moins à une invention

⁴³. Yvon Lafrance, *La théorie platonicienne de la Doxa*, Montréal, Éditions Bellarmin, coll. «noésis», 1981, p. 22.

⁴⁴. Aristote, *Rhétorique, Tome premier*, Texte établi et traduit par Médéric Dufour, Deuxième édition, Paris, Société d'édition «Les Belles Lettres», 1960, p. 79-80.

(des arguments) qu'à une découverte: tout existe déjà, il faut seulement le retrouver: c'est une notion plus "extractive" que "créative"⁴⁵». Par conséquent, certains rhétoriciens, comme Aristote, ont élaboré une topique qui représente le lieu où l'on peut trouver les éléments nécessaires à l'*inventio*. D'un lieu (d'un *topos* ou d'un *locus*), on peut extraire des éléments qui, relevant d'une *technè*, nous permettent de dissenter sur les sujets les plus divers. Ainsi, suivant Bernard Lamy dans sa *Rhétorique ou l'art de parler* (1670), les lieux sont «des avis généraux qui font ressouvenir ceux qui les consultent de toutes les faces par lesquelles on peut considérer un sujet⁴⁶». La topique revêt donc le caractère d'une méthode qui nous permet de trouver les arguments pour traiter divers sujets. À cet égard, Chaïm Perelman souligne que «les lieux communs se caractérisaient, primitivement, par leur très grande généralité, qui les rendait utilisables en toutes circonstances⁴⁷». Ainsi, suivant Aristote, les principaux lieux communs (ou *loci communes*) sont, par exemple, le possible/l'impossible, l'existant/le non existant et le plus/le moins⁴⁸. L'ancienne rhétorique considère donc le *topos* comme un lieu logique qui permet de discourir sur tous les sujets et qui suppose la mise en œuvre d'une *technè*.

45. Roland Barthes, «L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire», *L'aventure sémiologique*, Paris, Éditions du Seuil, 1985, p. 125.

46. *Ibid.*, p. 137.

47. Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation*, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1988, p. 112.

48. Pour une description sommaire des principaux lieux communs de la rhétorique ancienne, voir Roland Barthes, «L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire», *L'aventure sémiologique*, *op. cit.*, p. 137-144.

Or, les lieux communs contemporains ne sont «qu'une application à des sujets particuliers des lieux communs, au sens aristotélicien⁴⁹». Les lieux logiques sont donc devenus une topique formée de clichés, de stéréotypes, de préjugés et d'idées reçues. Bien sûr, on connaît la répulsion de la critique littéraire moderne envers les idées reçues depuis le fameux sottisier de Voltaire ou encore le *Dictionnaire des idées reçues* de Gustave Flaubert. Par contre, certains, comme Jean Paulhan, s'indignèrent devant la Terreur exercée par l'impératif d'«originalité» dans les lettres. Ainsi, réfléchissant sur ce point, il compare cette Terreur au jardin public de Tarbes:

On voit, à l'entrée du jardin public de Tarbes, cet écriteau: «Il est défendu d'entrer dans le jardin avec des fleurs à la main». On le trouve aussi, de nos jours, à l'entrée de la Littérature. Pourtant, il serait agréable de voir les filles de Tarbes (et les jeunes écrivains) porter une rose, un coquelicot, une gerbe de coquelicot⁵⁰.

Dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, Kundera n'a pas exclu l'utilisation d'idées reçues. Néanmoins, les idées reçues ne sont pas énoncées au premier degré, car, alors, elles fleuriraient «sans être jamais mise(s) à distance ou renouvelée(s)⁵¹» comme dans les romans de la collection «Harlequin», par exemple. En outre, les idées reçues ne sont pas non plus «constamment mis(es) à distance, au point d'empêcher pratiquement

⁴⁹. Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation*, op. cit., p. 113.

⁵⁰. Jean Paulhan, *Les fleurs de Tarbes ou la Terreur dans les lettres*, Éditions Gallimard, 1941, p. 26.

⁵¹. Jean-Louis Dufays, «Stéréotypes, lecture littéraire et postmodernisme», Christian Plantin (Sous la direction de), *Lieux communs, topoï, stéréotypes, clichés*, Paris, Éditions Kimé, 1993, p. 87.

l'adhésion aux valeurs [que les textes] véhiculent⁵²», comme c'est le cas des romans de Voltaire et de la poésie de Mallarmé.

Les idées reçues, chez Kundera, se situent plutôt à un troisième degré, c'est-à-dire qu'elles «sont tour à tour légitimé(e)s et dénoncé(e)s, utilisé(e)s et déconstruit(e)s⁵³». Ouvrons *L'insoutenable légèreté de l'être*:

Une dizaine d'années plus tard (elle vivait déjà en Amérique) un sénateur américain ami de ses amis lui faisait faire un tour dans une énorme voiture. Quatre gosses se serraient sur la banquette arrière. Le sénateur stoppa; les enfants descendirent et s'élancèrent sur une grande pelouse vers le bâtiment d'un stade où il y avait une patinoire artificielle. Le sénateur restait au volant et regardait d'un air rêveur les quatre petites silhouettes qui couraient; il se tourna vers Sabina: «Regardez-les! dit-il, sa main décrivant un cercle qui englobait le stade, la pelouse et les enfants: C'est ça que j'appelle le bonheur»⁵⁴.

Le sénateur américain énonce ici l'une des idées reçues les plus répandues: les enfants représentent le plus beau symbole du bonheur, de l'insouciance et de la pureté. L'humanité entière a tendance à s'émouvoir à la vue du visage candide des enfants. D'ailleurs, à l'entrée «enfants» du *Dictionnaire des idées reçues* de Gustave Flaubert se trouve l'article suivant: «Affecter pour eux une tendresse lyrique quand il y a du monde⁵⁵». En effet, comme le rapporte le narrateur de *L'insoutenable légèreté de l'être*, «nul ne le sait mieux que les hommes politiques. Dès qu'il y a un appareil photo à

⁵². *Ibid.*, p. 87.

⁵³. *Ibid.*, p. 87.

⁵⁴. Milan Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, collection «folio», 1989, p. 360. Dorénavant, les références à cette œuvre apparaîtront sous l'abréviation *ILE*.

⁵⁵. Gustave Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues*, Édition diplomatique des trois manuscrits de Rouen par Lea Caminiti, Paris, Éditions A.G. Nizet, 1966, p. 264.

proximité, ils courent après le premier enfant qu'ils aperçoivent pour le soulever dans leurs bras et l'embrasser sur la joue» (*ILE*, p. 363). Nul doute, par conséquent, que les idées reçues soient donc présentes et exprimées par les personnages dans ce roman de Milan Kundera. Néanmoins, les idées reçues que colportent les personnages sont toujours reliées à des commentaires ironiques de la voix narrative, comme dans le passage cité ci-dessus sur l'amour spontané des politiciens pour les enfants lorsqu'ils sont devant la caméra; sinon, elles sont mises en relation avec leurs contradictions, leurs paradoxes. Ainsi, Sabina dénonce et déconstruit l'idée reçue qui associe d'une façon absolue les enfants au bonheur en montrant l'envers de la médaille:

Comment ce sénateur pouvait-il savoir que les enfants signifiaient le bonheur? Lisait-il dans leur âme? Et si, à peine sortis de son champ de vision, trois d'entre eux s'étaient jetés sur le quatrième et s'étaient mis à le rosser? (*ILE*, p. 361).

Bien qu'il soit facile de poser un regard accusateur sur les idées reçues, il est moins évident de définir chacune de leurs composantes. Ruth Amossy soutient que le lieu commun «se définit sur le plan des idées et des arguments», alors que le cliché est une «figure de style lexicalisée et ressentie comme usée⁵⁶». En ce sens, le cliché se situe au niveau de l'*elocutio*, alors que le lieu commun se situe au niveau de l'*inventio*. Ainsi, «la dépréciation de l'éphémère, soutient Amossy, est un lieu commun, "feu

⁵⁶. Ruth Amossy et Elisheva Rosen, *Les discours du cliché*, op. cit., 1982, p. 13-14.

de paille” un cliché⁵⁷». En effet, un passage qui porterait sur la dépréciation de l'éphémère supposerait des idées et des arguments que l'auteur devrait trouver en fonction, par exemple, du lieu commun du «plus ou du moins»: on se situe ainsi au niveau de l'*inventio*; alors que «feu de paille» représente un syntagme verbal figé qui a été cent fois redit et qui exprime l'idée d'un sentiment vif et passager: on est donc ici au niveau de l'*elocutio*. Enfin, le sens de «stéréotype» est beaucoup plus ambivalent mais peut être compris par «les notions d'image, de représentation ou encore de schème et de concept de classification⁵⁸»: par exemple, l'image d'un vieil Israélite avide au gain constitue un stéréotype. Dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, un personnage énonce un stéréotype lorsque Tereza, une Tchèque, confirme qu'elle n'irait pas se promener sur une plage de nudistes: «Le rédacteur en chef sourit: "On voit tout de suite d'où vous venez. C'est fou ce que les pays communistes sont puritains!"» (*ILE*, p. 108). Penser que tous les gens des pays communistes sont puritains représente une classification très générale et relève, par le fait même, du stéréotype.

Mais pourquoi voit-on aujourd'hui d'un si mauvais œil les idées reçues et le stéréotype? Harding énonce quelques éléments de réponse:

(1) il est simple plutôt que complexe ou différencié; (2) il est erroné plutôt que correct; (3) il a été acquis de seconde main plutôt que par une expérience directe avec la réalité qu'il est censé représenter; et (4) il résiste au

⁵⁷. *Ibid.*, p. 14.

⁵⁸. Ruth Amossy, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Éditions Nathan, Paris, 1991, p. 35.

changement⁵⁹.

Suivant Harding, les idées reçues sont contraires à la connaissance, puisqu'ils ne relèvent pas de nos propres expériences et parce qu'ils représentent, de surcroît, un mensonge qui voile la vérité qui est, elle-même, réduite à des généralités. Si l'on comprend mieux maintenant l'essence des idées reçues, comment expliquer cependant leur si grande influence dans les rapports humains? Voici ce que nous répond Kundera:

L'homme souhaite un monde où le bien et le mal soient nettement discernables car est en lui le désir, inné et indomptable, de juger avant de comprendre. Sur ce désir sont fondées les religions et les idéologies⁶⁰.

Certes, les personnages des romans de Kundera n'échappent pas à ce désir de réduire la complexité de l'existence et utilisent, par conséquent, des idées reçues qui se manifestent dans le discours des personnages par la voix des clichés, des lieux communs et des stéréotypes.

Les énoncés qui correspondent à des clichés, à des lieux communs et à des stéréotypes relèvent, de surcroît, d'une pratique idéologématique. L'idéologème est un concept analytique que l'on doit à Mikhaïl Bakhtine. Depuis, il connut des fortunes diverses, d'abord, chez Julia Kristeva et,

⁵⁹. Cité par Ruth Amossy, «La notion de stéréotype dans la réflexion contemporaine», *Littérature*, n° 73, février 1989, p. 39.

⁶⁰. Milan Kundera, *L'art du roman*, *op. cit.*, p. 17-18.

ensuite, chez Michel Van Schendel. Ce dernier définit l'idéologème ainsi:

Un idéologème est une unité discursive à valeur propositionnelle dont les termes formant la proposition sont donnés pour identiques ou équivalents. Il est composable sous la forme d'un précepte ou d'un jugement apodictique à caractère doxal. Il forme un quasi-argument. L'ensemble des idéologèmes d'un texte est le réseau historisé qui oriente la constitution du texte⁶¹.

Cette définition très serrée n'est pas immédiatement lisible. D'une part, il ne faut jamais succomber à la tentation de confondre l'idéologème avec les énoncés où s'expriment les idées reçues. En effet, l'idéologème se distingue de ces énoncés dans la mesure où il représente un concept qui permet de repérer les matériaux épistémiques, idéologiques et doxaux qui sont à l'origine du texte. L'idéologème «est donc un être abstrait, un "pur concept analytique" par lequel s'appréhende l'intervention des dépôts formels et épistémiques qui travaillent et qui orientent la production des énoncés⁶²». Pareil concept est très utile, puisqu'il permet de relier les énoncés avec leurs fondements doxaux dont, on l'a vu, nous étudions les entrelacements. Reprenons l'énoncé analysé ci-dessus qui relève du stéréotype: «C'est fou ce que les pays communistes sont puritains!» (*ILE*, p. 108). L'idéologème de cet énoncé nous révèle plusieurs éléments doxaux sur lesquels repose cette phrase. D'abord, on constate que le personnage cherche à distinguer deux groupes de gens: les communistes et les capitalistes. Les communistes seraient puritains et on peut en déduire que

⁶¹. Michel Van Schendel, «L'idéologème est un quasi-argument», *Texte*, no.6, 1987, p. 27.

⁶². Marc-André Bernier, «La figure comme pratique idéologématique, suivi de *Figura* d'Erich Auerbach», mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en études littéraires, UQAM, avril 1991, p. 21.

les capitalistes seraient plus libertins. L'idéologème nous permet donc de repérer les éléments doxaux qu'on entend du rapport qu'un capitaliste entretient envers les communistes. Au demeurant, cette image de rigueur dans les mœurs des gens des pays communistes a été propagée par la doctrine communiste elle-même. En effet, la révolution communiste nécessite la venue de l'homme nouveau, voire du héros du travail, c'est-à-dire du citoyen qui est prêt à sacrifier son intimité, sa jeunesse, ses loisirs pour le bien collectif. Bien sûr, cet homme doit représenter la perfection autant physique que morale. Comme cette croyance commune a fait l'objet d'une propagande internationale, le capitaliste peut la reprendre et l'utiliser dans le contexte qu'on a vu. Certes, comme on le constate dans cet exemple, l'idéologème permet de sonder les énoncés que travaillent des idées reçues de manière à mieux se ressaisir les éléments doxaux.

Le concept d'idéologème nous renvoie, de surcroît, aux trois caractéristiques kitschs de la *doxa*. En effet, la *doxa* repose sur un discours absolu, recourt à des images simplifiées et embellies, et implique que l'on se conforme à des règles préétablies: en d'autres mots, la *doxa* est apodictique, «imagologique», et praxéologique. Avant d'approfondir ces trois caractéristiques de la *doxa*, cernons un peu mieux le terme kitsch qui se révèle essentiel pour bien comprendre la *doxa* et la manière dont Kundera interroge celle-ci. Le kitsch est un mot assez récent dans la langue

française, puisque qu'il n'y est apparu qu'en 1962. Cela peut expliquer toute l'ambivalence qu'il sous-tend, même si l'acception la plus répandue du mot kitsch ne comporte aucune difficulté de compréhension. Il s'agit d'une qualité que l'on attribue à

la production artistique et industrielle bon marché, notamment de cartes postales destinées aux touristes, avec la représentation des couchers de soleil rosâtres⁶³.

Ce sens adjectivé du kitsch est synonyme d'art tape-à-l'œil, d'art de mauvais goût ou encore d'art de pacotille: l'usage québécois recourt souvent à l'adjectif «quétaine» pour désigner cet art. Au demeurant, quelle que soit l'appellation qu'on lui donne, le kitsch dans l'art est toujours produit par l'économie industrielle, thèse que Walter Benjamin fut le premier à illustrer dans un article intitulé «L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductivité technique». L'art kitsch, soutient-il, perd son authenticité dans la mesure où disparaît, de par sa reproduction, «l'ici et le maintenant de l'œuvre d'art - l'unicité de sa présence au lieu où elle se trouve⁶⁴».

En revanche, le kitsch qui nous intéresse pour l'étude de l'œuvre de Kundera relève plutôt du sens que met en cause le terme allemand *Kitschmensch*: l'humanité-kitsch. Hermann Broch est le premier à avoir

⁶³. Éva Le Grand (sous la direction de), *Séductions du kitsch*, Montréal, XYZ éditeur, 1996, p. 13.

⁶⁴. Walter Benjamin, «L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductivité technique», *L'homme. Le langage et la culture*, Paris, Éditions Denoël, 1971, p. 141.

vraiment décelé cette attitude qui va bien au-delà de la conception artistique, comme en témoigne cette remarque :

En outre, je ne parle pas véritablement de l'art, mais d'une attitude de vie déterminée. Car l'art-kitsch ne saurait naître ni subsister s'il n'existait pas l'homme-kitsch qui aime celui-ci, qui comme producteur veut en fabriquer et comme consommateur est prêt à en acheter et même à le payer un bon prix⁶⁵.

L'art kitsch serait donc du ressort de la conséquence plutôt que de la cause. Ainsi, l'art kitsch proviendrait d'une attitude essentiellement humaine que l'on peut appeler l'humanité-kitsch. Cette conception nous oblige alors à comprendre le kitsch comme un substantif. Mais examinons d'abord le sens adjectivé du kitsch afin de bien comprendre toutes les nuances du substantif. Gillo Dorfles souligne que les arts kitschs séduisent l'homme grâce aux «impressions agréables, plaisantes (et) douces⁶⁶» qu'ils lui procurent et qui, par conséquent, écartent toute la dimension critique, rigoureuse et pénible qu'exige le véritable esthétisme. Il est donc juste d'affirmer, comme le remarque Éva Le Grand, que le processus de kitschisation crée «la séduction du kitsch». Néanmoins, si l'humain recherche tant la douceur et l'agrément, en d'autres mots, un plaisir un peu mièvre, c'est dans le but de dissimuler son impureté intrinsèque. Or, le kitsch se concrétise à la fois par «le besoin de se regarder dans le miroir du mensonge embellissant et de s'y reconnaître avec une satisfaction émue⁶⁷» et par «la traduction de la bêtise

⁶⁵. Hermann Broch, *Création littéraire et connaissance*, op. cit., p. 311.

⁶⁶. Gillo Dorfles, *Le kitsch. Un catalogue raisonné du mauvais goût*, Bruxelles, Éditions complexes, 1978, p. 27.

⁶⁷. Milan Kundera, *L'art du roman*, op. cit., p. 160.

des idées reçues dans le langage de la beauté et de l'émotion⁶⁸». Aussi, le kitsch, sous prétexte de plaire au plus grand nombre, «exclut de son champ de vision tout ce que l'existence humaine a d'essentiellement inacceptable» (*ILE*, p. 357). Autrement dit, le kitsch représente, comme l'indique Kundera, un «masque de beauté» ou encore, «comme le dit avec humour Lipovetsky, un *lifting* sémantique⁶⁹» à l'usage des idées reçues.

Dans la mesure où le kitsch doit plaire au plus grand nombre, il entretient avec la *doxa*, laquelle représente la somme des opinions dominantes dans un groupe de la société, un lien très intime. À vrai dire, la *doxa* n'échappe pas à la kitschisation. En effet, si la *doxa* est le fruit de l'humanité-kitsch, celle-ci, tout comme les arts, est marquée par le besoin un peu candide de l'homme-kitsch de simplifier la vie en l'«esthétisant» selon une dichotomie qui sépare d'une façon absolue ce qui est bien de ce qui est mal. Afin de bien saisir les trois caractéristiques kitschs de la *doxa*: apodictique, «imagologique» et praxéologique, revenons maintenant à la définition du concept analytique, l'idéologème, qui permet de repérer les éléments d'une *doxa* à partir d'énoncés relevant d'idées reçues. Selon Van Schendel, on l'a vu, «l'idéologème est composable sous la forme d'un précepte ou d'un jugement apodictique à caractère doxal». L'idéologème

⁶⁸. *Ibid.*, p. 196.

⁶⁹. Cité par Eva Le Grand, *Séductions du kitsch*, *op. cit.*, p. 22.

constitue donc un concept permettant de repérer les formations doxales qui, elles, reposent sur des vérités allant de soi, sur des vérités absolues, sur des «parce que». Par conséquent, le caractère apodictique de la *doxa* interdit toute pensée critique, toute interrogation. Ouvrons *L'insoutenable légèreté de l'être*:

Au royaume du kitsch totalitaire, les réponses sont données d'avance et excluent toute question nouvelle. Il en découle que le véritable adversaire du kitsch totalitaire, c'est l'homme qui interroge. La question est comme le couteau qui déchire la toile peinte du décor pour qu'on puisse voir ce qui se cache derrière. (...)

Seulement, ceux qui luttent contre les régimes dits totalitaires ne peuvent guère lutter avec des interrogations et des doutes. Ils ont eux aussi besoin de leur certitude et de leur vérité simpliste qui doivent être compréhensibles du plus grand nombre et provoquer une sécrétion lacrymale collective. (*ILE*, p. 368).

En somme, la *doxa*, dans la mesure où elle représente une conception de la vérité partagée par le plus grand nombre d'un groupe donné, doit correspondre à une doctrine simplifiée et généralisée accessible à la majorité des gens. Or, les prétentions de la vérité d'une *doxa* ne doivent jamais être remises en cause par des interrogations puisqu'elles servent à justifier, comme on va le voir, des comportements précis, des actions ou encore des combats contre les régimes dits totalitaires.

De plus, la foi accordée à ces vérités toutes faites repose beaucoup sur le monde des images. Dans un roman de Kundera, *L'immortalité*, le narrateur explique à l'aide d'un exemple la place prépondérante que prennent les images à notre époque archimédiatique:

Voilà cent ans à peu près, en Russie, les marxistes persécutés formaient de petits cercles clandestins où l'on étudiait en commun le *Manifeste* de Marx; ils ont simplifié le contenu de cette idéologie pour la répandre dans d'autres cercles dont les membres, simplifiant à leur tour cette simplification du simple, l'ont transmise et propagée jusqu'au moment où le marxisme, connu et puissant sur toute la planète, s'est trouvé réduit à une collection de six ou sept slogans si chétivement liés ensemble qu'on peut difficilement le tenir pour une idéologie. Et comme tout ce qui est resté de Marx ne forme plus aucun *système d'idées logiques*, mais seulement une suite d'images et d'emblèmes suggestifs (l'ouvrier qui sourit en tenant son marteau, le Blanc tendant la main au Jaune et au Noir, la colombe de la paix prenant son vol, etc.) on peut à juste titre parler d'une transformation progressive, générale et planétaire de l'idéologie en imagologie⁷⁰.

Ainsi, Kundera nomme «imagologie» le résultat du processus de simplification et de réduction d'une idéologie à quelques images frappantes. Par conséquent, nous allons nommer «imagologique» la faculté qu'a le kitsch de soutenir et d'«esthétiser» la *doxa* à la faveur de quelques images simples et idylliques. Dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, c'est en ces termes que Sabina réfléchit sur le cinéma réaliste socialiste:

En effet, en ce temps cruel entre tous, les films soviétiques qui inondaient les salles de cinéma des pays communistes étaient imprégnés d'une incroyable innocence. Le plus grave conflit qui pouvait se produire entre deux Russes, c'était le malentendu amoureux: il s'imaginait qu'elle ne l'aimait plus, et elle pensait la même chose de lui. À la fin, ils tombaient dans les bras l'un de l'autre et des larmes de bonheur leur dégoulaient des yeux.

L'explication conventionnelle de ces films est aujourd'hui celle-ci: ils peignaient l'idéal communiste, alors que la réalité communiste était beaucoup plus sombre. (*ILE*, p. 365-366).

Certes, le cinéma figure comme l'un des médias où l'image occupe une place centrale: en particulier, le cinéma réaliste socialiste met en scène toute une imagerie se rapportant à l'«imagologie». En effet, les films qui relèvent

⁷⁰. Milan Kundera, *L'immortalité*, *op. cit.*, p. 172.

du réalisme socialiste illustrent des histoires remplies de représentations de bonheur conçues sur le mode de l'innocence et l'idylle, comme ces deux amants qui, après avoir redécouvert leur passion, s'enlacent et pleurent de joie.

Enfin, Michel Van Schendel observe que l'idéologème forme un quasi-argument. C'est un «quasi» argument, puisqu'il ne repose que sur des raisonnements tronqués, abrégés et enthymématiques, en d'autres mots, sur des images simples et purifiées et sur des «parce que»: des vérités dont on ne peut critiquer la valeur. Quoi qu'il en soit, les énoncés repérables à l'aide de l'idéologème réussissent malgré tout à persuader, parce que la *doxa* kitschisée se présente sous l'aspect d'une recette du bonheur. Abraham A. Moles n'écrivait-il pas que «le kitsch est l'art du bonheur⁷¹». Un bonheur qui repose sur des comportements bien précis et où la participation de tous est nécessaire. C'est un bonheur de groupe, un bonheur collectif qui ne tolère aucune opposition. Les idées reçues relevant d'une *doxa* ont donc comme visée de convaincre les gens à entrer dans le rang. Les clichés, les stéréotypes et les lieux communs «disent un devoir-être, ils prônent une injonction (...) ou un conseil à propos de la praxis, et ils le disent sous forme indicative⁷²». La *doxa* kitschisée est donc également praxéologique, car, à

71. Abraham A. Moles, *Le kitsch. L'art du bonheur*, Paris, Éditions HMH, 1971, p. 28.

72. Narine Charbonnel, «Lieux communs et métaphore. Pour une théorie de leurs rapports», Christian Plantin (Sous la direction de), *Lieux communs, topoï, stéréotypes, clichés*, , *op. cit.*, p. 146.

la faveur d'une promesse de bonheur, elle invite les gens à se conformer à certaines règles de conduite.

Revenons au réalisme socialiste. Dans *Le réalisme socialiste une esthétique impossible*, Régine Robin cite ce passage de l'écrivain russe Vishnevskii:

Bonjour la génération montante. Les combattants n'exigeaient pas que vous soyez tristes après qu'ils soient morts au champ d'honneur. Que plusieurs armées de combattants aient été mises en terre lors de la grande guerre civile n'a pas empêché votre sang de couler dans vos veines. La vie ne meurt pas. Les hommes savent rire et manger au-dessus de la tombe de leurs proches. Et c'est bien ainsi! Soyez vaillants! criaient les combattants avant de tomber. Sois joyeuse, révolution! ⁷³

Régine Robin souligne, qu'étant jeune, elle répétait sans arrêt ces phrases dont certaines sont devenues aujourd'hui des clichés. L'auteur de ce passage peint une scène très frappante où priment la candeur et l'ingénuité dans la phrase: «Les hommes savent rire et manger au-dessus de la tombe de leurs proches». Cet énoncé «imagologique» est utilisé afin de convaincre les gens d'adopter des comportements bien précis. D'ailleurs, l'utilisation de l'impératif dans les deux dernières phrases prouve qu'il s'agit du caractère praxéologique de la *doxa* dont il est question. L'idéologème, qui nous permet d'analyser les énoncés «sois vaillants» et «sois joyeuse, révolution», indique, en bref, que les gens qui se réclament de la *doxa* communiste doivent agir de façon à montrer leur vaillance, leur courage et

⁷³. Régine Robin, *Le réalisme socialiste, une esthétique impossible*, Paris, Éditions Payot, 1986, p. 14.

leur joie, comme en témoigne cet autre slogan (redoutable!) de la *doxa* communiste: «“Honneur au travail”»⁷⁴.

*
* *

L'ironie «paradoxe»

À partir de ce cadre théorique, on peut dès maintenant énoncer notre première hypothèse. Kundera, dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, inscrit de façon consciente et délibérée les idées reçues dans le discours de ses personnages, si bien que les personnages imitent les discours usuels et communs, voire qu'ils en sont même le vecteur d'une *doxa* se déployant dans l'espace de leur intimité. À la lecture, on constate que ces idées reçues proviennent principalement de la *doxa* communiste, de la *doxa* de la dissidence tchèque et de la *doxa* judéo-chrétienne. Comme la *doxa* kitschisée s'oppose à la connaissance, puisqu'elle nie l'impureté de l'être et de l'existence, Kundera met en branle une véritable opération de déconstruction dont le principal ressort est l'ironie. L'ironie kundérienne, on l'a vu, repose essentiellement sur le contrepoint. En effet, le dialogisme et la polyphonie permettent la rencontre de plusieurs discours différents dans un même roman. Autrement dit, à une *doxa* donnée, le texte oppose sans

⁷⁴. Milan Kundera, *La plaisanterie*, Éditions Gallimard, collection «folio», Paris, 1980, p. 58.

cesse une para-*doxa*: une *doxa* contradictoire, tout à fait différente. Sur ce point, Monique Yaari observe d'ailleurs que

la marque de la littérature moderne est précisément l'ethos non satirique mais ironique (dans le sens de paradoxal), la structure ouverte, l'auto-réflexivité, la plurisémié de l'ironie dite poétique, et l'appartenance à un non-genre, à un mode souvent parodique, toujours pluriel⁷⁵.

Aussi, la rencontre d'une *doxa* avec une autre provoque-t-elle toujours le rire pour la simple raison que chaque *doxa* se pose comme «La Vérité» unique de l'existence, alors que le dialogisme rétablit les contradictions, l'ambiguïté, la pluralité et la polysémie de l'existence.

L'ironie, qu'on pourrait nommer «paradoxe», permet donc d'échapper à l'emprise des idées reçues, si bien qu'elle nous ouvrirait les voies de la connaissance. Du reste, ces remarques sont corroborées par Robert Favre:

«J'aime mieux être homme à paradoxes qu'homme à préjugés», a écrit Jean-Jacques Rousseau dans *Émile*. Le paradoxe est un aiguillon, il met en mouvement l'esprit enfermé dans une idée toute faite, il secoue la pensée et l'oblige à agir toute seule, sans appui sur les clichés, sur les idées reçues⁷⁶.

En somme, l'ironie kundérienne, à la faveur de la rencontre de motifs paradoxaux, permettrait la déconstruction du caractère apodictique, «imagologique» et praxéologique de chaque *doxa* kitschisée. De ce point de vue, l'ironie kundérienne inscrit le roman dans le prolongement de l'ironie

⁷⁵. Monique Yaari, «Ironie, (satire), modernité», *French Literature Series*, vol. XIV, 1987, p. 178.

⁷⁶. Robert Favre, *Le rire dans tous ses éclats*, Presses Universitaires de Lyon, 1995, p. 105.

socratique. Afin de bien comprendre l'ironie de Socrate, référons-nous à l'étymon grec du terme ironie: *éirônéia*, qui signifie à la fois dissimulation et interrogation. En effet, tout l'art de Socrate dans ses illustres conversations est de feindre l'ignorance, de dissimuler son savoir. Et, dès lors qu'il joue à celui qui ne connaît rien, il interroge son interlocuteur afin de l'instruire. Cependant, les questions se suivent et s'enchaînent puisque les réponses ne sont jamais satisfaisantes ou véridiques. L'interlocuteur, ahuri, dépose alors les armes et s'aperçoit enfin que ses connaissances n'étaient, en fait, qu'une rhapsodie de vérités tronquées et d'idées reçues. En effet, n'est-ce pas Socrate qui proclame à la troisième personne: «Ô humains, celui-là, parmi vous, est le plus savant qui sait, comme Socrate, qu'en fin de compte son savoir est nul⁷⁷».

⁷⁷. Cité par Ernst Behler, *Ironie et modernité*, Presses Universitaires de France, 1997, p. 3.

CHAPITRE 2

LA LIBERTÉ DES PERSONNAGES DEVANT LE KITSCH

Digression à propos d'une variation: *Jacques et son maître* de Kundera

Chez Kundera, tout l'art de la déconstruction des idées reçues repose donc sur l'ironie qui, elle-même, est fondée sur le dialogisme, c'est-à-dire sur la superposition et l'entrelacement de plusieurs motifs. Avant d'étudier le dialogisme dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, voyons un exemple simple de dialogisme qui provoque à la fois ironie et déconstruction d'une *doxa*. Ouvrons *Jacques et son maître*, une pièce de théâtre de Kundera, au moment où deux conversations, l'une dirigée par Le Marquis, l'autre par Jacques, s'entrecroisent:

LE MARQUIS, *intervenant dans la discussion des dames*: Je suis tout à fait d'accord avec vous, mesdames. Que sont les plaisirs de la vie? Poussière et fumée. Savez-vous qui est l'homme que j'admire le plus?

JACQUES: Ne l'écoutez pas, Monsieur!

LE MARQUIS: Vous ne le savez pas? C'est saint Siméon le Stylite. Mon saint patron.

JACQUES: La fable de la Gaine et du Coutelet est la morale de toutes les morales et le fondement de toutes les sciences.

LE MARQUIS: Imaginez, mesdames! Siméon a passé quarante ans de sa vie sur une colonne de quarante mètres de haut à prier Dieu de lui donner la force de passer quarante ans de sa vie sur une colonne de quarante mètres de haut à prier Dieu...

JACQUES: Ne l'écoutez pas, Monsieur!

LE MARQUIS: ...de lui donner la force de passer quarante ans de sa vie sur une colonne de quarante mètres de haut...

JACQUES: Écoutez-moi! Un jour, la Gaine et le Coutelet se sont fâchés comme des chiffonniers. Le Coutelet dit à la Gaine: Gaine, mon amour, vous êtes une belle salope, tous les jours vous accueillez de nouveaux coutelets. Et la Gaine répond au Coutelet: Coutelet, mon amour, vous êtes un beau salaud, car tous les jours vous changez de gaine.

LE MARQUIS: Imaginez, mesdames! Quarante ans de sa vie sur une colonne de quarante mètres de haut!

JACQUES: Cette dispute a commencé à table. Et celui qui était assis entre la Gaine et le Coutelet prit la parole: Ma chère Gaine, et vous, mon cher Coutelet, vous faites bien de changer de coutelets et de gaines, mais vous avez commis une erreur fatale le jour où vous vous êtes promis de ne pas en changer. Tu ne sais donc pas encore, Coutelet, que Dieu t'a fait pour que tu pénètres plusieurs gaines?

LA FILLE: Et cette colonne, elle avait vraiment quarante mètres de haut?

JACQUES: Et toi, Gaine, tu n'as pas compris que Dieu t'a faite pour beaucoup de coutelets?⁷⁸

Dans cet exemple, une *doxa* chrétienne et dévote rencontre une *doxa* plutôt libertine. De plus, chacune soutient un discours apodictique. Ainsi, Le Marquis proclame: «Que sont les plaisirs de la vie? Poussière et fumée». Cet énoncé est un lieu commun propre à la *doxa* chrétienne. En effet, l'idéologème en cause nous ramène à la tradition ascétique de la religion chrétienne qui condamne les plaisirs de la vie au profit de sacrifices moraux

⁷⁸. Milan Kundera, *Jacques et son maître*, Paris, Éditions Gallimard, collection «*nrf*» 1984, p. 65-66.

et physiques. Ainsi, les ascètes fuyaient le péché et se rapprochaient de Dieu en pratiquant le jeûne, la pénitence et les mortifications. En outre, dans l'extrait, la doctrine chrétienne qui exige une vie austère et rigoriste repose sur l'image du stylite saint Siméon assis sur le sommet d'une colonne vivant de piété et de prière durant quarante années. D'ailleurs, l'image de saint-Siméon le stylite assis et priant au sommet de sa colonne est un bel exemple du caractère «imagologique» de la *doxa*. En revanche, Jacques affirme que c'est plutôt la *doxa* libertine qui «est la morale de toutes les morales et le fondement de toutes les sciences». Il illustre son discours à l'aide de la fable très suggestive de la Gaine et du Coutelet. Cela dit, le plus drôle est que les deux personnages utilisent leur discours dans le même but et visent la même «praxis», parvenir à l'acte sexuel. En effet, le Marquis utilise un discours chrétien uniquement dans le but de séduire les deux femmes qu'il croit très pieuses: en d'autres mots, le Marquis est un tartuffe dont le véritable dessein consiste à corrompre les deux femmes. Mais cessons cette belle digression préliminaire et revenons à *L'insoutenable légèreté de l'être*.

*

* *

Les idées reçues communistes, chrétiennes et de la dissidence tchèque

Les idées reçues des communistes, de la dissidence tchécoslovaque et de la religion judéo-chrétienne que l'on retrouve dans ce roman dépendent en grande partie du contexte socio-historique dans lequel celles-ci s'inscrivent. L'intrigue se déroule principalement en ex-Tchécoslovaquie et s'étend sur près de vingt ans, depuis le début des années 1960 jusqu'aux années 1970. Peu après la libération de la Tchécoslovaquie par les armées russes en 1945, les communistes prennent le pouvoir. Les Occidentaux nomment ce changement de régime le «Coup de Prague», alors qu'en Tchécoslovaquie on parle plutôt «des événements de Février» ou encore du «Février victorieux». La Tchécoslovaquie entre alors dans ce qu'on appelle «le bloc communiste», notamment par ses adhésions au Comité d'assistance économique, ou C.O.M.E.C.O.N., et au Pacte militaire de Varsovie. Fondée sur l'amour du Parti et la solidarité entre les camarades, la *doxa* communiste se matérialise graduellement en s'instituant. Heda Margolius Kovaly cite un cas de ferveur exemplaire:

Presque à chaque réunion du comité de quartier, il se trouvait une blanchisseuse ou une épicière pour se lever en déclarant avec candeur: «Camarades, vous ne pouvez pas savoir comme j'aime le Parti.» Et sur ce, elle se rasseyait⁷⁹.

⁷⁹. Heda Margolius Kovaly, *Le premier printemps de Prague, Souvenirs, 1941-1968*, Paris, Éditions Payot, 1991, p. 131.

L'amour et l'enthousiasme en faveur du Parti communiste s'expliquent par le fondement même de la doctrine communiste. En effet, la *doxa* communiste repose essentiellement sur l'idée reçue de la «Grande Marche». La «Grande Marche» est la simplification de théories élaborées, entre autres, par Hegel, Engels et Marx. La «Grande Marche» suppose la possibilité d'un progrès dans l'histoire si les humains décident de prendre leur destinée en main:

L'idée de la Grande Marche, dont Franz aime à s'enivrer, c'est le kitsch politique qui unit les gens de gauche de tous les temps et de toutes les tendances. La Grande Marche, c'est ce superbe cheminement en avant, le cheminement vers la fraternité, l'égalité, la justice, le bonheur, et plus loin encore, malgré tous les obstacles, car il faut qu'il y ait des obstacles pour que la marche puisse être la Grande Marche. (*ILE*, p. 373-374).

Dès lors que le communisme correspond à la promesse de bonheur que suppose la «Grande Marche», bon nombre de gens décident alors d'adhérer à un parti communiste et de se réclamer de cette *doxa*. Finalement, en plus de l'idée reçue de la «Grande Marche», la *doxa* communiste énonce un discours apodictique rempli de lieux communs et de clichés: le Parti a toujours raison, l'institution du communisme est la voix ultime vers le bonheur et l'amour fraternel entre les humains, les opposants ont toujours tort et représentent une menace envers l'ordre communiste établi.

Toutefois, certains Tchécoslovaques ne partageaient pas cet enthousiasme populaire envers le Parti. D'ailleurs, un slogan des autorités prévenait, d'une façon menaçante, ceux qui ne les soutenaient pas: «Qui n'est pas avec nous est contre nous⁸⁰». Ce lieu commun, utilisé par tous les discours, qu'il s'agisse du discours communiste, de la dissidence tchèque, etc., montre bien l'aspect kitsch de la *doxa*, puisque le processus de kitschisation tend à simplifier la vérité à tel point qu'il n'y a plus que des «bons» d'un côté et des «mauvais» de l'autre. La séparation absolue entre le bien et le mal repose, non seulement sur l'aspect kitsch de la *doxa* mais, plus précisément, sur sa caractéristique apodictique dans la mesure où chaque *doxa* se pose comme la vérité absolue de l'existence. Néanmoins, malgré les arguments persuasifs de la *doxa* communiste, une opposition s'organisa dès le début de l'État communiste en Tchécoslovaquie. Celle qui résonne encore à l'oreille des Tchèques est la mort mystérieuse de Jan Polach. En effet, durant la nuit du 9 mars 1948, «il s'était jeté - ou avait été jeté - par la fenêtre de son cabinet de travail du Palais Cernin; l'événement bouleversa le monde entier⁸¹». Du reste, les dissidents, durant les «années noires» ou période stalinienne, se firent plutôt silencieux, de sorte que les communistes cherchèrent des ennemis à l'intérieur même du Parti. Plusieurs furent radiés du Parti: les uns occupèrent alors des emplois

⁸⁰. *Ibid.*, p. 122.

⁸¹. Pierre Bonnoure, *Histoire de la Tchécoslovaquie*, Paris, Presses Universitaires de France, collection «que sais-je?», 1968, p. 111-112.

subalternes, d'autres furent arrêtés, les moins chanceux étaient pendus. Dans *La plaisanterie*, premier roman écrit par Kundera et qui connut un grand succès en Europe, Ludvik devient, bien malgré lui, un opposant au Parti communiste à cause d'une lettre qu'il a écrite à sa petite amie. Il doit alors subir un procès intenté par ses pairs qui décident de l'exclure du Parti et de lui retirer également le droit de poursuivre ses études. Ludvik doit alors répondre à l'appel du service militaire où il constate avec horreur que les écussons de sa vareuse sont noirs. Les «noirs»

pratiquaient en effet, sans armes, les seuls exercices d'ordre serré et travaillaient au fond des puits de mine. (...) C'était tous des gens auxquels la jeune République socialiste refusait de confier un fusil parce qu'elle les considérait comme des adversaires⁸².

Comme on peut le constater, les opposants (qui étaient bien souvent de simples indésirables au sein du Parti) mènent une existence plus difficile et plus humiliante que les autres. Cependant, les années 1960 se caractérisent en même temps par la déstalinisation et la révision des procès politiques en faveur des condamnés. Un vent de libéralisation souffle sur la Tchécoslovaquie et aboutit au Printemps de Prague en 1968 grâce au départ de Novotny et à l'arrivée de Dubcek. La censure levée, ceux qui le désiraient pouvaient enfin critiquer le régime, le Parti et l'U.R.S.S. Voyons quelques exemples de lieux communs rattachés à la *doxa* de la dissidence tchèque que l'on entendait alors: «Vous (les communistes) êtes

⁸². Milan Kundera, *La plaisanterie*, *op. cit.*, p. 79-80.

responsables des malheurs du pays (il est appauvri et ruiné), de la perte de son indépendance (il est tombé sous l'emprise des Russes), des assassinats judiciaires!» (*ILE*, p. 254). Ainsi, les dissidents ne voyaient que le côté noir du régime communiste et utilisaient un discours apodictique pour le critiquer. Par ailleurs, plusieurs exigeaient la démocratisation du régime dans l'espoir que tous les problèmes se résoudraient à l'aide de cette seule solution miracle. En effet, les manifestations de mai 1968 se faisaient en scandant ce slogan: «Nous voulons la liberté et la démocratie⁸³». En revanche, pour les Russes, il était évident que les dirigeants tchécoslovaques perdaient le contrôle de la situation. Le 21 août, les armées du Pacte de Varsovie envahirent la Tchécoslovaquie et procédèrent graduellement à la «normalisation», c'est-à-dire à des arrestations et, surtout, à des intimidations, des pressions, afin de contraindre au silence les dissidents. Certains opposants continuèrent malgré tout de lutter par l'entremise de publications interdites (*samizdat*), de pétitions et de chartes.

La *doxa* de la religion chrétienne s'oppose à la *doxa* communiste du point de vue de certaines idées reçues. En effet, l'élément central de la *doxa* chrétienne n'est pas la «Grande Marche» puisque les chrétiens croient plutôt à l'idée reçue du jugement dernier lors de l'apocalypse. L'idéologème nous indique, à partir de cette idée reçue d'eschatologie, les fondements

⁸³. Jacques Marcelle, *Le deuxième coup de Prague*, Bruxelles, Les Éditions Vie Ouvrière, 1968, p. 95.

praxéologiques de la *doxa* chrétienne. Ainsi, ceux qui se réclament de celle-ci doivent adopter des comportements qui n'enfreignent pas la morale chrétienne dans le but d'entrer au paradis à la fin des temps, qu'il s'agisse de faire la charité aux pauvres ou aux malades, de respecter les dix commandements ou encore de fréquenter les églises. Toutefois, la *doxa* chrétienne se rapproche de la *doxa* communiste et de celle de la dissidence tchèque en ce qui concerne «l'accord catégorique avec l'être» :

Derrière toutes les croyances européennes, qu'elles soient religieuses ou politiques, il y a le premier chapitre de la Genèse, d'où il découle que le monde a été créé comme il fallait qu'il le fût, que l'être est bon et que c'est donc une bonne chose de procréer. Appelons cette croyance fondamentale *accord catégorique avec l'être*. (ILE, p. 356).

En effet, dans la Genèse, Dieu constate à maintes reprises que sa création était réussie: «Et Dieu vit que c'était bon». Dès lors que la vie humaine devient quelque chose de sacrée, puisqu'elle est la création de Dieu⁸⁴, la *doxa* chrétienne multiplie les lieux communs qui se rattachent à la procréation, qu'il s'agisse de mettre au ban de la société «la mère qui a abandonné sa famille ou l'homme qui préfère les hommes aux femmes et menace ainsi le sacro-saint slogan "croissez et multipliez-vous"» (ILE, p. 363).

⁸⁴. À vrai dire, dans la Bible, plusieurs passages démontrent l'opposé, c'est-à-dire que l'homme est mauvais, que l'on songe aux motivations de Dieu de provoquer le déluge ou de détruire Sodome et Gomorrhe. Toutefois, la *doxa* chrétienne simplifie le texte biblique et tend à mettre de côté ce qui laisserait croire que l'homme est essentiellement mauvais.

Du reste, la présence de la question religieuse en Tchécoslovaquie s'inscrit dans la longue durée historique. En effet, dès le XV^e siècle, Jean Hus incarne la figure de proue du mouvement de contestation de l'Église de Bohême contre les abus de Rome. C'est d'ailleurs à lui qu'on doit la première traduction tchèque de la Bible. Il connut cependant une fin tragique lorsqu'il périt à Rome sur le bûcher comme hérétique le 6 juillet 1415. Au XVII^e siècle, la Contre-Réforme triomphe en Bohême en raison du travail acharné des ordres mendiants et, surtout, des Jésuites. Suivant Pierre Bonnoure, l'Église a alors la main mise sur l'éducation et gouverne l'Université Charles-Ferdinand et la plupart des collèges. En outre, la Contre-Réforme s'accompagne d'un mouvement artistique bien particulier: le baroque. Selon Bonnoure, le baroque est

un art décoratif, fait pour la pompe des cérémonies, le faste des réceptions, mais aussi pour l'imagerie et la naïveté de la fête populaire, un art de spectacle, avec l'imprévu souple et subtil de formes gracieuses, captivant une société sensible au pathétique, ouverte à l'imagination plus qu'au raisonnement⁸⁵.

Ainsi, l'art baroque, dans la mesure où il tente de séduire la population par une imagerie captivante et naïve plutôt que par le raisonnement, a un devenir «imagologique». Que l'on songe aujourd'hui aux millions d'images de la sainte vierge auréolée, du christ sur la croix ou des chérubins nus et ailés: ce sont tous des images kitschs d'un «baroque de pacotille» puisqu'elles s'inscrivent dans une atmosphère de pureté et d'innocence et

⁸⁵. Pierre Bonnoure, *Histoire de la Tchécoslovaquie*, *op.cit.*, p. 45.

parce que la vérité complexe est niée au profit des mêmes images simples que l'on reproduit indéfiniment. Au demeurant, le gouvernement communiste ne s'appuya pas sur la religion puisque, on le sait, «la religion est l'opium du peuple». Ainsi, plusieurs évêques et nombre de prêtres séjournèrent en prison, alors que certaines églises étaient converties en musées ou même en étable.

*
* *

Le «code existentiel»

Les personnages, à travers leurs actions, leurs pensées et leurs discours, imitent, on l'a vu, les actions et les discours humains. Les personnages sont, de surcroît, les vecteurs d'une «vision du monde» ou *Weltanschauung*, c'est-à-dire que leurs énoncés reposent sur un discours usuel fait de lieux communs, de stéréotypes et de clichés se rattachant, dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, soit à la *doxa* communiste, soit à la *doxa* de la dissidence tchèque, soit à la *doxa* chrétienne. Le discours des personnages repose, de surcroît, sur le regard particulier et unique qu'ils

posent sur la vérité, mais ce regard est, lui-même, indissociable de l'influence d'une *doxa*. C'est pourquoi le personnage est le support d'une *doxa*. Force est de constater alors que les énoncés des personnages reposent à la fois sur leur regard personnel et sur l'incidence d'une *doxa*. Suivant Kundera et Eva Le Grand, le regard personnel du personnage se rattache à un mot, une situation ou encore à une métaphore sur lesquels repose sa naissance:

Comme je l'ai dit, les personnages ne naissent pas d'un corps maternel comme naissent les êtres vivants, mais d'une situation, d'une phrase, d'une métaphore qui contient en germe une possibilité humaine fondamentale dont l'auteur s' imagine qu'elle n'a pas encore été découverte ou qu'on n'en a encore rien dit d'essentiel. (*ILE*, p. 318-319).

Certes, le regard particulier des personnages, qui est traversé par une *doxa*, est le prolongement, selon une expression de Kundera, de leur «code existentiel», c'est-à-dire d'une situation, d'une phrase ou d'une métaphore qui l'a vu naître. Ainsi, le «code existentiel» d'un personnage nous le montre dans toute sa complexité: un personnage a son propre regard sur le monde, un regard intime indissociable d'un mot, d'une expression ou d'une situation qui a inspiré sa naissance, en plus d'être influencé par les idées reçues d'une *doxa*. Ainsi, si Tomas compare Tereza à «un enfant qu'on avait mis dans une corbeille enduite de poix et qu'on avait lâché au fil de l'eau» (*ILE*, p. 23), c'est que ce rapprochement avec l'épisode biblique de Moïse montre toute l'importance que prend la *doxa* judéo-chrétienne pour le personnage de Tereza. La comparaison de Tereza avec un enfant fragile et faible

exprime, on va le voir, le besoin d'innocence et de pureté de ce personnage, indissociable de la *doxa* chrétienne et d'une conception idyllique du paradis. L'image d'un enfant insouciant nous ramène aussi à l'attendrissement naturel qu'il suscite chez l'humain. D'ailleurs, l'amour que Tomas conçoit pour Tereza ressemble beaucoup à un amour conçu pour un enfant abandonné, dans la mesure où c'est un amour-compassion:

Mais parce que la compassion était devenue le destin (ou la malédiction) de Tomas, il lui semblait que c'était lui-même qui s'était alors agenouillé devant le tiroir ouvert de son bureau et qui ne parvenait pas à détacher les yeux des phrases tracées de la main de Sabina. Il comprenait Tereza, et non seulement il était incapable de lui en vouloir mais il l'en aimait encore davantage. (*ILE*, p. 37-38).

Toutefois, à quelques reprises, le personnage de Tereza se réclame aussi de la *doxa* de la dissidence tchécoslovaque, tout comme Tomas et d'autres personnages secondaires. En effet, le «code existentiel» de Tereza repose également sur son désir de s'élever (et par le fait même, comme on va le voir, sur le vertige): «Elle voulait s'élever, mais pour elle, dans cette petite ville, où s'élever?» (*ILE*, p. 71). Ainsi, l'enfant abandonné s'élève en pratiquant le métier de photographe, surtout durant l'invasion de la Tchécoslovaquie par les armées du pacte de Varsovie, moment durant lequel elle est étiquetée comme une dissidente par le régime. En outre, le personnage de Tomas est aussi ambigu que son «code existentiel», c'est-à-dire la situation qui l'a vu naître:

Il y a bien des années que je pense à Tomas. Mais c'est à la lumière de ces réflexions que je l'ai vu clairement pour la première fois. Je l'ai vu, debout à une fenêtre de son appartement, les yeux fixés de l'autre côté de la cour sur le mur

de l'immeuble d'en face, et il ne savait pas ce qu'il devait faire. (*ILE*, p. 17).

Tomas est donc essentiellement un personnage méditatif, qui interroge toutes les situations qui s'offrent à lui avant d'agir. À plusieurs occasions, il refuse de faire des actions qui relèvent de l'aspect praxéologique d'une *doxa*, car il doute et questionne sans cesse leurs conséquences. Cependant, il se réclame de la *doxa* de la dissidence tchèque lorsqu'il rédige un texte dénonçant l'impunité des communistes. En cette occasion, son comportement ne repose pas du tout sur un raisonnement logique; c'est plutôt l'appel d'une force mystérieuse, un «es muss sein». À cet égard, voici comment Tomas explique au directeur de la clinique où il travaille à Zurich qu'il a décidé de retrouver Tereza à Prague: «Tomas haussa les épaules et dit: "Es muss sein. Es muss sein"» (*ILE*, p. 53). Quant à la *doxa* communiste, aucun personnage principal ne peut y être associé, même si on en sent la présence permanente en arrière-plan. En effet, tel le Big Brother du roman *1984* de Georges Orwell, les communistes voient tout et entendent tout, même si la plupart du temps ils demeurent invisibles.

*

* *

Déconstruction de la dimension apodictique de la *doxa*

Les gens qui se réclament d'une *doxa* pensent détenir «La Vérité». Ils affirment: «Nous savons ce qui est bien et nous savons ce qui est mal». Tomas, un chirurgien qui fut congédié de son poste à l'hôpital en raison de son refus de prêter allégeance aux idées du Parti, cherche désespérément la frontière qui permettrait de séparer le bon grain de l'ivraie. Dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, on retrouve de nombreux énoncés qui font état de cette idée que les bons, c'est nous, et les méchants, les autres. En effet, après l'invasion russe, des dissidents tchèques rencontrent Tomas afin qu'il manifeste son intérêt envers leurs actions. Comme il hésite, un dissident lui répond par une phrase qui relève à la fois du lieu commun et du trait apodictique de la *doxa* de la dissidence tchèque: «Tu es, j'espère, du côté des persécutés!» (*ILE*, p. 311). Et, il ajoute: «En l'occurrence, il n'y a pas besoin de réfléchir!» (*ILE*, p. 310). La dernière phrase illustre à la perfection le caractère apodictique d'une *doxa* kitschisée. En effet, il est inutile de penser, puisque les réponses sont fournies et, surtout, qu'on ne doit pas commettre l'impertinence de juger la valeur de ces réponses. Cependant, ces (quasi-)arguments propres à la *doxa* de la dissidence tchèque, qui s'appuient sur des idées reçues, ne persuadent pas le personnage de Tomas dont le «code existentiel» repose principalement sur le doute et le scepticisme.

Cet extrait se trouve en interaction avec plusieurs autres motifs, mais limitons-nous à un autre exemple. Ainsi, peu de temps après son congédiement de l'hôpital, Tomas occupe un emploi dans une clinique de province. Il reçoit alors la visite d'un homme du ministère de l'Intérieur qui souhaite discuter avec lui à propos d'un article que Tomas a écrit durant le Printemps de Prague et que les communistes n'ont pas apprécié. L'homme, rusé, essaie de libérer Tomas de toute responsabilité dans cette affaire aux dépens des journalistes:

De nouveau, l'homme du ministère hocha la tête, comme s'il ne pouvait comprendre un comportement aussi immoral, et il dit: «Ces gens-là n'ont pas été corrects vis-à-vis de vous.»

Il vida son verre de vin et conclut: «Docteur, vous avez été victime d'une manipulation. Ce serait dommage que ce soit vous et vos malades qui en fassiez les frais». (*JLE*, p. 270).

Sur ce, il présente à Tomas une lettre de rétractation et d'appui inconditionnel au Parti et il l'invite à la signer. Une fois de plus, Tomas ne doit pas réfléchir. La lettre est déjà écrite et contient tous les slogans apodictiques sur l'amour du Parti et sur les «méchants intellectuels» aux idées contre-révolutionnaires. Aussi, il ne lui reste plus qu'à y apposer son nom. Néanmoins, de la même façon qu'il refuse de s'aligner sur les dissidents, il rejette l'offre de l'homme du ministère de l'Intérieur et, pour s'assurer qu'on ne contrefasse pas sa signature, il quitte le dispensaire et devient laveur de vitre, car les «ignobles déclarations publiques s'accompagnaient toujours de la promotion et non de la chute des

signataires» (*ILE*, p. 276).

Du reste, l'idéologème nous permet de mieux comprendre l'entrelacement ironique de ces deux épisodes. Ainsi, on l'a vu, une *doxa* repose sur des idées reçues qui expriment son caractère apodictique. Les personnages qui se réclament d'une *doxa* énoncent un discours apodictique dans la mesure où ils répètent des lieux communs, des stéréotypes et des clichés, autrement dit des idées reçues indissociables d'une kitschisation: des vérités tronquées, altérées et lénifiantes. Dans les exemples ci-dessus, lorsque les dissidents affirment: «Tu es, j'espère, du côté des persécutés!» (*ILE*, p. 311) et que les communistes soulignent que «le Parti a toujours raison» et qu'il faut combattre les «dangereux contre-révolutionnaires», ces énoncés sont des lieux communs se rattachant au caractère apodictique d'une *doxa*, puisqu'ils sous-entendent que seules les conceptions de leur groupe sont valables. En effet, ces personnages, qu'il s'agisse des dissidents, des communistes ou des chrétiens, soutiennent que de telles «idées» représentent la vérité unique de l'existence et, par le fait même, n'acceptent pas la critique ou les démentis. En revanche, dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, le dialogisme et la polyphonie permettent d'opposer et d'entrelacer les épisodes relevant du caractère apodictique d'une *doxa* aux épisodes se rattachant au caractère apodictique d'une autre (une *para-doxa*) de manière à susciter alors chez le lecteur le rire inspiré par

cette ironie «paradoxe».

Si Tomas a tellement de difficulté à croire au discours apodictique d'une *doxa*, certains se laissent séduire plus facilement. Ainsi, le fils de Tomas est passé d'un univers maternel ultra-communiste au monde de la dissidence pour finalement devenir un croyant et un chrétien. Au demeurant, Tomas s'étonne vivement de cette «promiscuité des idées» :

J'ai toujours admiré les croyants. Je pensais qu'ils possédaient le don particulier de perception extrasensorielle qui m'est refusée. Un peu comme les voyants. Mais je m'aperçois maintenant, d'après l'exemple de mon fils, qu'il est en fait très facile d'être croyant. Quand il s'est trouvé en difficulté, des catholiques se sont occupés de lui et il a tout d'un coup découvert la foi. (*ILE*, p. 447).

Simon⁸⁶ se réclame de la *doxa* chrétienne, de surcroît, parce que la religion promet d'instaurer «le Royaume de Dieu sur la terre». L'idéologème nous permet de retourner à deux fondements doxaux de cet énoncé. D'une part, «le Royaume de Dieu sur la terre» s'inspire du paradis où vivaient Adam et Ève au début des temps et où le bonheur «parfait» régnait: un bonheur caractérisé par l'innocence, la pureté et l'absence de conflit. D'autre part, l'idéologème nous ramène à l'idée reçue (ou croyance) des chrétiens suivant laquelle, après l'apocalypse et la parousie, les gens vivront en harmonie avec la nature et les animaux dans un monde heureux se

⁸⁶. La signification des noms des personnages par rapport à la *doxa* chrétienne est très révélatrice. Simon, dans les évangiles, figure comme un Apôtre très important. En effet, Jésus lui dit: «Tu es Pierre et sur cette pierre, je bâtirai mon Église» (Matthieu, XVI, 18). Quant à Tomas, un personnage qui doute de tout, son double biblique évoque surtout un apôtre qui refuse de croire sans preuve à l'appui.

rapprochant du paradis d'Adam et Ève. Simon accepte donc de se réclamer de la *doxa* chrétienne sur la foi de la promesse (autrement dit, un discours apodictique) en vertu de laquelle le bonheur et le paradis seront sa récompense. Ce besoin de retrouver le bonheur idyllique du paradis terrestre, indissociable d'une conception kitsch dans la mesure où il représente la négation de l'impureté de la vie, s'illustre également dans le désir de Tereza d'emménager à la campagne. En effet, elle aussi souhaite renouer avec le paradis des chrétiens, souhaite vivre dans un monde idyllique où les conflits sont inexistantes. À cet égard, la campagne avec le rythme cyclique des saisons et de la nature constitue «un reflet de cette idylle paradisiaque» (*ILE*, p. 430). Que l'on songe au paradis des chrétiens, à celui des communistes ou encore au monde de justice que promettent les dissidents, ce besoin de l'homme de croire en l'idylle repose sur sa volonté d'atteindre le «Bonheur» dans un monde de beauté angélique et, par conséquent, kitschisé. De nouveau, la polyphonie et le dialogisme relativisent le caractère absolu de ces conceptions paradisiaques à la faveur de la superposition contrapuntique et ironique de ces motifs .

*
* *

Déconstruction de la dimension «imagologique» de la *doxa*

Les personnages utilisent, de surcroît, des images se rapportant aux aspects «imagologiques» de la *doxa* dans le but d'accentuer le caractère persuasif des (quasi-)arguments, c'est-à-dire des énoncés apodictiques que celle-ci comporte. Ces images séduisent l'interlocuteur dans la mesure où elles sont simplifiées (ou, si l'on préfère, kitschisées). En d'autres mots, ces images évoquent un monde purifié où on ne retrouve que la joie de vivre: songeons aux images de piété chrétienne, au croisement de la faucille et du marteau, qui figure l'harmonie entre le monde agricole et le monde industriel, ou aux nombreuses affiches publicitaires des pays capitalistes qui mettent en scène le chimérique bonheur de la consommation. Dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, Tereza exerce le métier de photographe lorsque les armées du Pacte de Varsovie arrivent à Prague. Elle participe alors à ce que Kundera nomme «la fête de la haine dont personne ne comprendra jamais l'étrange euphorie» (*ILE*, p. 104) durant laquelle elle prend des photos témoignant de l'invasion. Elle émigre temporairement en Suisse où elle rencontre le rédacteur en chef d'un magazine à grand tirage dans le but de faire paraître ses photos. Toutefois, la «normalisation» étant en cours en Tchécoslovaquie, l'intérêt pour ce pays est en déclin. À la place, le rédacteur préfère des photos d'une plage de nudistes que lui rapporte une photographe. Comparant les deux séries de photos, Tereza dit: «C'est

exactement la même chose» (*ILE*, p. 107). François Ricard commente ce passage où Tereza soutient que les photos de l'invasion de la Tchécoslovaquie par les armées du Pacte de Varsovie et les photos de la plage de nudistes correspondent à la même chose en insistant sur le fait que, selon lui, ce sont «deux figures de l'idylle dite de l'innocence⁸⁷». Suivant Kundera, l'idylle désigne «l'état du monde d'avant le premier conflit; ou, en dehors des conflits; ou, avec des conflits qui ne sont que malentendus, donc faux conflits»⁸⁸. En effet, les photos de Tereza, qui montrent les chars russes entrant en Tchécoslovaquie, évoquent l'idéal communiste d'un monde où règnent la fraternité, l'égalité et l'harmonie; alors que les photos de la plage de nudistes représentent un paradis synthétique où on peut se promener nu et avec candeur ainsi que le faisaient Adam et Ève avant que cette dernière ne croque la fameuse pomme. En somme, ces deux conceptions idylliques, en d'autres mots, ces deux mondes ingénus où le bonheur repose sur l'absence de conflit, se rattachent au caractère «imagologique» de la *doxa* en raison de leur aspect simpliste et réducteur d'une vérité beaucoup plus complexe.

⁸⁷. François Ricard, «L'Idylle et l'idylle. Relecture de Milan Kundera», postface à *ILE*, p. 464.

⁸⁸. Milan Kundera, *L'art du roman*, *op. cit.*, p.157.

La *doxa* de la dissidence tchèque simplifie aussi la complexité de la vérité à l'aide d'images. Ainsi, Sabina, une peintre tchèque, expose ses tableaux en Allemagne après les événements de 1968. Les organisateurs conçoivent un catalogue pour l'occasion dans lequel Sabina est réduite à la seule figure de l'opposante au régime; ses tableaux sont alors compris comme une simple arme pour libérer son pays:

Sabina prit le catalogue: devant sa photo étaient dessinés des fils de fer barbelés. À l'intérieur, il y avait sa biographie qui ressemblait à l'hagiographie des martyrs et des saints: elle avait souffert, elle avait combattu l'injustice, elle avait été contrainte d'abandonner son pays torturé et elle continuait le combat. «Avec ses tableaux, elle se bat pour la liberté», disait la dernière phrase du texte. (*ILE*, p. 368).

La phrase qui se rapporte au combat pour la liberté est un lieu commun chargé d'une prétention à l'universalité, c'est-à-dire que chaque *doxa* l'utilise, qu'il s'agisse des chrétiens qui doivent lutter contre le péché ou des communistes qui doivent combattre le capitalisme, l'individualisme et le pessimisme, autrement dit, la contre-révolution. L'«imagologie» se révèle dans ces images kitschisées de combats pour la liberté dans la mesure où ces images mettent en scène des combattants sûrs de leur vérité et persuadés de lutter pour une cause juste qui leur apportera le bonheur. Un autre exemple d'«imagologie» est une affiche russe représentant un soldat de l'armée rouge qui vous perce de son regard sévère et vous pointe de son index. Cette affiche avait d'abord été utilisée par les communistes en 1918 pour inciter les gens à s'engager dans l'armée rouge. Les dissidents en ont

ensuite détourné le sens en 1968 pour ridiculiser «la chasse aux sorcières» à laquelle se livraient les communistes contre ceux qui avaient signé le manifeste «Les deux mille mots» en faveur de la démocratisation du régime. Ainsi, le regard et l'index du soldat pouvaient signifier à la fois:

«Tu hésites encore à t'engager dans l'armée rouge?». Ou bien «Tu n'as pas encore signé les deux mille mots?». Ou bien «Toi aussi, tu as signé les deux mille mots?». Ou encore «Tu ne veux pas signer la pétition pour l'amnistie?». (ILE, p. 309-310).

Le *gestus*⁸⁹ de l'index accusateur peut donc être récupéré par une *doxa* ou par une autre. Alors qu'on s'imagine souvent que seul l'adversaire utilise le doigt menaçant, le dialogisme rétablit toute l'ironie de cette pensée en montrant des personnages qui se réclament de la *doxa* communiste et d'autres qui se réclament de la *doxa* de la dissidence tchèque pointant l'index à tout propos. Ainsi, qu'il s'agisse du dissident émigré à la chevelure grise ou encore du président communiste Novotny, qui, de surcroît, «pouvait s'enorgueillir du plus long index de tous les habitants d'Europe centrale» (ILE, p. 142), tout le monde menace du doigt les réfractaires⁹⁰. En somme, les personnages qui se réclament d'une *doxa* utilisent des images illustrant un combat clair et juste, se servent des mêmes *gestus* que l'on retrouve ensuite sur les affiches et s'appuient sur des conceptions idylliques, c'est-à-dire des paradis de pacotille où le bonheur repose sur la candeur, la naïveté

⁸⁹. Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche Éditeur, 1979, p. 95-96.

⁹⁰. Le *gestus* de l'index accusateur n'est pas sans rappeler le signe de la main qu'envoie la vieille dame au maître nageur dès l'incipit de *L'immortalité*. Geste, d'ailleurs, qui n'a eu de cesse d'être repris par presque tous les personnages de ce brillant roman.

et l'absence de conflit. Du reste, la superposition et l'entrelacement des motifs dialogisés d'une *doxa* avec une *para-doxa* défont leur caractère «imagologique», indissociable du kitsch, par l'entremise de ce que l'on a nommé l'ironie «paradoxe», autrement dit, relevant du paradoxe.

*
* *

Déconstruction de la dimension praxéologique de la *doxa*

Toute *doxa* suppose une praxis, qu'il s'agisse de participer aux fêtes religieuses, de se mêler au cortège du 1^{er} mai ou encore de signer des pétitions contre l'injustice du gouvernement. Le régime totalitaire communiste illustre bien ce trait. En effet, les règles de conduites imposées par les communistes régissent toutes les facettes de la vie:

Étant donné que tout (la vie quotidienne, l'avancement et les vacances) dépend de la façon dont le citoyen est noté, tout le monde est obligé (pour jouer dans l'équipe nationale, avoir une exposition ou passer des vacances au bord de la mer) de se comporter de manière à être bien noté. (*ILE*, p. 142).

De plus, la praxis communiste bénéficie d'un vaste système d'espionnage allant du concierge d'immeuble, au comité de rue et même parfois aux micros dissimulés chez les gens. Les plus touchés par cette dernière manœuvre sont, bien sûr, les dissidents officiels. Cela provoque certaines situations cocasses, qu'il s'agisse d'entendre des dissidents s'adresser à

des micros imaginaires ou de dissenter sur les «avantages» de ces enregistrements:

D'ailleurs, imaginez cet avantage pour les historiens tchèques de l'avenir! Ils trouveront dans les archives de la police la vie de tous les intellectuels enregistrée sur bandes magnétiques! Savez-vous l'effort que ça représente, pour l'historien de la littérature, de reconstituer la vie sexuelle d'un Voltaire, d'un Balzac ou d'un Tolstoï? (*ILE*, p. 305).

Paradoxalement, les dissidents doivent eux-mêmes se produire en spectacle pour manifester leur opposition au régime. En effet, seules les actions d'éclat peuvent attirer l'attention du public. D'ailleurs, à notre époque, les mass-media occupent une place si grande dans notre vie de tous les jours «que tout un chacun est constamment amené à vivre comme s'il était «sous l'œil des caméras⁹¹». En outre, Kundera approfondit ce thème dans *La lenteur*, roman où il met en scène des personnages qui se placent volontiers devant la caméra et qui défendent des causes plus «morales» les unes que les autres. Certains personnages se moquent d'eux jusqu'au moment où ils s'aperçoivent qu'en fait le danseur, c'est-à-dire celui qui recherche le regard de «la grande foule des invisibles⁹²», «est certainement en chacun de nous⁹³». En somme, peu importe la *doxa* dont les personnages se réclament, la dimension praxéologique d'une *doxa* suppose que les personnages agissent selon des règles de conduite précises et que ces actions se fassent devant un «public» ou devant la caméra dans le but de

91. Guy Scarpetta, préface à Eva Le Grand, *Kundera ou La mémoire du désir*, op. cit., p. 17.

92. Milan Kundera, *La lenteur*, Paris, Éditions Gallimard, collection «folio», 1995, p. 41.

93. *Ibid.*, p. 40.

démontrer leur appartenance à un groupe, qu'il s'agisse des chrétiens, des communistes ou des dissidents tchèques. Ainsi, les motifs dialogisés (en d'autres mots, superposés, entrelacés) se rattachant à la dimension praxéologique de la *doxa* rétablissent certains paradoxes qui étaient écartés par le processus de la kitschisation (c'est-à-dire de simplification), que l'on songe au désir intrinsèque de l'homme de chercher le regard de «la grande foule des invisibles» ou au fait que chaque *doxa* suppose des comportements bien précis, alors qu'on croit souvent que seuls les autres groupes imposent des règles de conduite.

Force est de constater alors que la caractéristique praxéologique de la *doxa* cherche à former un cercle de gens desquels on exige de marcher sur la ligne de ce cercle sans jamais le quitter. Ainsi, comme le rapporte Eva Le Grand,

le kitsch exige de tous un accord rythmé, la formation d'une ronde lyrique dont les danses et chants s'élèvent au-dessus de la vie pour couvrir de son masque de joie les cris de désaccord de tous ceux qui ne veulent pas (ou ne veulent plus) faire partie de la ronde magique⁹⁴.

Le conformisme que sous-tend une *doxa* kitschisée suppose, de surcroît, que l'unique et la différence se fondent dans la multitude. Plusieurs personnages de *L'insoutenable légèreté de l'être* luttent par divers moyens contre la séduction du kitsch afin de ne pas se retrouver pris dans le filet des

⁹⁴. Eva Le Grand, *Kundera ou la mémoire de l'oubli*, op. cit., p. 62.

idées reçues contraires à la connaissance. Que l'on songe à Tomas, à Sabina, au narrateur, ou encore à Tereza, tous essaient de se libérer de l'emprise qu'exerce le kitsch sur leur conscience. À cet égard, le parcours de Tereza nous révèle la force d'attraction du kitsch. L'univers maternel dans lequel elle se trouve au début de sa vie correspond à un monde où règne l'impudeur et où tous les corps se retrouvent ainsi sur le même pied d'égalité. Un jour où sa mère se promenait nue et avec innocence dans la maison, Tereza accourt vers la fenêtre pour baisser le store. Plus tard, sa mère raconte l'événement à des amis tout en ajoutant:

«Tereza ne veut pas admettre qu'un corps humain ça pisse et sa pète.» Tereza était écarlate, mais sa mère poursuivait: «Qu'y a-t-il de mal à ça?» Et aussitôt, répondant elle-même à sa question, elle lâcha des pets sonores. Toutes les femmes riaient. (*ILE*, p. 72).

Le lieu commun qu'énonce la mère de Tereza en soutenant qu'il n'y a rien de mal à uriner ou à avoir des flatuosités rappelle l'épisode des photos de la plage de nudistes où la photographe dit pour les justifier: «Des corps nus. Et alors! C'est normal! Tout ce qui est normal est beau! (*ILE*, p. 108)» L'idéologème nous permet ici de repérer les fondements doxaux de ces deux énoncés. À vrai dire, ceux-ci ne relèvent que d'un même lieu commun, lequel consiste à considérer comme normal tout ce qui se rapporte de près ou de loin à l'élément scatologique. Ainsi, l'attitude de la mère de Tereza est une attitude kitsch même si elle accepte l'idée de l'impureté, car elle nie

«toute idée du péché⁹⁵» ou de la dérogation. D'ailleurs, l'idéologème nous permet également de relier ce lieu commun à un moment idyllique d'avant le péché originel où les hommes et les femmes se promenaient nus et urinaient et déféquaient sans se cacher puisque c'était normal. Suivant Kundera, l'existence même des toilettes (ou waters) prouve que l'homme n'est pas exempt du péché ou de l'impureté dont la manifestation la plus concrète est la défécation:

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. (*ILE*, p. 356).

En somme, la mère de Tereza souhaite vivre dans un monde idyllique où l'élément scatologique n'est plus considéré comme impur. De plus, dans ce paradis précédant le péché originel, les corps perdent leur caractère unique et leur importance dans la mesure où tout le monde se promène nu:

La mère réclame pour elle justice et veut que le coupable soit châtié. Elle insiste pour que sa fille reste avec elle dans le monde de l'impudeur où la jeunesse et la beauté ne signifient rien, où l'univers n'est qu'un gigantesque camp de concentration de corps qui se ressemblent l'un l'autre et dont les âmes sont invisibles. (*ILE*, p. 74).

Ainsi, le dialogisme et la polyphonie nous permettent de relier l'épisode des photos de la plage de nudistes avec l'épisode de l'impudeur de la mère de Tereza en raison de leur appartenance au même lieu commun: il est

⁹⁵. *Ibid.*, p. 47.

«normal» (c'est-à-dire, qu'il ne se rapporte pas à l'impureté) de se promener nu, de déféquer, d'uriner, etc. Or, l'idéologème nous permet de retourner aux fondements doxaux des énoncés se rattachant à ce lieu commun et révèle tout le paradoxe de cette conception idyllique. En effet, si tout ce qui se rattache à l'élément scatologique ne connote pas l'idée du péché ou de la dérogation, pourquoi suscite-t-il le dégoût et la honte? Quoi qu'il en soit, les passages qui traitent de près ou de loin de l'élément scatologique sont toujours ironiques, d'autant plus que ces passages, on va le voir, sont indissociables de la carnavalisation.

Tereza, quant à elle, désire apparaître dans toute sa singularité. Son «code existentiel», on l'a vu, se caractérise par son désir de s'élever, en d'autres mots, de quitter le monde maternel où prédominent l'impudeur et le nivellement des traits distinctifs du corps. Aussi se regardait-elle souvent dans le miroir afin de découvrir son moi qui lui assurerait de ne jamais être confondue avec les autres. Au demeurant, elle observait tellement les traits de son visage qu'elle finissait même par y déceler des similitudes avec celui de sa mère, ce qui la contrariait au plus au point. Par ailleurs, Tomas aussi remarque des particularités physiques qu'il partage avec son fils:

(il) s'aperçut que son fils, lorsqu'il regardait attentivement, relevait légèrement le coin gauche de sa lèvre supérieure. Il connaissait ce rictus pour l'avoir vu sur son propre visage quand il vérifiait soigneusement dans la glace s'il était bien rasé. Il ne put réprimer un sentiment de malaise en le voyant maintenant sur le visage d'un autre. (*ILE*, p. 310-311).

Alors, quel sens doit-on assigner à la valeur distinctive du corps? Cette question de l'identité du moi se prolonge dans *L'immortalité*, roman dans lequel Agnès affirme: «Quand tu as devant toi deux cent vingt-trois visages, tu comprends d'un coup que tu ne vois que les nombreuses variantes d'un seul visage et qu'aucun individu n'a jamais existé»⁹⁶. Le dernier roman de Kundera, *L'identité*, est essentiellement conçu de manière à interroger ce thème. Parmi les nombreux exemples, mentionnons le moment où Jean-Marc va, tout joyeux, à la rencontre d'une femme qu'il croit sa bien-aimée, alors qu'il s'agit en fait d'une vieille femme laide et dérisoirement autre. En somme, Tereza veut échapper au conformisme des corps, veut s'élever au-dessus d'eux afin de ne pas s'y confondre. Mais peut-on y parvenir? Elle le croit et c'est pour cela qu'elle quitte la petite ville de province et sa mère pour rejoindre Tomas.

Cependant, même dans sa relation avec Tomas, le corps de Tereza ne reçoit pas l'attention qu'elle souhaite, puisque Tomas est, à plusieurs reprises, infidèle. Dès lors, le sommeil de Tereza s'accompagne régulièrement de cauchemars. Dans le rêve qui revenait le plus souvent, Tereza

défilait nue autour du bassin de la piscine avec une foule d'autres femmes nues, Tomas était en haut, debout dans un panier suspendu à la voûte, il hurlait, les obligeait à chanter et à fléchir les genoux. (*ILE*, p. 88).

⁹⁶. Milan Kundera, *L'immortalité*, *op. cit.*, p. 57.

Le moindre faux pas était puni de mort. Ce rêve représente, en quelque sorte, la mise en abîme de la dimension praxéologique de la *doxa* à la faveur d'une fantasmagorie érotique. En effet, les gens qui se réclament d'une *doxa* doivent abandonner ce qui les distingue des autres jusqu'à devenir un simple corps nu sans âme qui n'enfreindra jamais la loi du bonheur naïf. Tereza décide alors de quitter la Tchécoslovaquie afin de fuir cet univers communiste où elle est obligée de se conformer aux règles de conduite et où la pudeur menace l'homogénéité du groupe. Par contre, comme le suggère le narrateur, "celui qui veut continuellement «s'élever» doit s'attendre à avoir un jour le vertige" (*ILE*, p. 93). Le vertige lui dicte d'abord de retourner chez sa mère, mais Tomas l'en empêche. Ensuite, elle se remémore le discours que Dubcek prononça avec grande difficulté à la radio. À ce moment, Dubcek était faible, très faible. À cette pensée, Tereza constate qu'elle aussi est faible et qu'elle appartient au camp des faibles et qu'elle doit leur être fidèle:

C'était le vertige. Un étourdissant, un insurmontable désir de tomber:
 Je pourrais dire qu'avoir le vertige c'est être ivre de sa propre faiblesse. On a conscience de sa faiblesse et on ne veut pas lui résister, mais s'y abandonner.
 (*ILE*, p. 118).

Elle prend alors la décision de retourner en Tchécoslovaquie rejoindre «les corps nus et sans âmes qui défilent autour de la piscine» de même que l'univers de conformisme qui s'y rattache.

Sabina, quant à elle, ne cesse de fuir le kitsch dont elle affirme qu'il est son pire ennemi. Or, son besoin de fuir tout ce qui lui rappelle le kitsch est indissociable de son «code existentiel» fondé sur la trahison. Ainsi, elle quitte son amant, Franz, qui avait embelli sa relation extraconjugale d'un masque de pureté très kitsch dans la mesure où il acceptait uniquement de faire l'amour avec Sabina lorsqu'il voyageait avec elle pour ses conférences, ses congrès et ses colloques. En effet, «son amour pour la femme dont il était épris depuis quelques mois était une chose si précieuse qu'il s'ingéniait à lui façonner dans sa vie un espace autonome, un territoire inaccessible de pureté» (*ILE*, p. 123). De plus, Sabina décide de taire le fait que son pays d'origine est la Tchécoslovaquie afin d'échapper aux idées reçues que les gens ont sur les artistes de ce pays. En effet, on l'a vu, une des idées reçues les plus répandues sur les artistes de la Tchécoslovaquie qui ne pratiquent pas l'art se rattachant au réalisme socialiste est que leurs œuvres servent à appuyer un combat contre les injustices du régime communiste. En outre, Sabina s'éloigne de plus en plus de la Tchécoslovaquie, voyageant toujours plus vers l'est: de la Suisse, à la France pour finalement s'arrêter en Amérique. Là, elle découvre la beauté non-intentionnelle de New-York qui, fondée sur l'erreur, lui rappelle ses toiles:

Elle pensait à son premier tableau vraiment réussi; de la peinture rouge avait coulé dessus par erreur. Oui, ses tableaux étaient construits sur la beauté de l'erreur et New-York était la patrie secrète et vraie de sa peinture. (*ILE*, p. 150).

Néanmoins, Sabina, en multipliant les trahisons et en s'éloignant toujours plus de son pays d'origine, réussit-elle à se libérer du kitsch? Maintenons pour l'instant cette question ouverte. D'ailleurs, n'est-ce pas là tout l'art de Kundera, c'est-à-dire d'interroger des vérités qu'on pense inébranlables sans pour autant les remplacer par d'autres idées?

*
* *

Certes, les dimensions apodictiques, «imagologiques» et praxéologiques de la *doxa* sont déconstruites dans *L'insoutenable légèreté de l'être* en raison de l'ironie «paradoxale» qui, comme son nom l'indique, lève le voile sur tous les paradoxes qu'avait dissimulé ou nié le processus de kitschisation de la *doxa*. L'ironie «paradoxale» est, elle-même, indissociable des procédés littéraires du dialogisme et de la polyphonie tels que les avait conçus Bakhtine, dans la mesure où ces procédés permettent la présence simultanée dans un même roman et l'entrelacement d'énoncés se rattachant à une *doxa* et à une *para-doxa*, que l'on songe à la *doxa* communiste, à la *doxa* chrétienne ou à la *doxa* de la dissidence tchèque. Dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, la *doxa* est, de surcroît, liée aux personnages, qui formulent des énoncés à la fois teintés de leur «code existentiel» et de lieux communs, de stéréotypes et de clichés relevant d'une

doxa, que l'on songe au cliché «Il faut séparer le bon grain de l'ivraie», au stéréotype «C'est fou ce que les pays communistes sont puritains!» ou au lieu commun soutenant que tout ce qui concerne l'élément scatologique est «normal», autrement dit, n'est pas impur. Ainsi, le personnage représente le vecteur intime d'une *doxa* en raison de sa dimension mimétique en vertu de laquelle discours usuel et commun de la société se redéploie au sein d'un espace privé. En somme, l'intime et le personnage sont étroitement liés à la déconstruction des idées reçues dans la mesure où ceux-ci sont le support d'une *doxa* et de son entrelacement avec une (para-)*doxa*. Ainsi, l'enjeu épistémique qui se rattache à la déconstruction des idées reçues que comporte une *doxa* est inhérent au parcours romanesque des personnages, en d'autres mots, de leur vie intime. En revanche, l'ironie dans les œuvres de Kundera ne repose pas uniquement sur l'entrelacement d'une *doxa* avec une para-*doxa*. En effet, on va le voir, Kundera utilise aussi abondamment le procédé de la carnavalisation qui provoque l'ironie et qui déconstruit également les idées reçues.

*
* *

La carnavalisation ou le sérieux risible

Le contrepoint, c'est-à-dire l'entrelacement ou la superposition de deux ou plusieurs motifs, ne se manifeste pas seulement par le biais du dialogisme, mais aussi par celui de la carnavalisation, laquelle suppose qu'un sujet sérieux soit traité d'une manière risible. À cet égard, la sixième partie de *L'insoutenable légèreté de l'être*, intitulée «La Grande Marche», se colore d'une intense atmosphère de carnaval dans laquelle deux principaux sujets sérieux sont abordés: la probabilité de l'impureté de Dieu et le devenir historique tel que conçu par Hegel et repris par Marx. Bakhtine appelle

littérature carnavalisée celle qui a subi directement, sans intermédiaires ou indirectement, après une série de stades transitoires, l'influence de tel ou tel aspect du folklore carnavalesque (antique ou médiéval)⁹⁷.

De ce point de vue, la carnavalisation représente le transfert des éléments du carnaval dans la littérature. De plus, le carnavalesque prend souvent racine dans un «*naturalisme des bas-fonds* outrancier et grossier⁹⁸», mais de telle manière qu'il signifie toujours le «triomphe d'une sorte d'affranchissement provisoire de la vérité dominante et du régime existant⁹⁹». Ainsi, «le monde entier paraît comique, il est perçu et connu sous son aspect risible, dans sa joyeuse relativité»¹⁰⁰ et dans sa pleine

⁹⁷. Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 152.

⁹⁸. *Ibid.*, p. 161.

⁹⁹. Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Éditions Gallimard, collection «nrf», 1970, p. 18.

¹⁰⁰. *Ibid.*, p. 20.

ambivalence. La carnavalisation suppose donc la superposition d'un motif sérieux et d'un autre burlesque de manière à rendre le sérieux risible. C'est ce que Bakhtine nomme le «réalisme grotesque». De reste, la carnavalisation, inversant toutes les règles de conduite de la vie quotidienne, déjoue les idées reçues et le kitsch que celles-ci sous-tendent.

Le narrateur est le premier à participer à cette festivité. Il nous met d'abord en situation à l'aide d'un exemple spécifique: celui du destin tragico-comique du fils de Staline mort dans un camp de concentration nazi. Le narrateur indique qu'on doit associer Iakov à l'idée du fils de Dieu, puisque Staline était vénéré comme un Dieu dans son pays. Aussi, Iakov, connaissant son origine «divine», refusait de nettoyer les latrines communes du camp. Ses compagnons se disputèrent avec lui à cause de la merde et il ne supporta pas l'humiliation: il se jeta sur les fils barbelés sous courant à haute tension où il connut son dernier moment de gloire. C'est ainsi que «le fils de Staline a donné sa vie pour de la merde» (*ILE*, p. 351). L'ironie de ce dernier énoncé illustre bien le mode de fonctionnement de la carnavalisation. En effet, on ne peut douter que la mort soit un sujet sérieux, mais, dans ce passage, la carnavalisation détruit l'idée reçue qui suppose que les personnages importants ont une mort digne de leur nom en soulignant que Iakov «a donné sa vie pour de la merde». La carnavalisation se matérialise donc ici par l'entrelacement d'un motif sérieux,

la mort d'un illustre personnage historique, avec un motif tout à fait burlesque, s'enlever la vie à cause de la «merde».

Après ce préambule, le narrateur poursuit la réflexion avec le «vrai» fils de Dieu, Jésus. En effet, des gnostiques des premiers siècles de notre ère se sont demandé si Jésus déféquait. Ce cas leur posa des problèmes immenses: comment peut-on associer à l'idée de pureté absolue l'idée de l'impureté la plus immonde, soit la merde? Ce problème remet aussi en question la pensée chrétienne qui soutient que l'homme a été créé à l'image de Dieu:

De deux choses l'une: ou bien l'homme a été créé à l'image de Dieu et alors Dieu a des intestins, ou bien Dieu n'a pas d'intestins et l'homme ne lui ressemble pas. (*ILE*, p. 352).

Certes, ce raisonnement en forme de dilemme oratoire déconstruit l'idée reçue de la *doxa* chrétienne qui prétend que l'homme a été créé à l'image de Dieu, dans la mesure où il est inconcevable d'associer l'élément scatologique à l'idée de Dieu. De plus, il déjoue aussi l'idée reçue de l'«accord catégorique avec l'être», c'est-à-dire «que le monde a été créé comme il fallait qu'il le fût, que l'être est bon et que c'est donc une bonne chose de procréer» (*ILE*, p. 356). Autrement dit, si Dieu a créé l'homme immonde (puisque l'on ne peut le dissocier de l'élément scatologique au sens figuré et littéral du terme), comment peut-on encore justifier toutes les proclamations qui renferment l'idée «Vive la vie» (*ILE*, p. 358)? C'est ici que

le kitsch devient une nécessité, car, pour prouver le bien-fondé de la vie, il faut si possible en nier l'impureté sinon, du moins, l'embellir. C'est ce qui explique les cuvettes en forme de nénuphar, le papier hygiénique rose ou avec des petits motifs de couleurs vives et l'utilisation si fréquente d'un lyrisme ridicule pour nommer l'orifice anal, comme le fait le personnage de Vincent dans *La lenteur*:

Il regarde vers le ciel comme s'il y cherchait une aide. Et le ciel l'exauce: il lui envoie l'inspiration poétique; Vincent s'écrie: «Regarde!» et fait un geste en direction de la lune. «Elle est comme un trou du cul percé dans le ciel!»¹⁰¹.

En somme, en mettant en relation Dieu, Jésus et, par extension, Iakov avec le thème burlesque de l'élément scatologique, la carnavalisation déjoue les idées reçues (et le kitsch) qui supposent la prétendue pureté de l'homme, créé comme il le fallait, c'est-à-dire à l'image de Dieu (et donc parfait).

L'univers carnavalesque se déplace ensuite au Cambodge en compagnie de Franz. Franz, qui se réclame de la *doxa* de la Gauche européenne, adore participer aux manifestations où les gens marchent au pas et scandent des slogans à l'unisson. Pour Franz, se joindre aux cortèges, signifie prendre part à la «Grande Marche» de l'Histoire. D'ailleurs, l'idée de la «Grande Marche» est un élément essentiel de son «code existentiel». La «Grande Marche», on l'a vu, suppose que l'humanité, en affrontant des obstacles, va progresser vers un monde où domineront la

¹⁰¹. Milan Kundera, *La lenteur*, *op. cit.*, p. 117.

fraternité, l'égalité, la justice et le bonheur. Franz accepte donc volontiers l'invitation d'un ami qui lui demande de l'accompagner en Asie du Sud-Est dans le but d'exiger l'entrée des organisations internationales de médecins pour soulager la population civile qui souffre des conséquences de plusieurs conflits militaires consécutifs. Dès leur arrivée à Bangkok, en Thaïlande, un conflit survient à l'intérieur de la délégation internationale: quelles langues va-t-on utiliser pour expliquer les directives? Les Américains ne se posent pas la question et prennent même l'initiative de tout diriger. Les Français s'indignent d'une telle pratique et exigent qu'on traduise au moins dans leur langue. S'ensuit une scène très risible puisque, comme «les Français connaissaient l'anglais, [ils] interrompaient l'interprète, le corrigeaient et se querellaient avec lui à propos de chaque mot» (*ILE*, p. 379). Cette scène repose sur la carnavalisation dans la mesure où une délégation internationale a une mission très sérieuse à remplir: faire une marche jusqu'à la frontière du Cambodge dans le but de convaincre les autorités de ce pays de laisser entrer des médecins afin qu'ils puissent dispenser des secours médicaux. Mais, au lieu de concentrer leur énergie sur les préparatifs de cette mission, les membres de la délégation se disputent sur des questions de chauvinisme. Les idées reçues de la *doxa* de la gauche européenne, qui attache une si grande importance à la «Grande Marche», sont alors déconstruites par l'ironie que suscite la carnavalisation, dans la mesure où un sujet en apparence sérieux, l'aide humanitaire dans un pays

où les citoyens souffrent de la guerre (indissociable de l'idée de la «Grande Marche»), est traité de manière à rendre le sérieux risible en montrant que l'humain passe, en fait, les trois quarts de son temps à se quereller pour des vétilles, comme la question de la langue qui sera utilisée pour donner les directives.

Au moment où le défilé commence, un nouveau problème se pose: qui sera à la tête du défilé? On décide alors de jumeler un Français et un Américain. La marche se fait donc en rang de deux pour la simple raison que le chemin est étroit et, de surcroît, bordé de mines. Le spectacle peut commencer! Tous les photographes et caméramans tournent autour d'eux et prennent des clichés ou des gros plans. Tout à coup, la star américaine, qui avait été placée à la queue, ne peut accepter son «sinistre» sort plus longtemps. Elle court pour prendre position plus en avant. Tous les objectifs suivent ce mouvement. Certains font même des prouesses pour mieux se positionner. Ainsi, un photographe

se mit à courir à reculons dans une rizière. C'est ainsi qu'il posa le pied sur une mine. Il y eut une explosion et son corps déchiqueté vola en morceaux, aspergeant d'une averse de sang l'intelligentsia internationale. (*ILE*, p. 387).

C'est ainsi qu'un photographe est mort pour un simple cliché (tout comme lakov est mort pour de la merde). Cette mort, aussi absurde que la mort de lakov, n'aurait pas de sens si elle n'apparaissait pas dans un univers

carnavalisé où toute la logique est inversée. Certes, on ne peut s'empêcher de rire ou, du moins, de sourire lorsqu'on lit ce passage. Néanmoins, on peut légitimer sa mort de la même façon que le fait le narrateur pour celle de lakov:

Les Allemands qui ont sacrifié leur vie pour étendre le territoire de leur empire plus à l'est, les Russes qui sont morts pour que la puissance de leur pays porte plus loin vers l'ouest, oui, ceux-là sont morts pour une sottise et leur mort est dénuée de sens et de toute portée générale. En revanche, la mort du fils de Staline a été la seule mort métaphysique au milieu de l'universelle idiotie de la guerre. (*ILE*, p. 351).

Ce passage est important dans la mesure où le narrateur soutient que la vérité n'est pas en fait celle que l'on croit, c'est-à-dire les idées reçues que colporte une *doxa*. Le narrateur souligne que la vérité repose plutôt dans les gestes indissociables du grotesque (et de l'ironie), que l'on songe à la mort de lakov pour de la merde ou aux querelles chauvines des membres de la délégation internationale. Mais, la vérité repose-t-elle vraiment sur ces gestes? À vrai dire, le passage où intervient le narrateur semble plutôt nous indiquer que les actions héroïques, grandioses et remplies de grandeur, n'ont pas plus de sens ou de valeur que les actions grotesques et insignifiantes. Force est de constater alors qu'on se situe dans un monde où toute la logique (des idées reçues) est inversée, où la relativité et l'ambivalence règnent en maître, autrement dit, voilà un monde carnavalisé. Par ailleurs, le fondement même de la philosophie historique est ébranlé lorsque les manifestants arrivent à la frontière. En effet, tout l'épisode de la

Grande Marche n'est en fait que la métaphore du devenir historique. Les médecins demandent alors qu'on les laisse entrer au Cambodge pour qu'ils puissent soigner les malades. La seule réponse qu'ils obtiennent est un long silence. Silence qui se poursuit, de surcroît, lorsqu'on interroge le progrès de l'Histoire, comme en témoigne ce passage de *Jacques et son maître* de Kundera:

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 où¹⁰².

*
* *

L'ironie chez Kundera, qu'il s'agisse de l'ironie «paradoxe» ou de l'ironie que suscite la carnavalisation, est donc liée à la déconstruction des idées reçues de la *doxa*. D'une façon générale, l'ironie «paradoxe» et la carnavalisation ont le même mode de fonctionnement, c'est-à-dire qu'il repose sur le contrepoint de deux motifs opposés. En effet, la carnavalisation implique la superposition d'un motif sérieux avec un motif burlesque afin de rendre le sérieux risible. Les motifs sérieux correspondent aux idées reçues d'une *doxa*, que l'on songe à l'idée suivant laquelle l'homme a été créé à l'image de Dieu, que mourir pour son pays lors d'une

¹⁰². Milan Kundera, *Jacques et son maître*, *op. cit.*, p. 98.

guerre est héroïque ou que l'histoire connaît un progrès et qu'en affrontant des obstacles, la «Grande Marche», on instaurera un monde de fraternité, de justice et de bonheur. Les motifs burlesques, quant à eux, sont toujours indissociables de l'élément scatologique (au sens figuré et littéral), que l'on songe à la question de la défécation de Dieu ou à la mort de Iakov pour de la merde. La carnavalisation s'inscrit, de surcroît, dans une atmosphère de relativité où les conventions de la *doxa* sont inversées et où les gestes perdent leur sens et leur importance alors que d'autres, en apparence insignifiants, sont grandis. Par conséquent, les idées reçues de la *doxa* sont déjouées en faveur d'un monde dominé par la relativité et l'ambivalence.

DEUXIÈME PARTIE

INTIMITÉ ET EXPLORATION GNOSÉOLOGIQUE DES THÈMES

CHAPITRE 3

MÉMOIRE ET VARIATION

Un jour il m'a appelé dans sa chambre. Il avait ouvert sur le piano les variations de la sonate opus 111. Il m'a dit «regarde» en montrant la partition (il ne pouvait plus jouer du piano), il a répété «regarde» et il a encore réussi à dire après un long effort: «Maintenant je sais!» et il essayait toujours de m'expliquer quelque chose d'important, mais son message se composait de mots tout à fait incompréhensibles et, voyant que je ne le comprenais pas, il m'a regardé avec surprise et il a dit: «C'est étrange.»

Évidemment, je sais de quoi il voulait parler, parce qu'il se posait cette question depuis longtemps. Les variations étaient la forme favorite de Beethoven vers la fin de sa vie.

(...)

Oui, c'est une chose bien connue. Mais papa voulait savoir comment il faut la comprendre. Pourquoi justement des variations? Quel sens se dissimule derrière?¹⁰³

¹⁰³. Milan Kundera, *Le livre du rire et de l'oubli*, Paris, Éditions Gallimard, collection «folio», 1985, p. 246-247.

L'ironie kundérienne, on l'a vu en première partie, délivre les personnages d'idées reçues solidaires d'une *doxa* kitschisée. La déconstruction des caractères apodictique, «imagologique» et praxéologique du kitsch dans les diverses situations contrapuntiques et ironiques de la fiction s'arrime à une déconstruction des idées reçues plus universelles, si bien que l'on passe du particulier et de l'intime, au général, en d'autres mot, au genre humain. Une fois les œillères retirées, on peut enfin élargir le champ de nos connaissances. C'est à ce moment que le procédé de la variation prend toute son importance. En effet, comme le souligne Eva Le Grand, la variation «opère une véritable exploration gnoséologique du thème à travers ses transformations sémantiques les plus inattendues et les plus contradictoires¹⁰⁴». Rappelons que le mot thème vient du grec *théma*, qui signifie littéralement «le posé». Le thème est à la source de la variation: il est l'idée principale qui est sous-jacente aux divers épisodes d'un ou de plusieurs récits. D'ailleurs, la pratique de la variation qui explore les thèmes majeurs de l'existence dans les romans de Kundera est très raffinée et on ne peut s'empêcher de remarquer avec quel brio Kundera utilise ce procédé. Son génie, nul doute, repose sur l'emploi simultanément des divers degrés de la variation, qu'il s'agisse de la variation à l'intérieur d'une même œuvre, de la variation au cœur du parcours romanesque kundérien ou de la variation à partir d'œuvres appartenant à

¹⁰⁴. Eva Le Grand, «Rire de mourir», *Liberté*, n° 149, octobre 1983, p. 110.

l'histoire du roman. Mais si l'on peut s'interroger sur les motivations présidant au choix des œuvres employées, l'élément le plus important de cette partie concerne surtout la connaissance du processus même de la variation. En effet, quelles sont les modalités qui sous-tendent l'exploration gnoséologique des thèmes dans *L'insoutenable légèreté de l'être*?

Il peut sembler étrange de trouver dans *Le livre du rire et de l'oubli* des réflexions simultanées sur la variation et sur l'oubli. Dans ce roman, Gustav Husak, «le président de l'oubli», et Mirek, qui désire effacer de sa mémoire une erreur de jeunesse, côtoient le personnage de Tamina qui tente de récupérer un paquet de lettres de son feu mari afin de le faire revivre dans ses souvenirs. Du reste, les thèmes de l'oubli et de la mémoire ne marquent pas seulement ce roman. Par exemple, dans *La lenteur*, le narrateur esquisse une petite étude de la courte nouvelle *Point de lendemain* de Vivant Denon de manière à en déduire l'existence d'un lien entre, d'une part, la vitesse et l'oubli et, d'autre part, la lenteur et la mémoire. En outre, le souvenir s'appuie aussi sur une configuration, comme en témoigne ce passage de *La lenteur*:

En ralentissant la course de leur nuit, en la divisant en différentes parties séparées l'une de l'autre, madame de T. a su faire apparaître le menu laps de temps qui leur était imparti comme une petite architecture merveilleuse, comme une forme. Imprimer la forme à une durée, c'est l'exigence de la beauté mais aussi celle de la mémoire. Car ce qui est informe est insaisissable, immémorable¹⁰⁵.

¹⁰⁵. Milan Kundera, *La lenteur*, *op. cit.*, p. 51.

À lire ce texte on croirait entendre, comme en écho, Frances Yates qui, dans *L'art de la mémoire*, rappelle l'anecdote célèbre à propos de l'invention des principes de la mémoire «artificielle» par Simonide. Simonide, penseur et poète lyrique grec présocratique, s'inspire d'une mésaventure qui lui arrive à un banquet pour élaborer une technique de la mémoire. En effet, comme l'hôte refusait de payer la somme due à Simonide pour son chant, ce dernier réclame vengeance aux dieux qui punissent le mauvais payeur en faisant s'écrouler la salle sur ses invités. De tous les invités, seul Simonide survit. Les parents des victimes voulant faire des funérailles par respect aux morts interrogent alors Simonide afin de mettre un nom sur les corps devenus méconnaissables à cause de l'écrasement. Simonide parvient à identifier toutes les victimes en se rappelant de l'endroit où chacun festoyait lors de la tragédie. Ainsi, «remarquant que c'était grâce au souvenir des places où les invités s'étaient installés qu'il avait pu identifier les corps, il comprit qu'une disposition ordonnée est essentielle à une bonne mémoire¹⁰⁶». Autrement dit, la technique de la mémoire «artificielle» de Simonide repose sur une configuration ou ce que la tradition a retenu comme le lieu de mémoire, c'est-à-dire le lieu, la chose, l'objet, la personne qu'on associe à ce qu'on veut retenir. On va voir un peu plus loin que les lieux de mémoire, dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, sont incarnés par les personnages de la fiction, alors que la lenteur repose sur une forme romanesque assez

¹⁰⁶. Frances A. Yates, *L'art de la mémoire*, Paris, Éditions Gallimard, 1975, p. 13.

particulière: «celle du roman-chemin».

La dernière promenade d'Agnès à la montagne dans le roman *L'immortalité*, illustre bien l'importance de la lenteur et de la flânerie dans l'esthétique kundérienne. À ce titre, référons-nous à la brillante postface de François Ricard intitulée «Mortalité d'Agnès». Dans ce court texte, Ricard réfléchit sur ces propos du narrateur:

Le chemin est un hommage à l'espace. Chaque tronçon du chemin est en lui-même doté d'un sens et nous invite à la halte. La route est une triomphale dévalorisation de l'espace, qui aujourd'hui n'est plus rien d'autre qu'une entrave aux mouvements de l'homme, une perte de temps¹⁰⁷.

Lorsqu'Agnès se promène avec nonchalance sur les sentiers de la montagne, elle retrouve la vie disparue du chemin, «la vie insouciante et vagabonde d'autrefois¹⁰⁸». Ricard ajoute que Kundera reproduit cette façon de vivre dans l'esthétique même de ses romans. D'où son idée de nommer les œuvres kundériennes des «romans-chemin». Que suppose l'art du «roman-chemin»? D'abord, il faut renoncer à l'unité d'action et abandonner la linéarité du récit. À cet égard, *L'insoutenable légèreté de l'être* répond bien à cette exigence de rompre avec la tension dramatique, notamment en annonçant la mort de Tomas et de Tereza avant la fin du roman. Ensuite, le «roman-chemin» suppose l'absence d'un personnage principal. De nouveau, *L'insoutenable légèreté de l'être* (comme toutes les œuvres de

¹⁰⁷. Milan Kundera, *L'immortalité*, *op.cit.*, p. 330.

¹⁰⁸. François Ricard, «Mortalité d'Agnès», *Ibid.*, p. 509.

Kundera d'ailleurs) met en scène cet aspect avec la présence de ce que Guy Scarpetta appelle «le quatuor de Kundera¹⁰⁹» formé par les personnages de Tomas, Tereza, Sabina et Franz qui, chacun, incarne une voix d'importance égale.

Du reste, Ricard constate que sa conception du «roman-chemin» correspond à la variation telle que l'envisage Kundera lui-même. D'ailleurs, Ricard reprend l'exemple de la promenade sur les sentiers de la montagne qui se croisent et s'entrecroisent afin de montrer cette adéquation:

La variation ne connaît pas cette hantise du «toujours plus loin»; son mouvement, au contraire, serait justement celui du chemin de montagne, qui tantôt avance, tantôt recule, monte ici, redescend là et, revenant sans cesse sur lui-même, serre de «toujours plus près» le lieu (la signification) qu'il parcourt¹¹⁰.

La diégèse de *L'insoutenable légèreté de l'être* incarne, d'une façon évidente, le caractère circulaire de la variation ou, si l'on préfère, du «roman-chemin»: que l'on songe, par exemple, à la multiplicité des points de vue que chacun des personnages apporte sur un même thème ou à la résurgence du même sujet dans le discours du narrateur, dans le discours des personnages ou même dans les rêves de Tereza. Ainsi, le mouvement de rotation du roman-chemin, après la lenteur et la configuration, constitue la troisième caractéristique du processus de la variation.

¹⁰⁹. À ce sujet, voir l'excellent texte de Guy Scarpetta, «Le quatuor de Kundera», *L'impureté*, *op. cit.*, p. 274-283.

¹¹¹. François Ricard, «Mortalité d'Agnès», postface à Milan Kundera, *L'immortalité*, *op. cit.*, p. 517.

*
* *

Le procédé romanesque de la variation dans les œuvres de Kundera fait depuis longtemps l'objet de nombreuses études. Toutefois, la plupart de ces études se contentent d'analyser la variation interne d'un roman. Eva Le Grand, avec son livre *Kundera ou La mémoire du désir*, introduit une innovation majeure, dans la mesure où il s'agit d'«un essai qui aborde dans sa totalité l'œuvre romanesque de Milan Kundera¹¹¹». Ainsi, Eva Le Grand analyse les thèmes, plus ou moins modifiés par le procédé de la variation, qui se trouvent dans tout le parcours romanesque de Kundera:

Or, la «thématique structurelle» de toute son œuvre repose sur ce même principe puisque chacun de ses sept romans, chaque chemin sémantique que sa variation trace d'un roman à l'autre, aussi épisodique qu'il soit, implique toujours la *mémoire des autres textes*¹¹².

En effet, si l'on songe au thème du libertinage, par exemple, dans le parcours romanesque de Kundera, on retrouve de nombreux personnages qui incarnent la figure de Don Juan, depuis le docteur Havel dans *Risibles amours*, le quadragénaire dans *La vie est ailleurs*, Jan dans *Le livre du rire*

¹¹². Guy Scarpetta, «Une lecture complice», préface à Eva Le Grand, *Kundera ou la mémoire du désir*, *op. cit.*, p. 13.

¹¹³. Eva Le Grand, *Kundera ou La mémoire du désir*, *op. cit.*, p. 168.

et de l'oubli, jusqu'à Tomas dans *L'insoutenable légèreté de l'être* et encore Rubens dans *L'immortalité*. Chaque variation à partir de la figure de Don Juan explore le thème du libertinage différemment et nous renvoie aux autres romans de Kundera dans lesquels le même thème est inscrit dans la fiction. On peut dès lors parler d'intertextualité ou, comme l'indique le titre d'un ouvrage de Gérard Genette, d'un palimpseste.

Certes, tous les critiques s'accordent pour affirmer que Kundera s'inspire directement ou indirectement de nombreuses œuvres de l'histoire du roman «européen». À vrai dire, lorsque Kundera parle du roman «européen», il faut entendre «roman occidental». Quoi qu'il en soit, il tient à cette appellation, laquelle permet, d'une part, de le distinguer des autres civilisations comme la Chine par exemple et, d'autre part, de montrer le caractère transnational de la littérature des pays d'Europe. Kundera voit le début de l'histoire du roman avec *Don Quichotte* de Cervantès. Selon lui, le roman aurait donc quatre cents ans d'histoire. De plus, il divise l'histoire du roman en trois temps. Le premier temps du roman, qui prendrait fin entre le XVIII^e et le XIX^e siècle, se caractérise par

1) la liberté euphorique de la composition; 2) le voisinage constant des histoires libertines et des réflexions philosophiques; 3) le caractère non-sérieux, ironique, parodique, choquant de ces mêmes réflexions¹¹³.

¹¹⁴. Milan Kundera, *Les testaments trahis*, op. cit., p. 98.

Les principaux romanciers qui appartiennent à ce premier temps de l'histoire du roman sont Cervantès, Sterne et Diderot. Les noms de Balzac et de Scott, quant à eux, appartiennent au deuxième temps durant lequel prévalent le réalisme psychologique et l'illusion du réel. Les romanciers du troisième temps ou de ce que Kundera nomme «la période post-proustienne» sont très influencés par l'histoire romanesque du premier temps. En effet, ils abandonnent les dogmes romanesques du XIX^e siècle dans le but de renouveler l'esprit de liberté du premier temps. Ainsi voit-on se côtoyer, dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, des réflexions inspirées de textes philosophiques, notamment de Nietzsche et de Parménide, des histoires libertines et la préséance, durant tout le roman, du ton ironique.

Mais pourquoi Kundera s'intéresse-t-il tant à l'histoire du roman européen? La réponse se trouve dans son désir de donner pour base au roman contemporain «toute l'expérience historique du roman¹¹⁴». En effet, notre époque connaît un engouement pour la vitesse: tout doit se faire rapidement, que l'on songe au domaine économique ou à l'information en direct. Certes, l'histoire est entrée dans une course folle et on a de plus en plus de difficulté à suivre tous les événements. D'ailleurs, on l'a vu, la vitesse est intimement liée à l'oubli. L'histoire du roman n'échappe pas à cette tendance. C'est pourquoi Kundera s'emploie à la critique de ce

¹¹⁵. *Ibid.*, p. 92.

nouveau phénomène littéraire qu'il nomme la «graphomanie» et qui tient à la volonté de tout un chacun d'écrire un livre dans lequel il souhaite «imposer son moi aux autres¹¹⁵». Ces livres, pour Kundera, ne font pas partie de l'histoire du roman, puisqu'ils ne constituent que des

confessions romancées, reportages romancés, règlements de comptes romancés, autobiographies romancées, indiscretions romancées, dénonciations romancées, leçons politiques romancées, agonies du mari romancées, agonies du père romancées, agonies de la mère romancées, déflorations romancées, accouchements romancés, romans ad infinitum, jusqu'à la fin du temps, qui ne disent rien de nouveau, n'ont aucune ambition esthétique, n'apportent aucun changement ni à notre compréhension de l'homme ni à la forme romanesque, se ressemblent l'un l'autre, sont parfaitement consommables le matin, parfaitement jetables le soir¹¹⁶.

De là la nécessité d'inscrire toute œuvre romanesque dans l'histoire du roman afin de bien saisir ses découvertes sur l'homme en fonction d'un point de vue esthétique. De cette façon, on peut mieux distinguer les romans qui apportent quelque chose de nouveau de ceux qui se réduisent simplement à un exercice de «graphomanie». Du reste, on le sait, la mémoire n'est pas dissociable de l'oubli: il faut oublier certaines choses pour se souvenir de certaines autres. À cet égard, pour faire le tri dans la littérature contemporaine, il faut connaître les découvertes des précédents auteurs. Ainsi, comme le rapporte Kundera, il faut

sauver la continuité qui se perd, capter le temps fugitif de l'histoire et mettre indirectement en parallèle notre façon de vivre (de sentir, de réfléchir, d'aimer) et celle, à demi oubliée, de nos prédécesseurs¹¹⁷.

¹¹⁶. Milan Kundera, *L'art du roman*, op. cit., p. 156.

¹¹⁷. Milan Kundera, *Les testaments trahis*, op. cit., p. 28.

¹¹⁸. Milan Kundera, «L'anti-kitsch américain», préface à Philip Roth, *Professeur de désir*, Paris, Éditions Gallimard, collection «folio», 1982, p. III.

La variation intertextuelle, en faisant écho aux développements thématiques des autres œuvres, permettrait de constituer une somme de connaissances sur un même thème anthropologique. Mais comment doit-on comprendre la variation chez Kundera? La variation, tout comme le contrepoint, constitue une métaphore empruntée au domaine musical et se fait sur un thème. En littérature, un thème représente «une idée fréquente, fondamentale ou essentielle¹¹⁸» et se distingue donc du motif dans la mesure où il est plus général et plus abstrait. Eva Le Grand mentionne certains thèmes qui prédominent dans *L'insoutenable légèreté de l'être*: «temps, hasard, nécessité, amour, mort, trahison, bonheur, kitsch¹¹⁹», etc. La variation, quant à elle, incarne «un récit, une description [qui] sont recommencés avec certaines différences voire des oppositions de détails¹²⁰». Néanmoins, la variation kundérienne, on l'a vu avec la conception du roman-chemin, met en cause quelque chose d'une plus grande portée. Dans *Le livre du rire et de l'oubli*, Kundera illustre l'idée qu'il se fait de la variation à l'aide d'une comparaison musicale entre la symphonie et la sonate opus 111 de Beethoven. Il nous fait alors remarquer que la symphonie figure un voyage «à travers l'infini du monde extérieur», alors que la variation incarne plutôt un voyage à l'intérieur «de l'infini diversité du monde intérieur». C'est ainsi que

¹¹⁹. Bernard Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires*, op. cit., p. 449.

¹²⁰. Eva Le Grand, *Kundera ou la mémoire du désir*, op. cit., p. 132.

¹²¹. *Ibid.*, p. 461.

la forme des variations est la forme où la concentration est portée à son maximum; elle permet au compositeur de ne parler que de l'essentiel, d'aller droit au cœur des choses [...] comme s'il descendait dans un puits à l'intérieur de la terre¹²¹.

Ainsi, la variation kundérienne suppose un enjeu épistémique, c'est-à-dire la recherche de la connaissance «de l'infinie diversité du monde intérieur». Le monde intérieur correspond aux sentiments, aux valeurs, à l'essence de l'être humain. En somme, la variation en multipliant les regards et les points de vue sur un même thème permettrait de découvrir des facettes inconnues de certains thèmes profondément humains que l'on songe à la mort, à l'amitié, à l'amour, etc.

Toutefois, le repérage des reprises d'un récit ou d'une description peut devenir un véritable casse-tête et, dans ce contexte, le recours à la théorie de l'intertextualité s'avère essentielle. Encore faut-il être capable de la définir. En effet, y a-t-il une ou plusieurs théories de l'intertextualité? Qu'il s'agisse de Kristeva, de Genette ou de Riffaterre, chacun en a proposé une conception qui lui est propre. Aussi, un bref rappel de l'origine de cette notion s'impose. Bien avant que Kristeva n'invente le mot à la fin des années soixante, les formalistes russes avaient imaginé une théorie fondée sur l'autonomie du texte. Par conséquent, ces théoriciens russes écartèrent de leur analyse du phénomène littéraire les aspects extérieurs au texte, qu'il

¹²². Milan Kundera, *Le livre du rire et de l'oubli*, op. cit., p. 252-253.

s'agisse des causes historiques, sociologiques ou psychologiques. Comme le rapporte Nathalie Piégay-Gros, «c'est au contraire le jeu des relations qui s'établissent entre les œuvres qui est [alors] le moteur de l'évolution des textes¹²²». Or, les formalistes russes ont illustré leur théorie à l'aide d'étude de parodies dont *Vie et opinions de Tristram Shandy* de Sterne est le plus représentatif. Selon eux, ce roman de Sterne représente une étape dans l'histoire du roman puisqu'il parodie les procédés romanesques et, par le fait même, les remet en question. Enfin, la réflexion des formalistes sur l'autonomie du texte a influencé Bakhtine dans sa conception du roman.

Bakhtine, on l'a vu, est une figure centrale de la théorie littéraire contemporaine. Le dialogisme, la polyphonie et la carnavalisation, selon Bakhtine, reposent sur l'idée que le roman est un phénomène de langage. Il en résulte une conception suivant laquelle le mot et l'énoncé ne sont pas univoques mais plutôt hétérogènes et éclatés. Ainsi, il explique la polysémie du signe par son enracinement dans un contexte social. L'énonciation devient donc un produit de l'interaction sociale. Afin d'illustrer sa théorie de l'énoncé, Bakhtine cite un long passage du *Journal d'un écrivain* de Dostoïevski, alors que ce dernier évoque une discussion où six personnes utilisaient le même mot de cinq lettres (merde) dans des contextes différents:

¹²³. Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Éditions Dunod, 1996, p. 23.

Un dimanche, à la nuit tombée, j'ai eu l'occasion de faire quelques pas à côté d'un groupe de six ouvriers en état d'ébriété, et je me suis brusquement rendu compte qu'il est possible d'exprimer n'importe quelle pensée, n'importe quelle sensation, et même des raisonnements profonds, à l'aide d'un même et unique substantif, le plus simple qui soit [il s'agit d'un mot de cinq lettres très commun]. Voilà qu'un des gars prononce avec aplomb et énergie ce substantif pour exprimer, à propos de quelque chose dont il avait été question auparavant, la dénégation la plus méprisante. Un autre lui répond en répétant le même substantif, mais sur un ton et avec une signification tout à fait différentes, pour contrer la dénégation du premier. Le troisième gars commence brusquement à s'exciter contre le premier, il intervient brutalement et avec passion dans la conversation et lui lance le même substantif, qui prend alors le sens d'une engueulade. Là dessus, le second gars intervient de nouveau pour injurier le troisième, celui qui l'a offensé: «Ça va pas, mec? pour qui tu t'prends? on discute tranquillement et toi tu t'sens plus, voilà que tu m'engueules!» Seulement, cette pensée, il l'exprime à l'aide du même petit mot magique que précédemment, qui désigne de façon tellement simple un certain objet; en même temps, il lève les bras et l'abat sur l'épaule du gars. Mais voilà que le quatrième petit gars, le plus jeune de tout le groupe, qui s'était tu jusqu'alors et qui apparemment vient de trouver la solution au problème qui était à l'origine de la dispute, s'écrie sur un ton ravi, en levant la main: ... «Eureka!» pensez-vous? Il a trouvé? Non, ce n'est pas «Eureka» qu'il crie; il se contente de répéter toujours le même substantif exclu du dictionnaire, un seul mot, mais sur un ton d'exclamation ravie, avec transport et, semble-t-il, trop fort, car le sixième gars, le plus grincheux et le plus âgé des six, le prend de travers et écrase en un instant l'enthousiasme du jeune blanc-bec en répétant d'une voix de basse imposante et sur un ton râleur... toujours le même substantif, interdit en présence des dames, pour dire en clair: «Pas la peine de t'arracher la gorge, on a compris!» C'est ainsi que, sans prononcer un seul autre mot, ils ont répété six fois de suite leur mot préféré, l'un après l'autre, et ils se sont compris¹²³.

Cet exemple extrême (et très drôle) qui met en scène un même signifiant pour six signifiés montre que la polysémie d'un mot ou d'un énoncé dépend du contexte social, c'est-à-dire de l'interaction entre les interlocuteurs. Autrement dit, l'hétérogénéité du mot de cinq lettres illustre bien qu'un énoncé est toujours pris dans un réseau d'énoncés autres qui le

¹²⁴. Cité par Mikhaïl Bakhtine, *Le marxisme et la philosophie du langage*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1977, p. 147-148.

façonnent¹²⁴».

En plus d'avoir créé la notion d'intertextualité, Julia Kristeva a joué un rôle essentiel dans la diffusion des idées bakhtiniennes en France, de sorte qu'elle maîtrise très bien les théories et notions qu'il a élaborées, comme en témoigne sa présentation de *La poétique de Dostoïevski*. Surtout, Kristeva a conçu la notion d'intertextualité à partir de la théorie de l'énoncé de Bakhtine. Dans *Séméiotikè*, elle donne cette désormais célèbre définition du texte: «Il est [le texte] une permutation de textes, une intertextualité: dans l'espace d'un texte plusieurs énoncés, pris à d'autres textes, se croisent et se neutralisent¹²⁵». À l'instar de Bakhtine qui affirme l'hétérogénéité de l'énoncé, Kristeva crée la notion d'intertextualité pour nommer l'hétérogénéité du texte. Toutefois, l'intertextualité, selon Kristeva, demeure «un processus indéfini, une dynamique textuelle¹²⁶». En somme, peu importe l'intertexte, l'imitation ou la filiation: il s'agit plutôt de comprendre le texte comme le résultat d'un processus, complexe et insaisissable dans son ensemble, de «redistribution, déconstruction, dissémination des textes antérieurs¹²⁷».

¹²⁵. Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité, op. cit.*, p. 26. La théorie de l'hétérogénéité du mot chez Bakhtine n'est pas sans rappeler la troisième partie de *L'insoutenable légèreté de l'être* intitulée «Les mots incompris» où plusieurs mots sont définis différemment selon la conception du personnage qui les utilise.

¹²⁶. Cité par Daniel Castillo Durante, *Du stéréotype à la littérature*, Montréal, XYZ éditeur, 1994, p. 57.

¹²⁷. Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité, op. cit.*, p. 11.

¹²⁸. *Ibid.*, p. 12.

Force est de constater que la définition de Kristeva, de par son caractère particulièrement extensif, ne nous permet pas de repérer les cas particuliers de variation. C'est pourquoi la théorie de la transtextualité, élaborée par Gérard Genette dans son ouvrage *Palimpsestes*, s'avère si essentielle. Certes, la transtextualité équivaut à maints égards à l'intertextualité selon Kristeva: la transtextualité représente «tout ce qui met [le texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes¹²⁸». La différence fondamentale repose plutôt sur le fait que la transtextualité est un système de relations alors que l'intertextualité de Kristeva, on l'a vu, correspond à une dynamique textuelle. Néanmoins, l'intérêt de cette théorie se trouve dans sa division en cinq types de relations transtextuelles: l'intertextualité (que Genette limite à la citation, au plagiat et à l'allusion), la paratextualité, la métatextualité, l'architextualité et l'hypertextualité. Seule cette dernière relation se rapproche de la variation.

D'ailleurs, l'hypertextualité représente l'objet sur lequel se fixe l'essentiel de l'étude dans *Palimpsestes*. Genette la définit en ces termes:

J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire¹²⁹.

¹²⁹. Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, collection «Essais», 1982, p. 7.

¹³⁰. *Ibid.*, p. 13.

Cette notion, bien qu'elle soit assez récente, a très vite connu une grande fortune dans le domaine littéraire. Du reste, l'invention des néologismes «hypertexte» et «hypotexte» comble des lacunes d'ordre nominal. L'hypertextualité se démarque, de surcroît, des autres théories classiques de l'intertextualité, puisqu'elle permet une pratique d'analyse textuelle. En effet, l'hypertextualité permet de repérer le ou les hypotextes qui se greffent à un hypertexte. Aussi va-t-on utiliser pour notre étude les notions d'hypotexte et d'hypertexte puisqu'il n'y a pas d'autre terme précis pour nommer ces objets en littérature. Toutefois, nous écrirons relations intertextuelles plutôt qu'hypertextuelles pour la simple raison que le terme d'intertextualité jouit d'une légitimité en littérature qui n'a pas encore été accordée au terme hypertextualité.

En outre, n'oublions pas que Riffaterre mentionne que l'intertextualité est avant tout un effet de lecture. Aussi, la compréhension des relations intertextuelles peut-elle varier d'un lecteur à l'autre selon son degré de connaissance des textes littéraires. Dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, nous retrouvons un éventail très éclectique d'hypotextes qui se greffent à l'hypertexte à la faveur de la variation. Les hypotextes que nous allons étudier ont déjà été repérés par d'autres critiques. Ainsi, Maria Nemcova

Banerjee¹³⁰ perçoit l'influence majeure qui y exerce le roman réaliste russe *Anna Karénine* de Tolstoï et la tragédie grecque *Œdipe* de Sophocle; Eva Le Grand remarque de surcroît la présence des mythes de Don Juan et de Tristan; et Jean Montalbetti¹³¹ y voit la réminiscence du roman *Le Procès* de Franz Kafka. Au demeurant, de nombreux indices glissés à l'intérieur du roman confirment ce choix, qu'il s'agisse de la chienne nommée Karénine ou encore de l'article de Tomas dans lequel il recourt à l'exemple d'*Œdipe* de Sophocle.

Par ailleurs, nous nous proposons d'étudier les variations à partir des cinq œuvres retenues en fonction des thèmes qu'ils permettent d'approfondir. Devant l'impossibilité d'analyser tous les thèmes à l'œuvre dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, nous nous limitons à trois thèmes majeurs directement reliés aux hypotextes. De plus, chacun de ces thèmes se présente sous la forme de deux sous-thèmes, c'est-à-dire d'un groupe binaire d'opposition. Ainsi, les relations sous forme de variation entre l'hypertexte et l'*Œdipe* de Sophocle et *Le Procès* de Kafka approfondissent les thèmes responsabilité/irresponsabilité; les relations avec les hypotextes *Don Juan* de Molière et *Tristan* analysent les thèmes de l'amour-passion/libertinage; et les relations intertextuelles avec *Anna Karénine* de

¹³¹. Maria Nemcova Banerjee, « *L'insoutenable légèreté de l'être* ou Épicure contemple la tragédie », *Paradoxes terminaux. Les romans de Milan Kundera*, Paris, Éditions Gallimard, 1993, p. 209-271.

¹³². Jean Montalbetti, « L'homme de plume », *Magazine littéraire*, n° 204, fév. 1984, p. 62-63.

Tolstoï posent la question de l'insignifiance ou de la valeur de l'être humain.

En somme, la variation kundérienne, s'appuyant sur l'esthétique du roman-chemin tel que décrit par Ricard, permettrait de maintenir en mémoire, grâce au mouvement lent et circulaire de la diégèse, les œuvres qui ont fait l'histoire de la littérature ainsi que leurs découvertes. Notre hypothèse suppose aussi que la variation est employée de manière à constituer une configuration déterminée afin d'assurer une mnémotechnie des œuvres incontournables du passé. En effet, l'inscription des hypotextes se fait toujours au sein de l'intimité d'un personnage. Songeons, par exemple, à l'hypotexte *Œdipe* qui est indissociable du personnage Tomas et de sa réflexion sur le thème de la responsabilité. Par conséquent, l'intime, le personnage, devient alors le support et le lieu de mémoire des relations intertextuelles qui, elles-mêmes, sont orientées en fonction d'une exploration gnoséologique des thèmes. Le rythme lent et circulaire que sous-tend le roman-chemin favorise, de surcroît, la réflexion sur les thèmes puisqu'il permet, selon les mots de Scarpetta, «la reprise développée¹³²»: retour permanent sur quelques motifs dans le but d'approfondir certains thèmes. Quoi qu'il en soit, la variation à partir d'hypotextes qui traitent les thèmes responsabilité/irresponsabilité, amour-passion/libertinage et insignifiance/valeur de l'être humain renouvelle l'essence de ces thèmes

¹³³. Guy Scarpetta, «Le quatuor de Kundera», *L'impureté*, op. cit., p. 274.

anthropologiques.

*
* *

Hommage à Denis Diderot

L'œuvre de Kundera la plus empreinte par la variation intertextuelle est, sans nul doute, *Jacques et son maître*, pièce de théâtre inspirée du roman *Jacques le fataliste et son maître* de Denis Diderot écrit en 1773, mais publié à titre posthume en 1796. Aucune autre œuvre que ce roman ne peut mieux illustrer toute la richesse du premier temps de l'histoire du roman européen. En effet, le roman de Diderot constitue aussi une variation dans la mesure où il est inspiré de *Vie et opinions de Tristram Shandy* (1760-1766-1769) de Laurence Sterne qui, lui-même, est la réminiscence du *Don Quichotte* (1605-1615) de Cervantès. Ainsi est-ce près de deux siècles de découvertes effectives du roman qui se greffent à la pièce de Kundera. Ce dernier reprend fidèlement les trois principales histoires d'amour de l'œuvre de Diderot: celle de Jacques, du Maître et de Mme de La Pommeraye. D'ailleurs, Diderot écrit au sujet de la récurrence du thème de l'amour:

Et puis, lecteur, toujours des contes d'amour; un, deux, trois, quatre contes d'amour que je vous ai faits; trois ou quatre autres contes d'amour qui vous reviennent encore: ce sont beaucoup de contes d'amour.

(...)

Vous êtes aux contes d'amour pour toute nourriture depuis que vous existez, et vous ne vous en lassez point. L'on vous tient à ce régime et l'on vous y tiendra longtemps encore, hommes et femmes, grands et petits enfants, sans que vous vous en lassiez¹³³.

Il est vrai que l'amour est un thème éternel dont les écrivains n'ont de cesse d'approfondir la richesse. De plus, Kundera ravive aussi l'art de la digression dont le maître incontesté fut Laurence Sterne, lequel explique son goût pour la digression en ces termes: «Incontestablement, c'est du soleil de la digression que nous vient la lumière¹³⁴». Par ailleurs, les digressions repoussent sans arrêt le dénouement. Commentant les interminables digressions qui interrompent l'histoire d'amour de Jacques, dans *Jacques et son maître* de Kundera, Christine Kiebuszinska souligne que ces innombrables bifurcations ressemblent à un véritable «*prolonged coitus interruptus*¹³⁵». Finalement, Kundera ranime aussi l'esprit de jeu présent dans les trois hypotextes. L'appel du jeu et de la liberté se manifeste dans la diégèse et par l'affranchissement des règles littéraires établies, qu'il s'agisse de la présence d'un personnage principal, de l'unité d'action ou encore de la linéarité de la fiction. En bref, voilà trois caractéristiques du premier temps du roman qui demeurent une préoccupation constante dans toute l'œuvre de Kundera.

¹³⁴. Denis Diderot, *Jacques le fataliste*, op. cit., p. 202.

¹³⁵. *Ibid.*, p. 65.

¹³⁶. Christine Kiebuszinska, «Jacques and his Master: Kundera's Dialogue with Diderot», *Comparative Literature Studies*, vol. 29, n° 1, 1992, p. 68.

CHAPITRE 4

JOSEPH K... ET ŒDIPE VIVENT SUR «LA PLANÈTE DE L'INEXPÉRIENCE»

To be or not to be. Ce qu'il y a de difficile, c'est d'être. Quand on n'est pas encore né, tout est simple, de même quand on est mort. Personne alors ne vous demande: qu'est-ce que vous faites là? Mais vivre, c'est faire, c'est commettre quelque chose, c'est se commettre. Évidemment, si quelqu'un vous interroge, vous pouvez toujours répondre: je n'ai rien fait. Mais c'est pour vous disculper que vous le dites. Car enfin vous avez fait quelque chose. Il faut donc que vous disiez quoi. Vous êtes responsable de ce que vous avez fait. Il faut bien que vous me répondiez. On ne se dérobe pas à son interrogatoire¹³⁶.

¹³⁷. Bernard Groethuysen, «Préface à Franz Kafka», Franz Kafka, *Le Procès*, Paris, Le Livre de Poche, 1969, p. 21-22.

Sommes-nous responsables des actes que nous commettons? Quel est la part du destin? la part du hasard? Et que penser des crimes qu'il nous arrive de commettre sans ne jamais les connaître? D'ailleurs, comment une action devient-elle un crime? Enfin, avons-nous assez de maturité pour vivre d'une façon responsable? Autant de questions que soulève la problématique de la responsabilité. Plusieurs personnages, dans les œuvres de Kundera, sont punis de différentes façons pour leur «crime», qu'il s'agisse de Ludvik dans *La Plaisanterie*, chassé de l'Université et exclu du Parti par un tribunal composé d'étudiants, ou de la rousse et de son frère dans *La vie est ailleurs*, arrêtés après leur dénonciation par Jaromil. Ces deux exemples d'incrimination reposent, en fait, sur deux simples plaisanteries. Ludvik, frustré de l'impersonnalité et de la sécheresse des lettres de sa petite amie, lui envoie une carte postale dans laquelle il écrit, dans le seul but de lui faire ressentir sa colère: «L'optimisme est l'opium du genre humain! L'esprit sain pue la connerie! Vive Trotski! Ludvik¹³⁷». Quant à la rousse, ne trouvant aucune raison assez grave pour justifier un retard auprès de son copain Jaromil, elle invente que «son frère avait décidé de passer la frontière, clandestinement, en fraude, illégalement¹³⁸». Malheureusement pour la rousse et pour Ludvik, l'époque de l'enthousiasme communiste représente aussi celle du sérieux, de sorte que leur acte devient

¹³⁸. Milan Kundera, *La plaisanterie*, Paris, Éditions Gallimard, collection «folio», 1980, p. 55.

¹³⁹. Milan Kundera, *La vie est ailleurs*, Paris, Éditions Gallimard, collection «folio», 1997, p. 379.

un crime.

En revanche, dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, les crimes des personnages ne semblent pas, à première vue, fondés sur des sujets légers. Tomas, on l'a vu, profite de l'esprit de liberté du Printemps de Prague pour écrire un article dans lequel il dénonce le sentiment de non-culpabilité des apparatchiks tchèques. Un débat public en fournit l'occasion: la population tchèque ne désirait-elle pas qu'on lui explique comment les procès et les exécutions d'innocents des années cinquante avaient pu se produire? Qui savait ce qui se passait? Qui a laissé faire? Devant la gravité des accusations, les dirigeants communistes répondent pour se déculpabiliser: «On ne savait pas! On a été trompés! On croyait! Au fond du cœur, on est innocents!» (*ILE*, p. 254). Néanmoins, Tomas, qui assiste au débat public comme tous les Tchèques, décide d'y participer plus activement en écrivant un texte qu'il envoie à un hebdomadaire: c'est l'article qui fait référence à l'*Œdipe* de Sophocle.

Ainsi, Kundera greffe l'hypotexte *Œdipe* à son texte en l'inscrivant dans un moment important de la vie du personnage Tomas. Tomas devient donc le support, ou, si l'on préfère, le lieu de mémoire où revit et se renouvelle l'hypotexte *Œdipe*. Dès lors, Tomas et les variations intertextuelles se rapportant à la tragédie de Sophocle deviennent

indissociables. En outre, derrière cette simple allusion à *Œdipe* dans l'article de Tomas se cache une multitude de variations sur les thèmes de la responsabilité, de l'aveuglement et du dévoilement. Ainsi, Tomas soutient dans son texte qu'il est inutile de se demander si les apparatchiks savaient ou non ce qu'ils faisaient et c'est dans ce contexte qu'il recourt à l'exemple de la tragédie grecque. En effet, à la suite d'un oracle prédisant à Laïos qu'il serait tué par la main de son propre fils, lequel partagerait également la couche de sa mère, les souverains de Thèbes décident d'exposer leur fils trois jours après sa naissance sur un mont désert dans le but de contourner le destin. Ignorant tout de son origine et croyant à tort être l'enfant de Polype et Mérope, qui l'ont recueilli et élevé comme un fils, Œdipe accomplit l'oracle en tuant un homme, son père, qui lui barrait la route et en mariant la reine de Thèbes, sa mère, ce qui était une récompense pour avoir résolu l'énigme du sphinx et libéré ainsi le pays de ce dernier. Pourtant, lorsque le secret sur son identité tombe enfin et qu'il constate alors qu'il est coupable des crimes de parricide et d'inceste, il ne peut soutenir la gravité de ses fautes et il décide de se punir lui-même :

C'est un spectacle alors atroce à voir. Arrachant les agrafes d'or qui servaient à draper ses vêtements sur elle, il les lève en l'air et il se met à en frapper ses deux yeux dans leurs orbites. «Ainsi ne verront-ils plus, dit-il, ni le mal que j'ai subi, ni celui que j'ai causé; ainsi les ténèbres leur défendront-elles de voir désormais ceux que je n'eusse pas dû voir, et de manquer de reconnaître ceux que, malgré tout, j'eusse voulu connaître!»¹³⁹

¹⁴⁰. Sophocle, *Œdipe*, Paris, Société d'Édition «Les Belles Lettres», collection «Librio», 1994, p. 82-83. Texte établi et traduit par A. Dain et P. Mazon.

Comment doit-on comprendre ce mythe? Que nous révèle le mythe d'Œdipe sur l'existence humaine? Quel rapport y a-t-il entre cécité et crime inconscient? Sommes-nous tous aveugles? Du reste, l'art du «roman-chemin» dans *L'insoutenable légèreté de l'être* nous ramène régulièrement et d'une façon cyclique au thème de la responsabilité et de ses multiples facettes. Songeons, par exemple, au moment où Tomas doit choisir un chiot parmi une portée tout en sachant que sa décision impliquait de laisser la vie sauve à ce chien, alors que les autres allaient mourir: «Il se faisait l'effet d'un président de la République quand il y a quatre condamnés à mort et qu'il ne peut en gracier qu'un» (*ILE*, p. 42); ou encore à l'épisode, à la fin du roman, qui met en scène Tomas avec, encore une fois, la lourde responsabilité de la mort, cette fois, de sa chienne Karénine:

Il est si dur d'assumer soi-même le rôle de la mort! Longtemps, Tomas avait énergiquement déclaré qu'il ne lui ferait jamais de piqûre lui-même et qu'il appellerait le vétérinaire. Mais il finit par comprendre qu'il pouvait lui accorder un privilège qui n'est à la portée d'aucun être humain: la mort viendrait à lui sous l'apparence de ceux qu'il aimait.

(...)

Tomas lui demanda de serrer fermement la patte de derrière juste au-dessus de la veine qui était mince et où il était difficile d'enfoncer l'aiguille. Elle tenait la patte de Karénine, mais sans éloigner son visage de sa tête. Elle lui parlait sans cesse d'une voix douce et il ne pensait qu'à elle. Il n'avait pas peur. Il lui lécha encore deux fois le visage. Et Tereza lui chuchotait: «N'aie pas peur, n'aie pas peur, là-bas tu rêveras d'écureuils et de lièvres, il y aura des vaches, et il y aura aussi Méphisto, n'aie pas peur...»

Tomas piqua l'aiguille dans la veine et pressa le piston. Un léger tressaillement parcourut la patte de Karénine, sa respiration s'accéléra puis s'arrêta net. Tereza était agenouillée par terre au pied du lit et pressait son visage contre sa tête. (*ILE*, p. 435, 438-439).

Dans ces deux exemples, c'est le personnage de Tomas qui sert de lieu de mémoire aux variations à partir de l'intertexte *Œdipe*, lesquelles reposent sur le thème de la responsabilité: la responsabilité de la vie ou de la mort d'êtres vivants. Ces variations font d'ailleurs écho à la responsabilité des apparatchiks de décider de la vie ou de la mort des dissidents tchèques, ce qui est à l'origine du texte de Tomas qui utilise l'exemple d'*Œdipe*. Ainsi, l'intime figurant comme lieu de mémoire d'un hypertexte et l'utilisation avec brio de l'art du «roman-chemin» permettent donc d'approfondir sous différents angles le thème de la responsabilité.

Œdipe, prétend-il lui-même, se crève ainsi les yeux pour ne plus voir la souillure qui l'habite et pour punir ceux-ci de ne pas avoir su reconnaître ses parents et la vérité. Étonnant, tout de même, que ce soit le grand démystificateur de l'énigme du sphinx qui n'ait rien perçu de la vérité, alors que Tirésias, l'aveugle, la connaissait. Dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, les communistes aussi croyaient avoir découvert la vérité comme Œdipe et leurs actions étaient donc justifiées en ce sens. Et qu'en est-il de Tomas? Avec la «normalisation», il perd son emploi faute de désavouer son article qui est alors considéré comme un crime. Cependant, la figure d'Œdipe se crevant les yeux ne veut pas illustrer une sorte d'appel au châtement et à la vengeance. En écrivant son texte, Tomas voulait faire réfléchir autant le peuple que les apparatchiks sur la difficulté de bien saisir

les thèmes très ambivalents et même relatifs de la responsabilité, de la faute et de l'aveuglement. Songeant de nouveau à son texte, il affirme:

Vous savez, tout ça n'est qu'un malentendu. La frontière entre le bien et le mal est terriblement vague. Je ne réclamaï le châtimeñt de personne, ce n'était pas du tout mon but. Châtier quelqu'un qui ne savait pas ce qu'il faisait, c'est de la barbarie. Le mythe d'Œdipe est un beau mythe. Mais l'utiliser de cette façon-là... (*ILE*, p. 314)

D'ailleurs, il lui est bien difficile de rendre raison de ce qui l'a poussé à écrire ce texte. Le motif qui l'a déterminé s'avère même plutôt illogique. En effet, il avait remonté aux sources des histoires de Romulus, de Moïse et d'Œdipe uniquement parce qu'il considérait Tereza comme «un enfant qu'on avait déposé dans une corbeille enduite de poix et lâché sur les eaux d'un fleuve pour qu'il le recueille sur la berge de son lit» (*ILE*, p. 17). Au demeurant, il n'y a pas que les communistes qui reprochent des choses à Tomas: Tereza s'expose à des blâmes à peine voilés pour lui. En effet, Tomas ne fait pas du corps de Tereza l'unique objet de son désir, comme celle-ci le souhaiterait. Tereza, on l'a vu, ne veut pas que son corps se confonde avec les autres et qu'il perde son unicité. En multipliant ses aventures extraconjugales, Tomas détruit le caractère irremplaçable du corps de Tereza. Ainsi, elle décide de changer d'accusé; après Tomas, elle s'en prend maintenant à son corps:

Tereza est immobile, envoûtée devant le miroir, et regarde son corps comme s'il lui était étranger; étranger, et pourtant assigné à personne d'autre qu'elle. Il lui répugne. Il n'a pas eu la force de devenir pour Tomas le corps unique de sa vie. Ce corps l'a trahie. Toute une nuit, elle a été contrainte à respirer dans les cheveux de Tomas l'odeur intime d'une autre. (*ILE*, p. 201).

Mais le personnage de Tereza ne met pas seulement en scène la mise en accusation de la responsabilité de ses malheurs, qu'il s'agisse de Tomas ou de son corps. Ce personnage représente également le support d'une autre facette du thème de la responsabilité: l'aveuglement, qu'il s'agisse de l'aveuglement devant la vérité de la responsabilité ou de l'aveuglement devant la mort. L'art du «roman-chemin» implique ce qu'on a nommé la «reprise développée». Le sous-thème de l'aveuglement relié à la responsabilité est approfondi de cette façon dans la mesure où les motifs s'y rattachant sont repris et enrichis d'une façon constante durant tout le roman. Cette fois, c'est le personnage de Tereza qui devient le support de l'hypotexte *Œdipe*, que l'on songe par exemple au rêve de Tereza qui figure les reproches d'infidélité qu'elle adresse à Tomas:

Pendant la nuit il la réveilla pour la tirer de ses sanglots.

Elle lui raconta: «J'étais enterrée. Depuis longtemps. Tu venais me voir une fois par semaine. Tu frappais sur le caveau et je sortais. J'avais les yeux pleins de terre.

«Tu disais: "Tu ne peux rien voir", et tu m'enlevais la terre des yeux.

«Et je te répondais: "De toute façon, je ne vois rien. J'ai des trous à la place des yeux."

«Après, tu es resté parti longtemps et je savais que tu étais avec une autre. Les semaines passaient et tu ne revenais toujours pas. Je ne dormais plus du tout parce que j'avais peur de rater ton retour. Un jour, tu as fini par revenir et tu as frappé sur le caveau, mais j'étais tellement épuisée d'être restée tout un mois sans dormir que j'avais à peine la force de remonter. Quand j'y suis enfin parvenue, tu as eu l'air déçu. Tu m'as dit que j'avais mauvaise mine. Je sentais que je te déplaisais, que j'avais les joues creuses, que je faisais des gestes brusques et incohérents.

«Pour m'excuser, je t'ai dit: "Pardonne-moi, je n'ai pas dormi de tout ce temps-là."

«Et tu as dit d'une voix rassurante, mais qui sonnait faux: "Tu vois, il faut te reposer. Tu devrais prendre un mois de vacances."

«Et je savais bien ce que tu voulais dire en parlant de vacances! Je savais que tu voulais rester un mois entier sans me voir parce que tu serais avec une autre. Tu es parti et je suis redescendue au fond de la tombe, et je savais

que j'allais être encore tout un mois sans dormir, pour ne pas te rater, et qu'une fois que tu serais de retour, au bout d'un mois, je serais encore plus moche et que tu serais encore plus déçu.» (ILE, p. 327-328).

Pensons également à l'épisode de la mise à mort au Mont-de-Pierre (qu'on va voir en détail un peu plus loin) où Tereza refuse de se bander les yeux:

L'un des assistants s'approcha sans un mot de Tereza. Il tenait à la main un bandeau bleu foncé.

Elle comprit qu'il voulait lui bander les yeux. Elle hochait la tête et dit: «Non, je veux tout voir.» (ILE, p. 217).

Ces passages illustrent donc la propre responsabilité ou culpabilité de Tereza à savoir le crime de son aveuglement devant la vérité de la vie et de la mort. Lorsqu'on est coupable d'un crime, peu de véritables solutions s'offrent à nous pour réparer la faute. Œdipe se crève les yeux, alors que sa mère, Jocaste, se pend. À chaque fois, la mort est perçue comme l'unique moyen d'expiation.

Dans la quatrième partie, «L'âme et le corps», se trouve l'épisode du Mont-de-Pierre dont les ressemblances avec l'univers du roman *Le procès* de Kafka sont indéniables. Jacques Morissette¹⁴⁰ décrit l'esthétisme des romans de Kafka comme celui du non-sens et de l'angoisse alors que Jean-Michel Gliksohn¹⁴¹ qualifie l'univers kafkaïen d'insolite et d'illogique. Certes,

141. Jacques Morissette, «Tragique destin de Joseph K...», *Liberté*, Montréal, vol.25, n° 5, oct. 1983, p. 87.

142. Jean-Michel Gliksohn, *Le procès. Kafka*, Paris, Éditions Hatier, collection «Profil d'une œuvre», 1972, p. 25.

ces caractéristiques sont vraies et fausses à la fois, car trop réductrices. Dans *L'art du roman*, Kundera donne une définition très générale de l'esthétique kafkaïenne, laquelle a toutefois l'avantage de ne pas dénaturer toute la richesse de l'art de Kafka :

Il semble donc plutôt que le *kafkaïen* représente une possibilité élémentaire de l'homme et de son monde, possibilité historiquement non déterminée, qui accompagne l'homme quasi éternellement¹⁴².

Kundera soutient aussi que les romans de Kafka participent à ce qu'il nomme un «appel du rêve», c'est-à-dire «la fusion du rêve et du réel¹⁴³». En effet, la plus grande découverte des romans de Kafka fut de renouer avec l'imagination et de briser la règle des romans réalistes qui exigeaient l'illusion du réel et la vraisemblance. Toutefois, l'imagination kafkaïenne revêt un caractère tellement ambigu qu'on ne peut jamais trancher entre le rêve et le réel. Autrement dit, les actions des romans de Kafka pourraient très bien se dérouler dans la «vraie vie», mais en ce cas elles n'auraient pas de sens. C'est à ce titre que Kundera pense le kafkaïen comme la représentation d'une possibilité de l'existence humaine non encore vécue.

On retrouve à certains moments dans *L'insoutenable légèreté de l'être* la même atmosphère de fusion entre rêve et réalité. L'épisode du Mont-de-Pierre apparaît après la mention de plusieurs rêves de Tereza. Les rêves

¹⁴³. Milan Kundera, *L'art du roman*, *op. cit.*, p. 129.

¹⁴⁴. *Ibid.*, p. 27.

des chats, de l'exécution de Tereza par Tomas et de la vie du corps de Tereza une fois décédée, sont décrits et commentés de telle sorte qu'on ne doute pas qu'ils appartiennent au monde du songe. Au contraire, l'épisode du Mont-de-Pierre s'inscrit plutôt dans un monde parallèle, une possibilité non révélée de l'homme et du monde. Tereza monte au sommet du Mont-de-Pierre suivant les conseils de Tomas. On comprend rapidement que la colline, habituellement lieu de repos et de loisirs, est devenue un endroit d'exécution volontaire. Un drôle de manège se met en marche lorsque trois hommes se font exécuter d'une façon délibérée avec l'aide de trois autres. Le tour de Tereza arrive alors:

L'homme ne chercha pas à la contraindre et la prit par le bras. Ils marchaient sur l'immense pelouse et Tereza ne pouvait se décider pour un arbre ou un autre. Personne ne l'obligeait à se hâter, mais elle savait que, de toute façon, elle ne pouvait échapper. Apercevant devant elle un marronnier en fleur, elle s'en approcha. Elle s'adossa au tronc et leva la tête: elle voyait le feuillage traversé par les rayons du soleil et elle entendait la ville qui murmurait au loin, faiblement et tendrement, comme la voix de mille violons.

L'homme leva son fusil.

Elle ne se sentait plus de courage. Elle était désespérée de faiblesse, mais elle ne put la maîtriser. Elle dit: «Non! Ce n'est pas *ma* volonté.»

L'homme abaissa immédiatement le canon de son fusil et dit très calmement: «Si ce n'est pas votre volonté, on ne peut pas le faire. On n'en a pas le droit» (*ILE*, p. 217-218).

Force est de constater que cet épisode constitue une variation à partir d'un hypotexte, *Le procès de Kafka*, dont le passage reprend le motif de l'exécution en explorant le thème de la responsabilité. Jean-Michel Gliksohn relève que Joseph K... «est parfaitement soumis¹⁴⁴» à ses bourreaux lors de

¹⁴⁵. Jean-Michel Gliksohn, *Le procès, Kafka, op. cit.*, p. 23.

sa mise à mort. Pourtant, on devrait plutôt dire qu'il participe même à sa propre mort. En effet, durant le voyage vers le lieu de son exécution, Joseph K... et ses deux tortionnaires croisent des sergents de ville. Un sergent, trouvant les trois messieurs suspects, avance dans leur direction. À ce moment,

les messieurs firent halte; l'agent semblait déjà ouvrir la bouche, mais K... entraîna de force ses deux compagnons. Il se retourna plusieurs fois prudemment pour voir si le sergent de ville suivait; mais dès qu'ils eurent tourné un coin qui les cacha, il se mit à courir grand train, et les messieurs furent obligés d'en faire autant au prix du pire essoufflement¹⁴⁵.

Ce comportement étrange de Joseph K... se répète lorsqu'il s'afflige sur lui-même en voyant son manque de force lors de l'exécution, car alors il pourrait libérer les bourreaux de leur responsabilité en se tuant par ses propres moyens. Il y a même fort à parier que la réponse des bourreaux de Joseph K... serait la même que celle des bourreaux de Tereza s'il disait: «Non! Ce n'est pas *ma* volonté».

Mais comment peut-on comprendre ces exécutions volontaires? Joseph K..., on le sait, est arrêté et subit un procès sans qu'on l'accuse de quoi que ce soit. Quant à Tereza, sa mère n'a jamais accepté sa présence. Sa naissance est le fruit d'une erreur de jeunesse; sa faute: simplement être née. À la rigueur, on peut affirmer la même chose pour Joseph K... et pour l'humanité. Kundera écrit dans *L'art du roman* qu'il avait d'abord pensé

¹⁴⁶. Franz Kafka, *Le procès*, op. cit., p. 364.

intituler *L'insoutenable légèreté de l'être*: «La planète de l'inexpérience¹⁴⁶». Tomas songe que la Terre figure comme la planète de l'inexpérience, puisque l'homme n'a qu'une vie à vivre et que, par conséquent, il n'a aucun temps de pratique:

L'homme ne peut jamais savoir ce qu'il faut vouloir car il n'a qu'une vie et il ne peut ni la comparer à des vies antérieures ni la rectifier dans des vies ultérieures.

(...)

Il n'existe aucun moyen de vérifier quelle décision est la bonne car il n'existe aucune comparaison. Tout est vécu tout de suite pour la première fois et sans préparation. Comme si un acteur entrait en scène sans avoir jamais répété. (*ILE*, p. 19-20).

L'être humain, par définition inexpérimenté, commet alors plusieurs erreurs, plusieurs fautes qui peuvent même devenir des crimes. Le véritable aveuglement serait peut-être alors de croire qu'on peut éviter les fautes. Du reste, les réflexions de Tomas sur l'idée de «la planète de l'inexpérience», qui sont d'ailleurs accompagnées de celles du narrateur, ralentissent la vitesse de l'action. Cette lenteur propre à l'art du «roman-chemin» facilite la mémorisation des aspects importants du thème de la responsabilité.

En somme, l'inscription de l'hypotexte *Œdipe* dans l'intimité du personnage de Tomas et de Tereza tout comme l'inscription de l'hypotexte *Le procès* dans l'intimité du personnage de Tereza s'offrent tels des rappels mnémotechniques de ces œuvres dans la mesure où l'intimité des

¹⁴⁷. Milan Kundera, *L'art du roman*, op. cit., p. 158.

personnages devient un lieu de mémoire, c'est-à-dire un lieu où se rattache la mémoire des découvertes de ces deux hypotextes. Les relations intertextuelles sous forme de variation à partir de la tragédie de Sophocle et du roman de Kafka que l'on retrouve dans *L'insoutenable légèreté de l'être* explorent, de surcroît, le thème de la responsabilité anthropologique. En effet, Kundera met en scène, à la faveur de variations sur deux hypotextes qui ont marqué l'histoire de la littérature, l'idée de «la planète de l'inexpérience». Certes, Œdipe n'aurait peut-être jamais quitté Corinthe pour se diriger vers Thèbes s'il avait su ce qu'il l'attendait là-bas, alors que K... n'a même pas un petit soupçon des crimes qu'il a pu commettre durant sa vie. L'inexpérience, autrement dit l'âge du kitsch, comme condition humaine: c'est ce que semble signifier la conception de «la planète de l'inexpérience». Du reste, l'approfondissement du thème de la responsabilité est secondé par l'art du «roman-chemin». Ainsi, le thème de la responsabilité demeure une préoccupation permanente dans la fiction, que l'on songe à sa résurgence dans les actes des apparatchiks, dans l'article de Tomas, dans les rêves de Tereza ou encore dans les accusations de la mère de Tereza. Par ailleurs, plusieurs réflexions du narrateur ralentissent le tempo de l'action, depuis les propos de ce dernier sur l'article de Tomas, à ceux sur les rêves de Tereza jusqu'à ceux sur l'idée de «la planète de l'inexpérience». À cet égard, la lenteur, on l'a vu, favorise l'étude du thème de la responsabilité et aide aussi à retenir les idées-clés de ces

méditations. À la lumière de ces réflexions, terminons ce chapitre par le rappel du questionnement que nous avons vu en première partie concernant les trahisons de Sabina et sa fuite du kitsch. En effet, tenant compte de l'idée de «la planète de l'inexpérience», nous pouvons désormais soutenir qu'il n'est pas possible à l'être humain de fuir le kitsch dans la mesure où le kitsch est précisément l'incarnation de l'immaturité: autrement dit, de l'inexpérience.

CHAPITRE 5

DON JUAN ET TRISTAN OU LA BÉAUTÉ-CONNAISSANCE

Qu'ont-ils fait? Hélas! ce n'est pas le vin de dépense qu'ils ont bu, ce n'est cervoise ni goudale, mais le boire enchanté que la reine d'Irlande a brassé pour les noces du roi Marc! Brangaine est saisie d'un terrible doute; elle s'enfuit éperdue. Dieu! si elle s'était trompée! Elle se hâte de descendre dans la soute: elle voit le baril au boire herbé à moitié vide: «*Malheur, malheur à moi! s'écrie-t-elle. Tristan, hélas! Hélas! Iseut! Vous avez bu votre destruction et votre mort!*»¹⁴⁷

Dans la fiction de Kundera c'est le sexe, et non le sport, qui est la métaphore choisie pour représenter une poursuite obsessionnelle du néant destinée à écarter les hommes de la pensée de la mort, devenue insupportable dès l'instant que l'esprit a été vidé de l'idée de Dieu¹⁴⁸.

¹⁴⁸. *Tristan. La merveilleuse histoire de Tristan et Iseut*, Paris, Éditions Gallimard, collection «folio», 1973, p. 88; restituée par André Mary. C'est nous qui soulignons.

¹⁴⁹. Maria Nemcova Banerjee, *Paradoxes terminaux. Les romans de Milan Kundera*, op. cit., p. 71.

Le kitsch, on l'a vu, est réducteur de la vérité: il s'oppose à la connaissance. Il a partie liée avec l'aveuglement puisqu'il nous fait vivre comme des «somnambules» en voilant la vérité, en lui apposant le masque du mensonge des idées reçues. Par conséquent, l'enjeu épistémologique des personnages dans *L'insoutenable légèreté de l'être* correspond toujours à un combat contre le kitsch, lequel est surtout illustré par le parcours du libertin. En effet, Marc-André Bernier, tirant parti d'un pamphlet de Calvin dans le but de saisir le destin sémantique du terme libertin dans l'usage français, montre que le libertin se caractérise par son désir de liberté qu'il matérialise en défiant les conventions:

Indépendance de la pensée, licence des mœurs, aspiration à la liberté: c'est la réunion de ces trois traits qui, d'abord coalisés à la faveur d'un pamphlet de Calvin, donneront au terme «libertin» ce caractère si singulier et si propre à nommer l'alliance entre des savoirs hétérodoxes et une conduite affranchie des préjugés¹⁴⁹.

Analysons maintenant les personnages de Tomas et de Sabina qui incarnent deux figures d'un libertinage prompt à transgresser la règle commune. Le succès de la vie libertine de Tomas repose sur un système qu'il a élaboré et qu'il nomme la règle de trois:

Il faut observer la règle de trois. On peut voir la même femme à des intervalles très rapprochés, mais alors jamais plus de trois fois. Ou bien on peut la fréquenter pendant de longues années, mais à condition seulement de laisser passer au moins trois semaines entre chaque rendez-vous. (*ILE*, p. 25).

¹⁵⁰. Marc-André Bernier, «Libertinage et figures du savoir. Le roman libertin en France de Crébillon fils à Fougere de Montbron», Thèse présentée comme exigence partielle du Ph. en sémiologie à l'Université du Québec à Montréal, mai 1996, p. 23.

Cette règle arithmétique n'est pas sans rappeler la célèbre phrase de Don Juan à l'intention de son valet: «Je crois que deux et deux sont quatre, Sganarelle, et que quatre et quatre sont huit¹⁵⁰». D'ailleurs, la «croyance mathématique» de Don Juan (qui incarne surtout un défi à la foi divine et aux conventions) figure, en quelque sorte, la quête libertine d'une connaissance exempte d'idées reçues. En outre, la règle de trois de Tomas qui assure son succès auprès des femmes représente aussi une variation parodique à partir du système libertin du XVIII^e siècle qui se résume en quatre étapes: le choix, la séduction, la chute et la rupture¹⁵¹. Enfin, on va le voir, la prédominance de l'humour dans les extraits où mathématique et sexualité sont confondues tend à questionner cette alliance qui est fort usitée dans la littérature libertine du XVIII^e siècle.

Quoi qu'il en soit, Tomas, dans son parcours libertin, recherche le «millionième de dissemblable», c'est-à-dire le petit détail qui permet de singulariser chaque femme dans le privé:

Il n'est pas obsédé par les femmes, il est obsédé par ce que chacune d'elles a d'inimaginable, autrement dit, par ce millionième de dissemblable qui distingue une femme des autres. (*ILE*, p. 287).

151. Molière, *Dom Juan ou le festin de pierre*, Paris, Éditions Hachette, 1991, p. 58.

152. Pour approfondir ces notions, voir Marie-Ève Draper, «Donjuanisme et libertinage dans les romans de Milan Kundera», Mémoire de maîtrise présenté à l'UQAM, janvier 1991, p. 26-27.

La quête de la connaissance chez Tomas implique donc qu'il se désintéresse de la femme dite modèle et devient plutôt un «collectionneur de curiosités» (*ILE*, p. 290). Durant une période de sa vie, Tomas exerce le métier de laveur de vitre à domicile et rencontre ainsi plusieurs nouvelles conquêtes potentielles. L'une d'elles attire l'attention de Tomas par sa grandeur extraordinaire. D'ailleurs, il lui donne les surnoms de femme-girafe et de femme-cigogne. Quelque temps après avoir fait l'amour avec elle, il essaie de définir l'unicité de la femme-girafe avec ses traits essentiels:

Il arriva finalement à une formule qui se composait de trois éléments:
 1. la maladresse jointe à la ferveur;
 2. le visage effrayé de quelqu'un qui perd l'équilibre et qui tombe;
 3. les jambes levées comme les bras d'un soldat qui se rend devant une arme brandie. (*ILE*, p. 296-297).

On ne peut manquer de voir toute l'ironie de ce passage où Tomas utilise une formule à trois éléments, qui ressemble risiblement à une «formule chimique» (*ILE*, p. 296) ou même à une description rappelant l'histoire naturelle de Buffon, pour décrire l'essence d'une femme. D'ailleurs, le ton ironique de cette scène remet en question la valeur des connaissances relevant du «millionième de dissemblable». Quoi qu'il en soit, la quête du «millionième de dissemblable» représente une variation à partir de la quête de femmes séduites à la manière de Don Juan, laquelle s'appuie sur la promesse du mariage. Cependant, le parcours libertin de Don Juan, à l'opposé de celui de Tomas, ne s'inscrit pas dans une recherche des aspects qui différencient une femme des autres, mais repose plutôt sur la

mystification et la tromperie:

SGANARELLE. Ah! pauvres filles que vous êtes, j'ai pitié de votre innocence, et je ne puis souffrir de vous voir courir à votre malheur. Croyez-moi l'une et l'autre: ne vous amusez point à tous les contes qu'on vous fait, et demeurez dans votre village.

DON JUAN, *revenant*. Je voudrais bien savoir pourquoi Sganarelle ne me suit pas.

SGANARELLE. Mon maître est un fourbe; il n'a dessein que de vous abuser, et en a bien abusé d'autres; c'est l'épouseur du genre humain (...) ¹⁵².

Sganarelle qualifie son maître d'«épouseur du genre humain» en raison des nombreuses promesses, entre autres de mariage, qu'il n'a pas tenues. Autrement dit, Don Juan est le trompeur du genre humain; il est celui qui ne respecte pas ses promesses, qu'il s'agisse du domaine de l'amour, de l'argent, de l'honneur ou de la religion.

Par conséquent, les variations à partir de l'hypotexte *Dom Juan* de Molière se rattachant à la figure du libertin revisitent ce mythe et l'explorent d'une façon nouvelle. Ainsi, le parcours libertin de Tomas rencontre, développe, appuie et contredit même le parcours libertin du Don Juan de Molière. La connaissance relevant de la variation est donc à la fois multipliée et relativisée en raison des différentes façons d'exploiter la figure du libertin, c'est-à-dire celle de Tomas qui est elle-même le lieu de mémoire et de réminiscence de Don Juan. En outre, l'art du roman-chemin dans *L'insoutenable légèreté de l'être* nous offre une autre façon de voir le

¹⁵³. Molière, *Dom Juan ou le festin de pierre*, *op. cit.*, p.49.

libertinage avec le personnage de Sabina. Sabina renouvelle avec le personnage de Don Juan dans la mesure où, comme on l'a vu, elle transgresse toutes les conventions lorsqu'elle se détache de sa patrie et au moment où elle quitte son amoureux, Franz, sans lui dire un mot d'adieu. De plus, sa vie sexuelle est marquée par la présence d'un bien étrange objet:

En se regardant dans le miroir, elle ne vit d'abord qu'une situation drôle. Mais, ensuite, le comique fut noyé sous l'excitation: le chapeau melon n'était plus un gag, il signifiait la violence faite à Sabina, à sa dignité de femme. Elle se voyait, les jambes dénudées, avec un slip mince à travers lequel apparaissait le pubis. Les sous-vêtements soulignaient le charme de sa féminité, et le chapeau d'homme en feutre rigide la niait, la violait, la ridiculisait. Tomas était à côté d'elle, tout habillé, d'où il ressortait que l'essence de ce qu'ils voyaient n'était pas la blague (il aurait été lui aussi en sous-vêtements et coiffé d'un chapeau melon), mais l'humiliation. Au lieu de refuser cette humiliation, elle l'exhibait, provocante et fière, comme si elle s'était laissé violer de bon gré et publiquement, et finalement, n'en pouvant plus, elle renversa Tomas. (*ILE*, p. 129-130).

Ce passage mettant en scène une excitation liée à une situation humiliante est du ressort de la transgression sexuelle dans la mesure où cette pratique s'éloigne des conventions sexuelles établies. Qu'il s'agisse de Sabina qui est excitée à la vue de l'humiliation que lui procure le port d'un chapeau melon et de sous-vêtements féminins, de Don Juan qui transgresse les lois sacrées du mariage ou de Tomas qui multiplie les aventures érotiques afin de déterminer la «formule du millionième de dissemblable» de chaque femme, la figure du libertin est toujours associée à un défi lancé aux conventions et aux idées reçues.

Lorsqu'un copain demande à Tomas le nombre total de ses conquêtes jusqu'à maintenant, il répond, sans vantardise: «quelque deux cents femmes»; et il ajoute:

Ça ne fait pas tant que ça. Mes rapports avec les femmes durent à peu près depuis vingt-cinq ans. Divisez deux cents par vingt-cinq. Vous verrez que ça fait à peu près huit femmes nouvelles par an. Ce n'est pas tellement. (*ILE*, p. 285).

À ce rythme-là, il serait à souhaiter qu'il écrive ses formules du «millionième de dissemblable» de chaque femme dans un livre. Du reste, dans *L'immortalité*, les rares souvenirs que Rubens a conservés de ses aventures érotiques illustrent la chimérique connaissance du donjuanisme. En effet, de toutes ses conquêtes, il ne lui reste en mémoire que sept ou huit photographies. Aussi songe-t-il que le libertinage ne nous offre pas de véritables connaissances sur la vie: «Il voyait soudain son erreur: malgré toutes ses aventures amoureuses, il connaissait les êtres humains tout aussi mal qu'à quinze ans¹⁵³». D'ailleurs, le Don Juan de Molière ne se soucie guère de ses anciennes conquêtes. Au contraire, il a plutôt tendance à oublier une femme à la simple vue d'une autre, comme en témoigne cette réplique de Don Juan: «Ma foi! tu ne te trompes pas, et je dois t'avouer qu'un autre objet a chassé Elvire de ma pensée¹⁵⁴». Force est de constater alors que ce n'est pas la quête de la connaissance qui motive en vérité le libertin. Shoshana Felman souligne:

¹⁵⁴. Milan, Kundera, *L'immortalité*, op. cit., p. 460.

¹⁵⁵. Molière, *Dom Juan*, op. cit., p. 16.

Si l'érotisme donjuanesque, structurellement et symboliquement, se présente comme un rapport à la mort, le passage d'une femme à une autre, c'est-à-dire la rupture même de la promesse, s'avère être une rupture de mémoire (une rupture de la mémoire du désir) dans la mesure où elle constitue un *acte d'oubli* de la mort¹⁵⁵.

Selon cette conception, le libertin aurait donc un comportement kitsch dans son rapport avec la mort dans la mesure où, comme le souligne Eva Le Grand, le kitsch se compare à un paravent qui dissimule la mort. D'ailleurs, la plus importante fonction du kitsch est de nier la mort, c'est-à-dire de mettre en scène un illusoire bonheur où règnent la répétition de toutes choses et donc aussi le sentiment d'immortalité. À cet égard, le parcours du libertin, du moment où l'on observe qu'il est incarné par la répétition perpétuelle de la conquête des femmes, serait «destiné à écarter les hommes de la pensée de la mort¹⁵⁶». Cela relèverait tout de même du paradoxe, puisque le libertin se défait du kitsch en désamorçant les idées reçues et la règle établie. Mais la croyance suivant laquelle l'humain peut échapper au paradoxe représente peut-être elle aussi une idée reçue. En somme, les variations à partir de l'hypotexte *Don Juan* de Molière, dont les personnages Tomas et Sabina figurent comme les lieux de mémoire, mettent en évidence et exposent tout le paradoxe que sous-tend le thème du libertinage, dans la mesure où le libertin s'affranchit du kitsch des idées reçues et, en même temps, affiche une attitude kitsch devant la mort.

¹⁵⁶. Shoshana Felman, *Le scandale du corps parlant. Don Juan avec Austin ou la séduction en deux langues*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 54-55.

¹⁵⁷. Maria Nemcova Banerjee, *Paradoxes terminaux. Les romans de Milan Kundera, op. cit.*, p. 71.

Tomas, comme le rapporte Eva Le Grand, met en scène un autre paradoxe: celui d'une «double exposition dans leur troublante proximité et interchangeabilité»¹⁵⁷ des figures de Don Juan et de Tristan. En effet, Tomas s'éprend de Tereza d'une façon bien mystérieuse qui rappelle le philtre de *La merveilleuse histoire de Tristan et Iseut*. Dès la deuxième rencontre avec Tereza, Tomas ressent en son for intérieur une passion qu'il ne peut contrôler:

Alors il imagina qu'elle était chez lui depuis de longues années et qu'elle était mourante. Soudain, il lui parut évident qu'il ne survivrait pas à sa mort. Il s'allongerait à côté d'elle pour mourir avec elle. (*ILE*, p.18-19).

Cette passion de Tomas provient de l'image qu'il se fait de Tereza, c'est-à-dire celle d'un enfant abandonné. Cette image, cette simple métaphore du personnage de Tereza, représente une variation à partir du roman courtois *Tristan* et de l'épisode du philtre d'amour, dans la mesure où ils figurent tous les deux comme la cause de la naissance d'un amour-passion. Denis de Rougemont rapporte que le mot passion signifie souffrance. Ces propos sont corroborés par le narrateur de *L'insoutenable légèreté de l'être* qui s'intéresse au mot compassion, lequel, selon les langues, peut vouloir dire co-souffrance ou co-sentiment. Or, l'amour que Tomas conçoit pour Tereza s'appuie sur la co-souffrance. En effet, Tereza est bien tourmentée à cause des infidélités de Tomas. Sa jalousie lui cause de vives douleurs qui s'incarnent dans ses rêves dans lesquels, par exemple, elle s'enfonce des

¹⁵⁸. Eva Le Grand, *Kundera ou La mémoire du désir*, op. cit., p. 182.

aiguilles sous les ongles. Tomas, à l'écoute de ces rêves, ne peut s'empêcher de ressentir les mêmes souffrances que Tereza puisque son amour en est un reposant sur la co-souffrance:

Quand Tereza rêvait qu'elle s'enfonçait des aiguilles sous les ongles, elle se trahissait, révélant ainsi à Tomas qu'elle fouillait en cachette dans ses tiroirs. Si une autre femme lui avait fait ça, jamais plus il ne lui aurait adressé la parole. Parce que Tereza le savait, elle lui dit: «Flanque-moi à la porte!» Or, non seulement il ne la flanqua pas à la porte, mais il lui saisit la main et lui baisa le bout des doigts car, à ce moment-là, il sentait lui-même la douleur qu'elle éprouvait sous les ongles, comme si les nerfs des doigts de Tereza avaient été reliés directement à son propre cerveau. (*ILE*, p. 37).

Ce passage qui montre l'amour que Tomas conçoit pour Tereza et où la souffrance joue un rôle prédominant n'est pas sans rappeler les nombreuses épreuves et douleurs qu'affrontèrent Tristan et Iseut dans leur vie amoureuse.

Du reste, la vie amoureuse de Tomas et de Tereza rejoint le mythe de Tristan et Iseut au moment de la mort. Sur ce point, Denis de Rougemont soutient que

*nous avons besoin d'un mythe pour exprimer le fait obscur et inavouable que la passion est liée à la mort, et qu'elle entraîne la destruction pour ceux qui s'y abandonnent de toutes leurs forces*¹⁵⁸.

Certes, l'amour-passion de Tristan et Iseut les amène à surmonter plusieurs obstacles, qu'il s'agisse du roi Marc, des barons jaloux ou de l'éloignement, mais, à la fin, c'est la mort qui unit les deux amants. En effet, Iseut, tout

¹⁵⁹. Denis de Rougemont, *L'amour et l'Occident*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1939, p. 16.

comme le pense Tomas lorsqu'il imagine la mort de Tereza, ne survit pas à la mort de Tristan:

«Puisque je n'ai pu vous rappeler à la vie, qu'au moins je vous rejoigne dans la mort, que j'aie confort avec vous, comme autrefois, du même breuvage.» Alors elle l'accrole, lui baise la face et les lèvres, l'embrasse étroitement, s'enlace à lui corps à corps, bouche à bouche, et à ce moment jette un long soupir; son cœur lui manque et l'âme s'envole: Iseut est morte pour son ami¹⁵⁹.

Selon de Rougemont, c'est à une mort volontaire qu'on assiste ici (ce qui n'est pas sans rappeler les morts volontaires de Tereza et de Joseph K...). Iseut meurt par amour: c'est une mort assumée et, par conséquent, transfigurée. En revanche, la mort de Tomas et de Tereza, même si elle surgit à un moment où ils sont unis, revêt un caractère beaucoup plus banal. En effet, ils ne meurent pas par amour, mais dans un banal accident de camion. Cette différence importante qu'introduit la variation par rapport à l'hypotexte *Tristan* a pour conséquence de nuancer et même de détruire, en quelque sorte, la beauté kitsch que met en scène l'illusoire pureté de l'amour-passion. En effet, suivant Eva Le Grand, «chez Kundera, "l'âme hypertrophiée" et lyrique de l'*homo sentimental* érige l'amour en sentiment absolu qui ne peut trouver sa juste mesure que dans l'absolu de la mort, autre façon de nier la *finitude* de toute chose humaine¹⁶⁰». En somme, la mort embellie par l'auréole de l'amour-passion (ce qui relève du kitsch dans la mesure où on pose un masque de beauté sur la mort) dissimule en fait un

¹⁶⁰. *Tristan. La merveilleuse histoire de Tristan et Iseut*, op. cit., p. 263.

¹⁶¹. Eva Le Grand, *Kundera ou la mémoire du désir*, op. cit., p. 211.

désir d'immortalité du sentiment amoureux.

La beauté de l'union amoureuse de Tomas et de Tereza prend une autre forme. Tout débute par une nouvelle mise à mort digne, encore une fois, de l'univers du *Procès* de Kafka où rêve et réel sont confondus. Tomas est convoqué par lettre à se rendre à l'aérodrome de la ville voisine. Tereza décide de l'accompagner. Dans l'aérodrome déserté, ils montent dans un avion qui les mène vers un lieu d'exécution où trois bourreaux les attendent. Dans l'avion, ils éprouvent une grande tristesse:

L'horreur est un choc, un instant de total aveuglement. L'horreur est dépourvue de toute trace de beauté. On ne voit que la lumière violente de l'événement inconnu qu'on attend. Au contraire, la tristesse suppose que l'on sait. Tomas et Tereza savaient ce qui les attendait. L'éclat de l'horreur se voilait et l'on découvrirait le monde dans un éclairage bleuté et tendre qui rendait les choses plus belles qu'elles ne l'étaient auparavant. (*ILE*, p. 443).

Le narrateur soutient que les personnages sont tristes parce qu'ils savent ce qui va leur arriver. À leur descente de l'avion, un bourreau bienveillant tire sur Tomas qui se transforme alors en lièvre. Tereza prend l'animal dans ses bras: «Elle fut heureuse de tenir ce petit animal entre ses bras, un petit animal qui était à elle et qu'elle pouvait serrer contre son corps. De bonheur, elle fondit en larmes» (*ILE*, p. 445). Tereza avait déjà songé que l'amour que l'on conçoit pour un animal est meilleur que l'amour partagé entre des humains. Ainsi, elle constate qu'elle aime sa chienne Karénine d'un amour désintéressé et dénué de jalousie. Mais le couple humain peut-il vivre du

même amour que celui que l'homme conçoit pour un animal?

Dans *L'art du roman*, Kundera associe beauté et connaissance romanesque. Ainsi, affirme-t-il, la beauté qui éblouit les instants de découvertes du roman constitue sa connaissance. Il ajoute: «Tous les aspects de l'existence que le roman découvre, il les découvre comme beauté¹⁶¹». Les dernières pages de *L'insoutenable légèreté de l'être* sont exemplaires sur ce point. En effet, Tomas et Tereza connaissent enfin le bonheur d'une union dans l'amour. Or, c'est un bonheur qui n'exclut pas la tristesse: la tristesse de savoir que la mort est proche (nous savons déjà qu'ils vont mourir dans un accident de camion depuis la troisième partie: «Les mots incompris»). Mais cela n'empêche pas qu'il s'agisse d'un moment de beauté: beauté, d'abord, d'un couple d'égale force (et vieux); beauté d'un couple, ensuite, dont l'amour se vit dans le privé (avec quelques amis intimes: le président et le jeune homme); beauté d'un couple, enfin, dont l'amour n'est pas un amour humain, mais un amour meilleur: l'amour insondable que l'on conçoit pour un animal:

Au ton de sa voix, il était impossible de douter de sa sincérité. Elle revit la scène de l'après-midi: il réparait le camion et elle trouvait qu'il faisait vieux. Elle était arrivée où elle voulait arriver: elle avait toujours souhaité qu'il fût vieux. Elle pensa encore une fois au lièvre qu'elle pressait contre son visage dans sa chambre d'enfant.

Qu'est-ce que ça signifie, se changer en lièvre? Ça signifie oublier sa force. Ça signifie que désormais on n'a pas plus de force l'un que l'autre.

Ils allaient et venaient, esquissaient les figures de la danse au son du

¹⁶². Milan Kundera, *L'art du roman*, *op. cit.*, p. 147.

piano et du violon; Tereza avait la tête posée sur son épaule. Comme dans l'avion qui les emportait tous deux à travers la brume. Elle ressentait maintenant le même étrange bonheur, la même étrange tristesse qu'alors. Cette tristesse signifiait: nous sommes ensemble. La tristesse était la forme, et le bonheur le contenu. Le bonheur emplissait l'espace de la tristesse.

Ils retournèrent à leur table. Elle dansa encore deux fois avec le président et une fois avec le jeune homme déjà tellement souï qu'il s'écroura avec elle sur la piste.

Puis ils montèrent tous les quatre et gagnèrent leurs chambres. (*ILE*, p. 454-455).

*
* *

La beauté-connaissance relevant du passage de l'amour «meilleur» partagé par Tomas et Tereza ne serait pas aussi admirable s'il n'était pas opposé à la beauté-kitsch de la mort d'Iseut par amour de Tristan. En effet, pour bien saisir les découvertes des romans contemporains, il faut inscrire ces œuvres dans l'histoire de la littérature. Dans une entrevue, Kundera explique ce que veulent dire pour lui la beauté-connaissance et la beauté-kitsch:

Tous nous avons rencontré une madame Bovary dans une situation ou une autre, et pourtant nous n'avons pas réussi à la reconnaître. Flaubert a démasqué le mécanisme de la sentimentalité, des illusions. Il nous a montré la cruauté et l'agression propres à la sentimentalité lyrique. C'est cela que je considère comme la connaissance du roman. L'auteur dévoile un secteur du réel qui n'a pas encore été révélé. Ce dévoilement entraîne la surprise et la surprise du plaisir esthétique ou, en d'autres mots, une sensation de beauté. Par ailleurs, il existe une tout autre forme de beauté: la beauté hors de la connaissance. On décrit ce qui a été décrit mille fois et plus, d'une manière légère et adorable. La beauté de «ce qui a été déjà dit mille fois», voilà ce qui, à mon avis, constitue le kitsch. Et cette forme de description, le vrai artiste la déteste profondément¹⁶².

¹⁶³. Cité par Eva Le Grand, *Kundera ou la mémoire du désir*, op. cit., p. 59-60.

Dans ce court extrait, Kundera soutient que la connaissance du roman repose sur le plaisir du lecteur d'être surpris par les dévoilements ou les découvertes d'«un secteur du réel qui n'a pas encore été révélé». Ainsi, le roman fait autant de découvertes qu'il fait tomber de masques au kitsch. Autrement dit, la connaissance du roman désigne la beauté esthétique qui, elle, suppose des découvertes. Du reste, Kundera, en greffant à l'aide de la variation les développements thématiques des deux hypotextes *Tristan* et *Don Juan* à la diégèse de *L'insoutenable légèreté de l'être*, a levé le voile sur le kitsch que dissimulent les thèmes de l'amour-passion et du libertinage. En effet, les variations intertextuelles ont révélé l'attitude kitsch, dans leur désir d'immortalité, des personnages qui figurent le libertinage et l'amour-passion. Toutefois, la plus grande découverte du roman correspond à ce qu'on pourrait nommer une nouvelle forme d'amour, c'est-à-dire l'amour que l'on ressent pour un animal.

CHAPITRE 6

ANNA KARÉNINE OU L'IMMORALITÉ DE LA CONNAISSANCE

Depuis toujours, profondément, violemment, je déteste ceux qui veulent trouver dans une œuvre d'art une *attitude* (politique, philosophique, religieuse, etc.), au lieu d'y chercher une *intention de connaître*, de comprendre, de saisir tel ou tel aspect de la réalité. La musique, avant Stravinski, n'a jamais su donner une grande forme aux rites barbares. On ne savait pas les imaginer musicalement. Ce qui veut dire: on ne savait pas imaginer la *beauté* de la barbarie. Sans sa beauté, cette barbarie resterait incompréhensible. (Je souligne: pour connaître à fond tel ou tel phénomène il faut comprendre sa beauté, réelle ou potentielle.) Dire qu'un rite sanglant possède une beauté, voilà le scandale, insupportable, inacceptable. Pourtant, sans comprendre ce scandale, sans aller jusqu'au bout de ce scandale, on ne peut comprendre grand-chose à l'homme¹⁶³.

¹⁶⁴. Milan Kundera, *Les testaments trahis*, *op. cit.*, p. 111-112.

Tomas et Tereza, on l'a vu, meurent dans un banal accident de camion. Or, cette scène n'est même pas décrite dans le roman. Nous le savons grâce à une lettre que Simon, le fils de Tomas, envoie à Sabina. En revanche, toute la septième partie, «Le sourire de Karénine», tourne autour de la mort lente de la chienne Karénine. Cette partie illustre tout l'art du roman-chemin. D'abord, le tempo de la diégèse imite le rythme lent, régulier et répétitif de la campagne où ils ont décidé de passer les dernières années de leur vie. À ce titre, Kundera utilise les termes musicaux de *pianissimo* (doucement) et d'*adagio* (lentement) afin de décrire cette «atmosphère calme, mélancolique, avec peu d'événements¹⁶⁴» de la septième partie. En outre, tout, dans cette partie, concerne de près ou de loin la chienne Karénine, qu'il s'agisse de l'opération de Karénine, de la réflexion du narrateur sur le droit que Dieu donne à l'humain de régner sur les animaux, de l'extermination des chiens errants à Prague, du rêve de Tereza où Karénine accouche de deux croissants et d'une abeille ou de l'euthanasie et de la mort de Karénine. Sans doute pourrait-il sembler immoral, selon la pensée commune, d'accorder autant d'importance à la mort d'un chien et de négliger à ce point celle d'un couple humain. En effet, l'être humain est porté à croire qu'il est supérieur et plus important que les animaux. Mais la septième partie, «Le sourire de Karénine», illustre plutôt l'opposé.

¹⁶⁵. Milan Kundera, *L'art du roman*, op. cit., p. 109.

L'hypotexte *Anna Karénine* de Tolstoï est bien intégré à la fiction. En effet, il accompagne la destinée du personnage de Tereza dès le début du récit. Tereza s'éprend de Tomas à la faveur de circonstances bien fortuites (la série de hasards), tout comme Anna rencontre Vronski lors d'un événement inhabituel et malheureux: l'écrasement d'un garde-voie par le train où prenait place Anna. En outre, lorsque Tereza décide de quitter la petite ville de province où elle demeurait avec sa mère pour débarquer sans invitation chez Tomas à Prague, la seule chose qui lui inspire un peu confiance est le roman *Anna Karénine* de Tolstoï qu'elle tient bien en évidence dans sa main:

Le matin, elle déposa la valise à la consigne de la gare, et toute la journée elle traîna dans les rues de Prague avec *Anna Karénine* sous le bras. Le soir, elle sonna, il ouvrit; elle ne lâchait pas le livre. Comme si c'était son billet d'entrée dans l'univers de Tomas. Elle comprenait qu'elle n'avait pour passeport que ce seul misérable ticket, et ça lui donnait envie de pleurer. (*ILE*, p. 84).

Les indices permettant de repérer les relations intertextuelles ne s'arrêtent pas là. Plus tard, Tomas offre à Tereza un nouveau compagnon: la chienne qu'elle va nommer Karénine. L'inscription romanesque de l'hypotexte *Anna Karénine* se fait donc au sein même du personnage de la chienne et de Tereza. Les variations à partir d'*Anna Karénine* approfondissent, de surcroît, le thème de la valeur ou de l'insignifiance de l'être humain comme on l'a vu par l'importance accordée dans le récit à la mort du chien en regard de celle des humains. En outre, la septième partie de *L'insoutenable légèreté de l'être* intitulée «Le sourire de Karénine» qui est, comme on le sait, consacré

à cette dernière, met en scène des moments où la profondeur de l'être de la chienne est explorée, qu'il s'agisse du moment où Karénine reprend conscience après avoir subi une opération:

Il les réveilla subitement vers trois heures du matin. Il remuait la queue et piétinait Tereza et Tomas. Il se frottait contre eux, sauvagement, insatiablement.

C'était aussi la première fois qu'il les réveillait! Il attendait toujours que l'un des deux fût réveillé pour oser sauter sur le lit.

Mais cette fois, il n'avait pu se maîtriser quand il avait soudain repris pleinement conscience au milieu de la nuit. Qui sait de quels lointains il revenait! Qui sait quels spectres il avait affrontés! Et maintenant voyant qu'il était chez lui et reconnaissant les êtres qui lui étaient les plus proches, il ne pouvait s'empêcher de leur communiquer sa joie terrible, la joie qu'il éprouvait de son retour et de sa nouvelle naissance (*ILE*, p. 414-415);

ou de l'épisode où Tomas, pour jouer, dispute avec une Karénine malade et triste un croissant dans le but de la réjouir:

Tomas, toujours à quatre pattes, recula, se recroquevilla et se mit à grogner. Il faisait semblant de vouloir se battre pour le croissant. Le chien répondit à son maître par son propre grognement. Enfin! C'était ça qu'ils attendaient! Karénine avait envie de jouer! Karénine avait encore le goût de vivre.

Ce grognement, c'était le sourire de Karénine et ils voulaient faire durer ce sourire le plus longtemps possible. (*ILE*, p. 424).

Dans ces passages où on voit une Karénine tellement joyeuse d'avoir survécu à son opération qu'elle réveille ses maîtres en plein cœur de la nuit et où Karénine se laisse séduire par le jeu de Tomas (et même sourit en grognant!) alors qu'elle est très souffrante et malade, l'auteur nous révèle la profondeur de l'être de cet animal. Cet étalement des mystères de l'être de Karénine fait bien sûr écho à la profondeur de l'être du personnage Anna Karénine du roman de Tolstoï dont les actions sont inexplicables d'une façon

rationnelle. Du reste, la septième partie de *L'insoutenable légèreté de l'être* est parsemée de réflexions de Tereza, de Tomas et du narrateur sur cet aspect, ce qui donne un tempo *pianissimo* et *adagio*. L'art du roman-chemin approfondit donc le thème de la profondeur de l'être à l'aide de réflexions sur des aspects de la Genèse de l'Ancien Testament, sur des réflexions de Descartes où il pense l'animal comme une simple machine animée, sur la folie de Nietzsche qui pleure sur la tête d'un cheval, etc. Toutes ces réflexions nous ramènent aux épisodes qui constituent des variations à partir d'*Anna Karénine* de Tolstoï et, ainsi, ajoutent des façons différentes d'exploiter le thème de la profondeur de l'être, tant et si bien que ce thème devient multiple et relatif.

Anna Karénine (avec *Guerre et paix*) figure, sans nul doute, parmi les chefs-d'œuvre du roman réaliste du XIX^e siècle. Tolstoï avait une pensée très religieuse et cherchait à illustrer ce tour d'esprit dans ses romans. *Anna Karénine* a d'abord été élaboré dans un but éducatif et moralisateur, c'est-à-dire pour condamner l'adultère comme le montre cette phrase tirée de la Bible et servant d'exergue au roman: «À moi la vengeance; c'est moi qui paierai de retour», dit le Seigneur¹⁶⁵». D'ailleurs, la première ébauche de ce roman mettait en scène des personnages qui incarnaient d'une façon

¹⁶⁶. Léon Tolstoï, *Anna Karénine*, Paris, Fernand Hazan, Éditeur, collection «Les chefs-d'œuvre de la littérature russe», (date absente), p. 3.

évidente soit le bien (le mari), soit le mal (Anna). Ainsi, Zoé Oldenbourg remarque que la première ébauche nous montre «une héroïne assez médiocre, sans beauté, sans esprit, mariée à un assez brave homme, et entraînant dans la «faute» un jeune homme fin et cultivé¹⁶⁶». Cependant, les personnages de la version finale sont beaucoup moins typés et, de ce fait, beaucoup plus proches de la nature humaine. Karénine, Anna et Vronsky ne sont ni bons ni mauvais, ils sont comme les êtres humains: l'incarnation très complexe à la fois du bien et du mal. Kundera soutient que cette conception des personnages, au lieu de représenter l'immoralité, constitue plutôt la morale du roman:

Quand Tolstoï a esquissé la première variante d'Anna Karénine, Anna était une femme très antipathique et sa fin tragique n'était que justifiée et méritée. La version définitive du roman est bien différente, mais je ne crois pas que Tolstoï ait changé entre-temps ses idées morales, je dirais plutôt que pendant l'écriture, il écoutait une autre voix que celle de sa conviction morale personnelle. Il écoutait ce que j'aimerais appeler la sagesse du roman. Tous les vrais romanciers sont à l'écoute de cette sagesse suprapersonnelle, ce qui explique que les grands romans sont toujours un peu plus intelligents que leurs auteurs. Les romanciers qui sont plus intelligents que leurs œuvres devraient changer de métier¹⁶⁷.

Cette dernière phrase, en plus de son ironie, illustre la raison essentielle qui fait qu'*Anna Karénine*, suivant Kundera, figure parmi les œuvres qui ont fait l'histoire du roman grâce à leurs découvertes. En effet, ce roman se distingue par son immoralité dans la mesure où le bien et le mal ne sont pas distincts mais plutôt relatifs. À cet égard, Kundera soutient que «suspendre

¹⁶⁷. Zoé Oldenbourg, «Anna Karénine», *Tolstoï*, Éditions Hachette, collection «Génies et Réalités», 1965, p. 209.

¹⁶⁸. Milan Kundera, *L'art du roman*, *op. cit.*, p. 190.

le jugement moral ce n'est pas l'immoralité du roman, *c'est sa morale*¹⁶⁸».

Le premier indice montrant que le jugement moral est suspendu dans *L'insoutenable légèreté de l'être* est le recours au personnage profondément humain d'Anna Karénine pour nommer la chienne de Tereza. On ne peut manquer de voir toute l'ironie que suppose cette appellation. En effet, cela semble vouloir dire qu'un être humain ne vaut peut-être pas mieux qu'un chien. Du reste, la réflexion sur la valeur de la vie humaine débute dès *l'incipit*. Le narrateur, à la faveur d'une réflexion sur le mythe de l'éternel retour de Nietzsche et sur la conception de Parménide suivant laquelle le léger est positif et le lourd est négatif, questionne l'importance de la vie humaine:

Plus lourd est le fardeau, plus notre vie est proche de la terre, et plus elle est réelle et vraie.

En revanche, l'absence totale de fardeau fait que l'être humain devient plus léger que l'air, qu'il s'envole, qu'il s'éloigne de la terre, de l'être terrestre, qu'il n'est plus qu'à demi réel et que ses mouvements sont aussi libres qu'insignifiants. (*ILE*, p.15).

En somme, le narrateur soutient que, plus une vie humaine repose sur un fardeau, plus elle est réelle, plus elle est importante. À l'opposé, une vie sans poids est insignifiante, ne vaut rien. Ces réflexions, propres à l'art du roman-chemin, approfondissent le thème de la valeur de l'être humain sur lequel reposent les variations à partir d'*Anna Karénine* de Tolstoï. Dans le

¹⁶⁹. Milan Kundera, *Les testaments trahis*, op. cit., p. 16.

roman de Tolstoï, Anna conçoit sa vie comme un véritable fardeau. D'abord, elle doit soutenir le poids de sa faute: l'adultère; ensuite, les regards de la société qui pèsent sur elle; finalement, l'amour qu'elle conçoit pour Vronski et qui l'attache à ce dernier, lequel représente une charge de plus dans sa vie. Ainsi, les variations à partir du roman de Tolstoï et les réflexions du narrateur s'y rattachant approfondissent et renouvellent le thème de la valeur de l'être en regard de la façon dont il s'incarne dans l'hypotexte *Anna Karénine*.

Dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, l'importance relative des divers personnages en raison du poids qu'ils ont à soutenir revêt un caractère différent que dans le roman de Tolstoï. Bien sûr, la responsabilité des personnages constitue un poids pour eux, qu'il s'agisse des crimes de l'époque stalinienne pour les communistes, du sentiment de culpabilité de Tereza envers sa mère ou de l'incapacité de Tomas de rendre Tereza heureuse. En outre, l'amour que Tomas conçoit pour Tereza l'appesantit:

Il avait vécu enchaîné à Tereza pendant sept ans et elle avait suivi du regard chacun de ses pas. C'était comme si elle lui avait attaché des boulets aux chevilles. À présent, son pas était soudain beaucoup plus léger. Il planait presque. Il se trouvait dans l'espace magique de Parménide: il savourait la douce légèreté de l'être. (*ILE*, p. 51)

Après cette courte rupture, Tomas et Tereza sont de nouveau réunis et le poids de la vie de couple redevient présent. Quant à Franz, même s'il ne vit pas avec Sabina puisqu'elle l'a quitté sans laisser d'adresse, l'amour qu'il

conçoit pour cette dernière (il s'agit plus d'adoration que d'amour) l'appesantit et représente le seul sens de sa vie. D'ailleurs, s'il entreprend la «Grande Marche» vers le Cambodge, c'est en grande partie parce qu'il croit à un appel secret de Sabina relevant, en fait, de son unique imagination. De plus, Franz aime participer aux manifestations dans la mesure où le fait d'être en groupe semble lui apporter une plus grande importance, une plus grande vérité puisque, partageant les mêmes idées, il se sent lié aux autres manifestants. Quoi qu'il en soit, la valeur de la vie humaine semble dépendre du poids de la responsabilité, qu'il s'agisse des crimes que l'on a commis et qui nous pèsent ou encore du fardeau de l'amour.

Néanmoins, dans un monde où règne le kitsch et où, par conséquent, la souillure intrinsèque de l'humain est niée, aucun poids de la responsabilité ne rattache l'homme à l'existence. Ainsi, les communistes, affichant une attitude kitsch, peuvent affirmer leur non-culpabilité: nous ne sommes pas responsables, car nous ne savions pas. Dans *La valse aux adieux*, autre roman de Kundera, un personnage ne ressent pas le poids de la faute qu'il a commise: il s'agit de Jakub. Jakub insère en douce une pilule empoisonnée (pour une raison fort irrationnelle) dans le tube de médicaments de Ruzena. Ruzena, lors d'une vive discussion avec son ancien copain, Frantisek, avale le poison et meurt. Dans un passage hilarant, Frantisek crie alors: «C'est moi qui l'ai tuée! C'est moi qui l'ai tuée.

Je suis un assassin!¹⁶⁹», car il pense qu'elle s'est suicidée par sa faute. Le véritable meurtrier, quant à lui, ne ressent aucuns remords. Ainsi, Jakub réfléchit sur son crime et le compare à celui de Raskolnikov, la figure centrale de *Crime et châtiment* de Dostoïevski:

Raskolnikov a vécu son crime comme une tragédie et il a fini par succomber sous le poids de son acte. Et Jakub s'étonne que son acte soit si léger, qu'il ne pèse rien, qu'il ne l'accable pas. Et il se demande si cette légèreté n'est pas autrement terrifiante que les sentiments hystériques du héros russe¹⁷⁰.

Cet extrait où l'on perçoit les traces explicites d'une variation sur le thème du meurtre à partir du roman de Dostoïevski met en scène deux réactions différentes devant l'homicide: Raskolnikov est harcelé par les remords, tandis que Jakub demeure calme et sans inquiétude. Jakub est cependant très contrarié de voir qu'il peut être si facile d'assassiner et que son crime lui est léger sur la conscience. En effet, cette pensée le terrifie, car cela veut dire que l'existence humaine, dans un monde où règne le kitsch (où prédominent donc l'innocence et l'immaturité), ne pèse pas bien lourd. Cette mention d'une variation d'un autre roman de Kundera est importante afin de bien saisir le thème de la valeur de l'être humain en regard du kitsch qui permet de se soustraire de toute responsabilité et ainsi de tout fardeau.

¹⁷⁰. Milan Kundera, *La valse aux adieux*, Paris, Gallimard, collection «folio», 1986, p. 267.

¹⁷¹. *Ibid.*, p. 279.

De tous les personnages de *L'insoutenable légèreté de l'être*, Sabina constitue, sans nul doute, celle qui échappe le plus au kitsch. Sabina, on l'a vu, fuit l'amour transfiguré de Franz. En effet, Franz attache beaucoup d'importance à sa relation extraconjugale avec Sabina et, par conséquent, veut garder celle-ci sans souillure: «Son amour pour la femme dont il était épris depuis quelques mois était une chose si précieuse qu'il s'ingéniait à lui façonner dans sa vie un espace autonome, un territoire inaccessible de pureté» (*ILE*, p. 123). L'illusion d'un amour pur relève bien entendu du kitsch. Lorsque Franz annonce à Sabina qu'il désire divorcer afin de vivre avec elle, Sabina est attirée par l'attrait d'une vie de couple simple et routinière. Mais, elle décide de fuir, de trahir Franz, de se libérer du fardeau qu'il peut représenter pour elle. Elle ne se laisse donc pas séduire par le kitsch d'une vie de couple idyllique. Sabina a aussi fui la Tchécoslovaquie et le kitsch du communisme qui oppressait sa liberté. D'ailleurs, en Tchécoslovaquie, pour avoir du succès en peinture, il fallait qu'une œuvre s'enracine dans l'esthétique du réalisme socialiste. Comme c'était le Parti qui décidait de tout, un artiste qui ne suivait pas les principes du réalisme socialiste pouvait facilement être mis à l'écart. Plus tard, elle trahira d'une autre façon la Tchécoslovaquie en dissimulant ses origines afin que personne ne réduise son œuvre à un combat, certain de sa vérité et donc kitsch, contre le communisme. On peut ainsi soutenir que la trahison figure comme le code existentiel du personnage de Sabina. Pour Sabina, «trahir,

c'est sortir du rang. Trahir, c'est sortir du rang et partir dans l'inconnu. Sabina ne connaît rien de plus beau que de partir dans l'inconnu» (*ILE*, p. 136). Quoi qu'il en soit, toutes les trahisons de Sabina correspondent aussi à des détachements: elle se détache de Franz et de son pays d'origine. Rien ne semble lui peser ou l'unir à quelque chose. Sabina mène sa vie en toute légèreté sans se soucier des implications de ses trahisons. Le narrateur, à la faveur des nombreuses trahisons de Sabina, réfléchit de nouveau sur l'opposition lourd-léger:

Le drame d'une vie peut toujours être exprimé par la métaphore de la pesanteur. On dit qu'un fardeau nous est tombé sur les épaules. On porte ce fardeau, on le supporte ou on ne le supporte pas, on lutte avec lui, on perd ou on gagne. Mais au juste, qu'était-il arrivé à Sabina? Rien. Elle avait quitté un homme parce qu'elle voulait le quitter. L'avait-il poursuivie après cela? Avait-il cherché à se venger? Non. Son drame n'était pas le drame de la pesanteur, mais de la légèreté. Ce qui s'était abattu sur elle, ce n'était pas un fardeau, mais l'insoutenable légèreté de l'être. (*ILE*, p. 178).

En somme, la valeur de la vie humaine dépend de la pesanteur du fardeau que chacun doit porter, qu'il s'agisse de la responsabilité d'une faute ou de l'amour qu'on partage avec l'autre. De plus, la responsabilité suppose la connaissance et la maturité: deux notions qui s'opposent à une pensée kitsch. Sabina, quant à elle, fuit le kitsch, fuit l'amour et les autres fardeaux en multipliant les trahisons. Son existence ne se rattache à rien et sa vie devient aussi légère qu'une plume. D'où le paradoxe: il faut fuir le kitsch pour être conscient de son impureté intrinsèque, mais, en trahissant tous nos attachements, plus rien ne nous pèse et on ressent alors *l'insoutenable*

légèreté de l'être, c'est-à-dire le fardeau de la légèreté qui suppose l'absence de responsabilité.

*
* * *

Comme on peut le voir le thème de la valeur et de la profondeur de l'être est un thème très riche et aux multiples facettes. Les variations à partir d'*Anna Karénine* de Tolstoï dans *L'insoutenable légèreté de l'être* rencontrent et contredisent même souvent la façon dont Tolstoï explorait ce thème dans son roman grâce au concours des différents personnages qui représentent des lieux de mémoire où l'hypotexte s'inscrit dans l'intimité même de leur parcours. En outre, les variations intertextuelles sont toujours soutenues et approfondies par les réflexions du narrateur ou des personnages, ce qui permet de ralentir le tempo de la fiction et, ainsi, de favoriser la mémorisation des découvertes que nous offre *L'insoutenable légèreté de l'être* en regard de l'hypotexte, *Anna Karénine*. Aussi, qu'il s'agisse de la profondeur de l'être de la chienne Karénine, des réflexions qui questionnent les rapports entre les êtres humains et les animaux, du poids qu'entraîne l'amour que conçoit Anna, Tomas et Franz, de la légèreté ou de la gravité des crimes ou encore des innombrables trahisons de Sabina qui

cherche à fuir ce qui conduit de près ou de loin ou kitsch, tout semble nuancer, relativiser et rendre encore plus ambivalent le thème de la valeur et de la profondeur de l'être.

CONCLUSION

«L'art de l'essai spécifiquement romanesque» propre aux romans de Kundera est, on l'a vu, indissociable de certains enjeux épistémologiques qui, soutient l'auteur, représentent la seule «morale du roman». Toutefois, cette quête de la connaissance du romancier s'allie à une fiction et à des personnages, lesquels demeurent ses préoccupations centrales. À l'instar de Fuentes et de Scarpetta, on peut dès lors qualifier les découvertes que nous offrent les romans de Kundera: les connaissances de l'imagination. Aussi, notre étude s'est-elle attardée à retracer et à comprendre les modalités qui président à l'inscription de ces connaissances de l'imagination dans *L'insoutenable légèreté de l'être* - ce qui représentait d'ailleurs notre problématique de départ. À partir des propos mêmes de Kundera tirés de *L'art du roman*, on a pu relever deux éléments fondamentaux qui illustrent l'enjeu épistémologique du romancier Kundera. En effet, il s'agit de l'impératif pour le romancier de faire des découvertes du point de vue esthétique et d'inscrire ces dernières dans le contexte de l'histoire du roman européen.

Les découvertes, dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, sont reliées à la démystification des conventions et des idées reçues dont Broch et Musil constituent, sur ce point, les principales sources d'inspiration de Kundera. Néanmoins, dans le but de démystifier les conventions, Kundera utilise le procédé littéraire de l'ironie d'une manière très spécifique qui n'est pas sans rappeler, dit-il, l'ironie populaire des Tchèques et même des autres petites nations de la *Mittleeuropa*. En effet, l'ironie kundérienne suppose une perpétuelle présence, comme une ombre, d'un humour qui a partie liée avec le paradoxe et l'ambiguïté de toutes les actions humaines. Le deuxième impératif de Kundera concerne son désir de donner pour base au roman contemporain toute l'expérience historique du roman européen. En effet, le lecteur ne peut comprendre les découvertes que nous offre la connaissance de l'imagination sans les inscrire dans le contexte des autres découvertes du roman. C'est pourquoi Kundera utilise d'une façon constante et cohérente le procédé d'intertextualité. En outre, le procédé d'intertextualité auquel celui-ci recourt ne peut être saisi qu'en le rapprochant du concept de la variation musicale. Aussi, la variation à partir d'un intertexte dans les romans de Kundera permet-elle de reprendre à l'infini l'exploration romanesque d'un thème déjà à l'œuvre dans les romans qui ont marqué l'histoire par leurs découvertes. La variation kundérienne suppose donc la répétition du même, mais toujours avec des différences, toujours enrichie, toujours multipliée et même souvent contradictoire. La somme de connaissances que nous offre

alors les différentes façons de concevoir un thème (celle de l'œuvre et celle des intertextes) demeure toujours multiple, ambiguë et relative. Les personnages, de surcroît, représentent dans *L'insoutenable légèreté de l'être* le vecteur de la démystification des idées reçues et de l'approfondissement des thèmes.

À cet égard, voyons comment le parcours romanesque du personnage de Sabina se révèle une véritable mise en abyme des deux procédés romanesques mis au service de la connaissance de l'imagination. Sabina soutient que son principal ennemi est le kitsch, peu importe qu'il s'agisse du kitsch communiste, de la dissidence tchèque, de la religion chrétienne, etc. Sa volonté d'échapper au kitsch repose sur le désir d'acquérir une plus grande liberté et s'allie aussi à un enjeu épistémologique. En effet, comme le souligne Eva Le Grand, le kitsch représente

cette fascinante et indéracinable faculté humaine de substituer les rêves d'un monde meilleur à notre réalité, bref de travestir le réel en une vision idyllique et extatique du monde à laquelle on sacrifie sans scrupules toute conscience éthique et critique¹⁷¹.

Le kitsch constitue donc un masque de beauté et de simplicité qu'on appose sur l'impureté et la complexité de toutes choses humaines. Aussi a-t-on remarqué les dimensions apodictique, imagologique et praxéologique du kitsch, c'est-à-dire la faculté qu'ont les gens qui se réclament d'une *doxa*

¹⁷². Eva Le Grand, *Kundera ou la mémoire du désir*, op. cit., p. 38-39.

kitschisée d'utiliser un discours imprégné d'idées reçues (de clichés, de stéréotypes et de lieux communs), lesquelles sont posées comme des vérités absolues et donc soustraites au questionnement, et de soutenir leur discours avec des images qui embellissent et simplifient la vérité d'une façon qui leur est favorable: tout cela dans le but de convaincre l'interlocuteur d'adopter un comportement précis. Toutefois, le kitsch n'est pas absent des romans de Kundera. Au contraire, Kundera met en scène délibérément l'influence du kitsch chez ses personnages afin de le subvertir par la suite grâce au procédé de l'ironie qui repose sur les rapports contrapuntiques d'une *doxa* opposée à une *para-doxa*. Sabina, quant à elle, refuse la sujétion à la *doxa* et au kitsch. Aussi, ne veut-elle pas être associée aux communistes, aux dissidents tchèques, etc. Elle préfère conserver la liberté et l'originalité que lui confère son métier de peintre.

En effet, les toiles de Sabina illustrent à la perfection l'impératif de démystification des conventions et permettent, en d'autres mots, de lever le voile sur le masque du kitsch. Lorsque Tereza est introduite pour la première fois chez Sabina, cette dernière lui présente ses tableaux dont un, en particulier, qui appartient à son premier cycle intitulé «Décors»:

Ce tableau-là, je l'avais abîmé. De la peinture rouge avait coulé sur la toile. Au début, j'étais furieuse, mais cette tache a commencé à me plaire parce qu'on aurait dit une fissure, comme si le chantier n'était pas un vrai chantier, mais seulement un vieux décor fendu où le chantier était peint en trompe l'œil. J'ai commencé à m'amuser avec cette fissure, à l'agrandir, à imaginer ce qu'on pouvait voir derrière. C'est comme ça que j'ai peint mon premier cycle de

tableaux que j'ai appelé Décors. Évidemment, il fallait que personne ne les vît. On m'aurait fichue à la porte de l'école. Devant, c'était toujours un monde parfaitement réaliste et, en arrière-plan, comme derrière la toile déchirée d'un décor de théâtre, on voyait quelque chose d'autre, quelque chose de mystérieux ou d'abstrait.

Elle s'interrompt, puis elle ajouta: «Devant c'était le mensonge intelligible et derrière l'incompréhensible vérité.» (*ILE*, p. 97-98.)

Le cycle des tableaux de Sabina intitulé «Décors» constitue la métaphore de sa quête de la connaissance et de son refus du kitsch. En effet, chaque fissure qu'elle ajoute à ses tableaux est comme un voile qu'elle lève sur le mensonge du kitsch et des idées reçues. L'ironie kundérienne, tout comme les tableaux de Sabina, déchire le décor qu'est la *doxa* kitschisée et montre, comme en arrière-plan, la vérité des choses humaines: vérités marquées par l'ambiguïté, la contradiction et la relativité. Ainsi, que l'on songe aux «vérités» sur les combats sublimés et subsumés par l'idée de justice chez les communistes et les dissidents tchèques ou aux «vérités» sur la finalité d'une idéologie telle que l'eschatologie chrétienne ou la «Grande Marche» vers la fraternité et l'égalité des hommes, ou encore aux «vérités» des communistes, des dissidents tchèques ou des chrétiens qui supposent que l'homme est «bon» et que la procréation est donc admirable, l'ironie kundérienne, dite «paradoxe», met en évidence les paradoxes et la relativité de ces «vérités» et déconstruit donc les dimensions apodictique, imagologique et praxéologique de la *doxa* kitschisée. C'est pourquoi la seule connaissance qui ressort de la déconstruction du kitsch est

l'ambiguïté, l'incertitude, l'ambivalence et la relativité de toutes les facettes de la condition humaine.

Toutefois, le parcours romanesque de Sabina, malgré ses nombreuses trahisons pour fuir le kitsch, prouve que l'humain, en définitive, ne peut vivre sans plus ou moins afficher une attitude kitsch. Ainsi, lors d'un séjour à la campagne chez un vieux couple d'amis, Sabina constate que son kitsch représente l'image d'une famille unie, paisible, harmonieuse et où les conflits sont inexistantes :

A-t-elle trouvé au seuil de la vieillesse les parents auxquels elle s'est arrachée quand elle était jeune fille? A-t-elle enfin trouvé les enfants qu'elle n'a jamais eus?

Elle sait bien que c'est une illusion. Son séjour chez ces charmants vieillards n'est qu'une halte provisoire. Le vieux monsieur est gravement malade et sa femme, quand elle se retrouvera sans lui, ira chez son fils au Canada. Sabina reprendra le chemin des trahisons et, de temps à autre, au plus profond d'elle-même, tintera dans l'insoutenable légèreté de l'être une ridicule chanson sentimentale qui parlera de deux fenêtres éclairées derrière lesquelles vit une famille heureuse.

Cette chanson la touche, mais elle ne prend pas son émotion au sérieux. Elle sait fort bien que cette chanson-là n'est qu'un joli mensonge. À l'instant où le kitsch est reconnu comme mensonge, il se situe dans le contexte du non-kitsch. Ayant perdu son pouvoir autoritaire, il est émouvant comme n'importe quelle faiblesse humaine. Car nul d'entre nous n'est un surhomme et ne peut échapper entièrement au kitsch. Quel que soit le mépris qu'il nous inspire, le kitsch fait partie de la condition humaine. (*ILE*, p. 371-372).

En ce sens, le parcours romanesque de Sabina constitue la mise en abyme des modalités qui président à la démythification des idées reçues, puisque le romancier Kundera, sachant qu'on ne peut échapper totalement au kitsch, l'inscrit dans sa fiction dans le but que le lecteur reconnaisse les

comportements qui se rapportent au kitsch. Comme le soutient le narrateur de *L'insoutenable légèreté de l'être*, dès le moment où le kitsch est reconnu comme un masque dissimulant la vérité, le mensonge et l'illusion posés sur la vérité sont alors désamorçés et déconstruits, étant donné qu'ils se situent dès lors «dans le contexte du non-kitsch».

Le personnage de Sabina se rattache également à la connaissance de l'imagination reliée au procédé romanesque de la variation sur un thème. En effet, le «code existentiel» de Sabina repose essentiellement sur la trahison. Aussi, le parcours romanesque de ce personnage présente-t-il constamment la répétition d'épisodes reliés au thème de la trahison, épisodes qui n'ont de cesse d'approfondir et de relativiser ce thème, qu'il s'agisse du moment où elle trahit sa patrie, ses parents, son amoureux Franz, etc. À ce titre, le motif du chapeau melon de Sabina nous révèle toute la richesse de sens et même de contradictions que permet le procédé de la variation:

D'abord, c'était une trace laissée par un aïeul oublié qui avait été maire d'une petite ville de Bohême au siècle dernier.

Deuxièmement, c'était un souvenir du père de Sabina.

(...)

Troisièmement, c'était l'accessoire des jeux érotiques avec Tomas.

Quatrièmement, c'était le symbole de son originalité, qu'elle cultivait délibérément .

(...)

Cinquièmement: à l'étranger, le chapeau melon était devenu un objet sentimental. Quand elle était allée voir Tomas à Zurich, elle l'avait emporté et se l'était mis sur la tête pour lui ouvrir la porte de sa chambre d'hôtel. Il se produisit alors quelque chose d'inattendu: le chapeau melon n'était ni drôle ni excitant, c'était un vestige du temps passé.

(...)

Le chapeau melon était devenu le motif de la partition musicale qu'était la vie de Sabina. Ce motif revenait encore et toujours, prenant chaque fois une autre signification; toutes ces significations passaient par le chapeau melon comme l'eau par le lit d'un fleuve. Et c'était, je peux le dire, le lit du fleuve d'Héraclite: «On ne se baigne pas deux fois dans le même fleuve!» Le chapeau melon était le lit d'un fleuve et Sabina voyait chaque fois couler un autre fleuve, un autre *fleuve sémantique*: le même objet suscitait chaque fois une autre signification, mais cette signification répercutait (comme un écho, comme un cortège d'échos) toutes les significations antérieures. Chaque nouvelle expérience vécue résonnait d'une harmonie plus riche. (*ILE*, p. 130-131).

Force est de constater que les multiples et différents fleuves sémantiques rattachés au chapeau melon de Sabina illustrent les modalités que sous-tend la connaissance de l'imagination reliée au procédé de la variation. Certes, les thèmes repris et approfondis dans *L'insoutenable légèreté de l'être* rencontrent, «comme dans un cortège d'échos», les autres conceptions des hypotextes. Ainsi, le thème de l'aveuglement, par exemple, prend un sens différent selon qu'il apparaît dans les rêves de Tereza, dans le mythe d'Œdipe, dans les réflexions où cécité et «planète de l'inexpérience» sont liées, etc.

En outre, le personnage de Sabina est également très relié aux trois principaux thèmes explorés par la variation à partir des intertextes qui ont fait des découvertes et qui appartiennent ainsi à l'histoire de la littérature: responsabilité/irresponsabilité: *Œdipe* de Sophocle et le *Procès* de Kafka; amour-passion/libertinage: *Tristan et Iseut* et *Dom Juan* de Molière; légèreté/pesanteur de l'être: *Anna Karénine* de Tolstoï. Certes, d'une façon

générale, Sabina ne ressent pas le «vertige» qui implique le désir irrésistible de tomber, c'est-à-dire de succomber au kitsch. Sabina échappe au kitsch patriotique en s'éloignant toujours plus de la Tchécoslovaquie, son pays d'origine, elle n'adhère pas au kitsch amoureux en ne se laissant pas séduire par aucun homme et elle refuse d'être associée ou que son art soit associé au combat de la dissidence tchèque. En revanche, Sabina reconnaît que l'émotion ressentie devant l'image d'un foyer heureux et paisible représente son kitsch. À cet égard, Sabina est, sans nul doute, le personnage qui souffre le moins de «cécité», dans la mesure où le thème de l'aveuglement dans *L'insoutenable légèreté de l'être* correspond à l'inconscience de l'immaturation humaine. À l'opposé, Sabina est consciente de vivre dans un monde où prévaut le kitsch, autrement dit, de vivre sur «la planète de l'inexpérience». Or, cette lucidité lui permet de distinguer et de comprendre la beauté-kitsch et la beauté-connaissance. D'ailleurs, on peut rapprocher sa conception de la mort et du cimetière de la beauté-connaissance que met en scène l'épisode où Tereza vit l'amour «parfait» en compagnie d'un Tomas vieux et faible (transformé en lièvre). En effet, Sabina, à l'opposé de la figure de Tristan et d'Iseut, ne souhaite pas une union amoureuse dans la mort (ce qui représente une beauté-kitsch inhérente au désir d'éternité du sentiment amoureux) et ne multiplie pas indéfiniment les aventures érotiques et les ruptures comme Tomas (ce qui illustre un illusoire bonheur de la répétition et donc de l'immortalité de l'existence).

Sabina élabore plutôt une imagerie remarquable reliée à la mort et au lieu de la mort: le cimetière:

Les cimetières de Bohême ressemblent à des jardins. Les tombes sont recouvertes de gazons et de fleurs de couleurs vives. D'humbles monuments se cachent dans la verdure du feuillage. Le soir, le cimetière est plein de petits cierges allumés, on croirait que les morts donnent un bal enfantin. Oui, un bal enfantin, car les morts sont innocents comme les enfants. Aussi cruelle que fût la vie, au cimetière régnait toujours la paix. Même pendant la guerre, sous Hitler, sous Staline, sous toutes les occupations. Quand elle se sentait triste, elle prenait sa voiture pour aller loin de Prague se promener dans un de ses cimetières préférés. Ces cimetières de campagne sur fond bleuté de collines étaient beaux comme une berceuse. (*ILE*, p. 152-153).

Un cimetière qui a l'effet d'une berceuse; un cimetière qui console la tristesse et l'angoisse; un cimetière encore où les morts sont humbles (comme les monuments) et donnent un bal enfantin. Cette conception du cimetière de Sabina est bien étrange et peut même paraître, selon la pensée commune, immorale. C'est pourquoi la conception du cimetière (et de la mort) de Sabina se rattache à la beauté-connaissance: une connaissance belle qui est provoquée, selon les mots de Kundera, par la «surprise du plaisir esthétique» comme le ferait «la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie». Du reste, Sabina, vivant dans la légèreté de l'être, puisqu'aucun fardeau de la vie (amour, crime, association, etc.) ne la rattache au monde, souhaite encore mourir dans la légèreté:

Elle a donc rédigé un testament où elle a stipulé que sa dépouille doit être brûlée et ses cendres dispersées. Tereza et Tomas sont morts sous le signe de la pesanteur. Elle veut mourir sous le signe de la légèreté. Elle sera plus

légère que l'air. Selon Parménide, c'est la transformation du négatif en positif. (ILE, p. 399).

Bref, Sabina ressent l'insoutenable légèreté de l'être, puisqu'aucun fardeau (ou responsabilité) ne la rattache au monde: amour, sentiment patriotique, etc. Toutefois, la légèreté de l'être est quelque chose d'insoutenable puisqu'elle interroge la valeur de l'humain.

En somme, la mise en abyme de la connaissance de l'imagination dans le parcours même du personnage de Sabina montre toute l'importance de l'aspect intime de la fiction en ce qui concerne les enjeux épistémologiques. En effet, qu'il s'agisse de la déconstruction des idées reçues se rapportant à l'ironie ou de l'approfondissement des thèmes relié à la variation à partir d'intertextes, le personnage et la représentation de son intimité dans *L'insoutenable légèreté de l'être* constituent toujours le support et le vecteur de la quête de la connaissance -ce qui confirme d'ailleurs notre hypothèse de départ. À cet égard, l'art de l'«essai spécifiquement romanesque» de Kundera permet une connaissance qui n'a rien d'étroitement positiviste, mais qui repose plutôt sur l'imaginaire dont les personnages sont indissociables. Du reste, les modalités qui président à l'inscription de la connaissance dans *L'insoutenable légèreté de l'être* et qui dépendent des procédés romanesques de l'ironie et de la variation prédominant également dans toutes les autres œuvres de Kundera. Quoi

qu'il en soit, la connaissance de l'imagination dans *L'insoutenable légèreté de l'être* n'est jamais fixe, absolue ou certaine. À l'opposé, la rencontre de plusieurs conceptions différentes offre une vérité toujours plurielle, relative et ambiguë. On se retrouve donc devant un roman qui interroge plus qu'il n'éduque, comme le souligne Kundera lui-même en ces termes: «Mais ce ne sont pas seulement les situations particulières qui sont ainsi interrogées, le roman tout entier n'est qu'une longue interrogation¹⁷²». Élaborer le roman comme une interrogation toujours nuancée et qui se prolonge en une connaissance se confondant avec une «sagesse de l'incertitude»: voilà la richesse des romans de Kundera:

Entre l'être et l'oubli, entre la mémoire et l'oubli, entre l'être et le non-être... Dès les premières lignes de *L'insoutenable légèreté de l'être*, on se trouve dans l'espace miné du paradoxe, à la dangereuse frontière du multiple où tous les contraires qui balisent notre existence ont droit de cité et deviennent, ainsi que les valeurs que nous avons l'habitude de leur assigner, *interchangeables*. Aucun des multiples éléments qui composent cette magistrale «partition musicale» ne prétend à la vraisemblance, à l'affirmation ou à un sens définitif et unique; tout n'y est qu'«esquisse» en constante ébullition, chacun des thèmes et motifs y étant transformés simultanément et d'innombrables façons par la variation et par la polyphonie qui fondent l'esthétique romanesque de Kundera. Chef-d'œuvre d'ambiguïté, *L'insoutenable légèreté de l'être* nous enlève, grâce à une maîtrise parfaite de ces procédés polymorphes, vers de nouveaux sommets, jalons de cette quête d'une synthèse romanesque poursuivie par Kundera depuis son premier roman dans la lignée illustre de Broch et de Musil. Plus que jamais ce texte nous introduit dans l'univers du *possible* où toute affirmation se change en hypothèse, où règne l'unique «absolu» accessible à l'homme: la liberté totale de l'imaginaire¹⁷³.

173. Milan Kundera, *L'art du roman*, *op. cit.*, p. 45.

174. Eva Le Grand, «La liberté de l'imaginaire: L'Insoutenable légèreté de Kundera», *De la philosophie comme passion de la liberté: Hommage à Alexis Klimov*, Montréal, Éditions du Beffroi, 1984, p. 271.

BIBLIOGRAPHIE

I- CORPUS ÉTUDIÉ

KUNDERA, Milan, *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Éditions Gallimard, collection «folio», 1996, 432 p.

II- AUTRES ŒUVRES DE MILAN KUNDERA

1- ROMANS

KUNDERA, Milan, *La plaisanterie*, Paris, Éditions Gallimard, collection «folio», 1984, 423 p.

KUNDERA, Milan, *Risibles amours*, Paris, Éditions Gallimard, collection «folio», 1986, 303 p.

KUNDERA, Milan, *La vie est ailleurs*, Paris, Éditions Gallimard, collection «folio», 1976, 432 p.

KUNDERA, Milan, *La valse aux adieux*, Paris, Éditions Gallimard, collection «folio», 1995, 299 p.

KUNDERA, Milan, *Le livre du rire et de l'oubli*, Paris, Éditions Gallimard, collection «folio», 1995, 343 p.

KUNDERA, Milan, *L'immortalité*, Paris, Éditions Gallimard, collection «folio», 1996, 535 p.

KUNDERA, Milan, *La lenteur*, Paris, Éditions Gallimard, collection «folio», 1995, 153 p.

KUNDERA, Milan, *L'identité*, Paris, Éditions Gallimard, 1997, 164 p.

2- THÉÂTRE

KUNDERA, Milan, *Jacques et son maître*, Paris, Éditions Gallimard, 1981, 103 p.

3- ESSAI

KUNDERA, Milan, *L'art du roman*, Paris, Éditions Gallimard, collection «folio», 1995, 197 p.

KUNDERA, Milan, *Les testaments trahis*, Paris, Éditions Gallimard, collection «folio», 1993, 324 p.

4- ARTICLES DE REVUES

KUNDERA, Milan, «Esch Is Luther», *Review of Contemporary Fiction*, vol. 8, n° 2, Summer 1988, p. 266-272.

KUNDERA, Milan, «Le rire de Dieu», *Le Nouvel Observateur*, du 10 au 16 mai 1985, n° 1070, p. 64-66.

KUNDERA, Milan, «Le pari tchèque», *Le Nouvel Observateur*, n° 1616, du 26 oct. au 1^{er} nov. 1995, p. 34.

KUNDERA, Milan, «L'anti-kitsch américain», préface à Philip Roth, *Professeur de désir*, Paris, Éditions Gallimard, collection «folio», 1982, p. I-VII.

III- OUVRAGES DE FICTION

BROCH, Hermann, *Les somnambules*, Paris, Éditions Gallimard, 1990, 727 p.

DIDEROT, Denis, *Jacques le fataliste et son maître*, Paris, Booking International, collection «classiques français», 1993, 316 p.

KAFKA, Franz, *Le Procès*, Paris, Le Livre de Poche, 1969, 367 p.

MOLIÈRE, *Dom Juan ou le festin de pierre*, Paris, Éditions Hachette, 1991, 159 p.

SOPHOCLE, *Oedipe roi*, Paris, Éditions Librio, 1994, 95 p.

STERNE, Laurence, *Vie et Opinions de Tristram Shandy*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1961, 572 p.

TOLSTOÏ, *Anna Karénine 1*, Paris, Fernand Hazen, Éditeur, (date absente), 506 p.

TOLSTOÏ, *Anna Karénine 2*, Paris, Édition Stock, 1972, 510 p.

Tristan. La merveilleuse histoire de Tristan et Iseut, Paris, Éditions Gallimard, collection «folio», 1973, 285 p.; restituée par André Mary.

IV- OUVRAGES CRITIQUES

AMOSSY, Ruth, «La notion de stéréotype dans la réflexion contemporaine», *Littérature*, no 73, 1989, p. 29-46.

AMOSSY, Ruth, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Éditions Nathan, 1991, 215 p.

AMOSSY, Ruth, «La notion de stéréotype dans la réflexion contemporaine», *Littérature*, n° 73, février 1989, p. 29-46.

AMOSSY, Ruth et ROSEN, Elisheva, *Les discours du cliché*, Paris, Éditions CDV et SEDES réunis, 1982, 151 p.

ANGENOT, Marc, *1889: un état du discours social*, Longueuil, Québec, Éditions du Préambule, 1989, 1167 p.

ARISTOTE, *Rhétorique, Tome premier*, Texte établi et traduit par Médéric Dufour, Deuxième édition, Paris, Société d'édition «Les Belles Lettres», 1960, 165 p.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Le marxisme et la philosophie du langage*, Les Éditions de Minuit, 1977, 233 p.

BAKHTINE, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, 346 p.

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Éditions Gallimard, collection «nrf», 1970, 471 p.

BARTHES, Roland, «L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire», *L'aventure sémiologique*, Paris, Éditions du Seuil, 1985, p. 85-165.

BÉDARD, Suzanne, «La sagesse de l'incertitude», *L'analyste*, no 18, été 1987, p. 81-82.

BEHLER, Ernst, *Ironie et modernité*, Presses Universitaires de France, 1997, 389 p.

BENJAMIN, Walter, «L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductivité technique», *L'homme. Le langage et la culture*, Paris, Éditions Denoël, 1971, p. 137-181.

BERNIER, Marc-André, «La figure comme pratique idéologématique, suivi de *Figura* d'Erich Auerbach», mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en études littéraires, UQAM, avril 1991, 145 p.

BERNIER, Marc-André, «Libertinage et figures du savoir. Le roman libertin en France de Crébillon fils à Fougeret de Monbron», Thèse présentée comme exigence partielle en sémiologie à l'Université du Québec à Montréal, mai 1996, 345 p.

BERNIER, Marc-André, «Personnage», *Dictionnaire historique et sociologique de la littérature*, Paris, PUF; sous presse.

BOISACQ, Marie-Jeanne, «Une variation sur un même thème: *Jacques et son maître* de Milan Kundera», *French Studies in Southern Africa*, Pretoria, South-Africa, N° 24, 1995, p. 21-31.

BONNOURE, Pierre, *Histoire de la Tchécoslovaquie*, Paris, collection «Que sais-je», Presses universitaires de France, 1968, 127 p.

BRECHT, Bertold, *Écrits sur le théâtre 2*, Paris, L'Arche Éditeur, 1979, 622 p.

BROCH, Hermann, *Création littéraire et connaissance*, Paris, Éditions Gallimard, collection «nrf», 1966, 750 p.

BRULOTTE, Gaëtan, «Le roman de la pensée: autour de Kundera», *Liberté*, no 213, juin 1994, 212-219.

Italo Calvino, «On Kundera», *The Review of Contemporary Fiction*, vol. IX, 1989, p. 53-57.

CASTILLO DURANTE, Daniel, *Du stéréotype à la littérature*, Montréal, XYZ éditeur, 1994, 160 p.

CHVATIK, Kvetoslav, *Le monde romanesque de Milan Kundera*, Paris, Gallimard, 1995, 259 p.

DAUNAIS, Isabelle, «Le temps de la mémoire», *Liberté*, no 223, février 1996, p.96-98.

DE ROUGEMONT, Denis, *L'amour et l'Occident*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1939, 314 p.

DORFLES, Gillo, *Le kitsch. Un catalogue raisonné du mauvais goût*, Bruxelles, Éditions complexes, 1978, 315 p.

DRAPER, Marie-Ève, «Donjuanisme et libertinage dans les romans de Milan Kundera», janvier 1997, UQAM, Mémoire, 116 p.

DUPRIEZ, Bernard, *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Montréal, Presses de la Cité, 1980, 540 p.

FAVRE, Robert, *Le rire dans tous ses éclats*, Presses Universitaires de Lyon, 1995, 105 p.

FELMAN, Shoshana, *Le scandale du corps parlant. Don Juan avec Austin ou la séduction en deux langues*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, 218 p.

FLAUBERT, Gustave, *Dictionnaire des idées reçues*, Édition diplomatique des trois manuscrits de Rouen par Lea Caminiti, Paris, Éditions A.G. Nizet, 1966, 345 p.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, 573 p.

GLAUDES, Pierre et REUTER, Yves, *Le personnage*, Paris, Presses universitaires de France, collection «que sais-je», 1998, 121 p.

GLIKSOHN, Jean-Michel, *Le procès. Kafka*, Paris, Éditions Hatier, collection «Profil d'une œuvre», 1972, 79 p.

HERSANT, Yves, «Milan Kundera: la légère pesanteur du kitsch», *Critique*, n° 450, nov. 1984, p. 878-887.

KIEBUZINSKA, Christine, «*Jacques and his master: Kundera's Dialogue with Diderot*», *Comparative literature studies*, Vol.29, n° 1, 1992 p. 54-76.

LAFRANCE, Yvon, *La théorie platonicienne de la Doxa*, Montréal, Éditions Bellarmin, coll. «*noésis*», 1981, 475 p.

LE GRAND, Eva, «L'esthétique de la variation romanesque chez Kundera», *L'infini*, no 5, hiver 1984, p. 56-64.

LE GRAND, Eva, «Milan Kundera, auteur de Jacques le fataliste...», *Stanford french review*, Saratoga, Ca, 1984, vol.7, n° 2-3, p. 349-362.

LE GRAND, Éva (sous la direction de), *Séductions du kitsch*, Montréal, XYZ éditeur, 1996, 184 p.

LE GRAND, Eva, *Kundera ou La mémoire du désir*, Montréal, XYZ éditeur, 1995, 237 p.

LE GRAND, Eva, «Rire de mourir», *Liberté*, n° 149, octobre 1983, p. 102-117.

LE GRAND, Eva, «La liberté de l'imaginaire: L'insoutenable légèreté de Kundera», *De la philosophie comme passion de la liberté: Hommage à Alexis Klimov*, Montréal, Éditions du Beffroi, 1984, p. 271-281.

LEPAPE, Pierre, «Kundera à la rencontre du plaisir perdu», *Le Monde sélection hebdomadaire*, n° 2411, 19 janv. 1995, p. 14.

MARCELLE, Jacques, *Le deuxième coup de Prague*, Bruxelles, Les Éditions Vie Ouvrière, 1968, 295 p.

MARGOLIUS KOVALY, Heda, *Le premier Printemps de Prague, Souvenirs, 1941-1968*, Éditions Payot, 1991, 220 p.

MARX et ENGELS, *Le Manifeste du parti communiste*, Paris, Messidor/Éditions sociales, 1983, 189 p.

MOLES, Abraham A., *Le kitsch. L'art du bonheur*, Paris, Éditions HMH, 1971, 247 p.

MONTABELTTI, Jean, «L'homme de plume», *Magazine littéraire*, no 204, fév. 1984, p. 62-63.

MONTABELTTI, Jean, «La civilisation du roman», *Magazine littéraire*, no 238, fév. 1987, p. 81.

MORISSETTE, Jacques, «Tragique destin de Joseph K...», *Liberté*, Montréal, vol.25, n° 5, oct. 1983, p. 86-101.

NEMCOVA BANERJEE, Maria, *Paradoxes terminaux*, Paris, Gallimard, 1993, 385 p.

OLDENBOURG, Zoé, «Anna Karénine», *Tolstoï*, Éditions Hachette, collection «Génies et Réalités», 1965, p. 198-221.

PAULHAN, Jean, *Les fleurs de Tarbe ou la terreur dans les lettres*, Paris, Éditions Gallimard, 1941.

PERELMAN, Chaïm ET OLBRECHTS-TYTECA, Lucie, *Traité de l'argumentation*, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1988, 734 p.

PIÉGAY-GROS, Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Éditions Dunod, 1996, 184 p.

PIERSSENS, Michel, *Savoirs à l'oeuvre*, Presses universitaires de Lille, 1990, 185 p.

PLANTIN, Christian (Sous la direction de), *Lieux communs, topoi, stéréotypes, clichés*, Paris, Éditions Kimé, 1993, 522 p.

RICARD, François, «Le point de vue de Satan», *Liberté*, n° 121, Montréal, 1979 p. 58-66.

RICARD, François, «Variation sur l'art de la variation», *La littérature contre elle-même: essais*, Montréal, Les Éditions du Boréal Express, 1985, p. 45-49.

RICARD, François, «Des fleuves et d'un chien», *Liberté*, no 153, juin 1984, p.139-146.

RICHTEROVA, Sylvie, «Les romans de Kundera et les problèmes de la communication», *L'infini*, no 5, hiver 1984, p. 32-55.

ROBIN, Régine, *Le réalisme socialiste, une esthétique impossible*, Paris, Payot, 1986, 347 p.

ROYER, Jean, «Démâsquer le sérieux», *Écrivains contemporains, Entretiens 1: 1976-1979*, Montréal, Éditions de L'Exagone, 1982, p. 127-132.

SABO, Kathy et NIELSEN, Greg Marc, «Critique dialogique et postmodernisme», *Études françaises*, vol. 20, n° 1, printemps 1984, p. 75-85.

SCARPETTA, Guy, *L'Impureté*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1985, 389 p.

SCARPETTA, Guy, *L'âge d'or du roman*, Éditions Grasset et Fasquelle, 1996, 341 p.

SERVIER, Jean, *L'idéologie*, coll. «Que sais-je», Paris, Presses universitaires de France, 1982, 130 p.

VAN SCHENDEL, Michel, «L'idéologème est un quasi argument», *Texte*, no 6, 1987, p. 21-132.

VILLENEUVE, Johanne, «L'intrigue et la conscience ironique: le roman polyphonique de Milan Kundera», *Mémoire*, septembre 1986, UQAM, 139 p.

YAARI, Monique, «Ironie, (satire), modernité», *French Literature Series*, vol. XIV, 1987, p. 178-181.

YATES, Frances A., *L'art de la mémoire*, Paris, Éditions Gallimard, 1975, 432 p.