



HAL
open science

Kundera : l'anti-lyrisme et ses enjeux

Stéphane Chaudier

► **To cite this version:**

Stéphane Chaudier. Kundera : l'anti-lyrisme et ses enjeux . Marie-Odile Thirouin et Martine Boyer-Weinmann. Désaccords parfaits, la réception paradoxale de Milan Kundera,, ELLUG, p. 247 à 264., 2009. hal-01674998

HAL Id: hal-01674998

<https://hal.science/hal-01674998>

Submitted on 3 Jan 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Stéphane Chaudier

Publication : « Kundera : l'anti-lyrisme et ses enjeux » (avec Virginie Sauzon), dans *Désaccords parfaits, la réception paradoxale de Milan Kundera*, textes présentés par Marie-Odile Thirouin et Martine Boyer-Weinmann, Ellug, Grenoble, 2009, p. 247-264.

Auteur : Stéphane Chaudier, université Lille, laboratoire ALITHILA, EA 1061

Mots-clés : Milan Kundera, *La Vie est ailleurs*, lyrisme, politique, éthique, vérité.

Résumé :

Dans la lutte sans merci du lyrisme et de son antidote, l'anti-lyrisme, *L'Insoutenable Légèreté de l'être* prend parti : ce roman est un grand manifeste anti-lyrique, un catalogue des erreurs typiquement lyriques, celles que l'affect s'autorise contre un usage sain de la raison. La raison est-elle pour autant une faculté triste, qui désenchante le réel ? Kundera montre le contraire : en ensorcelant le monde, le lyrisme voue les individus au malheur ; or l'esclave tient à son malheur, qui est à la fois son œuvre et son opium. L'illusion lyrique englobe le champ politique (par le biais de la mythologie ou du kitsch révolutionnaire) ; mais le roman analyse aussi les erreurs lyriques qui ont trait à l'amour. Reste à légitimer l'anti-lyrisme. Au nom de quoi l'illusion vaudrait-elle moins que la vérité ? La vérité, Kundera la définit comme la passion du réel. Cette passion *oblige* : ceux qui l'éprouvent ne peuvent pas se dérober à ce qu'elle prescrit. Il leur faut dire ce qui est ; mais ils veulent aussi vivre ce qui est – étant entendu que la vie est déchirante, parce qu'elle est à la fois complexe et contradictoire. « Vivre dans la vérité », c'est donc faire place à toutes les dimensions de la vie, à toutes ses contradictions. Mais est-ce pour autant trouver le bonheur ?

Stéphane Chaudier – Virginie Sauzon

L'anti-lyrisme et ses enjeux

Qu'est-ce qui, dans une existence humaine, mérite d'être qualifié de *réel* ? Cette question, tout grand roman se la pose. Le propre du réel est qu'on ne peut pas le nier sans en payer le prix. Le coût du réel est souvent exorbitant : il n'est rien qui fasse plus souffrir que l'entêtement des choses, des êtres ou des faits à être – et à n'être *que* ce qu'ils sont. On a donc toujours de bonnes raisons pour s'aveugler, et la première d'entre elles, c'est bien sûr la peur de souffrir. Kundera nomme lyrique la tentation qui consiste à se servir du langage pour se débarrasser du réel, pour en évacuer les aspects problématiques¹. Le poète lyrique confond volontairement ce qui est avec ce qu'il dit. En cela, nous sommes tous des poètes lyriques ; mais si les grandes âmes se révoltent contre leur penchant lyrique, les petites, elles, s'y abandonnent. Loin de se naturaliser, l'opposition du lyrisme et de l'anti-lyrisme traverse les sexes.

Dans la lutte sans merci du lyrisme et de son antidote, l'anti-lyrisme, *L'Insoutenable Légèreté de l'être*² prend parti : ce roman est un grand manifeste anti-lyrique, un catalogue des erreurs typiquement lyriques, celles que l'affect s'autorise contre un usage sain de la raison. La

¹ On peut certes estimer que Kundera n'a rien compris au lyrisme et faire valoir de bons arguments. Mais c'est là, comme dit la langue populaire, une autre histoire.

² *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, traduit du tchèque par F. Kérel, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », nouvelle édition revue par l'auteur, 1987. La référence est désormais abrégée en *ILE*, suivie du numéro de la partie (chiffres romains), du chapitre et de la page (chiffres arabes).

raison est-elle pour autant une faculté triste, qui désenchant le réel ? Kundera montre le contraire : en ensorcelant le monde, le lyrisme voue les individus au malheur ; or l'esclave tient à son malheur, qui est à la fois son œuvre et son opium. Ainsi l'Occident : il se croit libre ; en réalité, il est possédé par une maladie lyrique, le lyrisme révolutionnaire. Il faut être tchèque, il faut être passé par l'épreuve des faits, pour se guérir du kitsch politique de la « Grande Marche », qui définit la Gauche comme un imaginaire³. Bien sûr, l'illusion lyrique ne se limite pas au champ politique ; le roman analyse en particulier les erreurs lyriques qui ont trait à l'amour. Or l'amour et la politique sont liés, car pour Kundera, proche en cela de Marx, la vie amoureuse exprime la manière dont hommes et femmes envisagent la question politique, c'est-à-dire la question du pouvoir, du rapport de force, mais aussi de la liberté de l'individu. Celui-ci peut revendiquer, vouloir conquérir, ou au contraire refuser la liberté.

Reste à légitimer l'anti-lyrisme. Au nom de quoi l'illusion vaudrait-elle moins que la vérité ? Au nom de quoi « vivre dans la vérité⁴ », comme le dit Kafka ? À cela, il n'est aucune justification possible ; tout dépend du type d'individu qu'on est. La vérité, Kundera la définit comme la passion du réel. Cette passion *oblige* : ceux qui l'éprouvent ne peuvent pas se dérober à ce qu'elle prescrit. Il leur faut dire ce qui est ; mais ils veulent aussi vivre ce qui est – étant entendu que la vie est déchirante, parce qu'elle est à la fois complexe et contradictoire. « Vivre dans la vérité », c'est donc faire place à toutes les dimensions de la vie, à toutes ses contradictions. Kundera nomme « réalité » la vie comprise et assumée et par la raison et par la sensibilité. La raison dit ce qui est ; la sensibilité désire vivre selon ce qui est ; elle offre à l'individu les ressources de le faire. Cette articulation toujours problématique entre raison et sensibilité définit une éthique aristocratique, réservée aux âmes fortes. C'est à l'accomplissement de cette éthique que se vouent les héros de Kundera⁵.

On comprend pourquoi l'art romanesque de Kundera repose *in fine* sur un paradoxe, dont on ne cessera de montrer la fécondité. À quelque niveau qu'on l'appréhende, le roman implique l'usage de la raison. Le narrateur raisonne, les personnages réfléchissent, le lecteur est requis de s'associer à cet effort de la pensée. L'expérience, le rêve, la sensibilité, toute la riche matière de la vie se présentent à la lumière de la raison ; celle-ci veut voir clair ; elle traque les illusions lyriques ; elle analyse les situations ; elle crée des typologies, manipule des concepts, institue des distinctions⁶ ; mais loin de réduire la complexité du réel, cette pensée romanesque la rend palpable – et même déchirante. Pourquoi ? Comment ? On verra que dans l'œuvre de Kundera, les concepts ne s'engrènent pas. Les contradictions ne cessent de surgir ; l'homme est presque toujours impuissant à produire les conditions de son bonheur ; le jeu tragique et drôle du hasard

³ « Depuis l'époque de la Révolution française une moitié de l'Europe s'intitule la *gauche* et l'autre moitié a reçu l'appellation de la *droite*. Il est pratiquement impossible de définir l'une ou l'autre de ces notions par des principes théoriques quelconques sur lesquels elles s'appuieraient. Ça n'a rien de surprenant : les mouvements politiques ne reposent pas sur les attitudes rationnelles mais sur des représentations, des images, des mots, des archétypes dont l'ensemble constitue tel ou tel kitsch politique » (*ILE*, VI, 13, 323). Cette analyse démystificatrice ne méconnaît pas la nécessité de l'engagement ; il faut lutter contre l'oppression. Mais l'action doit s'efforcer de rester lucide ; elle doit donc s'interdire de confondre un imaginaire (fût-il mobilisateur) et la réalité.

⁴ « C'est une formule que Kafka a employée dans son journal ou dans une lettre. Franz ne se souvient plus où exactement. Il est séduit par cette formule. Qu'est-ce que c'est, vivre dans la vérité ? » (*ILE*, III, 7, 144).

⁵ Une éthique aristocratique encourt souvent le soupçon d'être de « droite ». Tel qu'il est ici employé, le mot « aristocrate » désigne (simplement) un type d'homme (peut-être imaginaire) ou de femme qui veut éprouver dans son corps et dans sa chair toutes les conséquences, y compris les plus dangereuses, de la vérité qu'il ou elle a eu à cœur de découvrir. En ce sens, l'aristocrate est, comme le cynique, toujours un sujet de scandale.

⁶ Dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, le lien entre fiction et savoir est constamment exhibé. De nombreuses notions antithétiques sont analysées, soit de manière ponctuelle – « le libertin » et « l'amoureux romantique » (*ILE*, 10, 33), « la volupté » et « l'excitation » (*ILE*, VI, 4, 309) – soit de manière continue : « la légèreté et la pesanteur » ; « l'âme et le corps ». La trame du roman intègre aussi de petits traités ou des exposés à vocation didactique. Le narrateur définit la compassion (*ILE*, I, 9, 30), énumère les différents types de regards (*ILE*, VI, 23, 341-342), explique les trois fonctions de la police (*ILE*, IV, 24, 207). Le roman signale ainsi son attachement à l'idéal encyclopédique de la transmission des connaissances ; il veut participer à la mise en ordre rationaliste du monde. C'est sans doute un héritage de l'âge des Lumières.

fait tourner les pratiques, les signes et les valeurs ; bref, la vie offre une ample matière à la pensée, c'est-à-dire, le plus souvent, à l'expression distanciée, lucide, amusée, de la perplexité.

1. le catalogue des erreurs lyriques

Le lyrisme définit le moment où l'affect s'empare du langage et empêche le sujet de réfléchir sur le monde tel qu'il est. À l'origine, *La Vie est ailleurs* devait s'appeler *L'Âge lyrique*. Kvetoslav Chvatik remarque que ce roman « n'est pas [...] uniquement la biographie imaginaire d'un poète ni une parodie de "roman d'éducation" ; son thème principal est la *description phénoménologique de l'attitude lyrique* en tant qu'attitude fondamentale face au monde, se manifestant entre autres choses par la production de poésie lyrique⁷ ». De fait, « le lyrisme, écrit Kundera, est une tentative de faire face à cette situation : l'homme expulsé de l'enclos protecteur de l'enfance désire entrer dans le monde, mais en même temps, parce qu'il en a peur, il façonne à partir de ses propres vers un monde artificiel et de remplacement⁸ ». Le lyrisme procède donc de la peur du monde ; il compte au nombre des passions réactives, des passions tristes. Il promet ce que Nietzsche nomme les arrière-mondes : le réel est refusé au nom de son double, jugé préférable. Lorsque le roman montre la confrontation du lyrisme et du réel, l'échec du lyrisme apparaît inévitable : être lyrique, c'est en effet perdre toute distance critique et ne vouloir faire qu'un avec le monde. Or cette unité postulée se révèle vite factice : quand Jaromil utilise les mots de la révolution pour créer sa nouvelle poésie, celle-ci cesse de lui appartenir en propre. Apparaît le langage stéréotypé de ce que Kundera nomme, dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, le « kitsch » révolutionnaire. Dans l'imaginaire de Jaromil, c'est Xavier, véritable « projection onirique du poète⁹ », qui dispose du véritable lyrisme révolutionnaire : celui-ci trahit une femme pour rejoindre les grandes marches politiques. Or c'est ce double qui finit par trahir Jaromil lui-même, montrant ainsi Jaromil pris au piège de son propre lyrisme.

Le lyrisme n'est pourtant pas toujours là où l'attend. Féroce anti-spiritualiste, la mère de Tereza professe le dogme de l'uniformité de la matière. Pour elle, le corps n'est qu'un agrégat de particules ignobles¹⁰, prêtes à se décomposer. La jeunesse et la beauté n'existent pas¹¹. Dans le rêve de Tereza, les femmes massées autour de la piscine donnent à la profession de foi maternelle son expression lyrique :

Toutes les femmes devaient chanter ! Non seulement leurs corps étaient les mêmes, pareillement dévalorisés, simples mécaniques sonores sans âme, mais les femmes s'en réjouissaient ! C'était la jubilante solidarité des sans-âmes. Elles étaient heureuses d'avoir rejeté le fardeau de l'âme, cette illusion de l'unicité, cet orgueil ridicule, et d'être toutes semblables¹².

Le lyrisme célèbre l'aliénation. L'âme est niée non parce qu'elle est irréaliste – mais parce qu'elle est trop réelle : quand l'univers concentrationnaire prétend coïncider avec l'entier du réel, l'âme s'insurge et résiste : elle est fondée à le faire, puisqu'elle s'éprouve unique, irréductible à tout autre réalité.

⁷ Kvetoslav Chvatik, *Le Monde romanesque de Milan Kundera*, traduit de l'allemand par Bernard Lortholary, Paris, Gallimard, « Arcades », 1995, p. 99.

⁸ *La Vie est ailleurs*, roman traduit du tchèque par F. Kérel, Paris, Gallimard, 1985-1987 pour la traduction française revue par l'auteur, éd. Folio, p. 330.

⁹ Kvetoslav Chvatik, ouvrage cité, p. 97.

¹⁰ « "Tereza ne veut pas admettre qu'un corps humain ça pisse et ça pète" » (*ILE*, II, 6, p. 60)

¹¹ La mère de Tereza « 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*, II, 8, p. 62). La mère se veut l'éducatrice de sa fille : « "ton corps est comme tous les autres corps ; tu n'as pas le droit à la pudeur ; tu n'as aucune raison de cacher quelque chose qui existe sous une forme identique à des milliards d'exemplaires" » (*ILE*, II, 15, p. 75).

¹² *ILE*, II, 8, p. 75.

Le lyrisme ignore ce qui blesse le sentiment ; le constat, lui, enregistre la complexité des choses. Prenons le cas de la photographie. Elle fait d'abord l'objet d'une appréciation lyrique. Ne joue-t-elle un rôle politique éminent ? Lors du Printemps de Prague, elle montre au monde entier l'invasion russe et la résistance tchèque. Mais la photographie n'est pas une valeur. Une artiste suisse le croit pourtant ; elle montre des corps nus et s'en justifie en disant : « Et alors ! C'est normal ! Tout ce qui est normal est beau »¹³ ». Voilà l'illusion lyrique : confondre le fait et la valeur ; célébrer des normes pour ne pas avoir à les penser. Mais l'histoire, ironique, prend sa revanche sur la certitude lyrique ; elle transforme la supposée valeur en « contre-valeur ». De fait, c'est grâce aux photos parues dans la presse occidentale que les résistants tchèques seront arrêtés et condamnés par la police¹⁴. Dans la sixième partie du roman, « La Grande Marche », Kundera saisit le moment où l'action politique devient une action médiatique ; le photographe désormais l'emporte sur l'homme impliqué dans l'histoire¹⁵. Qu'y faire ? S'indigner ? Autant s'avouer hypnotisé par ce qu'on dénonce. L'indignation est lyrique, anti-rationnelle. Le locuteur, qui ne voit que ses affects, perd de vue l'ambivalence de la réalité et, fatalement, celle-ci se rappelle à lui : « il n'avait pas le choix entre l'action et le spectacle. [...] Il y a des situations où l'homme est *condamné* à donner un spectacle¹⁶ ». « Il y a des situations où » : circonstancielle, l'analyse empirique s'interdit l'art lyrique de l'indignation.

Le lyrisme est le langage du « kitsch ». Le kitsch se définit comme « *l'accord catégorique avec l'être*¹⁷ ». Pour être pleinement efficace, le kitsch doit être universel – et c'est à quoi s'emploient les totalitarismes. Dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, Kundera dénonce avec vigueur le lyrisme révolutionnaire. Tout commence avec la fable d'Œdipe. Le héros grec ne se cherche pas d'excuses. Le crime politique est passé par lui ; il doit expier¹⁸. Une morale aussi intransigeante est-elle seulement applicable ? Dans l'histoire européenne, les révolutionnaires ont pris le pouvoir ; ils sont devenus criminels¹⁹. Mais, contrairement à Œdipe, ils nient leurs crimes ; ils ne sont pas coupables mais victimes, victimes de Staline qui les a trompés²⁰. C'est ainsi que la gauche révolutionnaire est devenue compassionnelle. Cette évolution générale, ce besoin d'être solidaire avec les victimes, ou mieux, d'être victime soi-même, n'est pas sans avoir des conséquences psychologiques. Universitaire genevois, et sincèrement de gauche, Franz illustre le recoupement toujours possible entre lyrisme politique et lyrisme sentimental ou éthique :

Cet impératif restait vivace au fond de lui : ne jamais faire de mal à Marie-Claude et respecter la femme en elle. Cette phrase est curieuse. Il ne disait pas respecter Marie-Claude, mais : respecter la femme en Marie-Claude²¹.

À la source de ce respect idéaliste, il y a bien sûr l'illusion lyrique : car la femme, c'est en l'occurrence la mère ; or la mère a été bafouée par un mari volage. La mère, c'est donc la souffrance. Comme toujours en régime lyrique, l'événement contingent – la souffrance de la mère – devient une valeur, et la valeur, une obsession. Franz, enfant, voit sa mère souffrir ; comment ne pas compatir ? Mais Franz n'est pas sa mère ; il ressemblerait plutôt à son père qui, dans l'affaire, est le coupable. Dans la vie politique comme dans la vie amoureuse, la

¹³ *ILE*, II, 24, p. 92.

¹⁴ *ILE*, IV, 7, p. 177.

¹⁵ *ILE*, VI, chapitres 14 à 22, pp. 325-340.

¹⁶ *ILE*, VI, 21, p. 338.

¹⁷ *ILE*, VI, 5, p. 311.

¹⁸ *ILE*, V, 2, p. 222.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *ILE*, V, 2, p. 274. Tomas ne pense pas qu'il faille infliger aux dirigeants communistes la peine que Œdipe s'est réservée pour lui-même : « La frontière entre le bien et le mal est terriblement vague. Je ne réclamaï le châtimeñt de personne, ce n'était pas mon but. Châtier quelqu'un qui ne savait pas ce qu'il faisait, c'est de la barbarie ». Le mythe est-il donc barbare ? Mais alors, à quoi sert-il ? Si les responsables communistes étaient nobles, ils se comporteraient comme Œdipe ; mais ils ne le sont pas. À de simples hommes, la justice ne peut imposer la sanction terrible qu'un grand héros, librement, s'applique à lui-même.

²¹ *ILE*, III, 3, p. 118.

culpabilité, réelle ou imaginaire, se mue en compassion, sincère ou feinte, et produit les mêmes aveuglements, les mêmes malheurs.

Le geste romanesque chez Kundera est généalogique ; il est donc douloureux. Il s'agit toujours pour le narrateur d'identifier la force qui se cache derrière le lyrisme :

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

La deuxième larme dit : Comme c'est beau, d'être ému avec toute l'humanité à la vue de gosses courant sur une pelouse²² !

Le lyrisme, on l'a vu, prétend coïncider avec l'être, que l'être soit envisagé sous la catégorie de la souffrance ou du bonheur. Dans tous les cas, le sujet lyrique rationalise ses affects ; dans un premier temps, il transforme l'événement en valeur et lui donne un statut symbolique, au moyen d'un mot abstrait (« le bonheur »). Puis la pensée s'universalise : l'humanité tout entière est convoquée pour soutenir l'affect.

Le kitsch, prétend Kundera, est l'idéal esthétique de tous les hommes politiques, car il contraint à l'unanimité. Comment être contre le bonheur ou le progrès ? Comment ne pas aimer les victimes ? Le kitsch repose sur l'éviction de tout ce qui, dans la réalité, déplaît, et contraint donc à penser, ce que le texte résume par un vocable matérialiste : « la merde²³ ». Franz est de gauche, parce qu'il croit que l'histoire a pour vocation de débarrasser l'homme de la « merde ». Il estime que rien n'est plus intense que l'histoire. Franz est encore romantique ; il rêve l'histoire au lieu de la vivre. Sabina, elle a fait l'épreuve de l'histoire et sait à quoi s'en tenir : « les conflits, les drames, les tragédies ne signifient rien du tout, n'ont aucune valeur, ne méritent ni le respect ni l'admiration²⁴ ». L'histoire cesse d'être un objet lyrique ; elle est renvoyée à sa réalité, à son « a-signifiante ».

2. fonder l'anti-lyrisme : l'amour et la lucidité

Le roman de Kundera est structuré par deux antithèses : « la légèreté et la pesanteur » ; « l'âme et le corps ». Tomas incarne l'alliance de la légèreté et du corps ; Tereza, celle de l'âme et de la lourdeur. Cette répartition des rôles ne correspond pas à des identités génériques : Sabina est dans le camp de Tomas. Pourtant, c'est Tereza qu'aime Tomas ; le roman se voue à éclaircir le sens et les enjeux de cette relation problématique. Mais un roman n'est pas un système : les contradictions ne seront pas dépassées dans une synthèse ; il ne s'agit pas non plus de faire émerger une axiologie, et encore moins d'identifier le pôle de la valeur à celui de la masculinité²⁵. Le roman montre comment la rencontre amoureuse amène les deux amants à se défaire de leurs illusions lyriques. Chaque personnage se croit enfermé dans sa propre nature ou dans sa propre histoire. Chacun d'eux se sent obligé d'argumenter en faveur de lui-même ; aussi chacun méconnaît un pan de la réalité, domaine auquel l'autre a accès et dans lequel il fait pénétrer l'être aimé. Tomas et de Tereza finissent par vivre ensemble non dans l'idylle mais dans un rapport plus exigeant et plus concret à la réalité, à la crudité du réel. Pour cela, toutes

²² *ILE*, VI, 7 et 8, pp. 314-315.

²³ *ILE*, VI, 3, p. 308.

²⁴ *ILE*, III, 5, p. 132.

²⁵ À l'origine du malheur de Tereza, il y a celui de sa mère, obligée d'épouser « le plus viril des hommes », et cela non « parce que c'était le plus viril, mais parce qu'au moment où elle lui chuchotait pendant l'amour : "Fais attention ! Fais bien attention", il faisait exprès de n'en rien faire, de sorte qu'elle dut se hâter de le prendre pour époux, n'ayant pu trouver à temps un médecin pour la faire avorter » (*ILE*, II, 4, 56). S'il y a une éthique de la force dans le roman, elle n'est pas liée à l'exaltation vulgaire de la prétendue puissance masculine, comme le montre la triste histoire de la mère de Tereza.

les ressources dont dispose l'être humain – l'âme et le corps, la pesanteur et la légèreté – doivent être mobilisées.

Tereza est du côté de l'âme. L'âme lui a permis d'échapper à la déchéance, c'est-à-dire à sa mère. L'âme n'est d'abord que pure recherche de la distinction : Tereza se cultive pour échapper à la médiocrité qui l'entoure²⁶. Quand elle rencontre Tomas, elle demande à son amant de la reconnaître comme unique ; en lui et par lui, c'est de sa propre mère qu'elle se délivre. Bien qu'il l'aime, Tomas ne veut pas renoncer à ses innombrables conquêtes ; Tereza, de nouveau, a l'impression de n'être qu'un corps parmi d'autres, incapable de capter l'amour de l'homme qu'elle aime. Faut-il définir Tereza comme un être faible ? Selon le point de vue du libertin, oui, et Tereza elle-même reconnaît sa faiblesse :

Elle sait qu'elle lui pèse : elle prend les choses trop au sérieux, elle tourne tout au tragique, elle ne parvient pas à comprendre la légèreté et la joyeuse futilité de l'amour de l'amour physique. Elle voudrait apprendre la légèreté²⁷.

Polyphonique, le roman fait entendre le discours lyriquement émancipé de Tomas par la voix de celle qu'un tel discours meurtrit. Le mécanisme de l'ironie se met en place : car c'est au moment où le personnage reconnaît la légitimité du point de vue libertin que celui-ci perd définitivement son aura. La générosité de Tereza, reconnaissant sa faiblesse, accuse par contraste l'égoïsme de Tomas qui, lui, méconnaît ses propres limites²⁸. Le roman souligne effet l'impuissance de l'amant : jamais il ne parvient à rassurer Tereza, à la guérir de sa jalousie²⁹. Tomas le libertin se trouve confronté au paradoxe de l'éducateur progressiste : proposer à sa maîtresse une forme de bonheur dont elle ne veut pas, qu'elle ne peut ni rejoindre ni concevoir³⁰.

En reconnaissant le caractère illégitime de sa jalousie, en se désignant elle-même et sans complaisance comme faible, Tereza accède à une sorte de grâce morale, qui est celle du dénuement et de l'incertitude assumés. Elle trouve en son amour pour Tomas la force de le quitter, réalisant ainsi un paradoxe éthique : « mais c'était justement le faible qui devait savoir être fort et partir quand le fort était trop faible pour pouvoir blesser le faible³¹ ». Jusqu'à la fin du roman, Tereza s'interdit de croire qu'elle fait le bonheur de Tomas, qu'elle fut pour lui une chance³². Elle incarne ainsi une forme de force fragile ; la lucidité n'abolit pas la souffrance ; elle empêche de la retourner contre l'autre, ou contre soi. En se rappelant l'humiliation politique de Dubcek, contraint par les Soviétiques de fermer lui-même la courte parenthèse qu'il avait ouverte, Tereza est prise de vertige :

Elle comprenait qu'elle faisait partie des faibles, du camp des faibles, du pays des faibles et qu'elle devait leur être fidèle, justement parce qu'ils étaient des faibles et qu'ils cherchaient leur souffle au milieu des phrases.

²⁶ « Une jeune fille qui doit, au lieu de « s'élever », servir de la bière à des ivrognes et passer le dimanche à laver le linge sale de ses frères et sœurs, amasse en elle une immense réserve de vitalité, inconcevable pour des gens qui vont à l'université et bâillent devant des bouquins. Tereza en avait lu plus qu'eux, en savait plus long qu'eux sur la vie, mais ne s'en rendrait jamais compte » (*ILE*, II, 14, p. 73).

²⁷ *ILE*, IV, 8, p. 179.

²⁸ « Comment ! Ne pouvait-il pas finir avec ses amitiés érotiques ? Non. Ça l'aurait déchiré. Il n'avait pas la force de maîtriser son appétit d'autres femmes. Et puis, ça lui paraissait inutile. Nul ne savait mieux que lui que ses aventures ne faisaient courir aucun risque à Tereza. Pourquoi s'en serait-il privé ? » (*ILE*, I, 10, p. 32). Les inflexions du discours indirect libre font percevoir la mauvaise foi du personnage : comment peut-on prétendre aimer quelqu'un et refuser de prendre en compte sa souffrance, surtout quand on en est soi-même l'auteur ? Suffit-il de ne pas vouloir faire le mal pour se résoudre à le commettre ? L'enfermement du héros dans la stricte rationalité du plaisir (« nul [...] mieux que lui) trahit une certaine forme d'aveuglement moral ; le désarroi se masque alors sous le masque lyrique de la certitude.

²⁹ Le texte démonte la batterie du libertin amoureux. « Il n'était pas conséquent : tantôt il niait ses infidélités, tantôt il les justifiait » (*ILE*, I, 7, p. 26).

³⁰ La question de la jalousie fait apparaître le problème crucial de l'égalité : à partir du moment où il aime une femme, Tomas lui refuse les droits qu'il s'arroge et qu'il reconnaît à ses maîtresses. Il s'autorise donc des infidélités qu'il défend à Tereza. Le texte ne montre à ce sujet aucune complaisance : « Il savait qu'il se trouvait dans une situation injustifiable, parce que fondée sur une totale inégalité » (*ILE*, I, 7, p. 26).

³¹ *ILE*, II, 27, p. 99.

³² *ILE*, VII, 7, p. 388 et suivantes.

Elle était attirée par cette faiblesse comme par le vertige³³. Le lyrisme est ici rendu par la répétition, sous forme d'épiphore, du mot décisif : « les faibles ». Le vertige est la forme hyperbolique de la pesanteur ; or cette pesanteur est celle de la compassion. Dans la compassion, l'individu s'ouvre à l'autre, à sa vie affective la plus intime ; sans compassion, il n'est pas d'amour possible. Le vertige réintroduit l'amour de soi dans le sublime de la compassion : on jouit alors de son abaissement en contemplant l'humiliation de l'autre. En Tereza, l'ascèse amoureuse finit par triompher de l'égoïsme, mais sans la conduire à la plénitude.

Qu'en est-il de Tomas ? Tomas est l'homme du corps. Deux passions se partagent sa vie : la médecine et le coït. Ces deux activités sont envisagées sur un mode lyriquement héroïque, comme deux formes de conquête. Dans les deux cas, il s'agit en effet de franchir une frontière, de passer de l'apparent (la peau, la femme vêtue), au caché (la maladie sous la peau, l'infime différence physique où réside la beauté de la femme). Mais sous l'influence de l'amour, c'est-à-dire de Tereza, Tomas renonce à la médecine et au libertinage. Ce renoncement est paradoxalement envisagé comme une libération :

Il songea que sa poursuite des femmes était aussi un « es muss sein ! », un impératif qui le réduisait en esclavage. Il avait envie de vacances. Mais de vacances totales, de prendre congé de *tous* les impératifs, de tous les « es muss sein ! ». S'il avait pu prendre congé de la table d'opération de l'hôpital, pourquoi ne pourrait-il pas prendre congé de la table d'opération du monde où son scalpel imaginaire ouvrait l'écrin du moi féminin pour y trouver l'illusoire millionième de dissemblance³⁴ ?

Tomas découvre la part d'aveuglement qui entre dans sa légèreté donjuanesque ; il se fait le critique de son mode de vivre et de son système. Qu'y a-t-il donc de si décevant dans la médecine et dans le libertinage ? L'amitié érotique repose sur l'exclusion de la sentimentalité ; elle s'ampute volontairement d'une part décisive de la réalité : la vie invisible du sentiment³⁵. Or, sitôt qu'on en découvre le charme et la puissance, le lien amoureux produit un enchantement qui renvoie le monde de la pure visibilité à son inconsistance. Les mystères du corps sont en effet de pauvres mystères en comparaison de ceux de l'âme :

S'il lui avait parlé d'une voix douce et grave, son âme aurait trouvé la force de remonter à la surface du corps, et elle se serait mise à pleurer. [...]

Elle était dans l'entrée et s'efforçait de maîtriser cet immense désir de fondre en larmes devant lui. Si elle ne se maîtrisait pas, elle le savait, il arriverait ce qu'elle ne voulait pas. Elle tomberait amoureuse³⁶.

Dans la scénographie amoureuse, le corps appelle l'âme de l'être aimé ; l'invisible se manifeste et rayonne. Ce qui scelle à jamais l'intensité d'un tel moment, c'est la métaphore :

[Tomas] s'était agenouillé à son chevet et l'idée lui était venue qu'elle lui avait été envoyée dans une corbeille au fil de l'eau. J'ai déjà dit que les métaphores sont dangereuses. L'amour commence par une métaphore. Autrement dit : l'amour commence à l'instant où une femme s'inscrit dans notre mémoire poétique³⁷.

La métaphore est dangereuse parce qu'elle est en prise avec l'une des rares réalités qui soient capables de bouleverser l'ordre bien réglé d'une existence. La métaphore est le langage même

³³ *ILE*, II, 26, p. 97.

³⁴ *ILE*, V, 21, 295.

³⁵ « Il l'affirmait à ses maîtresses : seule une relation exempte de sentimentalité, où aucun des partenaires ne s'arroge de droits sur la vie et la liberté de l'autre, peut apporter le bonheur à tous les deux » (*ILE*, I, 5, 20). En régime romanesque, l'exposé des raisons, quand il prend une forme si ouvertement pédagogique, s'expose à la critique. De fait, le libertin se fait une conception strictement négative, donc réductrice, du bonheur : être heureux, ce serait simplement jouir d'une disponibilité que ne limiterait aucune initiative d'autrui. Par ailleurs, la sentimentalité est méconnue : elle est envisagée non comme une fin désirable en soi (ce qu'elle est) mais seulement un moyen au service d'une volonté de puissance (ce qu'elle peut être). La quête du plaisir suffit-elle à combler une vie un tant soit peu exigeante envers elle-même ?

³⁶ *ILE*, IV, 19, 199.

³⁷ *ILE*, V, 12, 263.

de l'amour ; si elle est lyrique, elle ne l'est pas au mauvais sens du terme : elle sanctionne non la fuite dans un au-delà du monde mais l'inscription de l'homme total – corps et âme liés – dans l'univers nouveau que l'amour, tel un démiurge, vient de créer.

La rhétorique libertine connaît ses propres accès de lyrisme : « de nouveau, elle [Sabina] entendait sonner la trompette d'or de la trahison et se savait incapable de résister à cette voix³⁸ ». Trahir, c'est réintroduire la mobilité, le jeu, dans un système asphyxiant. La trahison est une fuite, inventive, créatrice, mais vaine. « Sabina sentait le vide autour d'elle. Et si ce vide était précisément le but de toutes ses trahisons ?³⁹ » Ne vient-il pas en effet un moment où toutes les possibilités de trahison ayant été expérimentées, le sujet est voué à la répétition, à l'épuisement ? C'est ce qui arrive à Tomas, après deux ans de libertinage effréné à Prague : « il était fatigué, pas seulement physiquement, mais aussi mentalement⁴⁰ ». Il est révélateur que Tomas souffre non de panne sexuelle – mais d'un souffle devenu court, comme si c'était moins la puissance libertine qui était en cause que le principe vital qui permet l'exercice d'une telle puissance. Or que manque-t-il aux libertins si ce n'est l'immersion dans l'invisibilité de l'amour ?

La dernière partie du roman, « Le sourire de Karénine » consacre l'amour comme la plus grande des valeurs politiques. Le roman construit ce qu'il faut bien appeler une idylle : l'éloge de l'amour s'inscrit dans un cadre rural. Mais Kundera invente le petit genre de l'idylle marxiste :

Aller vivre à la campagne, c'était la seule possibilité d'évasion qui leur restait, car la campagne manquant en permanence de bras ne manquait pas de logements. Personne ne s'intéressait au passé politique de ceux qui acceptaient d'aller travailler aux champs ou dans la forêt et nul ne les enviait⁴¹.

Tous les fils de l'esthétique anti-lyrique se nouent : la réalité est prise en compte, dans ses déterminations les plus matérielles. La campagne peut accueillir les amants qui, librement, choisissent le déclassement pour échapper à l'emprise du pouvoir. Que peut l'État contre ceux qui vont au-devant de la sanction réservée aux opposants ? Quand elle est volontaire, choisie, la pauvreté rend politiquement irrattrapable. Mais l'analyse de la pesanteur matérielle n'oblige pas à nier l'âme : la liberté ne convient en effet qu'à des âmes libres ; est libre celui qui ne compte, pour se défendre, que sur les ressources de sa vie intérieure – cette part de l'être qui, précisément, échappe au pouvoir. Au sommet de cette vie invisible, il y a l'amour. Or l'amour le plus sublime, ironiquement, s'incarne dans la relation entre un chien et son maître. Cet amour repose en effet sur un total désintéressement : le chien ne peut rendre l'amour qu'on lui donne que sous la forme d'un amour encore plus grand. « Aimer, c'est renoncer à la force⁴² », estime Franz, à qui le narrateur donne raison. Seul l'animal ignore le rapport de force : il ignore la réciprocité, l'exclusivité, le désir aliénant de changer l'autre à son image. L'ironie éclate : au moment où le couple des héros parvient difficilement à concilier amour et liberté, où ni l'un ni l'autre n'est sûr de tenir entre ses mains le bonheur ni la joie, voilà que la valeur suprême de leur quête s'incarne en Karénine, un petit chien : lui seul vit heureux dans le cercle enchanté du pur amour.

Éthique et esthétique anti-lyriques

³⁸ *ILE*, III, 8, 150.

³⁹ *ILE*, III, 10, 156.

⁴⁰ *ILE*, V, 17, 284.

⁴¹ *ILE*, VII, 1, 355. Voir aussi le diagnostic porté par un paysan sur la campagne tchèque : « tout le monde s'en va. En haut lieu, ils peuvent s'estimer heureux que quelqu'un accepte de rester. Ils ne peuvent se permettre de nous chasser de notre travail » (*ILE*, IV, 27, 213).

⁴² *ILE*, III, 7, 144.

Peut-on définir de manière concrète et positive l'anti-lyrisme ? Les héros de Kundera partagent un faisceau de valeurs qui permet de mesurer le degré de vertu auquel chacun d'eux peut prétendre. Ces valeurs sont rationalistes ; mais comment une telle éthique peut s'articuler à un art soucieux de faire sa part à l'irrationnel, que la fiction désigne comme l'une des composantes majeures de la vie ?

Sabina résume le credo rationaliste de tous les personnages aristocratiques du roman. « La musique, pense-t-elle, c'est la négation des phrases, la musique c'est l'anti-mot !⁴³ ». En cela, Sabina se sépare de Franz, et avec lui, de toute l'esthétique romantique. Il ne s'agit nullement de faire pressentir l'infini : « oui, qui cherche l'infini n'a qu'à fermer les yeux⁴⁴ ! » L'infini n'est qu'une facilité. Beaucoup plus consistante apparaît l'exigence de voir la réalité, de la tenir sous son regard. Il faut pour cela percer à jour tous les trompe-l'œil. Sabina commente ainsi son travail de peintre :

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 vérité⁴⁵ ».

Cette mise en abîme vertigineuse oppose le mensonge – les usines et les chantiers que l'art officiel oblige à peindre – et la vérité. L'art strictement réaliste peint le mensonge, qu'il nomme vérité ; il réduit la réalité à ce que le pouvoir peut atteindre, c'est-à-dire à l'économie. Le regard transgressif ne veut pas s'en tenir à l'apparence, qui serait sa frontière ; il veut la vérité. Porté par le désir de savoir, ce regard cesse alors d'être celui de la stricte raison. Sabina veut en effet atteindre ce qui dépasse sa raison – et qui lui apparaît sous l'aspect du mystère.

Le rationalisme des héros est inséparable d'un ethos d'expérimentateur ; la seule vérité qui vaille est celle qu'on a conquise soi-même, et souvent contre soi-même :

Etre chirurgien, c'est ouvrir la surface des choses et regarder ce qui se cache au-dedans. Ce fut peut-être ce désir qui donna à Tomas l'envie d'aller voir ce qu'il y avait *au-delà* de l'« es muss sein ! » ; autrement dit : d'aller voir ce qui reste de la vie quand l'homme s'est débarrassé de tout ce qu'il a tenu jusqu'ici pour sa mission⁴⁶.

Tomas ne cherche pas ce qui lui est utile ; la nécessité qui le presse est pure, désintéressée. Ce savoir sans autre finalité que lui-même définit l'ethos aristocratique : il ne veut ni conserver, ni accroître son être, mais le risquer, l'éprouver. L'« au-delà » qu'il cherche n'est donc pas un arrière-monde, mais un autre monde ; en cela, Tomas se sépare de Franz, à qui le narrateur réserve cette condamnation sans appel : « d'ailleurs, il avait toujours préféré l'irréel au réel⁴⁷ ». Dans un tel cadre de pensée, la valeur n'est valeur que si l'individu la reconnaît comme telle. Nulle autorité (et surtout pas celle de la foule ou de l'État) ne peut en imposer à Tomas. « Sa profonde méfiance à l'égard des hommes » engendre « le doute quant à leur droit de décider de son sort et de le juger⁴⁸ ». Rationalisme, empirisme, libéralisme : ces concepts clé de l'âge des Lumières définissent la pensée anti-lyrique.

L'individu qui crée ne peut être, pour Kundera, que cet homme libre dont on vient de cerner la personnalité intellectuelle et morale. En Tereza, « l'amour naissant a aiguisé [...] le sens de la beauté⁴⁹ ». À l'aide de signes successifs – et qui sont autant de hasards – elle compose une constellation : le livre que lit Tomas, le quatuor de Beethoven joué à la radio, le banc où il s'assied pour l'attendre, le numéro de sa chambre, tout cela, Tereza le combine pour faire surgir

⁴³ *ILE*, III, 3, 122.

⁴⁴ *ILE*, III, 3, 123.

⁴⁵ *ILE*, II, 20, 84.

⁴⁶ *ILE*, V, 8, 247.

⁴⁷ *ILE*, III, 9, 154.

⁴⁸ *ILE*, V, 4, 230.

⁴⁹ *ILE*, II, 4, 68.

un nouveau champ de forces : celui de son amour. Ces signes hétérogènes, en eux-mêmes plutôt banals, « sont devenus la source d'énergie où elle s'abreuvera jusqu'à la fin⁵⁰ ». Et si tout cela n'avait aucun sens ? Pourquoi un homme libre et doué de raison accepterait-il de lier son destin à des configurations aussi ténues ? La nouvelle Tereza qui s'engendre ainsi elle-même n'est-elle pas le fruit de « six grotesques hasards⁵¹ ? » Peut-être ; mais il n'est pas de beauté qui ne soit l'expression d'un bouleversant pari. Créer de la beauté – et de la beauté vivante – c'est évidemment consentir à l'incertitude : « *einmal ist keinmal* », « une seule fois ne compte pas ». L'esthétique occupe la place laissée vacante par l'éthique rationaliste des héros : quand l'expérience ne sert plus de rien, quand l'évaluation suspend ses droits, émerge alors un acte pur de création. L'individu libre fait ainsi valoir les ressources cachées de son être. De fait, l'acte créateur élève ; il exprime l'élan vers la vie qui gît, invisible et mystérieux, au fond de chacun, et que Kundera appelle l'âme : « non ce n'était pas de la superstition, c'était le sens de la beauté qui la délivrait soudain de son angoisse et l'emplissait d'un désir renouvelé de vivre⁵² ».

Résumons cette esthétique : dans le néant de sa liberté, l'être libre crée une forme qui manifeste sa vocation au bonheur, à la plénitude. Mais plus encore que l'individu, c'est le temps qui est le véritable créateur ; et c'est pourquoi il est le grand inspirateur. N'est-ce pas le temps en effet qui charge un élément apparemment insignifiant – comme le chapeau melon du grand-père de Tereza – de significations si variées, si imprévisibles, qu'elles appellent presque irrésistiblement l'acte gratuit d'une contemplation, puis d'une représentation ? « Le chapeau melon était devenu le motif de la partition musicale qu'était la vie de Sabina⁵³ ». L'artiste voit la vie sous l'espèce d'une composition musicale : la chose revient, rythmant l'existence, mais se charge de sens nouveaux. Sans se figer, le devenir devient intelligible en prenant l'aspect d'une belle succession. C'est là le visage souriant du temps. Mais ce génie ironique produit aussi des anecdotes déchirantes, fondées sur la coprésence des contraires. La vie du fils de Staline concentre tous les traits de cet art tragique :

Lui qui portait sur ses épaules le drame le plus sublime qui se puisse concevoir (il était à la fois fils de Dieu et ange déchu), fallait-il qu'il fût maintenant jugé non pour des choses sublimes (concernant Dieu et les anges) mais pour de la merde⁵⁴ ?

L'artiste contemple – et s'interdit de coïncider avec l'objet de sa contemplation ; ce n'est donc pas un art lyrique, fondé sur le postulat d'un accord possible (euphorique ou mortifère) avec l'état des choses. Quand Tereza crée son amour pour ne pas mourir d'ennui, elle engendre une forme qu'elle ne parviendra jamais à s'approprier. Toute œuvre d'art manifeste une puissance de fuite dont aucune faculté humaine ne peut se rendre maître. Face à cet infini non fallacieux, il ne s'agit pas de fermer les yeux, comme l'homme religieux ; il ne s'agit pas non plus de prétendre se l'incorporer, comme le poète lyrique ; il faut accepter, dans la joie et dans l'humour, le désaccord entre ce que peut la vie, et qui est illimité, et ce qu'on est, qui reste par définition limité.

Conclusion

Lire Kundera, pour un Français, c'est consentir à voir raillées ses plus chères illusions : ses illusions politiques, ses illusions amoureuses. C'est pourquoi la France de 2007 a quelques bonnes raisons de ne pas aimer Kundera. Ce diable de romancier dissèque le kitsch politique, son attachement à la Gauche, presque toujours pensée comme réalité et jamais comme mythe

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *ILE*, V, 23, 304.

⁵² *ILE*, II, 29, 103.

⁵³ *ILE*, III, 2, 115.

⁵⁴ *ILE*, VI, 2, 306.

politique. Il montre une universitaire, professeur de linguistique, se querellant dans un mauvais anglais avec une star américaine, pour lui rappeler la pureté idéologique du combat anti-totalitaire, comme si l'indignation de qui que ce soit pouvait arrêter la grande machine mondialisée de l'information et du spectacle.

Mais il y a pire. Toute grande œuvre périme, par son exemple, les tentatives littéraires inabouties qui se multiplient autour d'elles. C'est ainsi que la matière de milliers de récits français contemporains se trouve résumée en une phrase de Kundera : « À la différence de Franz, Simon n'aimait pas sa mère. Depuis l'enfance, il cherchait le papa⁵⁵ ». Chercher « le papa » : combien d'écrivains français pourraient craindre de voir révélé, en deux lignes, leur secret romanesque ! Et que penser de tous les volumes consacrés à la mémoire et de la transmission quand en deux lignes encore, le problème posé se trouve immédiatement résolu : « Simon n'a-t-il pas le droit d'exprimer la vie de son père avec ses propres mots ? N'est-ce pas depuis des temps immémoriaux le droit de tous les héritiers⁵⁶ ? » Dans ces phrases nues, et qui brillent d'un tel éclat, se découvre la plus grande des vertus de l'anti-lyrisme : ne pas se laisser envoûter par la question qu'on a voulu poser, ne pas se dérober au devoir de risquer une réponse un tant soit peu *éclairante*.

Pourquoi aimer Kundera ? Pascal, Baudelaire, Proust, Céline, Beckett et tant d'autres le montrent : la haine de soi est bien l'un des alcools forts de la littérature. C'est pourquoi, en tant que lecteurs, il nous faut chérir les livres qui nous apprennent à nous haïr, à nous défier de nous-mêmes. On n'est jamais trop armé pour lutter contre les facilités de l'amour de soi. Si Kundera est aussi, et à plus d'un titre, un écrivain français, c'est peut-être en raison de la facilité avec laquelle son humour anti-lyrique se range dans la grande tradition *française* de l'augustinisme littéraire.

⁵⁵ *ILE*, VI, 24, 343.

⁵⁶ *ILE*, VI, 28, 350.