

Le kitsch dévoilé par Milan Kundera

Jean Marie YOMBO

Higher Teachers Training College, Bertoua, Cameroun

iyombo@yahoo.fr

Abstract: Kitsch is a feeling that superimposes the illusion of an idyllic world on reality in order to satisfy the human longing for paradise lost. By casting a veil over the unsightly aspects of life, kitsch has the function of falsifying the authenticity of concrete experiences and devaluing them. Kundera represents it as a category that affects all aspects of existence, imposing itself as the plane of reference that should guide our tastes and choices. In order to oppose it, he uses the novelistic means of variation and irony: by varying the situations in which kitsch is revealed through the actions of his characters, the humour he uses allows him to lift the prudish veil with which kitsch covers the body in order to embellish it and present it without defilement. Likewise, as a good demystifier, he attacks political utopias in a jesting way, since they arouse feelings that make the world look different from what it is. Finally, the novelist ridicules artistic practices that make the work of art the reflection of ideas commonly shared by society. From this point of view, Kundera wants to reconcile man with the concreteness of life from which kitsch tries to separate us.

Keywords: *unveiling, idyll, irony, kitsch, variation.*

Introduction

Parlant de l'origine du terme kitsch, Abraham Moles [1977 : 5] révèle qu'il vient du mot allemand *kitschen* qui signifie « bâcler, et en particulier faire de nouveaux meubles avec des vieux ». Suivant la même logique, il ajoute que '*verkitschten*, c'est refiler en sous-main, c'est vendre quelque chose à la place de ce qui avait été demandé : il y a là une pensée éthique subalterne, une négation de l'authentique'. Dans ce sens, le kitsch renvoie à la catégorie des objets dévalués et servant de substituts aux originaux. Par extension au domaine artistique, Matei Calinescu [1977 : 226] considère le kitsch comme l'expression du mensonge : "Kitsch may be conveniently defined as a specifically aesthetic form of lying." L'essor de cette catégorie esthétique dévaluée est lié, selon Broch, à celui du mouvement romantique et à l'émergence de la classe bourgeoise, dont la morale affectée explique l'imitation servile des pratiques artistiques qui ne relèvent pas de son milieu. Ainsi affirme-t-il que « la bourgeoisie a dégradé l'art jusqu'à en faire une marchandise kitsch et que la pleine floraison du capitalisme industriel a dû nécessairement être aussi celle du kitsch » [Broch 2001 : 15]. Le kitsch a donc partie

liée « avec la médiocrité éventuellement dorée » [Moles 1977 : 99]. Il se présente comme un art de consommation facile, par la démocratisation du mauvais goût de la classe moyenne. Ayant l'assentiment du grand nombre qui n'est pourtant pas toujours le signe de la qualité, il constitue le prêt à penser de toutes les époques et récuse toute attitude critique à son égard.

Sous la plume de Milan Kundera, le kitsch est conçu comme une catégorie existentielle subsumant les rêves d'un monde dénué de toute contradiction ; il désigne le fait « de travestir le réel en une vision idyllique et extatique du monde à laquelle on sacrifie sans scrupule toute conscience éthique et critique » [Le Grand 1995 : 39]. Puisqu'il superpose l'illusion d'un monde meilleur à la réalité connue, le kitsch constitue une métaphysique dont l'effet est d'*inviter au voyage* et de mettre en éveil la faculté d'illusion par laquelle Don Quichotte et Emma Bovary, habités par la nostalgie du paradis perdu, rêvent de s'épanouir dans des mondes débarrassés de toute souillure. Voilà pourquoi Éva Le Grand écrit :

Pour nous offrir une représentation ahistorique et utopique du monde, une idylle en somme d'où l'on évacue tout ce qui ternit ses couleurs célestes, le kitsch aime se nourrir d'idéaux abstraits et de sentiments qu'il érige en valeur absolue. Dans cette logique, il ne peut montrer la maladie, le corps ou la mort que sous « le masque de beauté ». [Le Grand 1995 : 58]

Dans ce sens, le kitsch constitue « l'accord catégorique avec l'être » [Kundera 1987 : 311] dans la mesure où il a pour « pour idéal esthétique un monde où la merde est niée et où chacun fait comme si elle n'existait pas » [Kundera 1987 : 311]. Il troque le vécu concret contre un hypothétique bonheur et se constitue en marché de dupes, puisqu'il induit le fait de se passer pour ce qu'on n'est pas. Il crée ainsi des imposteurs et des usurpateurs qui, comme Cyrano de Bergerac, se fabriquent une identité de rechange pour envoûter ceux avec qui ils interagissent. Suivant cette logique, le kitsch a la même extension sémantique que l'imposture : « action délibérée de se faire passer pour ce qu'on n'est pas ou de faire passer une chose pour ce qu'elle n'est pas » [Decout 2018 : 9]. Opposant à cette catégorie la morale du roman, Kundera prend le parti de la démystifier. Ce qui justifie les questions suivantes : quels sont les aspects du kitsch que Kundera démasque et critique dans son œuvre ? Comment opère-t-il pour exprimer sa posture lorsqu'il rejette cette catégorie existentielle ? Pour répondre à ces questions, nous nous appuyerons sur l'œuvre romanesque de Kundera, et notre étude s'intéressera à la manière dont Kundera déconstruit la métaphysique du kitsch dans son rapport au corps, aux discours sociopolitiques, à l'art et à la littérature en vue d'exprimer sa posture en faveur d'un humanisme qui ramène l'homme dans le monde concret de la vie.

I. Le kitsch comme rejet du corps

Habités par le kitsch qui les rend nostalgiques du paradis perdu, certains personnages de Kundera ont une vision romantique de la vie, laquelle justifie leur rapport polémique au corps perçu comme une souillure pour l'âme. Voilà pourquoi

ces derniers, en désaccord avec la partie matérielle de leur être, choisissent de jeter un voile pudique sur leur corps et entretiennent l'illusion d'être parfaits en se percevant autrement que des êtres charnels, appelés à se soumettre aux exigences de leur corps. Une telle attitude prend racine dans le discours judéo-chrétien pour qui l'homme, en tant qu'image de Dieu, ne saurait s'identifier à tout ce qui, dans son être se rapporte à l'impureté. Ainsi opposés à ce qui est considéré comme souillure, ces personnages font voir que « le kitsch exclut de son champ de vision tout ce que l'existence humaine a d'inacceptable » [Kundera 1987 : 312].

1.1. Le rejet de l'élément scatologique

En refusant l'idée que la défécation est consubstantielle à la nature divine, l'homme-kitsch, se percevant comme l'image de Dieu, souscrit naïvement à la croyance répandue qui veut que Dieu ne puisse sécréter la matière fécale dans la mesure où il ne possède pas d'intestins. Voilà pourquoi Martin Rizek [2001 : 344] soutient que « l'une des valeurs clés du kitsch [est] l'enfance ». Cette affirmation se vérifie dans cette situation que raconte Kundera dans *L'Insoutenable légèreté de l'être* :

Quand j'étais gosse et que je feuilletais l'Ancien Testament raconté aux enfants et illustré de gravures de Gustave Doré, j'y voyais le bon Dieu sur un nuage. C'était un vieux monsieur, il avait des yeux, un nez, une longue barbe et je me disais qu'ayant une bouche il devait aussi manger. Et s'il mangeait, il fallait aussi qu'il eût des intestins. Mais cette idée m'effrayait aussitôt, car j'avais beau être d'une famille athée, je sentais que l'idée des intestins de Dieu était blasphématoire. [Kundera 1987 : 308]

Comme on peut l'observer, la croyance judéo-chrétienne, faisant de l'homme le reflet de Dieu, explique l'attitude consistant à rejeter la souillure que représente la merde : « le kitsch par essence, est la négation absolue de la merde au sens littéral comme au sens figuré » [Kundera 1987 : 312]. Ainsi le kitsch a-t-il la même signification que l'esthétisation, l'enjolivement et le maquillage de la réalité la plus élémentaire. Cette attitude foncièrement mensongère est débusquée par Kundera dont l'œuvre, radicalement opposée au kitsch dans toutes ses variantes, use d'un humour dont la fonction est de décaper le maquillage dont ont revêtu la réalité pour l'embellir. Voilà pourquoi il fait intervenir dans ses romans des scènes scatologiques dont on ne peut ne pas soupçonner la dimension ironique. La première du genre se trouve dans la septième partie de *La Plaisanterie*. Hélène, déçue par l'attitude antipathique de Ludvik à son égard, tente de se suicider en avalant des laxatifs qu'elle prend pour des analgésiques. Il s'ensuit logiquement une diarrhée ; et lorsque Ludvik arrive dans le cabinet de toilette où elle s'est retirée, elle est épouvantée parce qu'elle aurait voulu que ce dernier ne la surprenne pas à l'instant de la défécation :

Devant moi, Hélène était assise sur la banquette de bois, dans la puanteur. Blême, vivante. Elle me regardait épouvantée, en rabattant sa jupe qui, malgré ses efforts, lui descendait à peine à mi-cuisses. Hélène en maintenait l'ourlet à deux mains et serrait ses jambes l'une contre l'autre. « Jésus sauvez-vous ! s'exclama-t-elle avec angoisse. » [Kundera 1968 : 469]

L'épouvante d'Hélène, son effort pour cacher ses parties intimes, son exclamation et l'ordre qu'elle donne à Ludvik de se sauver montrent que pour elle, les excréments sont inacceptables et qu'elle refuse cette condition ignominieuse d'être un corps qui défèque :

Le désaccord avec la merde est métaphysique. L'instant de la défécation est la preuve quotidienne du caractère inacceptable de la création. De deux choses l'une : ou bien la merde est acceptable (alors ne vous enfermez pas à clé dans les waters !) ou bien la manière dont on nous a créés est inadmissible. Il s'ensuit que l'accord catégorique avec l'être a pour idéal esthétique un monde où la merde est niée et où chacun se comporte comme si elle n'existe pas. Cet idéal esthétique s'appelle le kitsch. [Kundera 1987 : 311]

Cette honte d'être soi, assortie du désir de paraître autrement, est également le sentiment manifesté dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être* par Iakov, fils de Staline dont Kundera raconte les circonstances de la mort. Prisonnier dans un camp allemand, mais se prenant pour *le fils de Dieu*, ce dernier se donne la mort en se jetant sur les barbelés électriques parce qu'il n'accepte pas d'être humilié par les codétenus qui lui demandent de nettoyer les latrines souillées par ses excréments. On voit ainsi que l'imposture du « kitsch exerce un jugement critique sur fond de défiance et de non adhésion au monde » [Decout 2018 : 10]. Mais, en se croyant au-dessus de la condition humaine, le fils de Staline s'est fabriqué une identité virtuelle qui n'a pas pu résister à l'épreuve de la réalité dont la pétition invite l'homme à intégrer l'élément scatologique. Pour tourner en dérision le fils de Staline, Kundera [1987 : 307] fait savoir, dans une formule ironique, que sa mort est une « mort métaphysique au milieu de l'universelle idiotie de la guerre ». Par cet exemple, Kundera révèle la condition tragique de l'homme victime de la duperie du kitsch qui, en l'amenant à se passer pour ce qu'il n'est pas, occasionne inéluctablement sa mort.

À l'opposé des personnages-kitsch, Sabina récuse l'illusion théologique d'un monde où l'élément scatologique est nié. Dans une scène d'amour sur laquelle revient le romancier, elle prend plaisir après avoir imaginé que « Tomas allait la faire asseoir, telle qu'elle était, coiffée du chapeau melon, sur la cuvette des waters et qu'elle allait vider ses intestins devant lui. » [Kundera 1987 : 310]. L'histoire de Sabina fait voir que le romancier utilise l'art du contrepoint et des variations pour démasquer le kitsch dont la fonction est d'imposer une vision monocorde de l'existence : « En joyeux mystificateur et en bon avocat du diable, il interroge la devise-cliché selon laquelle Dieu créa l'homme à son image de sorte que l'homme devrait se reconnaître dans l'image de la création divine avec une satisfaction infaillible. » [Le Grand 1987 : 45]. Ainsi Kundera est-il un anticonformiste et sa posture satanique a pour but de renverser les idées reçues et de sortir l'homme de l'illusion du paradis pour lui faire voir et accepter sa condition physique la plus élémentaire.

1.2. Le déni de l'excitation

Le kitsch est une catégorie qui exerce son pouvoir sur les rapports

amoureux dans la mesure où les amants, habités par la nostalgie de l'unité primitive qu'est l'androgynie, rêvent d'une vie de couple harmonieuse, calquée sur le modèle de Tristan et d'Yseult. L'adhésion à cette image lyrique fait voir que « le territoire existentiel dans lequel le kitsch exerce sa séduction de façon la plus troublante est bien celui de l'amour » [Le Grand 1996 : 48]. Cette séduction se perçoit dans l'amour que Tereza éprouve pour Tomas dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*. Cet amour fusionnel, « indexé sur la logique du cœur et des sentiments, de l'âme et de la vertu » [Onfray 2000 : 37], rappelle la figure de Tristan entièrement absorbé par l'objet de son désir. En investissant leur relation d'une forte dose de sentimentalisme, Tereza fait voir qu'elle rêve d'une relation idyllique fondée sur la répétition d'un bonheur qui ne varie pas. En retour, Tomas pratique ce qu'il nomme « l'amitié érotique » et incarne la figure de Don Juan, que l'instabilité du désir installe dans l'impermanence et la variation des partenaires.

Son attitude, fort opposée à celle de son épouse, lui vaut en retour l'admiration de Sabina, femme labile en désaccord avec l'idée d'une relation fusionnelle. Voilà pourquoi elle dit à Tomas : « Je t'aime bien, parce que tu es tout le contraire du kitsch. Au royaume du kitsch, tu serais un monstre » [Kundera 1987 : 20]. Personnage provisoirement anti-kitsch, Tomas est au début de son histoire avec Tereza, libéré des pesanteurs de l'amour. C'est pour cela que dans son aventure vagabonde de laveur de vitres, il va de femme en femme, obsédé par ce qui distingue une femme des autres. Après un rêve où il a rencontré la femme idéale toujours désirée, il refuse la possibilité de pouvoir se lier avec la moitié perdue dont il entretient pourtant la nostalgie. Ainsi préfère-t-il se livrer consciemment à la contingence ou au hasard des circonstances qui fondent son instabilité érotique. En cherchant ce qui distingue une femme des autres, ce dernier fait écho à un Boccace, personnage du *Livre du rire et de l'oubli* qui se définit comme un misogyne, et fait la déclaration suivante : « Chez la femme, l'adorateur vénère la féminité, alors que le misogyne donne toujours la préférence à la femme sur la féminité. » [Kundera 1985 : 127].

Le misogyne découvre en chaque femme une spécificité qui ne l'enferme pas dans la catégorie de l'idéal féminin, conçu par le lieu commun et chérie par l'amant lyrique. Contrairement à l'homme-kitsch, le misogyne ne subit pas les tourments de la jalousie encore moins l'angoisse de la perte. Dans la mesure où chacune de ses maîtresses est spécifique, il ne peut se permettre de se concevoir autrement qu'un libertin. En sorte que le désir, chez lui, installe l'érotisme dans une dynamique où l'instant est célébré. La polarité de l'érotisme sans désir, définissant Tomas, Boccace et Sabina comme des Don Juan, nous fait également penser à Éva, amie de Karel qui, dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, est présentée comme « un joyeux chasseur d'hommes » [Kundera 1985 : 57-58]. Il s'agit précisément d'un trait de caractère partagé par tous les Don Juan et qui révèle leur opposition aux amants lyriques. Mais, chez Kundera, le kitsch peut s'introduire dans la vie du libertin. Cette ambiguïté est par exemple perceptible dans la vie de Tomas, puisque Tereza y introduit une dose de kitsch qui amène Sabina à remarquer que « Derrière la

silhouette de Tomas le libertin, transparait l'incroyable visage de l'amoureux romantique. » [Kundera 1987 : 72]. Par cette dichotomie, son parcours ressemble à celui de Klima, personnage de *La Valse aux adieux* qui va abandonner son comportement volage pour se remettre définitivement avec sa femme. Ainsi, on se rend compte que le désir, qui constitue la force motrice de l'agir donjuanesque, s'épuise à cause de sa présence dans le champ magnétique du kitsch.

Ainsi dominé par ce sentiment, Tomas rêve de s'émanciper de ses pulsions et de bander quand il le veut et non quand son corps l'exige : « le seul moyen de sauver l'amour de la bêtise de la sexualité serait de régler autrement l'horloge dans notre tête et d'être excité à la vue d'une hirondelle » [Kundera 1987 : 340]. Cette réflexion montre que Tomas voudrait s'identifier à Adam dont la vie érotique au paradis, d'après Scot Erigène, ne dépendait nullement de l'excitation, puisqu'il pouvait lever son membre par une simple injonction. Dans ce sens, Tomas se rapproche de Tamina qui, dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, affirme que « la sexualité libérée du lien diabolique avec l'amour est devenue une joie d'une angélique simplicité » [Kundera 1987 : 294]. Ce qui veut dire que le kitsch est en désaccord avec les mécanismes qui déclenchent l'excitation et mettent l'homme en condition de réaliser un acte coïtal. De la sorte, l'illusion théologique de la sexualité débarrassée de l'excitation amène l'homme-kitsch à se prendre pour l'ange qu'il n'est pas. Le kitsch est donc un facteur de dématérialisation. Il est en accord avec la métaphysique platonicienne dont le christianisme est une répétition, puisqu'il enseigne l'oubli cruel du corps et la sublimation de l'âme.

1.3. La sublimation de l'âme

Les personnages-kitsch de l'œuvre de Kundera considèrent le corps comme une lourde charge dont il faut se débarrasser et l'âme comme leur véritable essence. Adhérant à cette conception, Tereza, dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*, néglige son corps. Pendant le voyage qu'elle effectue pour rencontrer Tomas à Prague dans son appartement, elle oublie de manger et se trouve par conséquent embarrassée par les borborygmes qu'émet son ventre : « Ce supplice d'entendre son ventre prendre la parole au moment où elle se retrouvait face à face avec Tomas ! Elle était au bord des larmes. » [Kundera 1987 : 53]. Sa haine du corps cache la haine de sa mère dont elle croyait contenir dans les entrailles l'impudeur et la grossièreté : « le jour de son rendez-vous avec Tomas, elle avait l'impression d'avoir sa mère dans le ventre et l'y entendre ricaner pour lui gâcher son rendez-vous » [Kundera 1987 : 70]. Par ailleurs, son refus de coïncider avec son corps explique pourquoi le cri qu'elle émet lors de son premier acte d'amour avec Tomas est loin d'être l'expression de la sensualité : « Ce qui hurlait en elle c'était l'idéalisme naïf de son amour qui voulait abolir toutes les contradictions, abolir la dualité du corps et de l'âme. » [Kundera 1987 : 72].

Dans *L'Immortalité*, Agnès, comme Tereza, s'identifie à son âme et éprouve la difficulté d'entretenir des relations amicales avec des hommes dont il faut s'occuper de l'aspect physique. Ainsi se rapproche-t-elle de Paul qui vit sans se soucier de son corps et finit par aimer, comme lui, l'âge de la maturité pendant

lequel on a l'impression que l'homme se dématérialise pour devenir « une âme nonchalamment incarnée » [Kundera 1990 : 121]. Contrairement à sa sœur Agnès, Laura considère le corps comme sexuel et devant être offert tel qu'il est à celui qu'on aime. C'est pourquoi elle n'éprouve pas le désir de se noyer dans les profondeurs de l'âme. En cela, elle est semblable à Edwige, personnage du *Livre du rire et de l'oubli*, qui s'oppose aux convenances :

Edwige n'acceptait pas les traditions qui pèsent sur l'homme comme un fardeau. Elle refusait d'admettre qu'un visage nu est chaste, mais qu'un derrière nu est impudique. Elle ne savait pas pourquoi le liquide sale qui nous goutte des yeux devrait être d'une sublime poésie tandis que le liquide que nous émettons par le ventre devrait susciter le dégoût. Tout cela lui paraissait stupide, artificiel, déraisonnable, et elle traitait ces conventions comme une gamine révoltée traite le règlement intérieur d'un pensionnat catholique. [Kundera 1985 : 361-362]

Dans cette logique, Edwige va à l'encontre des discours mensongers qui, dérivés de la théologie judéo-chrétienne, subliment l'âme et tendent à nous amputer de notre aspect physique pour faire de nous des réalités spectrales, des ombres sans consistance. Il s'ensuit que les personnages insurgés contre les impostures du kitsch refusent les chimères de l'hypothétique monde à venir, inspirant l'attitude lyrique qui tend à masquer la vérité du corps par les traits virtuels de l'âme. Il y a ainsi quelque chose de camusien dans ces personnages kundériens pour qui « le corps est une vérité qui doit pourrir et qui revêt par-là une amertume et une noblesse » [Camus 1959 : 55] qui font qu'on s'empresse de vivre. Leur prise en compte du corps exclut toute projection vers Dieu et ses substituts et amène à éviter les philosophies qui tendent à extraire l'homme du monde concret de la vie.

II. Les formes sociopolitiques du kitsch

Dans l'œuvre romanesque de Kundera, la catégorie du kitsch n'épargne pas les idéologies politiques, ces corps de pensées qui orientent l'action des individus et les groupes sociaux. Dans ce sens, Kundera remarque: « les mouvements politiques ne reposent pas sur des attitudes rationnelles mais sur des représentations, des images, des mots, des archétypes dont l'ensemble constitue tel ou tel kitsch politique » [Kundera 1987 : 323]. Il y a ainsi d'un côté le kitsch politique de gauche et de l'autre le kitsch politique de droite. Dans les termes de François Ricard [1990 : 524], les deux variantes se rapportent à « l'imagination idyllique »¹ qu'il considère comme l'une des conditions de l'œuvre de Kundera. Dans ce sillage, il distingue « l'idylle positive » et l'idylle de la marginalité [Ricard 1993 : 524].

¹ Selon François Ricard [1990 : 523], « l'imagination idyllique [renvoie] au désir d'un monde apaisé, accordé, débarrassé de tout manque et de tout conflit et dans lequel l'être éprouve qu'il réalise pleinement sa nature. »

II.1. Le kitsch communiste ou l'idylle positive

Le kitsch politique gauche est porté par un discours fondé sur l'argument spéculaire de l'idylle pour tous dans un hypothétique monde avenir où tous les individus fraternisent. En s'appuyant sur la révolution comme moyen de faire naître une société égalitaire, il inscrit dans l'imaginaire social l'idéal d'une vie où les barrières entre privé et public se sont effondrées. Cette vision millénariste, calquée sur le messianisme primitif juif, est un totalitarisme dans la mesure où son « propre est de rejeter et de dévaster tous ce qui résiste à son établissement » [Ricard 1993 : 524]. L'adhésion à ce programme d'unification se perçoit dans *La Vie est ailleurs*, où Kundera représente de façon bouffonne l'enthousiasme révolutionnaire qui pousse le poète Jaromil à croire dur comme fer que le kitsch communiste peut engendrer une société unifiée. Voilà pourquoi le narrateur unit le destin de Jaromil à celui des poètes qui comme Rimbaud, Lermontov, Shelley ou Wolker ont fait de la poésie lyrique le lieu d'expression privilégiée de la révolution. La figure de Rimbaud (dont l'impératif 'changer la vie' traduit la volonté de transformer le monde actuel inesthétique, en une réalité idéale et harmonieuse que seule peut faire advenir l'imagination) est la cible principale du narrateur et permet de démasquer les impostures du rêve poétique, inapte à concrétiser le fantasme peu ordinaire d'un monde pacifié. Au nom de cette croyance, Jaromil pourtant malade, se grise de l'illusion d'appartenir à la foule enthousiaste dont il perçoit les clameurs à travers la radio, après la prise du pouvoir par les communistes : « il se sentait rallié à une foule de cent mille personnes » [Kundera 1982 : 195]. Mais, sa carrière éphémère et sa mort sans gloire dans l'espace étroit de sa chambre, où il est dévoré par la fièvre, alors qu'il rêvait d'une mort dans les flammes comme Jan Huss, Giordano ou Jan Palach, sont le moyen par lequel Kundera jette un discrédit sur l'utopie révolutionnaire.

Tel est également la situation de Franz dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*. En effet, celui-ci est ému par *La Grande Marche* qui lui permet d'exprimer son aspiration la plus profonde à savoir : communier avec la foule en s'associant à plusieurs autres intellectuels venus du monde entier pour porter secours au peuple cambodgien victime de l'occupation vietnamienne. C'est donc le rêve d'une humanité pacifiée qui le pousse à aller jusqu'à la frontière cambodgienne. Mais l'intellectuel genevois se voit limiter dans ses ambitions par l'incroyable silence des troupes vietnamiennes indifférentes aux cris des humanistes. Le mur frontalier auquel font face les membres du cortège figure l'impossibilité de continuer et marque la dissolution et la fluidification des révolutions historiques du monde européen. Le passage suivant est suffisamment éloquent : « Franz eut brusquement l'impression que la Grande Marche touchait à sa fin. Les frontières du silence se resserraient sur l'Europe, et l'espace où s'accomplissait la Grande Marche n'était plus qu'une petite estrade au centre de la planète » [Kundera 1987 : 337]. L'échec de Franz nous rappelle la débâcle de Ludvik et de ses camarades qui, dans *La Plaisanterie*, ont pris conscience de la duperie kitsch politique de gauche dont le programme grandiose d'unification planétaire a été utilisé comme moyen pour détacher les individus des vécus concrets.

En raison de ses traumatismes, ce kitsch va laisser place à la solution romantique du retrait de la vie publique, à l'hédonisme, au kitsch politique de droite.

II.2. Le kitsch privé ou l'idylle de la vie marginale

Le kitsch de la vie marginale est celui qui fait croire que l'on peut trouver le bonheur à l'écart de la communauté et des programmes qui annoncent des salvations globales. Cette idylle est celle recherchée par Ludvik et Joraslav qui, dans *La Plaisanterie*, tentent de retourner dans l'univers de la chanson populaire pour trouver le bonheur. L'univers de la chanson les amène à sublimer le temps passé et à nourrir l'illusion que la simple incantation peut le faire renaître. Toutefois, la nostalgie d'unité avec l'univers ancestral va perdre toute sa valeur à cause de l'accident cardiaque dont Joraslav sera victime. Cela révèle que l'idylle de la vie marginale est une tromperie qui a fait long feu. À cet effet, Chvatik [1995 : 90] remarque : « Même le retour au monde de la chanson populaire où les valeurs ne sont pas encore dévastées n'est qu'un geste de faux espoir : ce monde n'existe plus. »

De même, les impostures de la vie idyllique dans la marginalité se manifestent dans les romans où Kundera met en scène des personnages habités par le désir narcissique de s'exhiber parce qu'ils ont l'impression d'être élus. C'est à cause de cette impression que Brigitte, Bernard et Laura dans *L'Immortalité*, ainsi que Vincent, le savant Tchèque, Berck et Duberques, dans *La Lenteur*, s'offrent en spectacle devant les foules et dans les médias afin d'être reconnus et adulés comme des êtres exceptionnels qu'ils se croient être. Par exemple, Berck et Duberques, dominés par l'impératif du paraître dans une société de « séduction non-stop » [Lipovestky 1983 : 25], vont poser des actes afin d'avoir la meilleure image médiatique. Ainsi, Duberques, lors d'un déjeuner avec des sidéens, embrasse un malade à l'instant où les caméras qu'il avait invitées apparaissent au seuil du restaurant. L'image, présentée au journal télévisé, l'a rendu célèbre. Berk, humilié, répond à son rival médiatique en se faisant photographier « à côté d'une fillette mourante, au visage couvert de mouches » [Kundera 1995 : 27]. Comme le révèle le narrateur, « La photo devint fameuse dans le monde entier, beaucoup plus que celle de Duberques embrassant un malade du sida car un enfant qui meurt a une plus grande valeur qu'un adulte qui meurt, évidence qui à cette époque-là échappait encore à Duberques » [Kundera 1995 : 27].

Cette rivalité montre que c'est le souci de paraître et de se faire aduler par les foules qui justifie les faits et gestes des hommes politiques contemporains. Ainsi, autant le programme idéologique de gauche projette l'individu dans un hypothétique monde à venir où tous les hommes fraternisent, autant la logique qui lui succède amène le moi à se griser de l'illusion d'être coupé des autres, alors qu'en réalité on ne peut s'affirmer qu'en sollicitant les regards des autres. Cette seconde utopie est une mystique aussi dévastatrice que la première. Le principe de leur différence est un trompe-l'œil démasqué par Agnès qui, dans *L'Immortalité*, découvre que les deux formes de l'idylle projettent l'homme dans des mondes chimériques. Voilà pourquoi elle rejette le bonheur illusoire et solitaire de la vie en réclusion. Avec ce personnage,

la prise de conscience de notre *dasien* nous sauve définitivement de la métaphysique du kitsch dont la logique peut aussi corroder l'art et la littérature.

III. Les formes artistiques et littéraires du kitsch

Par ses choix esthétiques, Kundera s'insurge également contre les variantes artistiques et littéraires du kitsch qui, dans l'idéologie politique de gauche, donne naissance aux œuvres acquises à l'approche jdanovienne tandis qu'à droite, il favorise ce que Kundera (1985) appelle la « graphomanie ».

III.1. Le kitsch jdanovien

La conception jdanovienne de l'art et de la littérature souscrit sans réserve à l'idéalisme et à l'optimisme de l'idéologie de gauche. Encore appelée réalisme socialiste, il s'agit d'une doctrine artistique et littéraire qui s'affirme en 1934 dans l'Union des Républiques Socialistes Soviétiques et notamment pendant le congrès des écrivains de Moscou. Elle se fonde sur le totalitarisme stalinien pour rejeter l'univers capitaliste dont l'individualisme bourgeois est à l'origine d'un art jugé décadent. Cette doctrine subordonne l'écrivain à la logique socialiste et exige de lui un esprit idéaliste et optimiste, la présence d'un héros positif dans ses écrits et le respect de la morale socialiste puritaine. Ce courant prostalinien subordonne ainsi l'écrivain à la logique du parti par la lyrification de la vie et par le refus de représenter les faits banals du quotidien.

Dans ce sens, l'écriture devient un moyen de sublimer le monde et d'entretenir l'illusion candide d'une harmonie préétablie, selon la logique de Pangloss. Cette conception est partagée par Ludvík dans *La Plaisanterie*, après son adhésion à l'idéal politique communiste. Dès lors, la musique populaire doit, selon lui, faire la propagande de l'esprit révolutionnaire, de son mythe de la suppression des barrières entre privé et public, de son eschatologie visant la totalité et ne tolérant rien de contraire à son programme. Dans ces conditions, la musique traditionnelle de Moravie devient un moyen de diffusion du kitsch communiste et de l'enthousiasme qui est consubstantiel à la promesse d'un avenir radieux. C'est ce mensonge idéologique qui, dans *La Vie est ailleurs*, conduit le poète Jaromil à abandonner l'esthétique surréaliste pour pratiquer une poésie engagée dans la lutte sociopolitique des communistes. Pour lui, la poésie est devenue « l'art de la propagande et des slogans inscrits sur les banderoles et sur les murs des villes » [Kundera 1982 : 266]. Acquis au lyrisme d'avant-garde, cet art se présente comme l'expression d'un idéal politique qui se nourrit de la naïveté des masses pour faire prospérer l'idée d'un monde nouveau. En revanche, l'attitude de délyrisation de la vie manifestée par la poétique de Kundera est contre cette variante du kitsch.

C'est dans cette logique que Sabina, dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*, trahit le code esthétique du réalisme socialiste. Sa technique picturale est contre toute construction préméditée et en faveur du hasard. Voilà pourquoi, au lieu d'une peinture référentielle, ses tableaux constituent des improvisations. De la sorte, elle trahit le kitsch d'un monde pacifié en dépassant les réalités idylliques des peintures

mortes par un monde de contradictions que présentent ses tableaux. Loin de vouloir projeter les spectateurs dans un au-delà hypothétique, elle les ramène au monde concret de la vie. Son option rejoint ainsi l'art romanesque de Kundera, lequel privilégie les variations qui sont le pendant esthétique de la complexité de l'existence niée par le plan de référence unique que propose l'idéal communiste. Le jeu d'écrire chez Kundera constitue ainsi une pierre d'achoppement à la dynamique retorse du kitsch jdanovien, mais récuse également la « graphomanie »².

III.2. Le kitsch de la « graphomanie »

La société de consommation, caractérisée par le kitsch du bonheur individuel, est au fondement de la « graphomanie ». Cette exhibition de soi par le moyen scriptural constitue une véritable pathologie que l'expansion de la morale hédoniste rend pandémique. Avec la fin des luttes historiques de pur prestige, les génies nationaux, écrivant pour défendre la cause sociale ont laissé place à des productions nombrilistes, mettant en scène des sujets avides de gloire. A cet effet, Kundera remarque :

La graphomanie (manie d'écrire des livres) prend fatalement les proportions d'une épidémie lorsque le développement de la société réalise trois conditions fondamentales :

- un niveau de bien-être général, qui permet aux gens de se consacrer à une activité inutile ;
- un haut degré d'atomisation de la vie sociale et par conséquent, d'isolement général des individus ;
- le manque radical de grands changements sociaux dans la vie interne de la nation. [Kundera 1985 : 156]

Dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, Banaka est présenté comme la figure archétypale du 'graphomane', puisqu'il se désintéresse des expériences des autres et n'écrit que sur lui-même : « Tout ce qu'on peut faire, dit-il, c'est présenter un rapport sur soi-même. Un rapport chacun sur soi » [Kundera 1985 : 152]. Sa logique, à laquelle adhère Bibi, est aussi celle du chauffeur de taxi qui dans le roman, révèle à Kundera qu'il écrit ses expériences pour en informer le monde et surtout parce que sa femme et ses enfants ne lui accordent aucun intérêt. Ainsi, chez le « graphomane », les questions qui relèvent du travail de la forme sont sans importance puisque ce qui l'intéresse c'est l'exhibition de son moi par le moyen scripturaire.

On comprend alors l'incapacité de Banaka à tenir à Bibi un discours sur l'art d'écrire au moment où celle-ci lui confesse sa difficulté à noircir une seule feuille. Habité par le sentiment d'imposture [Canonne 2005], ce dernier se méprise autant qu'il méprise ceux qui ont lu ses livres. Ce qui signifie que le « graphomane » est donc un imposteur, dans la mesure où il joue à être l'écrivain qu'il n'est pas et porte un masque juste pour paraître. Or, Kundera, contrairement aux « graphomanes »,

² Terme forgé par Milan Kundera dans *Le Livre du rire et de l'oubli*. Il désigne la manie d'écrire qui, dans le contexte contemporain de la crise des grands récits, se manifeste sur le plan scripturaire par l'exhibition de soi, en remplacement de l'engagement social de l'écrivain.

conçoit le roman comme une exploration des catégories existentielles et non comme une confession d'auteur : « roman : la grande forme de la prose ou l'auteur, à travers des ego expérimentaux (personnages), examine jusqu'au bout quelques thèmes de l'existence : [Kundera 1986a : 175]. Son option esthétique est une trahison du principe de la 'graphomanie' et, par prolongement, elle récuse les images toutes faites présentées par les biographes, lesquels tendent à offrir au public des aspects enjolivés de la vie des auteurs au détriment du contenu essentiel de leurs œuvres.

Conclusion

Dans son œuvre romanesque, Kundera manifeste un rejet cynique des impostures de la catégorie existentielle du kitsch, qui substitue à la réalité l'image trompeuse d'un monde idyllique générée par la pensée consensuelle. Moyennant le détour de l'ironie et de la technique du contrepoint, le romancier récuse, par extension, le maquillage de la réalité. Ainsi sa poétique est-elle radicalement opposée à l'imposture des naïvetés idéalistes qui subliment l'âme au détriment du corps, promeuvent, dans les sociétés communistes, les salvations globales au détriment de l'individu et font dépendre la création artistique et littéraire de la logique unitaire du parti. Par ailleurs, Kundera prend le contre-pied du kitsch hédoniste qui, dans les sociétés du consumérisme néolibéral, exalte la quête personnelle du bonheur individuel et détermine les productions artistiques à être de simples projections de soi pour suppléer au dépérissement des grands récits. Le parti pris du romancier contre l'imposture lénifiante du kitsch dans toutes ses variantes est donc fondamentalement en faveur d'un humanisme tellurique. En démasquant les impostures du kitsch, Kundera, comme le veut Ricard (1982), prend le parti satanique de l'insurrection pour profaner ce qui a été sacralisé par l'entendement collectif.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Broch 2001 : Hermann Broch, *Quelques remarques à propos du kitsch*, Paris, Éditions Allia.
- Călinescu 1977 : Matei Călinescu, *Faces of modernity : Avant-garde, decadence, kitsch*, Bloomington, Indiana University Press.
- Canonne 2005 : Belinda Canonne, *Le sentiment d'imposture*, Paris, Gallimard.
- Chvatik 1995 : Kvetoslav Chvatik, *Le Monde romanesque de Milan Kundera*, Paris, Gallimard.
- De Bord 1992 : Guy De Bord, *La Société du spectacle*, Paris, Éditions Gallimard.
- Decout 2018 : Maxime Decout, *Pouvoirs de l'imposture*. Paris, Éditions de Minuit.
- Kundera 1968 : Milan Kundera, *La Plaisanterie*, Paris, Gallimard.
- Kundera 1982 : Milan Kundera, *La Vie est ailleurs*, Paris, Gallimard.
- Kundera 1982 : Milan Kundera, Postface à *La Vie est ailleurs*, par François Ricard, Paris, Gallimard, pp. 465-474.
- Kundera 1985 : Milan Kundera, *Le Livre du rire et de l'oubli*, Paris, Gallimard.
- Kundera 1986a : Milan Kundera, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard.
- Kundera 1986b : Milan Kundera, *La Valse aux adieux*, Paris, Gallimard.

- Kundera 1987 : Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard.
Kundera 1990 : Milan Kundera, *L'Immortalité*. Paris, Gallimard.
Kundera 1993 : Milan Kundera, Postface de *L'Immortalité*, par François Ricard, Paris, Gallimard, pp. 507-535.
Kundera 1995 : Milan Kundera, *La Lenteur*, Paris, Gallimard.
Le Grand 1995 : Éva Le Grand, *Kundera ou la mémoire du désir*, Paris, L'Harmattan.
Moles 1977 : Abraham Moles, *Psychologie du kitsch ; l'art du bonheur*, Paris, Denoël et Gontier.
Ricard 1982 : François Ricard, *La Vie est ailleurs*, Paris, Gallimard.
Rizek 2001 : Martin Rizek, *Comment devient-on Kundera*, Paris, L'Harmattan.

