

KITSCH ET DÉSIR D'ÉTERNITÉ DANS L'INSOUTENABLE LÉGÈRETÉ DE L'ÊTRE ET L'IMMORTALITÉ DE MILAN KUNDERA

Abdelouahed Hajji

Université Sidi Mohamed Ben Abdellah
Faculté des Lettres et des Sciences Humaines Saïs-Fès
BP 59 Route Immouzer CP 30000 Fès, Maroc
abdelouaheddhajji@gmail.com

Kitsch and the desire for eternity in Milan Kundera's *The Unbearable Lightness of Being and Immortality*

Abstract: This contribution analyses the notion of kitsch in Milan Kundera's *The Unbearable Lightness of Being* and *Immortality* through an examination of the characters and the essayistic chapters of the novels and entitled "The Great March" and "homo sentimentalis", respectively. According to Kundera, kitsch is a denial of shit, a way of forgetting reality and hiding the wretchedness of existence behind what he calls a "rosy veil". Kitsch, like nostalgia for the lost paradise, is a "desire for eternity": it allows people to sublimate their lives and to make them bearable. Humans thus seek a profane immortality which inscribes them in history, as exemplified by the character of Kendra's *Immortality*, Bettina von Arnim. Moreover, kitsch is a rejection of the complexity proper to existence. In this sense, the kitsch-man tends to simplify the complexity of existence by turning it into stereotypical images. It is a form of utopia that draws on abstract ideals and feelings that are supposedly absolute. In response to the development of kitsch, in his novels Kundera cultivates the art of ambiguity. That serves to rehabilitate individual autonomy. Kitsch annihilates the individual, who gets dissolved in the lyrical feelings of the public and in the illusion of perfection. The kitsch-man desires to be perfect, in the image of God. From this point of view, the narrator of "The Great March" associates kitsch with the theme of totalitarianism as a wall that conceals weakness and death. In other words, kitsch denies the world of death and excrement. Indeed, the beautiful lie proper to what Kundera calls "homo sentimentalis" and the "imagological man" replaces relativity and truth. In *Immortality*, Laura and Bettina embody the concept of homo sentimentalis, as they set up their feelings as an absolute value. In this case, kitsch, as a beautiful dream, is part of the human condition and no one can escape it.

Keywords: kitsch; nostalgia; eternity; imagology; beauty; shit

Résumé : Cette contribution analyse la notion du kitsch dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être* et *L'Immortalité* de Milan Kundera. Dans l'imaginaire de cet auteur, le kitsch est une négation absolue de la merde et un oubli de la réalité. Il s'agit d'une façon de cacher les misères de l'existence par l'instrument de ce que Kundera appelle un « voile rose ». Le kitsch, comme nostalgie du paradis perdu, est un « désir d'éternité » : il permet à l'homme de sublimer sa vie et de la rendre supportable. L'homme recherche ainsi une immortalité profane qui l'inscrit dans l'Histoire, comme l'illustre le personnage de *L'Immortalité*, Bettina von Arnim. Ainsi peut-on associer le kitsch au désir d'éternité. Outre cela, le kitsch est un refus de la complexité propre à l'existence. Dans ce sens, l'homme-kitsch tend à simplifier cette complexité et la transformer en des images stéréotypiques dans le but d'atteindre l'harmonie ou ce que l'auteur nomme l'idylle. C'est une forme d'utopie qui se nourrit en particulier d'idéaux abstraits et de sentiments qui se veulent absolus. Le kitsch est pareillement une dévastation de l'individu, lequel se dissout dans les sentiments lyriques du public et dans l'illusion de la perfection et de l'idylle, c'est-à-dire de l'harmonie. Dans l'œuvre de Kundera apparaissent deux catégories de personnages. La première catégorie concerne les personnages qui sont inconscients de leur kitsch et qui refusent souvent la merde. La seconde catégorie, qu'on peut qualifier de personnages « anti-kitsch », désigne ceux qui sont conscients de leur kitsch et acceptent leur nature imparfaite. Dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, l'homme-kitsch désire être parfait, à l'image de Dieu, raison pour laquelle le narrateur de la « Grande Marche » associe le kitsch au thème de la totalité comme mur qui dissimule la faiblesse et la mort. En effet, le beau mensonge propre à ce que Kundera appelle *l'homo sentimentalis* et *l'homme imagologique* prend la place de la relativité et de l'idéologie. Dans *L'Immortalité*, Laura et Bettina incarnent amplement le concept de *l'homo sentimentalis* puisqu'elles érigent leurs sentiments en valeur absolue. Le kitsch s'avère ainsi un désir d'éternité ; il fait partie de la condition humaine et personne ne peut y échapper.

Mots-clés : kitsch ; nostalgie ; désir d'éternité ; imagologie ; beauté ; merde

1. Introduction

Désir de gloire, le kitsch n'est pas seulement le mauvais art, mais aussi une attitude théologique et existentielle concernant l'homme postmoderne qui cherche la célébrité à tout prix. Rappelons qu'Hermann Broch a rattaché le kitsch au romantisme et à une époque incapable de créer son propre style, les valeurs esthétiques ayant alors perdu leur lien avec la société (Broch : 1966). Kundera prolonge ce sens tout en montrant que le kitsch concerne tous les aspects de la vie. Il s'agit ainsi d'un mensonge embellissant qui couvre le réel d'un « voile rose ». Ce voile consiste en une tendance à simplifier l'existence par le biais de l'idéalisation du moi. Synonyme de mensonge et de beauté fallacieuse, le kitsch exprime la nostalgie de l'homme à l'égard du paradis perdu. Il désigne également le bizarre et le grotesque, néanmoins il signifie dans l'imaginaire kundérien le mensonge et le désir d'éternité qui transforme les désirs de l'homme en de beaux rêves. A l'époque moderne, il est une condition de l'homme « imagologique » comme culte de l'image. Il exclut en effet le sens de la relativité et de l'humour, d'où son incompatibilité avec l'art du roman caractérisé souvent par une ironie mordante. Selon Kundera, le kitsch est déterminé par des clichés standardisés et s'exprime dans le vocabulaire de la beauté. L'auteur théorise ce concept

d'origine allemande aussi bien dans ses romans que dans ses essais. Cela montre l'importance du kitsch comme concept esthétique et existentiel dans son univers romanesque.

L'une des définitions du concept de kitsch caractérise ce dernier comme « l'attitude de celui qui veut plaire à tout prix et au plus grand nombre ». C'est un travestissement de la réalité dans le langage de la beauté ; une négation de la relativité puisque le kitsch érige des sentiments en valeurs absolues et en idéaux abstraits. Tous les romans de Milan Kundera sont à cet égard une déconstruction de ce qu'il nomme l'« idylle », régie par un désir conférant à l'être l'illusion d'une réalisation complète de sa nature. Ainsi peut-on dire que sa poétique du roman déploie une vision anti-romantique, c'est-à-dire anti-sentimentale, sur le registre d'une ironie dévastatrice qui déconstruit le sentimentalisme de l'attitude romantique. Dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, Kundera examine à travers les « ego expérimentaux » que sont ses personnages, et par le biais d'un chapitre essayistique intitulé « La Grande Marche » les différentes acceptions du kitsch comme beauté de l'idylle et comme négation de la merde érigée en un désir d'achèvement de la nature humaine. Tous les personnages de ce roman-essai possèdent une part de kitsch, c'est-à-dire une marge d'artificialité et d'apparente innocence puisqu'ils sont souvent inconscients de leur kitsch. Tereza cultive à ce titre le rêve d'un amour fusionnel capable de la délivrer de sa mère et de sa condition corporelle. Dans l'univers kundérien, le corps est le lieu où se manifeste la misère humaine. De même, Franz baigne dans l'idylle du fait qu'il est habité par un souvenir de sa mère souffrante, ce qui explique la méfiance de Sabina, personnage plus ou moins anti-kitsch, à son égard. Le personnage anti-kitsch est celui qui reconnaît son illusion et on sait bien que le kitsch perd son pouvoir dès qu'on le reconnaît comme illusion. En faisant partie de la catégorie de ceux qui acceptent la merde, Sabina et Thomas ont nourri secrètement une idylle liée au foyer paisible et à la vie comme « *le Royaume de Dieu sur la terre* » (Kundera 1989 : 414).

Kundera développe dans *L'Immortalité* le concept d'*homo sentimentalis* pour mettre en avant les débordements passionnels caractérisant à la fois les époques romantique et contemporaine. L'auteur est très hostile au lyrisme qui imprègne l'individu en particulier et la société contemporaine en général. Le kitsch lyrique réactive la tyrannie des sentiments et des rêves idylliques. Il s'agit d'une attitude psychologique, tout autant que culturelle – voire politique : « celle du mensonge institutionnalisé, du divorce entre la vie sociale et ses représentations officielles, de l'écart entre l'optimisme affiché et la détresse de la vie quotidienne – celle du communisme » (Scarpetta 1985 : 281). Kundera révèle aussi le dépassement des idéologies par le kitsch imagologique, qui transforme les principes inhérents à l'idéologie en des clichés. De même, le kitsch fait écho dans l'imaginaire kundérien au concept de l'immortalité. C'est à la lumière de ces idées que nous allons essayer d'interroger le concept du kitsch et celui de l'immortalité dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être* et *L'Immortalité*. Il s'agira d'inventorier leurs diverses acceptions, telles qu'elles se constituent comme traits d'union entre laideur et beauté, et comme désir d'éternité. C'est cette perspective – selon Kundera – qui explique que la fonction du kitsch soit de dissimuler les excréments et la mort.

2. Les paradoxes terminaux ou l'illusion de l'harmonie

Milan Kundera désigne le dernier acte des Temps modernes comme l'époque des « paradoxes terminaux ». Il situe ses romans dans cette période caractérisée souvent par la contradiction flagrante des valeurs. En effet, tous ses romans portent un regard lucide sur cette période déterminée par l'épanouissement du kitsch comme beauté factice réduite à ses apparences. Il s'agit de problématiser un monde aux valeurs frelatées. Chez Broch¹ comme chez Kundera, le kitsch – concept polysémique – est une attitude héritée de l'époque romantique caractérisée par l'« exhibition impudique du cœur sans cesse ému » (Kundera 2005 : 69). Broch rattache pareillement le kitsch aux dégradations des valeurs esthétiques qui ont perdu leur nécessité. Ainsi, le kitsch comme concept fait défaut en France parce qu'on le traduit par « art de pacotille ». Il s'agit, selon Kundera, lecteur de Broch,² d'un contresens puisque le kitsch n'est pas une simple œuvre de mauvais goût, mais plutôt une catégorie existentielle :

Le besoin du kitsch de *l'homme-kitsch* (*Kitschmensch*) : c'est le besoin de se regarder dans le miroir du mensonge embellissant et de s'y reconnaître avec une satisfaction émue. Pour Broch, le kitsch est lié historiquement au romantisme sentimental du XIXe siècle (Kundera 1986 : 157).

Kundera élargit ainsi le concept du kitsch pour atteindre tous les aspects de la vie. Il s'agit d'une attitude existentielle qui consiste à créer l'illusion de la perfection et à éliminer toute critique de la vie par l'idéalisation du moi. L'homme-kitsch se contemple dans le miroir pour forger une image de soi fallacieuse, mais valorisante. Dès lors, le kitsch est synonyme de mensonge sublimé. En mettant l'accent sur le contresens qui a fini par grever ce concept, le narrateur auctorial dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être* précise l'origine et le sens de cette notion :

C'est un mot allemand qui est apparu au milieu du XIXe siècle sentimental et qui s'est ensuite répandu dans toutes les langues. Mais l'utilisation fréquente qui en est faite a gommé sa valeur métaphysique originelle, à savoir : le kitsch, par essence, est la négation absolue de la merde ; au sens littéral comme au sens figuré : le kitsch exclut de son champ de vision tout ce que l'existence humaine a d'essentiellement inacceptable (Kundera 1989 : 367).

Plus qu'un héritage de l'époque romantique, le kitsch est lié également à la métaphysique, de sorte qu'il est une « négation absolue de la merde » ; c'est-à-dire de la faiblesse et de la mortalité propres à la condition de l'être humain. Il donne l'illusion à l'homme qu'il a été créé à l'image de Dieu. Il consiste donc à nier tout ce qui est inacceptable dans l'existence humaine. En outre, le kitsch serait tout ce qui est incompatible avec la réalité puisqu'il est surtout une faculté qui permet à l'homme

¹ Hermann Broch écrit : « [...] si fort que le kitsch ait imprimé sa marque sur le XIXe siècle, ce dernier est issu en majeure partie de cette attitude d'esprit que nous reconnaissons comme l'attitude romantique » (Broch 2016 : 15).

² En France, on a traduit le kitsch par « art tape-à-l'œil » ou « art de pacotille ». Dans son introduction à l'ouvrage de Broch, *Création littéraire et connaissance*, Hannah Arendt écrit : « Le mot allemand *Kitsch* n'a pas d'équivalent en français. Il désigne tous genres d'objets de mauvais goût, la pacotille à prétention artistique, qui vulgarise en grande série un poncif, mais s'applique également à des œuvres littéraires, plastiques ou musicales qui recherchent les effets faciles (le mélo), la grandiloquence, et cultivent une sentimentalité ou un conformisme niais. Faute de pouvoir introduire le mot allemand, nous l'avons traduit selon les cas par : "art de pacotille" ou "art tape-à-l'œil" » (Broch 1966 : 17).

d'embrasser les rêves d'un monde meilleur. Ces rêves idylliques sont à l'origine des idéologies du XXe siècle. Dans ce sens, Kundera souligne la complicité entre le communisme et le kitsch. Celui-ci est une croyance aveugle qui transforme la faiblesse en enthousiasme et l'humain en déité. Pour illustrer le kitsch en tant que problème métaphysique, le narrateur raconte l'épisode du suicide du fils de Staline, Iakov, qui était prisonnier de guerre en Allemagne pendant la Seconde Guerre mondiale. Qualifié d'ange déchu par le narrateur, Iakov était interné dans le même camp que des officiers anglais :

Ils avaient des latrines communes. Le fils de Staline les laissait toujours sales. Les Anglais n'aimaient pas voir leurs latrines souillées de merde, fût-ce de la merde du fils de l'homme alors le plus puissant de l'univers. Ils le lui reprochèrent. Il en prit ombrage. Ils répétèrent leurs remontrances, l'obligeant à nettoyer les latrines (Kundera 1989 : 359).

Le fils de Staline se disputa avec les Anglais et demanda audience au commandant du camp afin que celui-ci arbitre leur différend :

Mais l'Allemand était trop imbu de son importance pour discuter de merde. Le fils de Staline ne put supporter l'humiliation. Proférant vers le ciel d'atroces jurons russes, il s'élança vers les barbelés sous courant à haute tension qui entouraient le camp. Il se laissa choir sur les fils. Son corps qui ne souillerait plus jamais les latrines britanniques y resta suspendu (Kundera 1989 : 359).

La mort du fils de Staline est métaphysique puisqu'il a « [...] donné sa vie pour de la merde. Mais mourir pour de la merde n'est pas une mort dénuée de sens » (Kundera 1989 : 361). L'histoire du fils de Staline montre le rapport ambivalent et tragique qui lie le kitsch au domaine des excréments. Elle cristallise également l'aspect humoristique de l'œuvre de Kundera. Cette anecdote met en avant l'aspiration à la noblesse rattrapée par les excréments. La merde est un problème théologique suggérant la nature imparfaite de l'homme, et révèle également les paradoxes de la Bible prétendant que l'homme a été créé à l'image de Dieu. Kundera revisite à cet effet la Bible pour souligner l'incompatibilité :

[...] entre la merde et Dieu et, par conséquent, la fragilité de la thèse fondamentale de l'anthropologie chrétienne selon laquelle 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 (Kundera 1989 : 362).

Le narrateur essaie alors de déconstruire les illusions religieuses en mettant en regard deux thèses opposées. Il s'agit principalement de révéler la nature immonde de l'homme. Notons que le kitsch est lié par essence à toutes les croyances, qu'elles soient religieuses ou politiques. Kundera qualifie le kitsch d'« accord catégorique avec l'être » qui « [...] a pour idéal esthétique un monde où la merde est niée et où chacun se comporte comme si elle n'existait pas. Cet idéal esthétique s'appelle le kitsch » (Kundera 1989 : 366-367). Le kitsch fait écho à la période des paradoxes terminaux qui est l'expression de la contradiction et de l'harmonie à la fois illusoire et fragile de l'homme et du monde. Kundera situe certes la naissance des paradoxes terminaux dans le désastre de la Première Guerre mondiale, mais la fait remonter aussi et principalement au début des Temps modernes :

Les racines de la crise, il [Husserl] croyait les voir au début des Temps modernes, chez Galilée et chez Descartes, dans le caractère unilatéral des sciences européennes qui avaient réduit le monde à un simple objet d'exploration technique et mathématique, et avaient exclu de leur horizon le monde concret de la vie, *die Lebenswelt*, comme il disait (Kundera 1986 : 13-14).

L'auteur de *L'Art du roman* souligne en effet la tyrannie et la faillite de la modernité cartésienne qui est plus ou moins à l'origine d'un malaise ontologique dans le monde. Il attire en effet l'attention sur d'autres modernités décriées telles que la modernité romanesque propre à l'Europe centrale et à l'Amérique latine. Pour Kundera, les paradoxes terminaux se caractérisent par la disparition des valeurs ou ce que Broch nomme la « dégradation des valeurs ». L'Europe vit sous l'égide d'une crise de la spiritualité due au développement unilatéralement rationnel et opératoire de l'intelligence, conformément au projet cartésien. L'homme est devenu, par conséquent, une simple chose dominée par la technique et l'illusion de sa propre maîtrise et toute-puissance. La technique participe ainsi à la simplification de l'existence. En d'autres termes, le kitsch comme illusion simplifie l'existence par le biais des images stéréotypiques. Ce monde dominé par le totalitarisme résulterait en une négation de la réflexion, de la relativité³, de l'humour et de l'étonnement face à la complexité de l'existence. Kundera affirme, en effet, que la modernité a « revêtu la robe du kitsch » (Kundera 1986 : 193).

Dans ce monde totalitaire caractérisé par la crise de la modernité, la frontière entre le privé et le public n'est pas maintenue. L'auteur met ainsi l'accent sur l'idéal de « transparence » revendiqué par les régimes communistes :

La société totalitaire, surtout dans ses versions extrêmes, tend à abolir la frontière entre le public et le privé ; le pouvoir, qui devient de plus en plus opaque, exige que la vie des citoyens soit on ne peut plus transparente. Cet idéal de *vie sans secret* correspond à celui d'une famille exemplaire : un citoyen n'a pas le droit de dissimuler quoi que ce soit devant le Parti ou l'État, de même qu'un enfant n'a pas droit au secret face à son père ou sa mère. Les sociétés totalitaires, dans leur propagande, affichent un sourire idyllique : elles veulent paraître comme une « seule grande famille » (Kundera 1986 : 131).

Une telle transgression suggère la complicité entre le kitsch et le totalitarisme à travers cette image idyllique d'une « seule famille ». Au fond, il critique la confusion des sentiments qui règne dans ces sociétés totalitaires où l'individu se dissout dans la masse. Le kitsch désigne en effet l'illusion d'une humanité unie et fraternelle. C'est notamment une idylle de l'existence se manifestant dans l'absence de liberté et la négation de l'individualité au profit du grégarisme. Il s'agit également d'un penchant pour le sentimentalisme comme attitude qui érige les sentiments en valeurs absolues : « Au royaume du kitsch s'exerce la dictature du cœur » (Kundera 1989 : 371). Kundera critique le lyrisme comme idylle qui rend l'individu aveugle et prisonnier de ses propres sentiments.

Dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être* apparaît une dichotomie relative à l'amour, à savoir l'amour épique et l'amour lyrique. Ce dernier est illustré par Tereza et Franz

³ Pour Kundera, le roman, art européen, est le territoire par excellence de la relativité et de l'interrogation : « [...] dans la relativité fictionnelle », écrit Scarpetta, « la seule règle est l'équivoque, l'ambiguïté ; et personne n'a raison, si l'on peut dire, parce que tout le monde a ses raisons » (Scarpetta 1996 : 260).

puisqu'ils cherchent à incarner une forme de relation fusionnelle afin d'atteindre une pureté de l'âme. Une telle relation participe d'un amour romantique et tyrannique puisqu'elle s'appuie sur le rêve d'une fusion des individus et l'épanchement hyperbolique de la sentimentalité. Cette catégorie de l'amour donne l'illusion de l'unicité du moi. Par amour épique, Kundera entend l'amour libertin qui se base essentiellement sur la pluralité des partenaires et la juste distance avec l'être aimé. Au travers de ces deux catégories de l'amour, le romancier problématise « l'amour de l'amour » (Finkielkraut 2011 : 127). Il s'agit aussi de mettre en lumière les illusions qui s'attachent à l'« *homo sentimental* », ayant le désir de « vivre dans la vérité, dans la transparence d'une relation sentimentale [...] » (Boyer-Weinmann 2009 : 78). Sabina cultive le secret et refuse la confusion et l'exhibitionnisme, d'où son désaccord avec Franz. La fusion absolue favorise chez l'homme-kitsch le sentiment qu'il est parfait puisqu'il a été créé à l'image de Dieu. Kundera rappelle le moment où Dieu chassa l'homme du paradis et, par conséquent, lui montra sa nature imparfaite : « En chassant l'homme du Paradis, Dieu lui a révélé sa nature immonde et le dégoût. L'homme a commencé à cacher ce qui lui faisait honte, et dès qu'il écartait la voile il était ébloui d'une grande lumière » (Kundera 1989 : 365). Le roman comme espace d'analyse et comme accueil de l'individu fustige l'attitude kitsch sur le registre d'une ironie dévastatrice et d'un rire sceptique. Notons qu'il existe également un kitsch propre à l'art, lequel vise à réduire le sens d'une œuvre à des lieux communs⁴ et à des images stéréotypiques. L'auteur critique dans *L'Immortalité* l'adaptation comme réduction de l'œuvre. Le narrateur auctorial, qui est en train d'écrire une partie de son roman, avoue à Avenarius le caractère irracontable de ce dernier ; stratégie résistante au kitsch imagologique. Cela étant, le kitsch renvoie particulièrement chez Kundera à l'idylle ; c'est-à-dire le désir à la fois d'immortalité et d'un monde débarrassé de tout conflit.

3. Le kitsch et le désir d'éternité

En tant que négation de la merde, le kitsch se nourrit d'idéaux abstraits et de sentiments érigés en valeur absolue. Désir de bonheur et d'éternité, le kitsch est une illusion d'harmonie que les personnages forgent à propos d'eux-mêmes et du monde à partir d'un miroir flatteur qui leur renvoie l'image d'une beauté apte à entretenir leur sentiment d'autosatisfaction. Cette beauté est amère parce qu'elle est fragile et sans fondement. Réduite à ses apparences, elle est une illusion qui idéalise le moi pour atteindre une immortalité profane. En effet, l'homme rêve d'un monde radieux

⁴ « C'est ainsi que l'interprétation kitschifiante met des œuvres d'art à mort. Quelque quarante ans avant que le professeur américain n'ait imposé à la nouvelle cette signification moralisatrice, on traduit en France *Collines comme des éléphants blancs* sous le titre *Paradis perdu*, un titre qui n'est pas de Hemingway [...] et qui suggère la même signification (paradis perdu : innocence de l'avant-avortement, bonheur de la maternité promise, etc., etc.). L'interprétation kitschifiante, en effet, ce n'est pas la tare personnelle d'un professeur américain ou d'un chef d'orchestre pragois du début du siècle [...] c'est une séduction venue de l'inconscient collectif ; une injonction du souffleur métaphysique ; une exigence sociale permanente ; une force. Cette force ne vise pas seulement l'art, elle vise avant tout la réalité même » (Kundera 1993b : 170-171).

et adhère aveuglément à une représentation d'un monde apaisé, car conditionné par des sentiments tels l'amour et la tendresse.

Kundera fustige l'attitude de l'*homo sentimental* dans *L'Immortalité* à travers la figure de Bettina von Arnim, qui cherche à établir des rapports avec Goethe et Beethoven pour rester dans la mémoire de la postérité ; elle recherche une immortalité profane que le narrateur qualifie de « désir d'éternité ». Il écrit à ce sujet :

Appelons le geste de Bettina et de Laura *geste du désir d'immortalité*. Aspirant à la grande immortalité, Bettina veut dire : je refuse de disparaître avec le présent et ses soucis, je veux me dépasser moi-même, faire partie de l'Histoire parce que l'Histoire est la mémoire éternelle. Même si elle n'aspire qu'à la petite immortalité, Laura veut la même chose : se dépasser elle-même et dépasser le moment malheureux qu'elle traverse, faire « quelque chose » pour rester dans la mémoire de tous ceux qui l'ont connue (Kundera 1993a : 248).

Ces deux personnages quêtent l'intégrité du moi ; si Laura aspire à une immortalité privée, Bettina envisage une immortalité qui la place au-delà du temps ; c'est-à-dire une immortalité assurée par la gloire de Goethe et Beethoven. L'immortalité souhaitée par ce personnage n'a rien à voir avec celle de l'âme. Bettina porte à titre d'exemple des lunettes pour ajouter de la présence à son visage, contrairement à sa sœur aînée, Agnès, qui cherche l'effacement total. De ce point de vue, ce personnage refuse le lyrisme et le désir d'éternité. Elle incarne ainsi la figure du « déserteur » faisant écho au personnage de *L'Identité*, Chantal (Kundera 2000). Agnès rêve parfois d'un « couvent » où se retirer, c'est-à-dire s'effacer complètement.

De même, le narrateur s'interroge sur l'importance de l'idylle chez Tereza pour mettre en lumière l'harmonie qu'elle cherche tout au long de ses aventures avec Thomas. Puisque la beauté dans l'univers kundérien est à chercher dans l'écart, les deux personnages aboutissent à cette harmonie dans la marginalité d'une existence provinciale :

Nous qui avons été élevés dans la mythologie de l'Ancien Testament, nous pourrions dire que l'idylle est l'image qui est restée en nous comme un souvenir du Paradis : La vie au Paradis ne ressemblait pas à la course en ligne droite qui nous mène dans l'inconnu, ce n'était pas une aventure. Elle se déplaçait en cercle entre des choses connues. Sa monotonie n'était pas ennui mais bonheur (Kundera 1989 : 440).

La vie en cercle est le souhait de Tereza qui cherche à être enfermée dans une vie heureuse avec Thomas. Son enthousiasme peut se lire comme un désir d'éternité, c'est-à-dire une fusion parfaite avec Thomas, lui conférant une immortalité profane dans l'esprit de son amant. Elle cherche également à créer une harmonie entre son âme et son corps. Dans l'imaginaire kundérien, le personnage lyrique quête son harmonie dans l'objet de son désir ; ce qu'il aime ce n'est pas l'autre, mais sa propre image. Ainsi, tous les personnages de *L'Insoutenable Légèreté de l'être* tentent, consciemment ou inconsciemment, de capter un certain type de regard. Le narrateur déclare : « Nous avons tous besoin que quelqu'un nous regarde. On pourrait nous ranger en quatre catégories selon le type de regard sous lequel nous voulons vivre » (Kundera 1989 : 404). La première catégorie cherche le regard d'un nombre infini d'yeux anonymes, c'est-à-dire le regard du public comme c'est le cas d'un chanteur à l'égard de son public. La deuxième catégorie désigne ceux

[...] qui ne peuvent vivre sans le regard d'une multitude d'yeux familiers. Ce sont les inlassables organisateurs de cocktails et de dîners. Ils sont plus heureux que les gens de la première catégorie qui, lorsqu'ils perdent le public, s'imaginent que les lumières se sont éteintes dans la salle de leur vie (Kundera 1989 : 404-405).

Le désir d'éternité : ce regard n'est qu'un miroir embellissant qui sublime l'existence et donne l'illusion de l'immortalité. Le narrateur avance la troisième catégorie propre aux adeptes de l'amour fusionnel et romantique, c'est-à-dire :

[...] la catégorie de ceux qui ont besoin d'être sous les yeux de l'être aimé. Leur condition est tout aussi dangereuse que celle des gens du premier groupe. Que les yeux de l'être aimé se ferment, la salle sera plongée dans l'obscurité. C'est parmi ces gens-là qu'il faut ranger Tereza et Thomas (Kundera 1989 : 405).

Quant à la quatrième catégorie, la plus rare selon le narrateur, elle désigne « [...] ceux qui vivent sous les regards imaginaires d'êtres absents. Ce sont les rêveurs. Par exemple, Franz » (Kundera 1989 : 405). Ce personnage cultive la nostalgie à l'égard de sa mère, d'où son appartenance à la catégorie du kitsch. Il voit dans toutes les femmes l'image de sa mère souffrante. Ainsi, tous les personnages de *L'Insoutenable Légèreté de l'être* ressortissent à une dimension ou une autre du kitsch. Chacun d'eux incarne l'une des possibilités de l'attitude kitsch. Autrement dit, le kitsch est susceptible de revêtir plusieurs aspects. Tereza a une vision utopique de l'amour et cherche ainsi à réaliser un amour fusionnel avec Thomas, c'est-à-dire un amour sentimental et romantique. Elle illustre ainsi la figure de ce que Kundera appelle plus tard dans *L'Immortalité* l'« homo sentimentalis ». Tereza désire un amour absolu, d'où sa souffrance due à la trahison de Thomas, lequel l'aime sans pour autant se débarrasser de ses conquêtes libertines. Thomas éclaire la deuxième catégorie de l'amour épique à travers son libertinage qui s'appuie sur ce qu'il désigne par l'expression « amitié érotique⁵ » (Kundera 1989 : 24). Il s'agit d'une amitié qui garde une distance avec le partenaire, c'est-à-dire qu'elle ne procède pas par fusion mais plutôt par écart.

Thomas est un personnage anti-lyrique, c'est-à-dire un être plus moins anti-sentimental. Il est en cela un héros anti-kitsch parce qu'il reconnaît sa nature imparfaite, c'est-à-dire la catégorie de ceux qui « donnent acte à l'existence de la merde » (Cagnat 2016 : 55). Toutefois, son amour pour Tereza stimule une tendance à l'attitude kitsch. Son fils, Simon, rend compte pareillement d'un aspect de son illusion, car dès qu'il apprend la mort de Thomas dans un accident avec Tereza à la campagne, il affirme que son père « voulait le Royaume de Dieu sur la terre ». Il inscrit même cette sentence au-dessus de la tête de son père :

Il sait bien que son père n'aurait jamais employé ces mots-là. Mais il est certain que l'inscription exprimait exactement ce que voulait son père. Le Royaume de Dieu signifie la justice. Thomas avait soif d'un monde où régnerait la justice (Kundera 1989 : 414).

Héroïne kitsch, Tereza se range du côté de l'âme, ce qui lui confère plus ou moins l'illusion d'échapper à la déchéance de sa mère et à la pesanteur de son corps :

⁵ « Pour avoir la certitude que l'amitié érotique ne cède jamais à l'agressivité de l'amour, il [Thomas] ne voyait chacune de ses maîtresses permanentes qu'à de très longs intervalles » (Kundera 1989 : 24).

Chaque fois que Tereza contemple son corps, elle est bouleversée d'y reconnaître la chair de sa mère. C'est pourquoi elle est forcée de se regarder attentivement dans la glace pour chercher sur son visage le reflet de l'illumination unique qui parle au « moi » de son âme. [...] Sa mère est le mal nécessaire du corps. Mais l'amour de Thomas est sa liberté (Němcová Banerjee 1993 : 237).

Tereza recherche, en effet, la distinction par l'âme, d'où sa quête permanente auprès de Thomas : qu'il la reconnaisse comme un être unique. Thomas est l'instrument par lequel Tereza cherche à accéder à cette unicité. Quant à Franz, il ressemble à Tereza puisqu'il est enclin à une même nostalgie maternelle. Il s'agit également d'un personnage qui patauge dans le kitsch ; ce qui explique la méfiance de Sabina à son égard. Cette dernière est un personnage qui illustre essentiellement l'attitude anti-kitsch dans le roman, tout comme Agnès dans *L'Immortalité*. Toutefois, elle se surprend un soir à contempler une petite maison de bois aux deux fenêtres éclairées. Et le narrateur de commenter :

Toute sa vie, elle a affirmé que son ennemi c'est le kitsch. Mais est-ce qu'elle ne le porte pas elle-même au fond de son être ? Son kitsch, c'est la vision d'un foyer paisible, doux, harmonieux, où règnent une mère aimante et un père plein de sagesse. Cette image a pris naissance en elle après la mort de ses parents. Comme sa vie a été bien différente de ce beau rêve, elle n'est que plus sensible à son charme et elle a senti plus d'une fois ses yeux s'humecter en voyant à la télévision, dans un film sentimental, une fille ingrate serrant dans ses bras un père abandonné, et briller dans le crépuscule les fenêtres d'une maison où vit une famille heureuse (Kundera 1989 : 379-380).

Le voyage de Sabina en Amérique et sa rencontre avec les deux charmants vieillards cristallisent son illusion d'une vie heureuse. Elle est consciente qu'elle est habitée par un « joli mensonge ». Elle fait ainsi partie de la catégorie de ceux qui acceptent la merde :

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 (Kundera 1989 : 380).

Sabina reconnaît ainsi son illusion, et le narrateur d'avancer que le kitsch perd son pouvoir dès qu'on le reconnaît comme kitsch : « 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 » (Kundera 1989 : 381). Autrement dit, le kitsch « ne saurait supporter la *distanciation* sans être du même coup aboli » (Cagnat 2016 : 27). Le kitsch repose ainsi sur des stéréotypes standardisés et sur l'imagologie comme culte de l'image et comme dépasement de l'idéologie.

4. Le kitsch et l'imagologie

Dans *L'Immortalité*, Kundera établit un rapport entre le kitsch et l'imagologie. À cet égard, Paul, le mari d'Agnès, affirme que « [...] le règne de l'imagologie commence là où l'Histoire finit » (Kundera 1993a : 176). On est dès lors entré dans le monde

des images. Les moments les plus intimes de l'homme sont en effet offerts au grand public. Autrement dit, « L'homme n'est rien d'autre que son image » (Kundera 1993a : 193). Le kitsch est une attitude qui se fonde principalement sur des images simplifiant l'existence propres à un âge post-idéologique. Le kitsch imagologique signe en effet la mort des idéologies, comme le révèle le narrateur de *L'Immortalité* :

Et comme tout ce qui est resté de Marx ne forme plus aucun *système d'idées logique*, 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 imagologie (Kundera 1993a : 172).

La transformation de l'idéologie en imagologie passe par la simplification de l'existence. Autrement dit, le kitsch comme illusion de toute l'humanité réduit la richesse du monde à des images figées et stéréotypiques. Kundera met en avant un kitsch lié à la société de consommation et post-idéologique. Ainsi peut-on parler d'un « épuisement de l'idéologie » (Scarpetta 1988 : 134). Le dépassement de l'idéologie s'explique par l'imagologie qui a fait perdre à la première son emprise sur la conscience humaine :

La réalité était plus forte que l'idéologie. Et c'est précisément en ce sens-là que l'imagologie l'a dépassée : l'imagologie est plus forte que la réalité, laquelle d'ailleurs a depuis longtemps cessé de représenter pour l'homme ce qu'elle représentait pour ma grand-mère qui vivait dans un village morave et savait tout par expérience (Kundera 1993a : 173-174).

L'imagologie provoque ainsi un divorce entre l'homme et le monde. Elle façonne le monde sous forme de clichés normalisés donnant à l'homme l'illusion de son immortalité et de la bonté inhérente à la nature humaine, d'où la procréation. En effet, l'homme-kitsch se persuade « que l'être est bon et que c'est donc une bonne chose de procréer » (Kundera 1989 : 366). Il va sans dire que le thème de la procréation est lié à celui de l'enfance. Le sénateur américain, désignant ses enfants qui s'ébattaient à quelques pas, dit à Sabina : « Regardez-les ! [...] C'est ça que j'appelle le bonheur » (Kundera 1989 : 370). Cette image n'est qu'un rêve d'harmonie et de bonté du monde. Il s'agit d'éloigner l'homme de la merde, c'est-à-dire de la réalité au profit d'un désir de pureté. En outre, le kitsch est un « [...] voile rose jeté sur le réel » (Kundera 2005 : 69). Il est un voile flatteur et un renoncement à la lucidité et un refus d'affronter la condition difficile de l'homme. L'image de la procréation et de l'enfance rattachent le kitsch au monde de l'idylle et révèle la dimension innocente du kitsch. Celui-ci est une catégorie universelle qui se manifeste dans les comportements humains, comme l'explique Guy Scarpetta dans sa préface consacrée à l'ouvrage d'Eva le Grand, intitulé *Kundera ou la mémoire du désir* : « [...] l'illusion lyrique, sous toutes ses formes, et notamment celle qui s'acharne à poétiser le monde pour y retrouver quelque chose de l'ordre d'un fantomatique paradis perdu ; la religion de l'enfance, et celle, aveugle, de la modernité en tant que telle [...] la promotion du sentiment en valeur, et le culte de l'amour-passion [...] » (Le Grand 1995 : 16). Le kitsch s'érige en des enjolivements de l'existence et une transformation de l'amour en valeur.

L'illusion lyrique et imagologique participe également à la transgression de la frontière entre vie privée et vie publique. C'est de la fin de l'individualisme qu'il

s'agit, ou de son éviction hors du monde social, comme le montre le narrateur : « Où est l'individualisme quand la caméra te filme au moment de ton agonie ? Il est clair, au contraire, que l'individu ne s'appartient plus, qu'il est entièrement la propriété des autres » (Kundera 1993a : 57). Le monde de l'imagologie est confus, ce qui fait perdre à l'homme le sens du secret. Il s'agit ainsi d'un « kitsch *totalitaire* » :

[...] toute manifestation d'individualisme (car toute discordance est un crachat jeté au visage de la souriante fraternité), tout scepticisme (car qui commence à douter du moindre détail finit par mettre en doute la vie en tant que telle), l'ironie (parce que au royaume du kitsch tout doit être pris au sérieux), mais aussi 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 » (Kundera 1989 : 372-373).

L'homme cherche à créer le rêve de l'harmonie et du bonheur à travers des images fallacieuses qui donnent l'illusion de la fraternité et de l'unicité. En effet, le kitsch est une dévastation de l'individu puisqu'il ne reconnaît pas l'autonomie de l'individu. Il favorise ainsi une pensée du groupe. À ce titre, le narrateur associe le kitsch à la « Grande Marche » et au carnaval. Le voyage de Franz avec les quatre cent soixante-dix médecins, intellectuels et journalistes révèle que le kitsch peut s'apparenter à un carnaval reposant principalement sur les images et les emportements de groupe. Le voyage de Franz n'a pas pour objectif d'aider les autres, mais plutôt de prouver son amour pour et à Sabina. Les motivations égotiques sont à l'origine de cette marche *humanitaire* au Cambodge. Il s'agit d'offrir un spectacle, de se mettre en scène, et le narrateur écrit : « Il y a des situations où l'homme est *condamné* à donner un spectacle » (Kundera 1989 : 401). C'est ce que font Franz et les autres voyageurs. Autrement dit, le kitsch imagologique est une mise en spectacle du monde, c'est-à-dire qu'il tend à le transformer en des images idylliques. Dans cette perspective, Kundera note :

L'identité du kitsch n'est pas déterminée par une stratégie politique mais par des images, des métaphores, un vocabulaire. Il est donc possible de transgresser l'habitude et de défilé contre les intérêts d'un pays communiste. Mais il n'est pas possible de remplacer les mots par d'autres mots. On peut menacer du poing l'armée vietnamienne. On ne peut pas lui crier : « A bas le communisme ! » Car « A bas le communisme ! » c'est le mot d'ordre des ennemis de la Grande Marche, et celui qui ne veut pas perdre la face doit rester fidèle à la pureté de son propre kitsch (Kundera 1989 : 390).

Les images unifiées constituent l'essence du kitsch que tout le monde doit partager. Il s'agit de créer une illusion commune à travers un vocabulaire de la beauté et de l'enthousiasme. René Girard avance que « (l)a force contraignante de l'illusion s'accroît à mesure que la contagion s'étend et que le nombre des victimes augmente » (Girard 2010 : 124). Le kitsch, comme désir d'union, serait un cache-misère qui rend la vie supportable :

Il faut évidemment que les sentiments suscités par le kitsch puissent être partagés par le plus grand nombre. Aussi le kitsch n'a-t-il que faire de l'insolite ; il fait appel à des images clés profondément ancrées dans la mémoire des hommes : la fille ingrate, le père abandonné, des gosses courant sur une pelouse, la patrie trahie, le souvenir du premier amour (Kundera 1989 : 371).

Les images utopiques traduisent la nostalgie de l'homme assoiffé de kitsch, et soulignent également la recherche permanente de l'harmonie et de la compassion par l'homme imagologique. Dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, la fête du 1^{er} mai illustre ce désir d'union. Dans cette fête, chacun est tenu de manifester sa joie pour ne pas passer pour un traître. L'enthousiasme est ici le mot d'ordre :

Quand le cortège approchait de la tribune, même les visages les plus moroses s'éclairaient d'un sourire, comme s'ils avaient voulu prouver qu'ils se réjouissaient comme il se doit, ou, plus exactement, qu'ils étaient d'accord comme il se doit. Et il ne s'agissait pas d'un simple accord politique avec le communisme, mais d'un accord avec l'être en tant que tel. La fête du 1^{er} mai s'abreuvait à la source profonde de l'accord catégorique avec l'être (Kundera 1989 : 368).

La fusion joyeuse des individus caractérise l'idylle, laquelle rejette tout ce qui résiste à son établissement. Une telle résistance provoque une violence symbolique incarnée par une joie opprimée, ce qui dérange Sabina qui préfère une réalité âpre à ce bonheur faux : « Dans le monde communiste réel, il est possible de vivre. Dans le monde de l'idéal communiste réalisé, dans ce monde de souriants crétins avec lesquels elle n'aurait pu échanger la moindre parole, elle aurait crevé d'horreur au bout de huit jours » (Kundera 1989 : 375). Sabina formule une sentence : « Mon ennemi, ce n'est pas le communisme, c'est le kitsch ! » (Kundera 1989 : 378). Ce personnage refuse la joie factice et obligatoire. Le narrateur identifie également le kitsch imagologique chez les hommes politiques :

Nul ne le sait mieux que les hommes politiques. Dès qu'il y a un appareil photo à proximité, ils courent après le premier enfant qu'ils aperçoivent pour le soulever dans leurs bras et l'embrasser sur la joue. Le kitsch est l'idéal esthétique de tous les hommes politiques, de tous les mouvements politiques (Kundera 1989 : 372).

Vue sous cet angle, l'imagologie nourrit le kitsch politique comme illusion totalitaire propre à la « Grande Marche ». Le domaine politique s'appuie sur les images d'un monde meilleur, ce qui permet de créer une harmonie dans le groupe. Autrement dit, le kitsch imagologique permet à l'*homo politicus* de créer chez le groupe un sentiment d'enthousiasme et de communion. Il s'agit de consacrer l'idée de la « Grande Marche ». Le narrateur note :

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 (Kundera 1989 : 382-383).

L'idée de la « Grande Marche » illustre la nostalgie du paradis perdu, c'est-à-dire une recherche du « Royaume de Dieu sur terre » ; une sorte de réincarnation de l'idée d'omniscience divine. Le kitsch imagologique ne reconnaît pas non plus la frontière entre vie privée et vie publique, car la caméra pénètre tous les recoins de l'existence. Cela exerce une violence sur les personnages aspirant à l'autonomie. L'imagologie exprime cet « oubli de l'être » dont parlent Heidegger et Kundera ; c'est-à-dire la réduction et la simplification de la nature complexe de l'être

humain sous les espèces du poncif, du stéréotype et du cliché. La présence d'une caméra lors d'une cérémonie funéraire à laquelle participe Thomas est à cet égard expressive :

En pénétrant dans la salle du crématorium, Thomas eut peine à comprendre ce qui arrivait : la salle était éclairée comme un studio de cinéma. Il regarda autour de lui avec surprise et aperçut des caméras installées dans trois angles de la salle. Non, ce n'était pas la télévision, c'était la police qui filmait l'enterrement pour pouvoir identifier ceux qui y assistaient (Kundera 1989 : 340).

La surveillance distingue le monde imagologique déterminé singulièrement par un sens préfabriqué, c'est-à-dire donné par avance ; ce qui exclut toute interrogation : « 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 » (Kundera 1989 : 377). Le kitsch est ainsi une attitude qui rejette tout sens critique de l'existence. Il est à remarquer également que la graphomanie, comme désir partagé par tout un chacun, d'écrire des livres, constitue un aspect du kitsch de l'homme postmoderne. Il s'agit d'une condition de l'homme à laquelle personne ne peut se soustraire absolument : « 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 » (Kundera 1989 : 381).

5. Conclusion

Dans l'imaginaire kundérien, le kitsch n'est pas seulement une catégorie esthétique, mais aussi une catégorie éthique qui implique une attitude mensongère. Il se révèle ainsi une beauté spéculaire et une idylle indéfectiblement liée à l'humanité lorsqu'elle aspire à l'harmonie et à la fraternité. Concept polysémique, le kitsch est un mensonge et une laideur sublimée qui se fondent sur des images stéréotypées d'une humanité heureuse. Il regroupe trois éléments définitoires : le sentimentalisme incarné par *l'homo sentimentalis* ; l'adhésion de l'être, dont le désir de procréation est un aspect ; et le grégarisme comme refus de toute manifestation d'individualisme. Le kitsch renvoie également à la nostalgie de l'homme aspirant au paradis perdu. À ce titre, tous les personnages de Kundera sont en quête de ce paradis perdu et de cet accord catégorique avec l'être. Franz est à la recherche de l'harmonie avec sa mère. Tereza aspire à réaliser l'accord catégorique avec son être à travers un amour fusionnel avec Thomas. Ce dernier désire le royaume de Dieu sur la terre. Autrement dit, il cherche un monde où régnerait la justice. Quant à Sabina, elle cache dans ses profondeurs un désir d'harmonie qui lui vient de ses parents morts. De ce fait, les personnages anti-kitsch, à savoir Thomas et Sabina, sur un autre versant et en partie, relèvent également du kitsch. L'expansion du kitsch comme refus de la complexité est donc inévitable dans la société contemporaine, raison pour laquelle François Ricard parle d'une « universelle victoire du kitsch sur la merde » (Ricard 2020 : 40).

Le lyrisme constitue pareillement un kitsch qui rattache l'homme aux rêves d'un monde meilleur et surtout d'une vision idyllique de l'amour. La figure de l'« homo sentimental » dans *L'Immortalité* illustre le kitsch comme recherche permanente de la confusion sentimentale et comme réactivation de la subjectivité tyrannique. Ainsi, le temps des « paradoxes terminaux », ère de l'imagologie par excellence, participe à l'épanouissement du kitsch comme idéalisation du moi. Le kitsch imagologique est une négation du monde concret et réel puisqu'il est un fantasme qui façonne le monde à l'image d'un paradis imaginaire par le biais des clichés. Le désir d'éternité s'avère une illusion qui nous « [...] pousse à retrouver le passé harmonieux de l'origine et celui qui nous promet la parfaite béatitude de l'avenir [...] » (Fuentes 1997 : 120). Le kitsch est un oubli de l'individu au profit du groupe, d'autant plus qu'il est « négateur de toute connaissance hétérogène et donc de toute ambivalence » (Le Grand 1995 : 57). C'est dire qu'il fait appel à l'unicité et refuse la différence. C'est notamment une illusion de l'harmonie, de la perfection et de l'aspect divin de l'homme. Ainsi la reconnaissance du kitsch, comme négation de la mort et des excréments, rappelle-t-elle à l'homme qu'il n'est pas parfait.

Références bibliographiques

- BOYER-WEINMANN, Martine (2009), *Lire Milan Kundera*, Paris : Armand Colin.
- BROCH, Hermann (1966), *Création littéraire et connaissance* (traduit de l'allemand par Albert Kohn), Paris : Gallimard.
- BROCH, Hermann (2016), *Quelques remarques à propos du kitsch* (traduit de l'allemand par Albert Kohn), Paris : Allia.
- CAGNAT, Cédric (2016), *Anti-kitsch. Une brève introduction à l'œuvre de Milan Kundera*, Paris : L'Harmattan.
- FINKIELKRAUT, Alain (2011), *Et si l'amour durait*, Paris : Stock.
- FUENTES, Carlos (1997), *Géographie du roman* (traduit de l'espagnol par Céline Zins), Paris : Gallimard.
- GIRARD, René (2010), *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris : Fayard/Pluriel (Grasset & Fasquelle, 1961).
- KUNDERA, Milan (1986), *L'Art du roman*, Paris : Gallimard.
- KUNDERA, Milan (1989), *L'Insoutenable Légèreté de l'être* (traduit du tchèque par François Kérel. Avec une postface de François Ricard), Paris : Gallimard.
- KUNDERA, Milan (1993a), *L'Immortalité* (traduit du tchèque par Eva Bloch. Avec une postface de François Ricard), Paris : Gallimard.
- KUNDERA, Milan (1993b), *Les Testaments trahis*, Paris : Gallimard.
- KUNDERA, Milan (2000), *L'Identité* (Avec une postface de François Ricard), Paris : Gallimard.
- KUNDERA, Milan (2005), *Le Rideau*, Paris : Gallimard.
- LE GRAND, Eva (1995), *Kundera ou la mémoire du désir. Préface de Guy Scarpetta*, Montréal/Paris : XYZ éditeur/L'Harmattan.
- NĚMCOVÁ BANERJEE, Maria (1993), *Paradoxes terminaux : les romans de Milan Kundera* (traduit de l'anglais par Nadia Akrouf), Paris : Gallimard.
- RICARD, François (2020), *Le Roman de la dévastation. Variations sur l'œuvre de Milan Kundera*, Paris : Gallimard.

SCARPETTA, Guy (1985), *L'Impureté*, Paris : Grasset & Fasquelle.

SCARPETTA, Guy (1988), *L'Artifice*, Paris : Grasset & Fasquelle.

SCARPETTA, Guy (1995), « Préface. Une lecture complice », dans LE GRAND, E., *Kundera ou la mémoire du désir. Préface de Guy Scarpetta*, Montréal/Paris : XYZ éditeur/L'Harmattan, 13-24.

SCARPETTA, Guy (1996), *L'Âge d'or du roman*, Paris : Grasset & Fasquelle.