



HAL
open science

La réception de l'oeuvre d'Hermann Broch chez Milan Kundera

Aika Iida

► **To cite this version:**

Aika Iida. La réception de l'oeuvre d'Hermann Broch chez Milan Kundera. Littératures. Université de Strasbourg, 2022. Français. NNT : 2022STRAC029 . tel-04228131

HAL Id: tel-04228131

<https://theses.hal.science/tel-04228131>

Submitted on 4 Oct 2023

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.

ÉCOLE DOCTORALE des Humanités

[*Littérature générale et comparée*]

THÈSE présentée par :

[**Aika IIDA**]

soutenue le : **14 juin 2022**

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université de Strasbourg**

Discipline/Spécialité : Littérature comparée

**LA RÉCEPTION DE L'ŒUVRE
D'HERMANN BROCH
CHEZ MILAN KUNDERA**

THÈSE dirigée par :

[Monsieur le Professeur DETHURENS Pascal] Professeur, université de Strasbourg

RAPPORTEURS :

AUTRES MEMBRES DU JURY :

[Madame la Professeure FIX Florence] Professeure, université de Rouen

[Madame la Professeure SAIGNES Anna] Maître de conférences, université Grenoble Alpes

[Monsieur le Professeur FRAISSE Luc] Professeur, université de Strasbourg

INVITÉS : (le cas échéant)

Introduction

Romancier et essayiste franco-tchèque, Milan Kundera, est né en 1929 à Brno en Tchécoslovaquie. Alors qu'il a dix ans en 1939, son pays devient une partie du Protectorat de Bohême-Moravie, annexé par l'Allemagne nazie. Il est donc forcé d'étudier l'allemand pendant six ans soit jusqu'en 1944. En 1970 étant professeur et écrivain à Prague, il est exclu du Parti Communiste Tchèque. En 1975, Il quitte son pays et s'installe en France. En 1979, il publie le roman « *Le livre du rire et de l'oubli* ». A la suite de quoi, il perd sa citoyenneté Tchèque. En 1980, il publie son premier essai en Français « *Prague, poème qui disparaît* », après cette œuvre, il écrit la plupart de ses essais en Français. Après six années de présence en France, il obtient la nationalité française en 1981.

Romancier et critique, Hermann Broch, né en 1886 à Vienne en Autriche, dans une famille bourgeoise et juive. Il gère la filature familiale après des études industrielle et d'ingénierie. A 40 ans, il devint romancier et cinq ans après, soit en 1931-1932, il publie son premier roman « *Les Somnambules* ». En 1938, en tant que Juif, il est arrêté et emprisonné. Il décide donc de s'expatrier aux Etats-Unis. Six ans après, en 1944, il obtient la nationalité américaine. Il y décède en 1951.

Quelques points communs entre ces deux écrivains.

Avant tout, ils sont tous deux des exilés : Kundera, inquiété par le parti communiste, Broch persécuté par les Nazis. Lors de leur exil, Kundera a quarante-six ans et obtient la nationalité française à cinquante-deux ans. Broch a cinquante-deux ans, et obtient la nationalité américaine à cinquante-huit ans. Tous deux sont d'âge mûr lors de leurs nouvelles vies à l'étranger. Nous observons qu'au cours de leur enfance, tous deux

reçoivent une bonne éducation et une solide formation générale. Ce sont des passionnés de mathématiques. Kundera étudie la musique et apprend à jouer du piano sous l'influence de son père pianiste et musicien. Broch étudie pour succéder à son père dans l'entreprise familiale. Au cours de leur jeunesse, ils écrivent des poèmes. Succèdent des pièces de théâtre, puis des prises de parole politique et enfin des essais remarquables. Après leurs exils, ils écrivent des essais psychologiques, contemporains. Ils demeurent dans leur pays d'exil et choisissent leur nouvelle nationalité après six ans de résidence. Quelques points diffèrent ces deux écrivains. En premier, dans leur exil, celui de Kundera est relativement confortable. Celui de Broch est précaire car marqué par des difficultés financières. En second, leurs œuvres s'inscrivent dans des périodes économiques et sociales différentes. A partir de 1975, Kundera est reconnu comme un écrivain notoire car ses travaux s'inscrivent dans la situation sociale de l'époque. Nous développerons cet aspect dans notre thèse. Les œuvres de Broch ne sont ni connues ni populaires à cause de la situation politique spécifique de cette époque tourmentée. Ses œuvres sont très appréciées par d'autres écrivains comme : Hermann Hesse, Thomas Mann, Aldous Huxley, etc., mais ses romans sont jugés complexes par le public de ces années-là, préoccupé par le bouleversement qui se prépare. De fait, alors que son premier roman est publié en 1931 et 1932, Adolf Hitler est nommé Chancelier à la tête d'un gouvernement de coalition en Allemagne. L'expulsion des Juifs commence, l'Europe est à la veille de la deuxième guerre mondiale. Lors de la publication de « *La Mort de Virgile* » en 1945, la guerre mondiale se termine. L'Europe doit se reconstruire.

A partir de 1981 Kundera commence à commenter les œuvres d'Hermann Broch, écrivain juif autrichien du XXème siècle, exilé aux États-Unis en 1938. Très influencé par ce que lui-même appelle le « grand roman d'Europe Centrale », il s'inspire

des idées de Broch et se considère comme un de ses héritiers spirituels.

Pour Milan Kundera, Hermann Broch est l'un des écrivains les plus éminents.

Mais pourquoi l'apprécie-t-il ? Comment écrit-il sur cet écrivain autrichien de la première moitié du XXème siècle ? Que veut-il expliquer en traitant de cet écrivain plutôt mineur ? C'est ce que cette thèse se propose d'analyser.

Dans notre thèse, nous la divisons en quatre parties :

Dans la première partie, « Milan Kundera et Hermann Broch »,

Nous détaillons la biographie de ces deux écrivains. Ont-ils des points communs ou différents ? Les points de vue de Kundera sur Hermann Broch évoluent-ils chronologiquement ? Nous prenons de 1981 à nos jours pour approfondir la perception que porte Kundera sur l'œuvre d'Hermann Broch.

Dans la deuxième partie, « Kitsch », pour définir ce mot « Kitsch » nous présentons les différentes définitions de Kitsch.

Le « Kitsch » d'Hermann Broch et celui de Milan Kundera. Que signifie le mot « kitsch » ? Quelle est l'origine de « kitsch » en France ? Comment est traité le mot « Kitsch » par Hermann Broch ? Milan Kundera comment écrit-il ou explique-t-il le mot « Kitsch », soit dans ses essais, soit dans ses romans *L'Insoutenable Légèreté de l'être* et *L'Immortalité* ?

Dans la troisième partie, « l'Europe centrale », nous définissons la notion de « l'Europe centrale » que Kundera utilise souvent dans ses essais.

Que signifie l'Europe centrale dans sa signification générale ?

Comment Kundera écrit-il sur « l'Europe centrale » ? Cela nous aidera à comprendre le cheminement de la pensée de Kundera.

Dans la quatrième partie, « James Joyce, Hugo von Hofmannsthal et Hermann Broch », nous abordons ces trois écrivains cités par Kundera. Quel point de vue Kundera

a-t-il sur ces écrivains ?

Parmi ces écrits nous soulignons cette phrase extraite de *Le Rideau* paru en 2005 :

« c'est dans sa réflexion sur Joyce que Broch développe sa propre poétique du roman »¹.

Reprenons cette phrase intéressante et répondons aux questions ci-après.

Qu'est « sa propre poétique du roman » ? Est-ce vraiment dans « sa réflexion » que « Broch développe sa propre poétique du roman » ? Comment Broch estime-t-il réellement James Joyce et Hugo von Hofmannsthal ? Son appréciation est-elle constante ?

La recherche spécifique propre à « la réception d'Hermann Broch chez Milan Kundera » n'a jusqu'à présent pas été développée. Beaucoup de livres, articles et thèses furent présentés soit sur Broch, soit sur Kundera. Cependant dans la recherche sur Hermann Broch, les spécialistes ne citent le nom de Milan Kundera que comme « un des présentateurs » de l'œuvre de Broch. Dans celle sur Kundera, comme l'écrivain tchèque écrit beaucoup sur Broch, les chercheurs se focalisent sur l'environnement de l'œuvre comme les aspects dits « kitsch » ou « d'Europe Centrale ». Wakagi Akatsuka, professeur de littérature artistique, contemporaine, spécialiste japonais de la culture visuelle en République Tchèque, écrit plus que d'autres sur la liaison entre ces deux écrivains dans son ouvrage intitulé « *Milan Kundera et le roman* ». Il s'attache essentiellement à l'histoire et la situation sociale en République Tchèque. Ce qui oriente ses travaux sur les aspects plus politique, historique, « kitsch » et « d'Europe Centrale ».

¹ Milan Kundera, « Die Weltliteratur », *Œuvre* édition définitive II, Éditions Gallimard, 2011, p.967.

Nous avons traité ce sujet dans notre mémoire de maîtrise, titré « Milan Kundera, successeur critique de Broch ». Cependant ce vaste champ ne pouvait pas tout approfondir.

Notre mémoire de master traitait notamment des liens entre Kundera et Broch.

Dans le premier chapitre, nous examinions la notion de « kitsch » chez ces deux auteurs et montrions qu'ils coïncidaient en tous points. Dans le deuxième chapitre, nous examinions les « grandes possibilités du roman » qui s'originent selon Kundera, dans « *Les Somnambules* » de Broch. Pour Kundera, le roman est à la fois un art du « lieu privilégié », du « dépouillement radical », du « contrepoint romanesque » et, de l'« essai spécifiquement romanesque ». Dans le troisième chapitre, avec la substance et sous l'éclairage des deux précédents, nous examinions la notion d'« Europe Centrale » thème récurrent chez Kundera dans les années 1980. Les années 1980 furent un tournant fondateur non seulement pour Kundera mais également pour l'ensemble de l'Europe. Il est donc naturel que les textes de l'écrivain soient complexes. En conséquence il est difficile de disserter sur tous les textes de Kundera dans ces années de transition majeure.

I

**MILAN KUNDERA
ET HERMANN BROCH**

1 MILAN KUNDERA ET HERMANN BROCH

1.1 BIOGRAPHIES

En préambule à cette recherche nous confirmerons la biographie de Milan Kundera puis celle d'Hermann Broch. Ensuite nous comparerons ces deux écrivains.

1.1.1 Biographie et Bibliographie initiale de Milan Kundera

Milan Kundera, romancier et essayiste franco-tchèque, est né en 1929 à Brno en Tchécoslovaquie. Son père est un célèbre musicien et musicologue, recteur de l'Académie de Musique de Brno. Depuis son enfance, son père lui apprend méthodiquement le piano. En 1939, il a alors 10 ans, son pays est annexé par l'Allemagne nazie et devient Protectorat de Bohême-Moravie. L'enfant est contraint d'étudier l'allemand et ce, jusqu'en 1944.

À partir de 1945, âgé de 16 ans, il présente des poèmes dans des revues tchécoslovaques. En 1947, il commence des études sur la Littérature et l'Esthétique à l'Université Charles de Prague. Il étudie le scénario et la mise en scène à la FAMU de Prague (Filmová a Televizní Fakulta Akademie Múzických umění v Praze). En 1950, déjà critique, il est expulsé, une première fois du parti communiste. Il termine néanmoins ses études et peut enseigner la Littérature.

En 1953 Kundera publie un premier recueil poétique « *Člověk zahrada širá,* » (*L'Homme, ce vaste jardin*) il contient 24 poèmes lyriques. Cet ouvrage est critiqué en raison de ses accents « anticommunistes ». Néanmoins d'autres recueils politiques suivront².

² En 1955, *Poslední máj*, « *Le Dernier Mai* » est un hommage à Julius Fučík, un des

En 1956, Nikita Khrouchtchev, prône la déstalinisation, Kundera dénonce alors les crimes de Staline³ ; l'écrivain est réintroduit au parti communiste.

En 1962, la pièce de théâtre écrite par Kundera « *Majitelé klíčů* » (*Les Propriétaires des clés*) est créée à Prague, puis dans d'autres pays Européens. Elle sera ultérieurement traduite en plusieurs langues. Après ce succès, son nom commence à être connu. En 1967 il publie son premier roman « *Žert* » (*La Plaisanterie*). Ce roman est traduit en français par Marcel Aymonin et publié en 1968 chez Gallimard.

En 1970, il publie le recueil de contes « *Směšné lásky* » (*Risibles Amours*) d'abord en Tchécoslovaquie puis en France. Il est licencié de ses fonctions à la FAMU et subit sa deuxième expulsion du parti communiste. En 1973, le roman « *La vie est ailleurs* » écrit en 1969 est publié en France dans la traduction de François Kérel. Kundera reçoit le prix Médicis étranger. En 1975, il quitte la Tchécoslovaquie pour la France et devient professeur invité à l'Université de Rennes II. Il y enseignera la littérature comparée jusqu'en 1979. Le roman « *La Valse aux adieux* » est publié en France en 1976 dans la traduction de François Kérel.

En 1979, en raison de la publication du roman « *Le Livre du rire et de l'oubli* » écrit entre 1976 et 1978, traduit par François Kérel, la nationalité tchécoslovaque lui est retirée. Après cet événement et jusqu'à l'obtention de la nationalité Française en 1981, il est apatride. Cette même année il enseigne la littérature à l'École des Hautes Etudes en

résistants communistes contre l'occupation nazie en Tchécoslovaquie pendant la Seconde Guerre mondiale. En 1957, *Monology* « *Monologues* » contient 36 poèmes. En 1960, *Umění románu* « *L'Art du roman* », sous-titré *Cesta Vladislava Vančury za velkou epikou* « *Le Chemin de Vladislav Vančura vers le grand épique* », composé de poésies, des compositions musicales et un essai sur Vladislav Vančura.

³ Nicolas Werth, *Histoire de l'Union soviétique de Khrouchtchev à Gorbatchev 1953-1991*, Presses Universitaires de France, 2013.

Sciences Sociales à Paris (EHESS).

À partir des années 1980, il présente plusieurs essais. Parallèlement Kundera écrit sur Hermann Broch. En 1985 il reçoit le prix Jérusalem et, après cette cérémonie, Kundera cesse de parler en public. Il n'accorde principalement plus d'entretiens. S'il les accepte, Kundera contrôle et rectifie les comptes-rendus. En 1985, il publie le recueil d'essais intitulé « *L'Art du roman* ».

En 1990 c'est le roman « *L'Immortalité* » dans la traduction d'Eva Broch, puis le recueil d'essais « *Les Testaments trahis* » écrit en français en 1993.

En 1995 il publie son premier roman rédigé en français « *La Lenteur* ». Après celui-ci, il poursuivra la rédaction en français. Il publie le roman « *L'Identité* » en 1998⁴, le roman « *L'ignorance* » en 2003⁵, le recueil d'essais « *Le Rideau* » en 2005, le recueil d'essais « *Une Rencontre* » en 2009, et le roman « *La Fête de l'insignifiance* » en 2014⁶.

En 2011, il rejoint la prestigieuse collection de la Bibliothèque la Pléiade aux éditions Gallimard. Il y est l'un des très rares écrivains publiés de son vivant.

1.1.2 Biographie et bibliographie d'Hermann Broch

Hermann Broch, romancier et critique, est né en 1886 à Vienne en Autriche-Hongrie. Ses parents sont Juifs, commerçants, bourgeois.

Ecolier brillant, il aime les mathématiques et souhaite devenir mathématicien.

⁴ Sa première édition mondiale est publiée en japonais, dans la traduction de Yoshinari Nishinaga, « *Hontouno watashi* », Tokyo, Shueisha, 1997.

⁵ Sa première édition mondiale est publiée en espagnol, dans la traduction de Beatriz de Moura, « *La Ignorancia* », Barcelone, Tusquets Editores, 2000.

⁶ Sa première édition mondiale est publiée en italien dans la traduction de Massimo Rizzante, « *La festa dell'insignificanza* », Milan, Adelphi Edizioni, 2013.

Il veut s'inscrire au Gymnasium ès sciences humaines mais son père s'y oppose. Il entre à la « Realschule » pour des études pragmatiques.

De 1904 à 1906 il poursuit ce cursus dans une école industrielle de filature. Parallèlement il s'inscrit à l'université de Vienne comme auditeur-libre, pour cinq cours : la philosophie pratique, l'étude sur Aristote, la géométrie, les fondements de la différentielle et de l'intégrale, le principe de la philosophie de la nature. Néanmoins il s'y désillusionne. Il abandonne ces études en moins d'un an mais rêve secrètement d'être poète et mathématicien.

En 1906-1907, il étudie la technologie de la filature à Mulhouse en Alsace et obtient le diplôme d'ingénieur. En 1907, pour clôturer ses études, il met à profit une tournée d'inspection industrielle outre-Atlantique. Il voyage durant sept semaines aux États-Unis ; c'est l'occasion également d'aller voir, du côté Canadien les Chutes du Niagara. À son retour à Vienne, il travaille dans la filature familiale. En 1909, âgé de 23 ans, il reçoit le baptême catholique. Tout en travaillant dans la filature, il ne cesse d'étudier la philosophie et commence à écrire des poèmes et des essais.

À partir de 1913, il publie son premier article. Il y présente plusieurs articles antérieurs et essais : « *Philistrosität, Realismus, Idealismus der Kunst* » (*Philistinisme, Réalisme, Idéalisme de l'Art*) dans « *Der Brenner* » publié une première fois en 1910⁷. Dans cette œuvre, Broch écrit que c'est le réalisme et l'idéalisme qui sont à la base de la création de l'art. Dans la même année il présente le poème intitulé « *Mathematisches Mysterium* » (*Le Mystère de la mathématique*) pour exprimer cette théorie, non seulement dans des essais mais également dans de la poésie.

En 1919-1920, il s'inscrit à l'université technique de Vienne pour étudier les

⁷ *Der Brenner* 3 / 9 (1.2.1913)., Schriftsten zur Literatur : Kritik

mathématiques, les finances, et le droit. Puis de 1925 à 1930 comme étudiant régulier il approfondit les mathématiques et la philosophie. En 1927, ayant toujours souhaité de se centrer sur la vie académique et artistique il vend son entreprise et peut accéder à sa vie souhaitée. En 1931 et 1932, Broch publie sa première trilogie « *Die Schlafwandler* » (« *Les Somnambules* ») et en 1933, « *Die unbekannte Grösse* » (*La Grandeur inconnue*).

En 1934, il présente des pièces de théâtre : « *Aus der Luft gegriffen oder Die Geschäfte des Baron Laborde* » et « *Es bleibt alles beim Alten* ».

Le 13 mars 1938, au lendemain matin de l'annexion de l'Autriche par les nazis, Broch est arrêté en tant que juif et emprisonné dans un lieu sordide. Après trois semaines il revient à Vienne. En juillet 1938 il parvient à gagner Londres et aidé par James Joyce, il obtient un visa et émigre aux Etats-Unis. Le 9 octobre 1938, âgé de cinquante-deux ans, il arrive à New York. Après six ans de résidence, en 1944, il est naturalisé Américain. Dans sa vie d'exil, s'appuyant sur son expérience du nazisme et du fascisme, il écrit plusieurs œuvres sur la psychologie des masses. Il décède le 30 mai 1951 à New Haven dans le Connecticut.

1.2 Points en commun entre ces deux auteurs et points les différenciant

1.2.1 Cinq points sont communs entre ces deux écrivains :

Le premier : Ils sont contraints à l'exil. Kundera est inquiété par le parti communiste, Broch est persécuté par les nazis. Lors de leur exil, Kundera a quarante-six ans et obtient la nationalité française à cinquante-deux ans. Broch a cinquante-deux ans, et obtient la nationalité américaine à cinquante-huit ans. Tous deux sont d'âge mûr lors

de leurs nouvelles vies à l'étranger.

Le deuxième : Ils vivent « la fin d'une époque ». Kundera né en 1929 en Tchécoslovaquie, République créée en 1918 après la chute de l'Empire Austro-Hongrois. Ce nouvel Etat gardait encore une certaine atmosphère « autrichienne ». À partir de 1948, son pays bascule dans un régime communiste et à partir de 1960 le nom officiel devient la « République Socialiste Tchécoslovaque ». Progressivement, sous l'emprise de l'URSS, la culture tchèque évolue vers une culture d'Europe Orientale et soviétique. Broch né en 1886. Dans l'empire Austro-Hongrois. Cet ensemble est démembré en 1918. Broch vit alors le déclin d'une certaine civilisation. Plus tard, il subira les conséquences de la deuxième guerre mondiale. A partir de 1945, l'Europe et le Monde bouleversés ont changé profondément.

Le troisième : Ils reçoivent une éducation initiale, solide. Nous observons qu'au cours de leurs enfances, tous deux reçoivent une « bonne éducation » et une solide formation générale. Ce sont des passionnés de mathématiques. Kundera étudie la musique et apprend à jouer du piano sous l'influence de son père pianiste et musicien. Broch étudie pour succéder à son père dans l'entreprise familiale.

Le quatrième : Ce sont des jeunes poètes, créatifs. Succèdent des pièces de théâtre et enfin des essais remarquables. Il est observable que la caractéristique de leurs essais évolue peu dans le temps. Kundera analyse et critique son époque. Broch écrit toujours à propos du « réel » et de « l'idéal » de l'art. Après leurs exils, ils rédigent des essais psychologiques, contemporains et liés à l'évolution de la société. Ils demeurent dans leur pays d'exil, Kundera en France et Broch aux Etats-Unis. Ils obtiennent leur nouvelle nationalité après six ans de résidence.

Le cinquième : Nous le traitons dans la deuxième partie « Kitsch » de notre thèse. Ces deux écrivains s'appuient souvent sur leurs expériences pour créer leurs thèmes

de réflexion. Pour Kundera, dans son œuvre représentative « *L'Insoutenable légèreté de l'être* », la scène se passe, en 1968, durant la période révolutionnaire du « Printemps de Prague ». Pour Broch, son œuvre représentative « *Les Somnambules* » (1931-1932) fait référence à l'état de l'industrie des années 1930 et à son séjour aux États-Unis et au Canada (1907).

1.2.2 Trois points les différenciant : l'exil, des périodes économiques et sociales, des poètes et écrivains en évolution

Le premier : La vie au cours de leur exil. Celui de Kundera serait relativement confortable. Arrivant en France, il obtient un poste à l'Université. De plus sa vie comme écrivain est relativement favorable. La traduction de ses œuvres participe au rayonnement de ses créations au-delà des frontières linguistiques. Il reçoit plusieurs grands prix littéraires : après le prix Médicis étranger en 1973, en 1985 le prix Jérusalem, en 1987 le prix de l'État autrichien pour la littérature européenne et le prix Nelly Sachs, en 1993 le prix Aujourd'hui, en 2000 le prix Herder, en 2001 le grand prix de la littérature de l'Académie française, en 2009 le prix mondial Cino Del Duca, et le prix de la BNF en 2012. Il publie de nombreux livres en France et ses œuvres sont traduites dans une trentaine de langues et vendus dans divers pays. Son séjour en France dure depuis plus de quarante ans, cela veut dire qu'il a passé la moitié de sa vie en exil.

Par contre, l'exil de Broch est nettement plus précaire car marqué par des difficultés financières à partir de 1947. Ses œuvres ne lui ont jamais apporté beaucoup d'argent.

Il ne vivra aux États-Unis qu'environ treize ans.

Le deuxième : Leurs œuvres s'inscrivent dans des périodes économiques et

sociales différentes. A partir de 1975 alors qu'il doit quitter la Tchécoslovaquie, Kundera est déjà reconnu comme un écrivain notoire car ses travaux s'inscrivent dans la situation sociale de l'époque. De plus, Kundera est un écrivain venant d'un pays communiste or à cette époque, cette idéologie influençait beaucoup d'intellectuels français.

Les œuvres de Broch des années 1930 ne sont ni connues ni populaires à cause de la situation politique spécifique liée à l'avènement du nazisme. Ses œuvres sont très appréciées par d'autres écrivains comme : Hermann Hesse, Thomas Mann, Aldous Huxley, etc., mais ses romans sont jugés complexes par le public de ces années-là, préoccupé par les bouleversements qui se préparent. De fait, alors que son premier roman est publié en 1931 et 1932, Adolf Hitler est nommé Chancelier à la tête d'un gouvernement de coalition en Allemagne. L'expulsion des Juifs commence, l'Europe est à la veille de la deuxième guerre mondiale. Lors de la publication de « *La Mort de Virgile* » en 1945, la guerre mondiale se termine. L'Europe doit se reconstruire.

Le troisième : Leur évolution par rapport à la poésie. Comme déjà évoqué, ils écrivent tous deux, des poèmes au cours de leur jeunesse. Plus tard leurs créations évolueront. Kundera, après la publication de son premier roman en 1967, n'est plus poète, mais plutôt romancier et essayiste. Broch, restera toujours un poète, et son dernier poème ⁸ est écrit en 1950, l'année précédant son décès survenu 1951.

1.3 MILAN KUNDERA INSPIRE PAR HERMANN BROCH

Très influencé par ce que lui-même appelle le « grand roman d'Europe

⁸ « Vom Altern » in *Frank Thiess. Werk und Dichter*.

Centrale », Kundera s'inspire des idées de Broch et se considère comme un de ses héritiers spirituels. Pour Kundera, Broch est l'un des écrivains les plus éminents. Mais pourquoi l'apprécie-t-il ? D'où vient cette attirance pour cet écrivain autrichien de la première moitié du XXème siècle ? Pour commenter « la réception de d'Hermann Broch par Milan Kundera », nous traiterons de sa méthode de lecture, d'analyse, d'inspiration au vu de l'œuvre de Broch. Quelques interrogations s'imposent :

À partir de quand Kundera se réfère-t-il à Broch ? De quelle manière s'y prend-il ? Y-a-t-il modification de l'analyse ? Nous y répondrons en deux temps :

Nous ferons l'hypothèse de la période de sa lecture de l'œuvre de Broch.

Nous montrerons quand et de quelle manière Kundera écrit sur Hermann Broch ?

1.3.1 Les œuvres de Broch lues par Kundera

Nous ne pouvons pas savoir précisément quand Kundera et en quelle langue l'écrivain a lu les œuvres de Broch mais nous pouvons supposer qu'il a lu la trilogie « *Les Somnambules* ». C'est une certitude, il s'y réfère à plusieurs reprises. Il y a deux traductions accessibles à Kundera en plus de l'original en allemand : en français en 1956 par Pierre Flachet et Albert Kohn et en tchèque en 1966 par Rio Preisner. À ce propos, en Tchécoslovaquie, en 1967, Rio Preisner a de plus traduit et publié en Tchèque « *Der Tod des Vergil*, » (*La Mort de Virgile* en français, *Smrt Vergilova* en tchèque) et en 1969, « *Der Versucher* », (*Le Tentateur* en français, *Pokušitel* en tchèque).

C'est en 1970 que les œuvres de Kundera sont interdites. Il fait l'objet d'une purge ce qui l'exclut du parti communiste. Avant ces pressions idéologiques et politiques sa vie était relativement agréable, il accédait aisément aux diverses traductions.

Nous supposons qu'il ait lu « *Le Tentateur* » au cours des années antérieures à

1970. Dans son roman « *L'Insoutenable légèreté de l'être* » écrit de 1970 à 1982, nous retrouvons quelques points communs entre ces deux romans : le médecin est un des principaux personnages, la crise du couple est au centre du roman et les situations politiques et sociales très perturbées de chaque époque. Nous reprendrons ces similitudes ultérieurement dans le chapitre 2.4.1 « Le « Kitsch » dans *L'Insoutenable légèreté de l'être* ».

Kundera aurait lu en français « *Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches* », (*Quelques remarques à propos de l'art tape-à-l'œil*), qui est à l'origine de la conférence que Broch a donnée en 1950. Prenant connaissance de ce texte, Kundera aurait découvert d'autres essais contenus dans ce même livre.

« *L'Insoutenable légèreté de l'être* », 1970-1982 est un des meilleurs livres pour comprendre le « kitsch » de Kundera. Le « kitsch » dans ce roman, ne contient pas seulement la substance de « quelques remarques à propos du kitsch » mais également celui de « *Das Weltbild des Romans* ». Dès lors, nous pouvons considérer que, lorsque Kundera écrit « *L'Insoutenable légèreté de l'être* », il avait déjà lu des essais de Broch, y compris sur le « kitsch » et le tenant pour art. Pour comprendre le « kitsch » de Broch, Kundera a probablement consulté la traduction en français incluse dans « *Création littéraire et connaissance* », publiée en 1966. De fait, il y a beaucoup de coïncidences dans la teneur et dans les mots entre l'essai de Broch « *Quelques remarques à propos de l'art tape-à-l'œil* » et celui de Kundera « *Quatre-vingt-neuf mots* » publié en 1985. Nous pouvons supposer que Kundera a écrit cet essai en Français. Nous y reviendrons dans le chapitre 2.3.1.4 « *Quatre-Vingt-neuf mots* ».

En France et avant l'arrivée de Kundera en 1975, plusieurs œuvres d'Hermann Broch avaient été traduites et publiées dont « *Les Somnambules* » en 1956.

« *La Mort de Virgile* » (*Der Tod des Vergil* 1945) en 1955, « *Les Irresponsables* » (*Die*

Schuldlosen 1950) en 1961, « *Le Tentateur* » (*Der Versucher* 1954) en 1960, « *La Grandeur inconnue* » (*Die unbekannte Grösse* 1961) en 1968, des « *Lettres* » 1929-1951 en 1961. En conséquence, en France après 1975, ces œuvres étaient accessibles au public.

1.3.2 Dans la première moitié des années 1980

Depuis quand les œuvres de Broch attiraient-elles Kundera ? Nous ne pouvons donner qu'une réponse à cette question. À partir de 1980, Kundera cite Broch.

1.3.2.1 En 1980

Dans les années 1980, il présente l'essai « *Prague, poème qui disparaît* » dans « *Le Débat* » juin 1980, Il écrit sur plusieurs écrivains Tchèques : 32 fois Franz Kafka (1883-1924), écrivain Pragois en Autriche-Hongrie, 11 fois Jaroslav Hasek (1883-1923), écrivain et journaliste d'origine tchèque, 6 fois Vitezslav Nezval (1900-1958), écrivain et poète tchécoslovaque, 5 fois Karel Capek (1890-1938), romancier tchécoslovaque et 5 fois Max Brod (1884-1968), écrivain Pragois Autriche-Hongrie dont la famille juive s'exile et émigre en Palestine pour fuir le nazisme. Cependant il n'y ajoute pas le nom d'Hermann Broch.

En novembre 1980, il présente « *Le Pari de la littérature tchèque* » à l'université américaine de Pennsylvanie. Ce manuscrit paraît dans « *Liberté* » en 1981⁹. Kundera y explique la culture tchèque avec le concept « *littérature mondiale* » de Goethe. Il donne plusieurs noms d'écrivains Tchèques : Franz Kafka (neuf fois), Jaroslav Hasek (cinq fois), Karel Capek (deux fois) et Max Brod (deux fois). Kundera

⁹ *Liberté*, vol. 23, n°3, (135), 1981, pp.6-12

nomme pour la première fois « Hermann Broch et son contemporain Robert Musil », écrivains viennois Austro-Hongrois.

« Nous soulignerons qu'outre la référence à la culture tchèque, l'ensemble des cultures des « petites nations d'Europe Centrale », dès le début du vingtième siècle, ont constitué un des milieux les plus créatifs de la culture mondiale. Elles ont légué : la psychanalyse viennoise, le structuralisme pragois, une nouvelle esthétique romanesque (par les œuvres de Kafka, Musil et Broch), la musique dodécaphonique de Vienne, la musique de Bartok, et enfin le théâtre absurde avant la lettre (chez Witkiewicz). »¹⁰

Dans « *Le Pari de la littérature tchèque* » centré sur les écrivains littéraires tchèques, Kundera ne cite succinctement, sans explication et qu'une fois le nom de « Broch » et « Musil ». (Robert Musil né en 1880 en Autriche-Hongrie, étudie en Allemagne et s'exile en Suisse en 1938). Ces deux écrivains viennois ne sont ni « pragois », ni « tchèques ». Kundera, dans cet essai, ne se limite pas à traiter que de « la littérature tchèque » mais plutôt de « littérature d'Europe Centrale » incluant la Tchécoslovaquie. Nous reviendrons dans la troisième partie et définirons ce concept d' « Europe Centrale »

Dans cet essai Kundera cite deux autres noms d'artistes d'Europe Centrale : Béla Bartók (1881-1945), compositeur austro-hongrois, Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885-1935), dramaturge et écrivain polonais.

1.3.2.2 En 1981

En janvier 1981, l'interview de Yoshinari Nishikawa, spécialiste japonais de la littérature française, intitulé « Rekishi no ryogisei » (« L'Ambiguïté de l'Histoire ») paraît

¹⁰ *Ibid.*, p.10.

dans *Umi*. Ce même mois Kundera présente un essai « *quelque part là-derrrière* » dans *Le Débat* et cite une fois le nom de Broch. :

« Si je tiens si ardemment à l'héritage de Kafka, si je le défends comme mon héritage personnel, ce n'est pas parce que je crois utile d'imiter l'inimitable (et de découvrir encore une fois le *kafkaïen*), mais à cause de ce formidable exemple de l'autonomie radicale du roman (de la poésie qu'est le roman). Grâce à elle, Franz Kafka (ou Hermann Broch, ce grand oublié) a dit sur notre condition humaine (telle qu'elle se révèle dans notre siècle) ce qu'aucune réflexion sociologique ou politique ne pourra nous dire. »¹¹

Kundera explique ici la raison de son admiration pour Franz Kafka et y ajoute, entre parenthèse, le nom d'Hermann Broch que comme le « grand oublié ». C'est la première fois, sans plus de détails sur Broch. Kundera parle ci-dessus « d'héritage » pour admirer l'œuvre de Kafka, pour lui « *l'autonomie radicale* » du roman est le « patrimoine laissé » par Kafka. Sans transition, plus tard Kundera utilisera le mot « successeur » ou « testament » à propos de l'œuvre de Broch. Or, ces trois mots soulignent « le bien » transmis par les personnes décédées aux vivants.

En mars, Kundera présente « *Esch est Luther* » dans « *La Quinzaine littéraire*. » Cet essai à l'écriture spécifique apparaît comme l'un des plus importants parmi ses nombreux essais. Nous y reviendrons dans le chapitre 3.6 « « Esch est Luther » en 1981 ».

Quel est le sens de ce titre « Esch est Luther » ? « Luther » est certainement Martin Luther père fondateur du protestantisme. Il est né dans l'Électorat de Saxe en 1483, excommunié par la bulle pontificale ; réformateur de l'Eglise catholique au XVI^e siècle.

¹¹ *Le Débat*, 1981/1, n°8, p.9.

Il sera mis au ban du Saint-Empire romain, germanique et espagnol. « Esch » est un personnage dans la trilogie « *Les Somnambules* » d'Hermann Broch, la première partie s'intitule « *Pasenow ou le romantisme* » et se déroule en 1888, la deuxième partie « *Esch, ou l'Anarchie* » l'action se déroule en 1903, la troisième partie « *Huguenau, ou le Réalisme* » l'action se déroule en 1918.

Dans « *La Quinzaine littéraire* » Kundera écrit sur Broch dans les trois chapitres : 5, 7 et 8. Dans le cinquième chapitre

« À partir de 1914, l'Europe Centrale vit dans l'obsession de la fin : Karl Kraus écrit *les Derniers jours de l'humanité* ; Robert Musil compose « l'Homme sans qualité » où une société planifie son avenir au moment où elle n'en a plus aucun ; Hermann Broch, dans les *Somnambules* étudie le déclin graduel des valeurs occidentales ; Jaroslav Hasek décrit le monde où la liberté survit seulement sous le masque d'un idiot ; Franz Kafka imagine un monde où l'Histoire est déjà oubliée et où la vie se passe dans un présent sans mémoire. »¹²

Kundera pour la première fois y désigne l'œuvre initiale, originale, « *Les Somnambules* » 1931–1932 et lui attribue le nom de « Trilogie de Broch « *les Somnambules* ». D'autres écrivains sont cités : Robert Musil, Jaroslav Hasek et Franz Kafka.

Pour Kundera c'est l'opportunité d'y évoquer « le déclin graduel des valeurs ». Ce concept sera repris plus tard et à plusieurs reprises. Dans le septième et huitième chapitre, il revient sur « *Les Somnambules* ». Dans le septième chapitre, premier paragraphe il écrit à propos des œuvres de Broch :

¹² *La Quinzaine littéraire*, 344, 16/31 mars 1981, p.6.

« Parmi celles-ci, les *Somnambules* (1932) d'Hermann Broch, est le livre que je ne cesse d'admirer. Presque toutes les possibilités du roman post-proustien y sont contenues en germe. »¹³

Kundera, ne cache pas son admiration pour Broch. Il utilise l'expression « post-proustien », pour admirer l'écrivain Austro-Hongrois. Marcel Proust est un des plus grands romanciers internationaux, sa gloire n'est pas limitée au domaine de la littérature française. Kundera élève son estime pour Broch jusqu'à ce niveau. De plus il ne fait pas seulement que de l'admirer, mais il souligne l'art romantique de Broch : « les possibilités en germe ». Plus tard, dans ses essais, Kundera écrit en détail sur « les possibilités » du roman. Nous pouvons ici trouver l'origine de ses explications sur l'art romantique.

En juillet, un entretien par Petr Kral intitulé « Aux racines de la modernité » est présenté dans « *La Quinzaine littéraire* » édité spécialement sur Prague. Il cite une fois le nom de Broch. :

« Pour situer les choses dans leur vrai contexte, il faut toujours lier le phénomène tchèque à celui de toute l'Europe Centrale : le classicisme viennois est préparé par le préclassicisme tchèque, Smetana est lié à Liszt, Dvorak à Brahms ; le grand roman pragois trouve son pendant à Vienne dans le roman d'Hermann Broch et de Robert Musil comme, plus tard, dans celui de Witold Gombrowicz et de Tibor Déry. »¹⁴

Kundera lie ici des artistes de l'Europe Centrale à ceux de Prague : Witold Gombrowicz (1904-1969) est un écrivain polonais, Tibor Déry (1894-1977) est un écrivain hongrois. Kundera donne le nom d'Hermann Broch comme un représentant des écrivains de

¹³ *La Quinzaine littéraire*, 344., 16/31 mars 1981, p.7.

¹⁴ *La Quinzaine littéraire*, 352., 16/31 juillet 1981, p.5.

l'Europe Centrale. Ce n'est qu'une présentation et il ne détaille pas l'œuvre de Broch. Ce qui peut paraître normal puisqu'il s'agit d'une édition spécialisée sur Prague. Il y parlait des écrivains pragois et non de ceux d'Europe Centrale.

1.3.2.3 En 1982

En avril 1982, Kundera publie un essai « Le testament des somnambules » il contient le titre d'une œuvre représentative de Broch « *Les Somnambules* ». Dans le premier paragraphe de cet essai, il écrit :

« Quatre grands romans, deux créés à Prague, deux autres à Vienne, me semblent avoir anticipé et déterminé l'orientation du roman post-proustien : « le Château », de Kafka (1922), « le Brave Soldat Chveik », de Hasek (1923), « les Somnambules », la trilogie de Broch (1931), « l'Homme sans qualités », de Musil (1930-1933). »¹⁵

Kundera dans « *Le testament des somnambules* », cite dès le début ces « quatre grands romans » et deux écrivains : Kafka et Hasek comme représentants les écrivains pragois, et Broch et Musil écrivains viennois. Au début de cette œuvre il évoque Hermann Broch mais à partir du deuxième chapitre et jusqu'à la fin, il détaille « *les Somnambules* » :

« Et Broch : Quelles sont les possibilités de l'homme à l'intérieur de l'histoire qui, d'une marche à l'autre, descend sur l'escalier du déclin ?

Cet escalier du déclin, Broch l'appelle la « dégradation des valeurs » et en examine les trois volumes dans sa trilogie : la première marche (située en 1888) porte le nom « Romantisme » ; la deuxième (datée de 1903), « Anarchie » ; la troisième (1918),

¹⁵ *Le Nouvel Observateur*, 909, 9 au 16 avril 1982, p.79.

« Réalisme » (*Sachlichkeit*, mot intraduisible en français). »¹⁶

Kundera explique une des grandes idées de Broch la « dégradation des valeurs » dans « *Les Somnambules* ». Comme nous l'avons déjà traité en 1981, Kundera y exprimait « *le déclin graduel des valeurs* ». Dans l'essai ici cité, il utilise clairement le mot « dégradation des valeurs ».

En novembre, il publie un essai sur Philip Roth « L'Anti-kitsch américain » dont un des thèmes est « kitsch », inspiré de la critique de Broch. Cependant il n'y cite pas le nom de Broch. Néanmoins, nous reconnaissons qu'en ces temps-là, Kundera avait beaucoup d'intérêt pour l'idée « kitsch » de Broch.

Dans la même année, il achève « *Nesnesitelná lehkost bytí* » (*L'Insoutenable Légèreté de l'être*) en tchèque dont un des thèmes principaux est aussi « kitsch », traduit en français par François Kérel, publié en France en 1984.

1.3.2.4 En 1983

Au cours de l'été 1983, il publie l'essai : « Et si le roman nous abandonne ? ». A l'origine, ce texte fut rédigé pour une conférence donnée en avril 1983 aux Etats-Unis, à l'occasion de la remise de son doctorat honoris causa à l'université de Michigan.

Il prononce le nom de Broch dans quatre chapitres : les 2^{ème}, 5^{ème}, 6^{ème}, 8^{ème}. La première fois dans le deuxième chapitre :

« Le roman accompagne l'homme constamment et fidèlement dès le début des temps modernes. La « passion de connaître » (celle que Husserl considère comme l'essence de la spiritualité européenne) s'est alors emparée de lui pour qu'il scrute la vie concrète de

¹⁶ *Le Nouvel Observateur*, 909, 9 au 16 avril 1982, p.79.

l'homme et la protège contre « l'oubli de l'être ». C'est en ce sens-là que je comprends et partage l'obstination avec laquelle Hermann Broch répétait : Découvrir ce que seul un roman puisse découvrir, c'est la seule raison d'être d'un roman. Le roman qui ne découvre pas une portion jusqu'alors inconnue de l'existence est immoral. La connaissance est la seule morale du roman. »¹⁷

Nous n'avons pas retrouvé cette dernière phrase dans les œuvres de Broch mais celui-ci écrit des choses similaires dans « *Das Böse im Wertsystem der Kunst* », en 1933. La deuxième fois dans le cinquième chapitre :

« Ce paradoxe, mis magistralement en lumière dans un des plus grands romans européens, « *Somnambules* », de Hermann Broch, est un de ceux que j'aimerais appeler *terminaux*. »¹⁸

Kundera explique ici l'œuvre d'Hermann Broch comme « un des plus grands romans européens ». Il ne répète pas l'expression comme « Europe Centrale » ou « viennois » mais juste « européen ». La troisième fois, dans le sixième chapitre :

« Dans les romans de Kafka, de Hasek, de Musil, de Broch, le monstre vient de l'extérieur et on l'appelle Histoire ; elle ne ressemble plus au train des aventuriers : elle est impersonnelle, ingouvernable, incalculable, inintelligible --- et personne ne lui échappe. [...] En revanche, ces romanciers nous découvrent, pour citer encore une fois Broch, « ce que seulement un roman peut découvrir » [...] Qu'est-ce que le *crime* si Huguenau de Broch non seulement ne regrette pas mais oublie le meurtre qu'il a commis ? »¹⁹

¹⁷ *Le Nouvel Observateur*, 981, 26 août au 1^{er} septembre 1983, p.56.

¹⁸ *Ibid.*, p.58.

¹⁹ *Ibid.*, p.58.

Dans ce paragraphe, Kundera cite Broch et l'inclut aux écrivains habituellement répertoriés : Kafka, Hasek et Musil. Puis il y répète la citation du deuxième chapitre « *découvrir ce que seul un roman puisse découvrir, c'est la seule raison d'être d'un roman* ». Enfin, il traite du contenu des « *Somnambules* » de Broch, prenant « à témoin » « Huguenau » un des personnages de la trilogie. Par cet exemple, nous observons que Kundera a déjà lu le roman, les essais de Broch et qu'il les maîtrise. La quatrième fois, dans le huitième chapitre :

« *Appel de la pensée*. – Musil et Broch firent entrer sur la scène du roman une intelligence souveraine et rayonnante. Non pas pour transformer le roman en philosophie mais pour mobiliser sur la base du récit tous les moyens, rationnels et irrationnels, narratifs et méditatifs, susceptibles d'éclairer l'être de l'homme ; de faire du roman la suprême synthèse intellectuelle. Mais leur performance, si extraordinaire qu'elle soit, n'est que le commencement d'un long voyage. »²⁰

Kundera ici poursuit l'explication et souligne l'originalité des œuvres de Broch. Il y pointe la « nouveauté » du roman de Broch et de Musil. C'est celle-ci que Kundera admire dans le roman de Broch. Dans ces deux citations du même essai, « et si le roman nous abandonne ? » Kundera précise les idées de Broch. Dans cette allocution prononcée aux Etats-Unis, pays où Broch a émigré et mourut, nous aurions mis quelques points apportent de l'hétérogénéité. Kundera n'insiste pas sur l'« Europe Centrale ». Il mentionne « *Les Somnambules* » comme « *Somnambules* ».

En novembre, il publie l'essai « Un Occident Kidnappé ou la Tragédie de l'Europe Centrale ». Par trois fois le nom de Broch y est cité. Une première fois :

²⁰ *Ibid.*, p.59.

« Prague créa, avec l'œuvre de Kafka et de Hasek, un grand pendant romanesque à l'œuvre des Viennois Musil et Broch. »²¹

Il cite : Kafka et Hasek à Prague, Musil et Broch à Vienne. Kundera reprend l'expression « pendant » citée dans l'entretien avec Petr Kral « Aux racines de la modernité » en juillet 1981. Une deuxième fois :

« Il suffit de lire les plus grands romans centre-européens : dans « Les Somnambules », de Broch, l'Histoire apparaît comme un processus de la dégradation des valeurs ; « L'Homme sans qualités », de Musil, dépeint une société euphorique, qui ne sait pas que demain elle va disparaître ; dans « Le Brave Soldat Chveïk », de Hasek, la simulation de l'idiotie est la dernière possibilité de garder sa liberté ; les visions romanesques de Kafka nous parlent du monde sans mémoire du monde après le temps historique. »²²

Kundera désigne les écrivains de référence habituelle : Broch, Musil, Hasek et Kafka, étant auteurs des œuvres qu'il considère comme : « *les plus grands romans centre-européens* ». A partir de 1981, ces expressions seront constantes. Son écrit ne reste qu'une présentation et Kundera n'ajoute pas ici d'autre considération sur l'œuvre de Broch. Une troisième fois :

« Hermann Broch fut obsédé par cette idée dès les années trente. Il dit, par exemple :
« La peinture est devenue une affaire totalement ésotérique et qui relève du monde des musées ; il n'existe plus d'intérêt pour elle et pour ses problèmes, elle est presque le reliquat d'une période passée. »²³

²¹ *Le Débat*, novembre 1983, n°27, p.7.

²² *Ibid.*, pp.9,10.

²³ *Ibid.*, p.10.

Il se réfère à cette réflexion de Broch pour critiquer l'attitude de l'art naissant de ses jours. Ce n'est donc qu'à partir de 1983 qu'il commence à prêter un peu de considération aux œuvres de Broch.

1.3.2.5 En 1984

En 1984 Kundera s'entretient avec un jeune chercheur et écrivain, Christian Salmon qui était son assistant à l'EHESS²⁴, « *Entretien sur l'art de la composition* ». C'est un texte paru dans la *Paris Review* en été 1984 en anglais intitulé « *The Art of fiction* », qui deviendra la quatrième partie de « *L'Art de roman* ». L'assistant commence par une question sur Hermann Broch.

« *Christian Salmon : De toute la littérature moderne, vous avez dit que c'est de Musil et de Broch que vous vous sentiez le plus proche. Comme vous, Broch a considéré l'époque du roman psychologique comme révolue. Il lui opposait ce qu'il appelait le roman « polyhistorique ».*

Milan Kundera : « Musil et Broch ont chargé le roman de tâches énormes. Ils ont vu dans lui la synthèse intellectuelle suprême, un dernier lieu où l'homme puisse encore interroger le monde en tant que tout ; ils étaient persuadés que le roman possédait une immense faculté d'intégration : qu'il pouvait être à la fois poésie, fantaisie, philosophie, aphorisme, essai. Broch, dans sa *Correspondance* écrit à ce sujet des choses très profondes mais, me semble-t-il, il obscurcit son « programme » par un terme mal choisi : le « roman polyhistorique ». »²⁵

²⁴ Milan Kundera, *Œuvre* édition définitive II, biographie de l'œuvre par François Ricard, Éditions Gallimard, 2011, p.1244.

²⁵ *L'Infini*, n°5, 13/1/1983, p21.

Kundera s'exprime sur les romans des deux viennois : Broch et Musil. Cependant il apparaît clairement à tous que ses remarques sont différentes de celles citées précédemment. Kundera commence à s'intéresser à l'art romantique de Broch pour ensuite développer d'autres aspects du roman de Broch. Ensuite ; Kundera confiera à son assistant la lecture de « *Correspondance* » de Broch.

1.3.2.6 En 1985

En mai 1985, il présente l'essai « Le Rire de Dieu » dans lequel il écrit :

« Quelque quatre-vingts ans après que Flaubert a imaginé son Emma Bovary, dans les années trente de notre siècle, un grand romancier, le Viennois Hermann Broch, écrira : « Le roman moderne tente héroïquement de s'opposer à la vague kitsch, mais il finira par être terrassé par le kitsch. » [...] Après cinquante ans, aujourd'hui, la phrase de Broch devient encore plus vraie. »²⁶

Il présente ci-dessus Hermann Broch, comme « un grand romancier » et « Viennois » en se référant à l'un des plus grands romanciers français : Gustave Flaubert, et à son personnage très emblématique : *Mme Bovary*. De plus, il s'appuie sur la citation de Broch sur le « kitsch », afin de mieux critiquer le roman moderne.

Dans le même mois, Kundera publie un autre essai : « Quatre-vingt-neuf mots » qui forme son « dictionnaire personnel ». Ce dernier sera à l'origine de l'essai « Soixante-neuf mots » dans la sixième partie de « *L'Art du roman* » paru en 1986. Il y cite le nom de Broch dans les trois articles : « KITSCH », « MÉTAPHORE » et « MODERNE (art moderne ; monde moderne) ».

²⁶ *Le Nouvel Observateur*, n°1070, 10-16 mai 1985, p.114.

« KITSCH. [...] Dans la version française du célèbre essai d'Hermann Broch, le mot « kitsch » est traduit par « art de pacotille ». C'est un contresens, car Broch démontre que le kitsch est autre chose qu'une simple œuvre de mauvais goût. Il y a l'attitude kitsch, le comportement kitsch, le besoin du kitsch de l'homme-kitsch (Kitsch-mensch) : 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 XIX^e siècle. »²⁷

Nous le traiterons ultérieurement dans la deuxième partie « KITSCH », « kitsch » est une des plus grandes idées pour Kundera. Il explique « kitsch », comme une idée démontrée par Broch. Kundera s'était déjà exprimé et expliqué à plusieurs reprises sur « kitsch ». Dans « *L'Insoutenable légèreté de l'être* », il utilise cette idée de Broch pour mieux situer le roman dans son environnement. Cependant, à cette époque-là il désigne « kitsch », sans se référer à Broch :

MÉTAPHORE. [...] Le coït de Mme Hentjen et d'Esch : « Voici qu'elle presse sa bouche contre la sienne comme la trompe d'un animal sur une vitre et Esch frémit de colère en voyant que, pour la lui dérober, elle gardait son âme prisonnière derrière ses dents serrées. » La définition de l'attitude existentielle d'Esch : « Il désirait la clarté sans équivoque : il voulait créer un monde d'une simplicité si claire qu'il puisse lier sa solitude à cette clarté comme à un poteau de fer » (Hermann Broch, *Les Somnambules*).²⁸

Kundera y donne les noms de personnage de la trilogie « *Les Somnambules* » : Mme Hentjen et Esch, ce sont des personnages de la deuxième partie « 1903 Esch ou l'anarchie

²⁷ Milan Kundera, « Quatre-vingt-neuf mots », *Le Débat* 1985/5 (n° 37), p. 8.

²⁸ Milan Kundera, « Quatre-vingt-neuf mots », *Le Débat* 1985/5 (n° 37), p.11.

». De plus il fait deux citations des « *Somnambules* ». La première citation vient d'une phrase de cette deuxième partie et la deuxième citation vient du chapitre LXV de la troisième partie « 1918 Huguenau ou le réalisme ».²⁹ Il montre clairement l'origine mais ces textes ne sont pas parfaitement « la citation » de la version française. Les aurait-il lus dans une autre langue ? Kundera cite sans commenter le nom du personnage des « *Somnambules* », Esch. Cependant cet « Esch » ne serait pas la même personne puisque chaque personnage vit au cours d'une année différente en 1903 ou en 1918.

Par rapport aux deux articles précédant, Kundera cite peu l'écrivain Hermann Broch et ses œuvres dans « MODERNE (art moderne ; monde moderne) ».

« MODERNE (art moderne ; monde moderne). [...] Le modernisme *antilyrique*, antiromantique, sceptique, critique. Avec et après Kafka, Musil Broch Gombrowicz, Beckett, Ionesco, Fellini... Au fur et à mesure qu'on s'enfonce dans l'avenir, l'héritage du « modernisme antimoderne » prend de la grandeur. »³⁰

Rien n'y est dit à propos des idées ou du roman de Broch. Il énumère le nom de Broch parmi les autres écrivains et artistes désignés ci-dessus, au vu d'expliquer « le modernisme ». Il présente l'essai « *Encore sur le roman* » dans *Lettre Internationale*.

1.3.2.7 En 1986 : L'Art du roman

En 1986, il réunit des essais antérieurs et les publie dans « *L'Art du roman* ».

²⁹ « L'objet de son désir, c'est la clarté logique, il aimerait donner forme à un monde dont la clarté logique serait tellement forte qu'il y serait lié dans sa propre solitude, comme à un poteau de fer. » (Hermann Broch, *Les Somnambules*, traduit de l'allemand par Pierre Flachet et Albert Kohn, Éditions Gallimard, 1990, pp 600-601.)

³⁰ Milan Kundera, « Quatre-vingt-neuf mots », *Le Débat* 1985/5 (n° 37), pp.11-12.

Ce livre se compose de sept parties : « L'Héritage décrié de Cervantès », « Entretien sur l'art du roman », « Notes inspirées par « les somnambules » », « Entretien sur l'art de la composition », « Quelque part là-derrrière », « Soixante-neuf mots » et « Discours de Jérusalem : le roman et l'Europe ». Nous trouvons l'origine de ces essais dans ce qui est écrit, publié ou énoncé entre 1979 et 1985.

Comme nous l'avons déjà montré, dans la première moitié des années 1980, Kundera écrit souvent sur Hermann Broch. Cela veut dire qu'il cite également Broch dans ce recueil d'essais. Y-a-t-il quelques différences dans cette deuxième parution ? Kundera y ajoute-t-il quelques choses ? Ou élimine-t-il quelque chose ?

1.3.2.7.1 Première partie. L'HÉRITAGE DÉCRIÉ DE CERVANTÈS

Concernant la première partie « L'Héritage décrié de Cervantès », il ne publiera pas d'autres essais sous ce même titre. Cependant nous pouvons trouver l'origine de cet essai dans « Et si le roman nous abandonne ? » en 1983. Cette année-là, il avait cité le nom de Broch dans quatre chapitres et, ici également, plusieurs fois dans quatre chapitres : deuxième, cinquième, sixième et huitième. Mais l'écrit diffère excepté pour le premier chapitre. Dans le cinquième chapitre, il l'exprime de la sorte:

« Ce paradoxe, mis magistralement en lumière dans *Les Somnambules* de Hermann Broch, est un de ceux que j'aimerais appeler *terminaux*. »³¹

Il y élimine cette appréciation ajoutée juste en avant du titre *Les Somnambules* « un des

³¹ Milan Kundera, *Œuvre* édition définitive II, biographie de l'œuvre par François Ricard, Éditions Gallimard, 2011, p.644.

plus grands romans européens », et il ne donne que le titre du roman. De plus, en 1983, il écrivait ce titre comme « Somnambules » avec des guillemets « », mais en 1986, il reprend uniquement *Les Somnambules*.

Dans le sixième chapitre, il modifie l'expression sur l'explication de Broch :

« En revanche, ces romanciers découvrent « ce que seul un roman peut découvrir » »³²

En 1983, Kundera écrivait « En revanche, ces romanciers nous découvrent, pour citer encore une fois Broch, « ce que seulement un roman peut découvrir » » ; En 1986, le nom de Broch est éliminé. Cela veut dire qu'il n'insiste plus sur sa relation avec les écrits de Broch.

Dans le huitième chapitre, Kundera reprend la même idée. Cependant dans les deux dernières lignes du paragraphe « Appel de la pensée », il le modifie :

« Leur exploit est-il l'achèvement de l'histoire du roman ou, plutôt, l'invitation à un long voyage ? »³³

En 1983, dans ce même essai, Kundera écrit « mais leur performance, si extraordinaire qu'elle soit, n'est que le commencement d'un long voyage ». Dans la deuxième partie il change l'expression mais maintient le même sens. Remarquons que dans la première partie, Kundera utilise l'expression « l'achèvement de l'histoire du roman ».

³² Milan Kundera, *Œuvre* édition définitive II, biographie de l'œuvre par François Ricard, Éditions Gallimard, 2011, p.645.

³³ Milan Kundera, *Œuvre* édition définitive II, biographie de l'œuvre par François Ricard, Éditions Gallimard, 2011, p.648.

1.3.2.7.2 Deuxième partie. ENTRETIEN SUR L'ART DU ROMAN

Nous pouvons trouver l'origine de la deuxième partie « *Entretien sur l'art du roman* » dans « *Encore sur le roman* » paru dans *Lettre internationale* au printemps 1985.

Kundera écrit dans les deux paragraphes sur Broch. :

« Or, Musil a rompu ce vieux contrat conclu entre le roman et le lecteur. Et d'autres romanciers avec lui. Que savons-nous de l'apparence physique d'Esch, le plus grand personnage de Broch ? Rien. Sauf qu'il avait de grandes dents. Que savons-nous de l'enfance de K. ou de Chvéik ? Et ni Musil, ni Broch, ni Gombrowicz n'ont aucune gêne à être présents par leurs pensées dans leurs romans. »³⁴

Il y explique que Broch ne s'attache pas à l'apparence physique de son personnage. La raison de ne pas détailler le passé et l'apparence de son personnage est donnée dans « *L'Insoutenable légèreté de l'être* », il fait allusion que ce moyen d'écrire a son origine dans l'œuvre de Broch.

« Souvenez-vous des *Somnambules* de Broch, trilogie qui embrasse trente ans de l'Histoire européenne. Pour Broch, cette Histoire est clairement définie comme une perpétuelle *dégradation des valeurs*. [...] Broch était, bien entendu, convaincu de la justesse de son jugement historique, autrement dit, convaincu que la possibilité du monde qu'il dépeignait était une possibilité réalisée. Mais essayons d'imaginer qu'il s'est trompé, et que parallèlement à ce processus de dégradation un autre processus était en marche, évolution positive que Broch n'était pas capable de voir. Cela aurait-il changé quelque chose à la valeur des *Somnambules* ? [...] Broch a découvert un territoire inconnu de l'existence.

³⁴ Milan Kundera, *Œuvre* édition définitive II, biographie de l'œuvre par François Ricard, Éditions Gallimard, 2011, p.660.

Territoire de l'existence veut dire : possibilité de l'existence. »³⁵

Ici, Kundera analyse l'« Histoire » dans le roman de Broch pour expliquer la raison pour laquelle lui-même traite les faits réels ou « Histoire » dans son roman. Avec cette interprétation nous pouvons reconnaître que Kundera a conscience du récit de l'Histoire chez Broch.

1.3.2.7.3 Troisième partie. NOTES INSPIRÉES PAR « LES SOMNAMBULES »

La troisième partie « Notes inspirées par *Les Somnambules* » n'est pas un essai paru antérieurement. Bien qu'il publie un essai « Le testament des somnambules » qui contient le titre d'une œuvre représentative de Broch *Les Somnambules* en avril 1982, il n'y écrit pas beaucoup sur Broch, comme nous l'avons déjà signalé. Cependant cette partie est un essai plus détaillé sur Broch. Au travers de ces quinze pages, il expose ses considérations et idées sur *Les Somnambules*.

1.3.2.7.4 Quatrième partie. ENTRETIEN SUR L'ART DE LA COMPOSITION

Concernant la quatrième partie, comme nous l'avons déjà traité, nous trouvons son origine dans l'entretien de 1984, « Entretien sur l'art de la composition », par Christian Salmon. Cependant l'art romantique y est plus développé.

1.3.2.7.5 Cinquième partie. QUELQUE PART LÀ-

³⁵ Milan Kundera, *Œuvre* édition définitive II, biographie de l'œuvre par François Ricard, Éditions Gallimard, 2011, pp.666-667.

DERRIÈRE

Concernant la cinquième partie « *Quelque part là-derrrière* », comme ce titre l'indique, il reprend le même titre que l'essai de 1981. Comme nous l'avons déjà dit, il avait cité une fois le nom de Broch dans cet essai en 1981. Dans la version nouvelle de 1986, il élimine une phrase « (*ou Hermann Broch, ce grand oublié*) » par ce fait il ne traite plus d'Hermann Broch dans la version nouvelle de cet essai de 1986.

1.3.2.7.6 Sixième partie. SOIXANTE-NEUF MOTS

En 1986, la sixième partie « soixante-neuf mots » est un autre « Dictionnaire de ses romans » par lui-même, comme « Quatre-vingt-neuf mots » en 1985. Le nombre des articles indique que le contenu n'est pas identique. En 1985, il cite trois fois le nom de Broch dans ces trois articles de : « KITSCH », « MÉTAPHORE » et « MODERNE (art moderne ; monde moderne) », mais cette fois il le donne dans sept articles : « BEAUTÉ (et connaissance) », « EUROPE CENTRALE. XVII^e siècle », « EUROPE CENTRALE (et EUROPE) », « KITSCH », « MÉTAPHORE », « MODERNE (art moderne ; monde moderne) » et « ROMANCIER (et sa vie) ».

Parmi les trois articles parus en 1985, dans « KITSCH » et « MODERNE (art moderne ; monde moderne) », la version est inchangée. Cependant dans le troisième article : « MÉTAPHORE », dans la version de 1986 Broch n'est plus mentionné. Plus tard il le rajoutera dans une autre version.

Les autres articles « BEAUTÉ », « EUROPE CENTRALE », « EUROPE CENTRALE (et EUROPE) » et « ROMANCIER (et sa vie) » sont créés pour cette version de 1986.

1.3.2.7.7 Septième partie. DISCOURS DE JÉRUSALEM : LE

ROMAN ET L'EUROPE

La septième partie est le « *Discours de Jérusalem : le roman et l'Europe* » rédigé pour le « prix Jérusalem » le 10 mai 1985. Cette allocution est parue dans la même année sous le titre « *Le Rire de Dieu* ». Nous avons déjà évoqué ce texte mais ici il s'avère légèrement différent :

« Quelque quatre-vingts ans après que Flaubert a imaginé son Emma Bovary, dans les années trente de notre siècle, un autre grand romancier, Hermann Broch, parlera de l'effort héroïque du roman moderne qui s'oppose à la vague du kitsch, mais finira par être terrassé par lui. [...] Après cinquante ans, aujourd'hui, la phrase de Broch devient encore plus vraie. »³⁶

Nous remarquons qu'il n'utilise plus la présentation « le Viennois », mais juste « un autre grand romancier », et il ne prend plus la forme de citation avec les guillemets « ».

Après cette publication, il n'écrit plus sur Hermann Broch. Comme nous l'avons déjà mentionné, après la cérémonie du prix Jérusalem, il cesse de parler en public. Il est certain que Kundera publie quelques essais dans des magazines mais le contenu concerne plutôt des événements actuels et non littéraires ou artistiques.

Parallèlement en 1989, la « Révolution de velours » se produit. Le régime communiste prend fin en Tchécoslovaquie ; Kundera garde une certaine réserve vis-à-vis des changements intervenus dans son pays natal.

³⁶ Milan Kundera, *Œuvre* édition définitive II, biographie de l'œuvre par François Ricard, Éditions Gallimard, 2011, p.743.

1.3.3 Publications principales dans les années 1990

Ayant publié le roman « *L'Immortalité* » son dernier roman écrit dans sa langue maternelle tchèque en 1990, il commence à publier des articles dans « *L'Infini* » à partir de novembre 1990 et ce jusqu'en mai 1993 : numéros : 32, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 42. De même il écrit sur Broch ou sur son œuvre dans les numéros : 35, 36, 38 et 39 mais il ne le cite plus comme dans les années précédentes où il parlait de Broch dans la plupart de ses essais.

1.3.3.1 En 1991

En septembre 1991, dans *L'Infini* 35, il présente « *Une phrase* » :

« Rappelons une autre scène de coït, entre Mme Hentjen et Esch dans *Les Somnambules* de Broch : « Voici qu'elle presse sa bouche contre la sienne comme la trompe d'un animal sur une vitre et Esch frémit de colère en voyant que, pour la lui dérober, elle gardait son âme prisonnière derrière ses dents serrées. » Les mots « trompe d'un animal », « vitre » sont ici non pas pour évoquer par une comparaison une image visuelle de la scène, mais pour saisir la situation existentielle d'Esch qui, même pendant l'étreinte amoureuse, reste inexplicablement séparé (comme par une vitre) de sa maîtresse et incapable de s'emparer de son âme (prisonnière derrière les dents serrées). »³⁷

Kundera explicite à propos de : *Les Somnambules* de Broch et développe les relations entre « Mme Hentjen » et « Esch ». Comme déjà indiqué, Kundera racontait cette scène

³⁷ « Une phrase » dans *L'Infini*, 35, Automne 1991, p.45.

dans l'article « MÉTAPHORE. » inclus dans l'essai « Quatre-vingt-neuf mots » de 1985. Il reprend la même scène et la détaille. Dans la première version il n'expliquait pas la raison de cette citation et en quoi celle-ci illustre un « exemple » de « métaphore ». En 1986 dans « *L'Art du roman* » cette citation était éliminée et ici Kundera restitue ce qu'il avait écrit en 1985.

En novembre de la même année, il présente « Improvisation en hommage à Stravinski » dans *L'Infini*. Dans cet essai, il donne le nom de Broch, mais ne détaille pas son œuvre.

« Les plus grands romanciers de la période post-proustienne, je pense notamment à Kafka, à Musil, à Broch, à Gombrowicz, ou, de ma génération, à Fuentes, ont été extrêmement sensibles à l'esthétique du roman, quasiment oubliée, qui a précédé le XIX^e siècle[.] »³⁸

Kundera utilise le mot « post-proustien » en donnant le nom de Broch en 1981 dans « quelque part là-derrrière » dans « *Le Débat* », et puis dans « Le testament des somnambules » en 1982. En 1982 Kundera mentionne le nom de Broch avec les autres écrivains que sont : Kafka, Hasek et Musil. Ils sont antérieurs à Kundera ; en 1991 ils sont décédés. Il y ajoute cette fois Carlos Fuentes (1928-2012), l'écrivain mexicain contemporain de Kundera.

1.3.3.2 En 1992

En mai 1992, il présente l'essai « *Le mal aimé de la famille* » dans « *L'Infini* ». Il écrit avec empathie sur la non reconnaissance de l'œuvre de Broch par ses contemporains :

³⁸ « Improvisation en hommage à Stravinski » dans *L'Infini*, 36, Hiver 1991, p.29.

« On peut aussi mesurer l'inconvénient du retard avec lequel on découvre une œuvre. J'ai constaté cela autrefois à propos de Broch et de Musil : ils n'avaient pu influencer la vie littéraire de leur temps ; redécouverts comme échos d'une époque révolue ils ont été interprétés (avec admiration, sans compréhension) par une autre école esthétique qui, à beaucoup d'égards, leur était opposée. (Broch n'en guérira certainement jamais.) »³⁹

Kundera écrit ci-dessus : « j'ai constaté cela autrefois à propos de Broch et de Musil » ils n'ont pas influencé d'autres écrivains contemporains. Son explication n'est pas détaillée. Il rappelle l'avoir déjà mentionné autrefois dans l'article de 1983 : « Et si le roman nous abandonne ? »⁴⁰. Par cet écrit, Kundera se détache de Broch.

En septembre 1992, il présente « *Le jour où Panurge ne fera plus rire* » dans « *L'Infini*. » Kundera explique plus la structure du troisième livre des *Somnambules* :

« Exemple : le troisième livre des *Somnambules* de Broch qui est un fleuve « polyphonique » composé de cinq « voix », cinq lignes entièrement indépendantes : ces lignes ne sont liées ensemble ni par une action commune ni par les mêmes personnages et ont chacune un caractère formel tout différent (essai, poésies, nouvelle, roman, reportage). Dans les quatre-vingt-huit chapitres du livre, ces cinq lignes alternent dans cet ordre étrange : A-A-A-B-A-B-A-C-A-A-D-E-C-A-B- [...] Qu'est-ce qui a conduit Broch à choisir justement cet ordre et pas un autre ? Qu'est-ce qui l'a conduit à prendre dans le

³⁹ « Le mal aimé de la famille » dans *L'Infini*, 38, Été 1992, p.57.

⁴⁰ « *Appel de la pensée. – Musil et Broch firent entrer sur la scène du roman une intelligence souveraine et rayonnante. Non pas pour transformer le roman en philosophie, mais pour mobiliser sur la base du récit tous les moyens, rationnels et irrationnels, narratifs et méditatifs, susceptibles d'éclairer l'être de l'homme ; de faire du roman la suprême synthèse intellectuelle. Mais leur performance, si extraordinaire qu'elle soit, n'est que le commencement d'un long voyage.* » (« Et si le roman nous abandonne ? », *Le Nouvel Observateur*, 981, 26 août au 1^{er} septembre 1983., p.59.)

quatrième chapitre, justement la ligne B et non pas C ou D ? »⁴¹

Kundera explique ci-dessus la « polyphonie » et les « cinq lignes indépendantes » dans *Les Somnambules*. Mais, en 1980, Kundera le développait déjà dans « *Entretien sur l'art de la composition* ». Cependant cette fois, il détaille, énumérant cette suite : « A », « B », « C », « D » et « E ». Il ne donne pas clairement la signification de cette suite alphabétique mais probablement que « A » correspond à « essai », « B » à « poésies », « C » à « nouvelle », « D » à « roman » et « E » à « reportage » ? Nous détaillerons ces quatre-vingt-huit chapitres, pour comprendre les points de vue de Kundera par rapport au roman de Broch dans un autre article.

Dans « *Le jour où Panurge ne fera plus rire* », Kundera cite une nouvelle fois le nom de Broch.

« Lors des différentes phases du roman, différentes nations reprirent l'initiative comme dans une course de relais : d'abord l'Italie avec Boccace, le grand précurseur ; puis la France de Rabelais ; puis l'Espagne de Cervantès et du roman picaresque ; le XVIII^e siècle du roman anglais avec, vers la fin du siècle, l'intervention allemande de Goethe ; le XIX^e siècle qui, tout entier, appartient à la France avec, dans le dernier tiers, l'entrée du roman russe, et tout de suite après, apparition du roman scandinave. Enfin, le XX^e siècle et son aventure centre-européenne avec Kafka, Musil, Broch et Gombrowicz. »⁴²

Kundera ci-dessus poursuit la même explication « Kafka, Musil, Broch » que dans les années 1980. Cependant, les quatre grands écrivains ne sont plus « Kafka, Hasek, Musil

⁴¹ « Le jour où Panurge ne fera plus rire », *L'Infini*, 39, Automne 1992, p.42.

⁴² « Le jour où Panurge ne fera plus rire », *L'Infini*, 39, Automne 1992, p.48.

et Broch ». Comme nous l'avons noté précédemment dans « Improvisation en hommage à Stravinski » novembre 1991, Jaroslav Hasek n'est plus cité, et il est remplacé par Gombrowicz. Kundera a toujours souligné le nom de Gombrowicz comme un des grands écrivains. Ce n'est donc pas surprenant.

1.3.3.3 En 1993

En 1993, il présente le recueil d'essais en neuf parties : « *Les Testaments trahis* » autour des essais présentés précédemment dans « *L'Infini* ». Dans « Les Testaments trahis », il écrit sur Broch dans six parties : première partie « Le Jour où Panurge ne fera plus rire », troisième partie « Improvisation en hommage à Stravinski », quatrième partie « Une phrase », sixième partie « Œuvres et araignées », septième partie « Le Mal-aimé de la famille », neuvième partie « Là, vous n'êtes pas chez vous, mon cher ». Nous les examinons ci-dessous :

La première partie : « Le Jour où Panurge ne fera plus rire ».

Nous l'avons déjà traité, il présente l'essai sous le même titre en 1992 dans « *L'Infini* ». Fondamentalement, il ne change pas ces écrits, et il conserve la même explication. Cependant il montre cette fois la signification des alphabets « A », « B », « C », « D » et « E ».

« Le troisième livre des *Somnambules* de Broch qui est un fleuve « polyphonique » composé de cinq « voix », cinq lignes entièrement indépendantes : ces lignes ne sont liées ensemble ni par une action commune ni par les mêmes personnages et ont chacune un caractère formel tout différent (A-roman, B-reportage, C-nouvelle, D-poésie, E-essai). Dans les quatre-vingt-huit chapitres du livre, ces cinq lignes alternent dans cet ordre

étrange : A-A-A-B-A-B-A-C-A-A-D-E-C-A-B- [...] »⁴³

Si cette analyse est démontrée par Kundera, comme « A » étant un « roman », « B » « un reportage », « C » une « nouvelle », « D » une « poésie » et « E » un « essai », pourquoi ne l'a-t-il pas explicité plus tôt ? À vrai dire, Kundera reprend la même composition dans la quatrième partie : « *Entretien sur l'art de la composition* » inclus dans « *L'Art du roman* ». Cependant, l'ordre n'y est pas rigoureux.

Dans la troisième partie « Improvisation en hommage à Stravinski » déjà citée dans l'essai de 1991, sous le même titre, il reprend la même présentation concernant Broch.

Dans la quatrième partie « *Une phrase* » est un essai paru en 1991, ici également, il maintient le même texte.

Dans la sixième partie « Œuvres et araignées », il écrit :

« Le protagoniste du Procès n'est pas un Joseph Kaufmann ou Krammer ou Kohl, mais Joseph K. Celui du *Château* perdra jusqu'à son prénom pour se contenter d'une seule lettre. Les *Schuldlosen* de Broch : un des protagonistes est désigné par la lettre A. Dans Les *Somnambules*, Esch et Huguenau n'ont pas de prénoms. »⁴⁴

Ci-dessus, Kundera donne deux titres du roman de Broch. L'un est « *Les Somnambules* » et l'autre « *Die Schuldlosen* » (*Les Irresponsables*). Comme Kundera le reprend ici, les personnages sont partiellement identifiés : « K » chez Kafka, « A », « Esch » et

⁴³ Milan Kundera, « Le Jour où Panurge ne fera plus rire », *Œuvre* édition définitive II, Éditions Gallimard, 2011, p.761.

⁴⁴ Milan Kundera, « Œuvres et araignées », *Œuvre* édition définitive II, Éditions Gallimard, 2011, p.855.

« Huguenau » chez Broch. Kundera souligne ici qu'il y aurait quelques relations entre ces protagonistes cités et les siens. Nous voudrions le traiter dans un autre chapitre.

Dans la septième partie « Le mal-aimé de la famille », Kundera reprend le même titre que l'essai paru en 1992. Cependant l'écrit diffère légèrement en particulier sur Broch :

« Si dans le cas de Broch, de Musil, de Gombrowicz, et dans un certain sens de Bartók, leur reconnaissance a été tardive à cause des catastrophes historiques (nazisme, guerre), pour Janacek c'est sa petite nation qui s'est entièrement chargée d'assumer le rôle des catastrophes. »⁴⁵

Dans le texte de 1992, Kundera parle de l'influence de ces écrivains sur leurs contemporains. Ici, il souligne plutôt la « *reconnaissance tardive* ». Nous l'avons déjà développé dans : Points en commun entre ces deux auteurs et points les différenciant. Nous rappelons un des points « différenciant » relatif à la vie en exil de Broch et celle de Kundera liée aux époques idéologiques et politiques différentes. Kundera ci-dessus cite deux exemples « *de catastrophes historiques : nazisme et guerre* ». Ces deux raisons s'appliquent à la situation d'Hermann Broch. C'est la première fois que Kundera souligne ce point de vue historique. De même Kundera ne cite plus le nom de Hasek.

La neuvième partie « *Là, vous n'êtes pas chez vous, mon cher* », Kundera consacre son quatrième chapitre au sujet des écrits sur Broch. Nous citons ci-dessous ce qui nous paraît essentiel :

« [P]our Hermann Broch dans les années trente et dans l'Autriche coupée de l'Allemagne

⁴⁵ Milan Kundera, « Le Mal-aimé de la famille », *Œuvre* édition définitive II, Éditions Gallimard, 2011, p.855.

devenue fasciste, ni plus tard, dans la solitude de son émigration : quelques conférences, où il exposait son esthétique du roman ; puis, des lettres aux amis, à ses lectures, aux éditeurs, aux traducteurs ; il n'a rien négligé étant, par exemple, extrêmement soucieux des petits textes publiés sur la jaquette de ses livres. Dans une lettre à son éditeur, il proteste contre la proposition de la quatrième page de couverture pour *Les Somnambules* qui met son roman en comparaison avec Hugo Von Hofmannsthal et Italo Svevo. Il avance une contre-proposition : le mettre en parallèle avec Joyce et Gide. » »⁴⁶

Ici Kundera rappelle la situation sociale et la vie d'Hermann Broch influencée par le fascisme et obligeant à l'émigration. Nous l'avons déjà traité, dans la septième partie « Le mal-aimé de la famille », Kundera établit une relation entre la situation sociale et économique de Broch et sa non reconnaissance par les autres artistes. Kundera se concentre ici sur les écrits et réactions d'Hermann Broch. Nous remarquons que Kundera utilise pour la première fois le mot « émigration ». Jusqu'alors, Kundera n'avait pas souligné la vie en exil de Broch. De plus, Kundera cite une anecdote de la lettre de Broch à son éditeur. Broch se plaint souvent de l'incompréhension à propos de ses œuvres et de sa vie.

Nous le traitons plus tard dans la troisième partie, Kundera se définit comme un écrivain d'Europe Centrale au même titre qu'Hermann Broch. Il commence à avancer cette idée d'appartenance dès 1982, période où Kundera citait souvent Broch. Kundera fait l'allusion que Broch aurait aussi eu ce même sentiment. Kundera note que Broch regrette d'être comparé à : Hugo Von Hofmannsthal et à Italo Svevo deux écrivains de l'empire austro-hongrois et aurait préféré l'être à James Joyce et André Gide. Rappelons que Broch a écrit des livres sur Hofmannsthal et Joyce : *Hofmannsthal und seine Zeit* (*Hofmannsthal et son temps*) en 1955 ; *James Joyce und die Gegenwart* (*James Joyce et*

⁴⁶ Milan Kundera, « Là, vous n'êtes pas chez vous, mon cher », *Œuvre* édition définitive II, Éditions Gallimard, 2011, p.916.

le temps présent) en 1936. (Nous savons que c'est grâce à Joyce que Broch a pu émigrer aux États-Unis). Nous reviendrons sur Broch et Hofmannsthal et Joyce dans la quatrième partie.

Dans ce chapitre lié à cette neuvième partie Kundera cite à nouveau Broch. :

« Découvertes vingt, trente ans après leur naissance, l'œuvre de Gombrowicz, celles de Broch, de Musil (et celle de Kafka, bien sûr) n'avaient plus la force nécessaire pour séduire une génération et créer un mouvement ; interprétées par une autre école esthétique qui, à beaucoup d'égards, leur était opposée, elles étaient respectées, admirées même, mais incomprises, si bien que le plus grand tournant dans l'histoire du roman de notre siècle est passé inaperçu. »⁴⁷

Les écrivains cités ci-dessus par Kundera sont : « Gombrowicz », « Broch », « Musil » et « Kafka ». Comme nous l'avons déjà vu à plusieurs reprises, dans les années 1990, Kundera donne le nom de Gombrowicz au lieu de celui de Hasek. Kundera souligne l'importance de ces quatre écrivains « respectés et admirés même mais incompris ». C'est dire que Kundera apprécie beaucoup Broch depuis les années 1980 où Kundera soulignait déjà l'excellence d'Hermann Broch.

1.3.4 Résumé des années 1980 et 1990 de Kundera

Nous reprenons ci-après le résumé des années 1980 et de 1990.

Kundera écrit en français sur Broch à partir de 1980. Cependant à l'époque il ne détaille pas mais cite le nom de Broch parmi les autres écrivains de l'Europe Centrale. En 1980,

⁴⁷ Milan Kundera, « Là, vous n'êtes pas chez vous, mon cher », *Œuvre* édition définitive II, Éditions Gallimard, 2011, p.918.

1981 et 1982, il ne détaille l'œuvre de Broch que dans « Esch est Luther » en 1981. Dans cet essai, il donne le titre du roman de Broch « *Les Somnambules* » pour la première fois.

En 1982, dans « *Le Testament des Somnambules* » Kundera écrit sur « la dégradation des valeurs ». Cela veut dire qu'avant « kitsch », Kundera s'intéressait déjà à « la dégradation des valeurs » et « la possibilité » de roman. En 1982, il présente l'essai concernant « le kitsch », mais il n'y cite pas le nom de Broch. Dans cette année, il achève le roman en tchèque « *L'insoutenable légèreté de l'être* » dont un des thèmes est le « kitsch ». Cela veut dire qu'au cours de ces années, il s'intéressait beaucoup au « kitsch ».

En 1983, il cite l'œuvre de Broch. Avec « *Et si le roman nous abandonne ?* », nous voyons que Kundera reprend la formule de Broch : « *ce que seulement un roman peut découvrir* ». De plus cette présentation aux Etats-Unis est encore incomplète. Il n'y présente pas Broch comme étant « Viennois » ou d'« Europe Centrale ».

En 1984, par rapport aux années précédentes, il cite de plus en plus Broch. Dans l'interview par Christian Salmon « *Entretien sur l'art de la composition* », il analyse plus profondément le roman de Broch. Au cours de cet entretien Kundera avance ses réflexions concernant l'œuvre d'Hermann Broch.

En 1985, il rappelle dans l'essai « *Quatre-vingt-neuf mots* » que Broch explique très clairement le sens du « *kitsch* » dans la version française de ce célèbre essai.

Dans le recueil d'essais écrits entre 1979 et 1985, et réécrits et publiés en 1986, nous observons quelques changements par rapport aux essais précédents.

Pour mémoire rappelons les circonstances de la carrière d'enseignant de Kundera en France. A partir de 1981, il enseigne la littérature à « l'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales ». Selon la biographie de l'œuvre de Kundera par François Ricard dans la bibliothèque de la pléiade, il y traitait les œuvres de Kafka de 1981 à 1983, « *Les Somnambules* » de Broch en 1984 et 1985, « *Ferdydurke* et le *Journal* » de

Gombrowicz en 1985 et 1986, et « *Les Possédés* » de Dostoïevski en 1986 et 1987⁴⁸. Il est donc normal qu'il écrivît sur ces trois écrivains : Kafka, Broch et Gombrowicz au cours de cette période. Nous imaginons que Kundera aurait relu les œuvres d'Hermann Broch pour donner ses cours en 1984 et 1985. Le changement entre des essais précédents les années 1985 et « *L'Art de roman* » en 1986, est la conséquence de son travail plus approfondi.

Après cette parution, il écrit quelques essais dans les magazines mais il n'y cite pas Hermann Broch. Paradoxalement Kundera écrit davantage sur Hermann Broch au cours de cette période.

À partir des années 1990, Kundera écrit de plus en plus sur les personnages des romans d'Hermann Broch. Ces écrits ne sont pas limités à ceux d'Hermann Broch, mais également à ceux de Franz Kafka. Il s'en inspirera pour ses romans. De plus il énumère le nom de Broch associé à d'autres artistes, non seulement ceux de l'Europe Centrale des dix-neuvième et vingtième siècle, mais aussi à ceux d'autres pays et à d'autres époques. Il détaille aussi et de manière concrète le troisième livre des *Somnambules*. Dans les années 1990, Kundera aborde le mal être de Broch lié à sa situation sociale, son niveau de vie insuffisant et son sentiment d'incompréhension. Parallèlement, Broch influencera d'autres écrivains. Ces situations concernent également Kundera, même s'il ne le dit pas directement.

Après la publication des « *Testaments trahis* », Kundera continue de présenter des essais dans les magazines en France et aux Etats-Unis, précisément ces écrits remarquables que sont : « *Le Rideau* » en 2005 et « *Une rencontre* » en 2009.

⁴⁸ Milan Kundera, *Œuvre* édition définitive II, biographie de l'œuvre par François Ricard, Éditions Gallimard, 2011, p.1240.

1.3.5 Dans les années 2000

1.3.5.1 Le Rideau en 2005

En 2005, Kundera publie un recueil d'essais *Le Rideau*, il lui donne le sous-titre « essai en sept parties ». Comme ce sous-titre le montre, ce recueil contient sept parties. Dans *Le Rideau*, Kundera écrit sur Broch dans les quatre parties ci-après :

La deuxième partie « Die Weltliteratur », la troisième partie « Aller dans l'âme des choses », la quatrième partie « Qu'est-ce qu'un romancier ? » ... et la septième partie « Le Roman, la Mémoire, l'Oubli ».

1.3.5.1.1 Deuxième partie : Die Weltliteratur

Dans la deuxième partie « Die Weltliteratur », il écrit sur Broch, en trois chapitres : « Die Weltliteratur », « Ma grande pléiade » et « Kitsch et vulgarité ».

Dans « Die Weltliteratur », il écrit sur l'histoire du roman.

« Car, pour rester dans l'histoire du roman : c'est à Rabelais que réagit Sterne, c'est Sterne qui inspire Diderot, c'est de Cervantès que se réclame sans cesse Fielding, c'est de Fielding que se mesure Stendhal, c'est la tradition de Flaubert qui se prolonge dans l'œuvre de Joyce, c'est dans sa réflexion sur Joyce que Broch développe sa propre poétique du roman, c'est Kafka qui fait comprendre à Garcia Marquez qu'il est possible de sortir de la tradition et d'« écrire autrement ».⁴⁹

⁴⁹ Milan Kundera, « Die Weltliteratur », *Œuvre* édition définitive II, Éditions Gallimard, 2011, p.967.

Ici Kundera évoque son « histoire du roman » qui commence de François Rabelais, écrivain du XVI^e siècle et mène à Garcia Marquez, écrivain contemporain du XX^e et XXI^e siècle. Dans ce contexte il cite Hermann Broch. Il associe le nom de Broch à celui de « Joyce », à propos de *James Joyce und die Gegenwart (James Joyce et le temps présent)* paru en 1936. Kundera rapporte la relation entre Hermann Broch et James Joyce dans *Les Testaments trahis* paru en 1993⁵⁰. À cette occasion, Kundera donne le nom de Broch pour exprimer le mécontentement de Broch de ne pas être reconnu à juste titre. Ce qui veut dire que Broch souhaitait être comparé à Joyce et à Gide, et non pas à Hofmannsthal ou à Svevo. Broch trouve son originalité de la poétique du roman à partir de l'œuvre de Joyce dans : *James Joyce und die Gegenwart*. Nous le traitons dans la quatrième partie.

Kundera poursuit :

« Et pourtant, toujours sous-estimé par ses compatriotes, Rabelais n'a jamais été mieux compris que par un Russe : Bakhtine ; Dostoïevski que par un Français : Gide ; Ibsen que par un Irlandais : G. B. Shaw ; James Joyce que par un Autrichien : Hermann Broch ; l'importance universelle de la génération des grands Nord-Américains, Hemingway, Faulkner, Dos Passos, a été révélée en premier lieu par des écrivains français [...]. »⁵¹

Kundera compare des écrivains plus ou moins connus dans certains pays d'Europe. Un de ces écrivains est Hermann Broch. Nous remarquons que Kundera considère que Broch est l'exemple de l'écrivain mieux compris par ses compatriotes. Du moins, dans les années 1980, Kundera s'évertue à présenter Hermann Broch jusqu'alors oublié.

⁵⁰ Milan Kundera, « Là, vous n'êtes pas chez vous, mon cher », *Les Testaments trahis*, in *Œuvre* édition définitive II, Éditions Gallimard, 2011, p.916.

⁵¹ Milan Kundera, « Die Weltliteratur », *Œuvre* édition définitive II, Éditions Gallimard, 2011, pp.967, 968.

Il a donc souvent écrit sur Broch afin de le réhabiliter. Exemple, Kundera donne le nom de l'écrivain Bakhtine. Dans « polyphonie » il emprunte les écrits de Bakhtine qui ont inspiré Hermann Broch. Nous y revenons dans la quatrième partie.

Kundera mentionne également Broch dans le chapitre « Ma grande pléiade », à propos de *L'Homme sans qualités* de Robert Musil.

« [P]ar quoi Kafka me rappelle Hermann Broch, allergique à « l'esprit de l'opéra », particulièrement à l'opéra de Wagner (de ce Wagner si adoré par Baudelaire, par Proust) qu'il tient pour le modèle même du kitsch (un « kitsch génial », comme il disait) ; par quoi Broch me rappelle Witold Gombrowicz [...] Kafka, Musil, Broch, Gombrowicz... Formaient-ils un groupe, une école, un mouvement ? Non ; c'étaient des solitaires. Plusieurs fois, je les ai appelés « la pléiade des grands romanciers de l'Europe centrale » et, en effet, tels les astres d'une pléiade, ils étaient chacun entourés de vide, chacun loin des autres. »⁵²

Kundera critique ici indirectement l'opéra qui contient du « kitsch » et les écrivains français qui apprécient ces opéras. Ce n'est pas la première fois que Kundera associe Marcel Proust, un des plus grands écrivains français, à Hermann Broch. Déjà en 1981 Kundera présente l'admiration des *Somnambules* comme « le roman post-proustien » dans « Esch est Luther ». Ensuite, en 1982 dans « Le Testament des somnambules », il donne les exemples des romans « post-proustien » : *Le Château de Kafka*, *Le Brave soldat Chveik* de Hasek, *Les Somnambules* de Broch et *L'Homme sans qualités* de Musil. Enfin, Kundera mentionne ci-dessus les noms de Kafka, Musil, Broch et Gombrowicz, non pas comme des écrivains « post-proustien », mais comme « la pléiade des grands romanciers de l'Europe centrale ».

⁵² Milan Kundera, « Die Weltliteratur », *Œuvre* édition définitive II, Éditions Gallimard, 2011, p.978.

Avec cette expression, nous remarquons que Kundera à toujours à cœur l'idée de « l'Europe centrale » même si dans les années 2000 Kundera dans « Die Weltliteratur », ne paraît pas s'attacher à « l'Europe centrale ». Par contre, à cette époque, Kundera estime moins Marcel Proust qu'autrefois. Nous traitons dans 3.15 « Entre la France et sa nation natale » l'écrit dans lequel Proust dit adorer l'opéra de Wagner.

Dans le paragraphe intitulé « Kitsch et vulgarité » il explique l'origine du mot allemand « kitsch », Kundera souligne ici la différence de kitsch normal et « kitsch » pour Broch. Concernant le « kitsch », nous le détaillons dans la deuxième partie. Ce que nous remarquons ici est que Kundera n'explique pas seulement la signification du mot « kitsch », mais il l'associe au mot « vulgarité » et y poursuit sa réflexion. Alors le « kitsch » d'Hermann Broch n'est plus le centre de sa préoccupation.

1.3.5.1.2 Troisième partie : Aller dans l'âme des choses

Ici dans « Aller dans l'âme des choses », Kundera donne le nom de Broch au cours des quatre chapitres : « Aller dans l'âme des choses », « Situations », « Les Romans qui pensent » et « Le Pont argenté ».

Dans le premier chapitre :

« Hermann Broch l'a dit : la seule morale du roman est la connaissance ; le roman qui ne découvre aucune parcelle jusqu'alors inconnue de l'existence est immoral [...] »⁵³

Kundera cite ci-dessus l'écrit d'Hermann Broch à propos de morale et immorale du roman. Comme nous l'avons déjà traité dans ce chapitre, ce n'est pas première fois que Kundera

⁵³ Milan Kundera, « Aller dans l'âme des choses », *Œuvre* édition définitive II, Éditions Gallimard, 2011, p.984.

fait ces remarques. En 1983, dans l'essai « Et si le roman nous abandonne ? », il écrit dans le même esprit⁵⁴. Cependant il n'utilise pas les mêmes mots, et ses écrits ne sont pas concordants. Cela veut dire que Kundera ne consulte probablement pas le même livre de Broch quand il écrit son essai.

Puis dans le chapitre « Situations », Kundera revient en détail sur Hermann Broch et son roman *Les Somnambules*.

« Le roman gnoséologique au lieu du roman psychologique », écrit Broch dans une lettre où il explique la poétique des *Somnambules* (écrits entre 1929 et 1932) ; [...] Ce qui fait de ces trois romans (on ne les édite jamais séparément !) une seule œuvre, c'est une même *situation*, la situation sur-individuelle du processus historique que Broch appelle la « dégradation des valeurs », face auquel chacun des protagonistes trouve sa propre attitude : [...] »⁵⁵

Kundera rapporte ici cette phrase d'une lettre de Broch. C'est donc la troisième fois que Kundera cite des lettres d'Hermann Broch : la première fois : dans « Entretien sur l'art de la composition » en 1984⁵⁶. La deuxième fois, dans « Là, vous n'êtes pas chez vous, mon cher » paru dans *Les Testaments trahis* en 1993⁵⁷.

⁵⁴ « Hermann Broch répétait : Découvrir ce que seul un roman puisse découvrir, c'est la seule raison d'être d'un roman. Le roman qui ne découvre pas une portion jusqu'alors inconnue de l'existence est immoral. La connaissance est la seule morale du roman. » (*Le Nouvel Observateur*, 981, 26 août au 1^{er} septembre 1983, p.56.)

⁵⁵ Milan Kundera, « Aller dans l'âme des choses », *Œuvre* édition définitive II, Éditions Gallimard, 2011, p.987.

⁵⁶ « [Q]u'il pouvait être à la fois poésie, fantaisie, philosophie, aphorisme, essai. Broch, dans sa *Correspondance* écrit à ce sujet des choses très profondes mais, me semble-t-il, il obscurcit son « programme » par un terme mal choisi : le « roman polyhistorique » » (*L'Infini*, n°5, 13/1/1983, p21.)

⁵⁷ « Dans une lettre à son éditeur, il proteste contre la proposition de la quatrième page de couverture pour *Les Somnambules* qui met son roman en comparaison avec Hugo Von Hofmannsthal et Italo Svevo. » (Milan Kundera, « Là, vous n'êtes pas chez vous,

Comme nous l'avons déjà fait remarquer, dans ces trois citations, Kundera écrit trois choses différentes : « polyhistorique », « sa protestation contre la couverture » et ici « son explication sur *Les Somnambules* ». Cela veut dire que Kundera lit attentivement la correspondance de Broch « *Lettres* ».

Kundera traite ici le sujet de la « dégradation des valeurs ». Il y revient dans ses essais : en 1982, en 1983 et en 1985 ; et en 1981, dans « le déclin graduel des valeurs ». C'est à partir de 1980 que Kundera commence à citer Broch dans ses essais, et c'est à partir de cette « dégradation des valeurs » que Kundera écrit sur les idées de Broch. Ces idées semblent importantes pour Kundera, il les reprend de nouveau ici.

Dans ce chapitre encore, Kundera écrit en détail sur Jaroslav Hasek et son roman *Le Brave Soldat Chvéik*. Comme nous l'avons déjà expliqué, Kundera, en 1980, apprécie beaucoup cet écrivain et ce roman ainsi que les autres écrivains : Franz Kafka, Robert Musil et Hermann Broch. Cependant à partir des années 1990, au lieu de Hasek, il donne le nom de Gombrowicz. Kundera ne justifie pas ce choix.

Néanmoins Kundera écrit sur Hasek :

« Je me sens un peu embarrassé de ranger Jaroslav Hasek parmi ces romanciers que, dans mon « histoire personnelle du roman », je tiens pour les fondateurs du modernisme romantique [...] Cela dit, il me semble d'autant plus remarquable que son *Brave Soldat Chvéik* (écrit entre 1920 et 1923) reflète la même tendance esthétique que les romans de Kafka (les deux écrivains ont vécu pendant les mêmes années dans la même ville) ou de Broch. [...] C'est le jour où l'Empire austro-hongrois a déclaré la guerre à la Serbie, déclenchant ainsi la Grande Guerre de 14 (celle qui représentera pour Broch l'écroulement de toutes les valeurs et le temps final de sa trilogie). » ⁵⁸

mon cher », *Œuvre* édition définitive II, Éditions Gallimard, 2011, p.916.)

⁵⁸ Milan Kundera, « Aller dans l'âme des choses », *Œuvre* édition définitive II, Éditions Gallimard, 2011, p.987.

Malheureusement pour Kundera, Hasek n'est plus un des plus grands écrivains de « l'Europe Centrale ». Comment s'explique ce changement d'opinion ? Nous le traitons dans la troisième partie à propos de « l'Europe centrale ».

Kundera cite ici deux œuvres. Elles traitent de la situation concernant la première guerre mondiale qui commence en 1914 et dure jusqu'en 1918 : *Le Brave Soldat Chvéïk* de Jaroslav Hasek et *Les Somnambules* d'Hermann Broch. *Le Brave Soldat Chvéïk* débute à partir de l'écrit sur l'assassinat de l'archiduc François Ferdinand (le 28 juin 1914) qui marque le début de la première guerre mondiale (selon les pays concernés fin juillet début août 1914). La troisième partie des *Somnambules* est intitulée « 1918 Huguenau ou le réalisme ». La fin de la Grande Guerre (11 novembre 1918) donne le sens historique à ce titre. Kundera souligne ici le point de ressemblance entre ces trois écrivains : Hasek, Kafka et Broch. Il y donne un exemple du point de vue esthétique en regard du manque d'informations des personnages. Je traite ce problème dans la troisième partie.

Dans le chapitre « Les Romans qui pensent », Kundera détaille « la dégradation des valeurs ».

« La réponse de Broch et de Musil fut on ne peut plus nette : par une porte grande ouverte, ils ont fait entrer la pensée dans le roman comme jamais personne avant eux. L'essai intitulé *La Dégradation des valeurs* inséré dans *Les Somnambules* (il occupe dix chapitres dispersés dans le troisième roman de la trilogie) est une suite d'analyses, de méditations, d'aphorismes sur la situation spirituelle de l'Europe au cours de trois décennies [...] »⁵⁹

⁵⁹ Milan Kundera, « Aller dans l'âme des choses », *Œuvre* édition définitive II, Éditions Gallimard, 2011, p.990.

Kundera traite ici de la trilogie d'Hermann Broch *Les Somnambules*. Ce roman contient trois parties : « 1888, Pasenow ou le Romantisme », « 1903, Esch ou l'Anarchie » et « 1918, Huguenau ou le Réalisme ». Ces titres nous le montrent, cette trilogie couvre trois décennies de 1888 à 1918. Kundera souligne ci-dessus la nouveauté du roman de Broch et l'excellence de sa réflexion dans l'essai inséré dans ce roman. C'est la première fois qu'il donne le titre de l'essai « La Dégradation des valeurs » inséré dans la troisième partie des *Somnambules*.

Dans ce même chapitre, Kundera poursuit à propos de Broch :

« Soulignons : la réflexion romantique, telle que Broch et Musil l'ont introduite dans l'esthétique du roman moderne, n'a rien à voir avec celle d'un scientifique ou d'un philosophe ; je dirais même qu'elle est intentionnellement a-philosophique, voire anti-philosophique, c'est-à-dire farouchement indépendante de tout système d'idées préconçu [...] »⁶⁰

Kundera n'apprécie pas « le roman philosophique ». Ce n'est pas la première fois qu'il le souligne, il l'avait déjà mentionné dans l'essai publié en 1983 « Et si le roman nous abandonne ? »⁶¹. Par contre, Kundera apprécie le roman de Broch pour sa nouveauté. Beaucoup d'écrivains contemporains de Kundera apprécient « le roman philosophique ». Pour quelle raison Kundera ne l'apprécie-t-il pas ? Alors, quels écrivains Kundera a-t-il en tête quand il dit « philosophie » ? Nous voudrions le traiter dans un autre article.

⁶⁰ Milan Kundera, « Aller dans l'âme des choses », *Œuvre* édition définitive II, Éditions Gallimard, 2011, p.991.

⁶¹ « *Appel de la pensée*. – Musil et Broch firent entrer sur la scène du roman une intelligence souveraine et rayonnante. Non pas pour transformer le roman en philosophie mais pour mobiliser sur la base du récit tous les moyens, rationnels et irrationnels, narratifs et méditatifs, susceptibles d'éclairer l'être de l'homme [...] » (*Le Nouvel Observateur*, 981, 26 août au 1^{er} septembre 1983, p.59.)

1.3.5.1.3 Quatrième partie : Qu'est-ce qu'un romancier ?

Dans la quatrième partie « Qu'est-ce qu'un romancier ? », Kundera écrit sur Broch dans le premier chapitre entier « Pour comprendre, il faut comparer ».

« Quand Hermann Broch veut cerner un personnage, il saisit d'abord son attitude essentielle pour approcher ensuite, progressivement, ses traits plus particuliers. De l'abstrait, il passe au concret. Esch est le protagoniste du deuxième roman des *Somnambules*. [...] Esch n'est pas un criminel. Esch est un rebelle. Rebelle, dit Broch, comme Luther l'était. »⁶²

Kundera écrit ci-dessus à propos de la comparaison « Esch » et « Luther » dans *Les Somnambules*. Nous avons un doute sur cet écrit, puisqu'il décrit « Esch » comme « le protagoniste du deuxième roman des Somnambules ». Il est vrai que le protagoniste du « 1903, Esch ou l'Anarchie » est « Esch » comme ce titre nous le désigne.

Cependant dans la troisième partie il y a également un personnage nommé « Esch ». De plus, c'est dans la troisième partie que Broch écrit sur la relation entre « Esch » et « Luther ». Cela laisserait supposer que Kundera n'aurait pas consulté le roman de Broch lorsqu'il a écrit cet essai ?

Comme nous l'avons montré, Kundera écrit l'essai « Esch est Luther » en 1980, qu'il reprend ensuite en 1986 dans « Notes inspirées par Les Somnambules »⁶³. Kundera y souligne la « racine » ou le « passé » des personnages, mais ci-dessus, il a

⁶² Milan Kundera, « Qu'est-ce qu'un romancier ? », *Œuvre* édition définitive II, Éditions Gallimard, 2011, p.1002.

plutôt l'intention de comparer ces deux personnes. Nous le traitons dans le chapitre 3.6 « Esch est Luther ».

1.3.5.1.4 Septième partie : Le Roman, la mémoire, l'oubli

Dans la septième partie « Le Roman, la mémoire, l'oubli », Kundera écrit sur Broch dans trois paragraphes : « La Composition », « Le Roman comme voyage à travers les siècles et les continents » et « Conscience de la continuité ».

Dans « La Composition », traitant l'importance exceptionnelle de la composition, Kundera donne le nom de Broch.

« L'importance de la composition est peut-être encore plus frappante dans les grands romans du XX^e siècle : [...] le troisième volume des *Somnambules* qui intègre en un seul ensemble cinq « genres » différents (roman, nouvelle, reportage, poésie, essai) [...] »⁶⁴

Kundera souligne l'intégration des « genres » différents dans la composition du roman. Ce n'est pas la première fois que Kundera écrit sur l'art du roman. Il le détaille dans l'entretien « Entretien sur l'art de la composition » en 1986.

Dans « Le Roman comme voyage à travers les siècles et les continents », Kundera mentionne parfois le nom de Broch.

« [E]ncore une fois je me réfère aux *Somnambules* où Hermann Broch, pour montrer l'existence européenne emportée par le torrent de la « dégradation des valeurs », s'arrête sur trois époques historiques séparées, trois marches par lesquelles l'Europe descendait

⁶⁴ Milan Kundera, « Qu'est-ce qu'un romancier ? », *Œuvre* édition définitive II, Éditions Gallimard, 2011, p.1002.

vers l'écroulement final de sa culture et de sa raison d'être. Broch a inauguré un nouveau chemin pour la forme romanesque. »⁶⁵

Kundera revient ici sur la « dégradation des valeurs » dans la trilogie d'Hermann Broch. De plus, il souligne la nouveauté de ce roman. Comme il le fait dans le troisième chapitre « Aller dans l'âme des choses » du recueil d'essai *Le Rideau*.

Kundera :

« Pourquoi avons-nous dû naître ? Et qui sommes-nous ? Et quelle est notre terre, la *terre nostra* ? On ne comprendra que peu de choses si l'on se contente de sonder l'énigme de l'identité à l'aide d'une mémoire purement introspective ; pour comprendre, il faut comparer, disait Broch[...] »⁶⁶

Kundera reprend ici le sujet « comparaison » en y ajoutant le titre du roman *Terra Nostra* de Carlos Fuentes. Nous ne pouvons pas affirmer que Broch « dit qu'il faut comparer », nous devons consulter les écrits antérieurs de Kundera pour mieux le comprendre. Comme nous l'avons déjà expliqué, Kundera revient sur le sujet « comparaison » dans la quatrième partie de l'essai *Le Rideau*. Avant cet essai, dès 1980, Kundera écrit sur « Esch » et « Luther ». De plus déjà en 1980, Kundera ne mentionne pas seulement Hermann Broch, mais aussi Carlos Fuentes pour son roman *Terra Nostra*. Concernant ce roman, nous le traitons dans un autre article.

Dans le chapitre « Conscience de la continuité », Kundera donne le titre de la trilogie d'Hermann Broch *Les Somnambules*. Il le maintient dans l'écrit suivant :

⁶⁵ Milan Kundera, « Le Roman comme voyage à travers les siècles et les continents », *Œuvre* édition définitive II, Éditions Gallimard, 2011, p.1051.

⁶⁶ Milan Kundera, « Le Roman comme voyage à travers les siècles et les continents », *Œuvre* édition définitive II, Éditions Gallimard, 2011, p.1052.

« C'est la lumière de *Terra Nostra* (1975) que *Les Somnambules* (1929-1932) laissent voir toute la portée de leur nouveauté esthétique qui, à l'époque de leur parution, était à peine perceptible[...] »⁶⁷

Kundera cite ci-dessus une nouvelle fois *Terra Nostra* de Carlos Fuentes. Dans l'essai « Esch est Luther » également en 1983, Kundera associe Carlos Fuentes au nom d'Hermann Broch. De plus il y souligne la « nouveauté » de ce roman comme il l'avait déjà mentionné dès 1983.

1.3.5.1.5 Une Rencontre en 2009

Kundera publie *Une Rencontre* en 2009. C'est un recueil de neuf essais. Il ne donne que le nom de Broch dans deux essais, « Le Rêve de l'héritage intégral » et « Mon premier amour ».

Dans « Le Rêve de l'héritage intégral », Kundera cite Broch dans le chapitre « L'Archi-roman, lettre ouverte pour l'anniversaire de Carlos Fuentes ».

« Nous avons parlé alors de l'étonnante parenté entre ta grande Amérique latine et ma petite Europe centrale. [...] Et un autre point commun : nos deux parties du monde ont joué un rôle décisif dans l'évolution du roman du XX^e siècle, du roman moderne, disons,

⁶⁷ Milan Kundera, « Le Roman comme voyage à travers les siècles et les continents », *Œuvre* édition définitive II, Éditions Gallimard, 2011, p.1056.

post-proustien : d'abord, pendant les années dix, vingt, trente, grâce à la pléiade de grands romanciers de ma patrie d'Europe : Kafka, Musil, Broch, Gombrowicz... »⁶⁸

Ci-dessus Kundera maintient sa pensée. Il utilise le même mot « post-proustien » qu'en 1981, et dès 1985, il s'attache à nommer les quatre écrivains d'Europe centrale : Kafka, Musil, Broch et Gombrowicz. Cependant nous soulignons que Kundera associe cette fois « Amérique latine » et « Europe centrale ». À vrai dire en 1981 dans « Esch est Luther », Kundera comparait déjà ces deux parties du monde. C'est un écrit repris dans une lettre à Carlos Fuentes, publié en 1998 comme « lettre ouverte » dans le *Los Angeles Times*. Ceci ne modifie pas l'idée de ressemblance que Kundera mentionnait dès 1981. À partir de cette considération Kundera poursuit « Aujourd'hui, que puis-je y ajouter ? Ces quelques mots à propos de Broch »⁶⁹. Pour ce faire, il fait plusieurs citations de *Lettres* d'Hermann Broch. Nous voudrions comparer les citations et l'écrit d'Hermann Broch ultérieurement.

Dans « Mon premier amour », Kundera écrit sur « kitsch » :

« Les plus grandes personnalités littéraires d'Europe centrale au XX^e siècle (Kafka, Musil, Broch, Gombrowicz, mais aussi Freud) se sont révoltées (très isolées dans cette révolte) contre l'héritage du siècle précédent qui dans leur partie d'Europe ployait sous le poids particulièrement lourd du romantisme. C'est le romantisme qui, selon eux, dans son paradoxysme vulgaire, aboutit fatalement au *kitsch*. Et c'est le kitsch qui est pour eux (et pour leurs disciple et héritiers) le plus grand *mal esthétique*. [...] [P]our Hermann Broch,

⁶⁸ Milan Kundera, « Le Rêve de l'héritage intégral », *Une Rencontre, Œuvre* édition définitive II, Éditions Gallimard, 2011, p.1109.

⁶⁹ Milan Kundera, « Le Rêve de l'héritage intégral », *Une Rencontre, Œuvre* édition définitive II, Éditions Gallimard, 2011, p.1110.

par exemple, l'opéra de Wagner, avec sa pompe et son sentimentalisme, avec son irréalisme, représentait le paradigme même du kitsch. »⁷⁰

Kundera reprend ici ces quatre écrivains d'Europe centrale nommés dès 1985 : Kafka, Musil, Broch et Gombrowicz. Il y ajoute, sans détailler, Sigmund Freud (neurologue et écrivain autrichien 1856-1939). Ci-dessus, Kundera revient sur la genèse de « kitsch » partagée par ces cinq personnalités dont Hermann Broch. Pour Kundera tous ces écrivains concluent au fait que ces personnalités estiment que le plus grand « mal esthétique » dans le roman est le « kitsch ». De plus pour appuyer le « kitsch » d'Hermann Broch, Kundera associe l'opéra de Wagner. Dans les années 1980, Kundera traitait déjà l'œuvre de Wagner de « kitsch ».

1.3.5.2 Résumé des années 2000

Nous pouvons mettre le contenu des années 2000 avec ses deux recueils d'essais : *Le Rideau* en 2005 et *Une Rencontre* en 2009. Dans les années 2000, Kundera ne rajoute pas grand-chose à ce qu'il avait écrit dans les années 1980.

Dans *Le Rideau* en 2005, Kundera ne revient plus sur l'œuvre d'Hermann Broch. Il insiste sur les 10 thèmes suivants : « James Joyce », « kitsch », « l'Europe centrale », « morale du roman », « dégradation des valeurs », « moderne », « roman philosophique », « passé du personnage », « intégrer les genres différents » et « nouveauté ».

⁷⁰ Milan Kundera, « Mon premier amour » », *Une Rencontre*, *Œuvre* édition définitive II, Éditions Gallimard, 2011, p.1156.

Bien que nous ne puissions trouver quelques écrits nouveaux, il nous apparaît que tous ces sujets restent très importants pour mieux comprendre les idées de Kundera sur Broch.

Dans *Une Rencontre* en 2009, Kundera ne donne le nom de Broch que dans deux paragraphes sur les neuf. De plus ses écrits reprennent ceux des années 1980. Nous observons que Kundera, en plus de ses idées sur l'« Europe centrale », y ajoute les écrivains d'Amérique latine et « kitsch ».

Cela veut dire que Kundera n'évolue pas beaucoup sur ses idées au cours de ces trente années. En réalité, il écrit de moins en moins sur Broch, mais il maintient ses remarques. Kundera s'inspire des idées d'Hermann Broch dans ses romans.

Trouverons-nous du changement dans ses romans ? Concernant ces changements dans ses romans, nous ne le traitons dans notre thèse mais dans un autre article.

II

KITSCH

2 KITSCH

2.1 Définitions de Kitsch

2.1.1 Qu'appelle-t-on Kitsch ?

Plusieurs personnes ont écrit sur le kitsch notamment :

Le philosophe allemand Theodor W. Adorno (1903-1969), le philosophe allemand Walter Benjamin (1892-1940), l'ingénieur et grand penseur français du kitsch Abraham Moles (1920-1992), le critique d'art italien Gillo Dorfles (1910-2 mars 2018), de même que l'écrivain autrichien Hermann Broch (1886-1951), l'écrivain tchèque Milan Kundera (1929), et bien d'autres. Nous le déclinons ci-dessous, dans les quatre langues : français, allemand, tchèque, anglais. Ces nombreuses définitions ont varié selon les époques, le pays ou la langue.

2.1.2 En français

De nos jours, en français, quelle est l'étymologie du mot « kitsch » et que signifie-t-il ? Nous consultons quelques dictionnaires modernes.

Le Grand Robert de la langue française publié en 1994, à l'article « KITSCH ou KITCH ». Selon ce dictionnaire, c'est vers les années 1960 que ce terme est utilisé en France. L'origine de ce mot vient de « kitschen » vers 1870, qui signifie « rénover, revendre du vieux », et également « nettoyer en enlevant les déchets ».

Le Grand Robert de la langue française définit : « Se dit d'un style ou d'une attitude esthétique caractérisés par l'usage dévié d'éléments démodés ou populaires produits par l'économie industrielle, considérés comme de mauvais goût par la culture établie et

valorisés dans leur utilisation seconde »⁷¹. Il écrit que c'est « un style » et « une attitude », et non seulement une chose ou un produit. Soulignant le côté économique du « kitsch », il rappelle que ces produits sont fabriqués et consommés en grande quantité selon les goûts des consommateurs.

Nous notons que dans la huitième édition (1932-1935), *Dictionnaire de l'Académie française* cette définition n'existait pas. Dans la neuvième édition du *Dictionnaire de l'Académie française* (1986- en cours de rédaction), c'est un mot allemand dont l'origine est incertaine : « KITSCH ou KITCH » signifie « S'applique, à partir de la fin du XIXe siècle, au caractère esthétique d'objets de mauvais goût et de grande diffusion, qui symbolisent la crise du concept d'authenticité de l'œuvre d'art, provoquée par les nouvelles techniques de reproduction »⁷². Il définit « un objet ».

Le Grand Robert de la langue française note qu'il s'agit bien d'une attitude esthétique caractérisée par l'usage dévié d'éléments démodés ou populaires, le *Dictionnaire de l'Académie française* précise le caractère esthétique d'objets de mauvais goût et de grande diffusion.

Selon *Le Grand Robert de la langue français* et *Trésor de la langue française*, c'est dans *L'Esprit du temps* d'Edgar Morin en 1962 que ce mot est utilisé pour la première fois en France. *Trésor de la langue française*, montre l'origine de ce mot comme « kitschen » qui signifie « ramasser la boue des rues » en Allemagne du sud, et en même temps « sketch » en anglais qui signifie « esquisse »⁷³.

En 2015, *Le Grand Larousse illustré*, écrit « Se dit d'un objet, d'un décor, d'une

⁷¹ *Le Grand Robert de la langue français*, Tome V, Paris, Le Robert, 1992.

⁷² *Dictionnaire de l'Académie française*, Tome II, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2000.

⁷³ *Trésor de la langue française Dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle (1789-1960)*, TOME X, Paris, Éditions du centre national de la recherche scientifique, 1983.

œuvre d'art dont le mauvais goût, voulu ou non, réjouit les uns, rebute les autres »⁷⁴. Ici il s'agit d'une chose matérielle de mauvais goût qui rebute les autres.

Après la consultation de ces trois dictionnaires français, nous relevons certains points. Premièrement le mot « kitsch » est orthographié de deux manières : « kitsch » ou « kitch ». Pour notre thèse, nous référant à Milan Kundera, nous adopterons l'orthographe « kitsch ». Deuxièmement, l'étymologie de ce mot est incertaine. Pourtant la théorie du verbe allemand « kitschen » utilisé vers 1870 en Allemagne du sud, serait plus vraisemblable. C'est à partir de 1962 que le mot kitsch est utilisé en France. Troisièmement les définitions de ces dictionnaires ne sont pas concordantes.

Pourtant leurs points communs est que : le « kitsch » est de mauvais goût. Le dictionnaire franco-allemand *Langenscheidt Handwörterbuch Französisch* définit « kitsch » comme « objet kitsch, de mauvais goût »⁷⁵. C'est-à-dire, le style ou les produits kitsch sont souvent des imitations ou des produits de mauvais goût, fabriqués en grande quantité.

Nous retiendrons donc trois mots clef : « imitation », « mauvais goût » et « grande quantité ».

2.1.3 En allemand

Les dictionnaires français font remonter l'origine de « kitsch » à l'Allemagne du XIX^e siècle. Pour aller plus avant, nous consultons le dictionnaire étymologique allemand : *Kluge Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Il cite le mot « kitsch ». Selon lui, c'est vers 1870 que ce mot apparaît, mais son origine n'est pas claire.

⁷⁴ *Le Grand Larousse illustré*, Paris Larousse, 2015.

⁷⁵ *Langenscheidt Handwörterbuch Französisch*, Berlin et München, Langenscheidt KG, 2010.

Il aurait un rapport avec le mot « kitschen » signifiant « ramasser de la boue dans la rue » ou « lisser »⁷⁶.

Consultons le dictionnaire *Deutsches Wörterbuch* de Grimm de 1873. Dans celui-ci, l'article « kitschen » n'existe pas. Par contre, à propos de « Kitsch » il écrit « *am andern ende, in Schlesien kitschel (gitschel) n. fruchtkern in obst und schoten. [En autre terminaison, en Silésie kitschel (gitschel) n. noyau dans fruit et gousse]* »⁷⁷. Ce serait donc une autre signification. Cela voudrait dire que le mot « kitsch » n'était ni connu, ni familier vers 1870 dans toute l'Allemagne.

C'est dans les années 1930 que Broch commence à citer le mot « Kitsch ». A cette époque, ce mot était-il déjà répandu ? Consultons quatre dictionnaires allemands publiés à l'époque de Broch. *Schwäbisches Wörterbuch*, publié en 1914, note que « Kitsch » est « kurzes Holz (bois court) »⁷⁸. *Schleswig-Holsteinisches Wörterbuch* publié en 1931, ne cite pas l'article « Kitsch »⁷⁹. *Rheinisches Wörterbuch* en 1933, quatre articles de « kitsch (Interj., Adj. et Adv.) » sont évoqués mais sans définitions précises⁸⁰.

Ces trois approches ne se réfèrent pas au « Kitsch » contemporain. Cela voudrait dire que le mot « Kitsch » n'était pas très courant à cette époque. Par la suite, le mot kitsch est devenu plus populaire.

Wahrig Deutsches Wörterbuch publié en 2000, attribue l'origine du mot à « sketch » en anglais⁸¹ comme l'avait défini le dictionnaire *Trésor de la langue française*. *Deutsches Wörterbuch* dirigé par Gerhard Wahrig, donne l'explication suivante: « dem

⁷⁶ Kluge *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Berlin et New York, Walter de Gruyter, 2002.

⁷⁷ Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig, Verlag von S. Hirzel, 1873.

⁷⁸ *Schwäbisches Wörterbuch*, Bearbeitet von Hermann Fischer, Tübingen, Verlag der H. Laupp'schen Buchhandlung, 1914.

⁷⁹ Otto Mensing, *Schleswig-Holsteinisches Wörterbuch*, Neumünster, Verlegt Bei Karl Wachholtz, 1931.

⁸⁰ Josef Müller, *Rheinisches Wörterbuch*, Berlin, Wilmersdorf und Bonn, Fritz Klopp Verlag, 1933.

⁸¹ Gerhard Wahrig, *Deutsches Wörterbuch*, Gütersloh, München, Bertelsmann Lexikon Verlag, 2000.

Geschmack der breiten Masse angepasste, meist süßlich-sentimentale, der Wirklichkeit nicht entsprechende Scheinkunst⁸² [Adapté au goût des grandes masses, généralement doux-sentimental, en réalité ne correspondant pas au grand art] ». Cela veut dire qu'en allemand, le Kitsch n'est pas toujours de « mauvais goût » mais, c'est un produit qui n'a pas de grande valeur artistique. C'est un produit adapté au « goût des grandes masses » à caractère « doux-sentimental », qui n'est pas considéré comme une œuvre d'art.

2.1.4 En tchèque

Que signifie le mot « kýč », en tchèque, la langue maternelle de Kundera ? Consultons le dictionnaire tchèque publié en 1960, à l'époque où Kundera était encore en Tchécoslovaquie.

Slovník spisovného jazyka Českého en 1960, écrit l'article « kýč » comme « líbivý, ale umělecky bezcenný obraz n. jiné dílo [le tableau ou une œuvre plaisante mais artistiquement sans valeur] »⁸³. Et plus récemment, le dictionnaire Lingua en ligne, *nechybujzte.cz*, écrit « líbivé komerčně zaměřené, ale umělecky bezcenné dílo [L'ouvrage plaisant et commercial, mais artistiquement sans valeur] »⁸⁴. Ces deux explications sont identiques : l'ouvrage de « kýč » n'a pas de valeur artistique, mais est attrayant et plaisant.

Ces très nombreuses définitions diffèrent de celles des trois dictionnaires français. En français, le kitsch est avant tout de « mauvais goût », et plus ou moins rebute les personnes ; soit par son côté bon marché et de grande consommation, soit par son côté non original, quelconque.

⁸² Gerhard Wahrig, *Deutsches Wörterbuch*, München, Bertelsmann Lexikon Verlag, 2000.

⁸³ *Slovník spisovného jazyka Českého*, Praha, Nakladatelství Československé Akademie věd, 1960.

⁸⁴ [https://www.nechybujzte.cz/slovník-soucasne-cestiny/k%C3%BD%C4%8D?](https://www.nechybujzte.cz/slovník-současne-cestiny/k%C3%BD%C4%8D?)

Cependant en tchèque, le « kýč » a un certain charme, il attire les personnes et leur procure du plaisir. Concernant le « kýč » en tchèque, nous retiendrons ces deux mots clef : « plaisant » et « artistiquement sans valeur ».

2.1.5 En anglais

Dans quelques dictionnaires, nous avons trouvé l'hypothèse de l'origine anglaise du mot « Kitsch » en « sketch (« esquisse » en français) ». Selon *The Oxford English Dictionary*, « kitsch » ou « Kitsch » signifie « art or *objets d'art* characterized by worthless pretentiousness; the qualities associated with such art or artifacts [l'art ou les objets d'art caractérisés par une prétention sans valeur ; les qualités associées de tels arts ou tels objets fabriqués] »⁸⁵. Le « Kitsch » a quelques formes variées : l'adjectif « kitschy », le nom « kitschness » et le verbe « kitschify ». En anglais ce mot est utilisé pour la première fois en 1926⁸⁶. En 1939, dans le magazine *Partisan Review* fondé en 1934 à New York, la définition du mot « Kitsch » y apparaît. En anglais, ce mot fut utilisé relativement tôt, et prit plusieurs formes grammaticales. Concernant sa définition, le « kitsch » ne signifie pas seulement les objets, mais aussi l'art lui-même. Cependant l'art de « kitsch » n'a pas de valeur artistique.

Comparé aux définitions déjà lues dans les trois autres langues précédentes, en anglais il n'évoque pas « plaisant », ni « mauvais goût », mais souligne « sans valeur ».

⁸⁵ J. A. Simpson and E. S. C. Weiner, *The Oxford English Dictionary second edition*, Oxford, Clarendon Press, 1989.

⁸⁶ « A healthy week . riding, chasing dogs and listening to 'Kitsch' on his wireless. », dans une lettre de B. Howard, in *The Oxford English Dictionary*.

2.1.6 *L'Esprit du temps* du français Edgar Morin

Selon *Le Grand Robert de la langue française* et *Trésor de la langue française*, c'est dans *L'Esprit du temps* d'Edgar Morin en 1962 que ce mot est utilisé pour la première fois en France. Edgar Morin, philosophe et sociologue français, est né en 1921. Nous citons *L'Esprit du temps* dont sa première édition publiée en 1962 :

« Les intellectuels rejettent la culture de masse dans les enfers infra-culturels. Une attitude « humaniste » déplore l'invasion des sous-produits culturels de l'industrie moderne, des sous-produits industriels de la culture moderne. Une attitude de droite tend à la considérer comme divertissement d'ilotes, barbarie plébéienne. C'est à partir de la vulgate marxiste que s'est dessinée une critique de « gauche », qui considère la culture de masse comme barbiturique (le nouvel opium du peuple) ou mystification délibérée (le capitalisme détourne les masses de leurs vrais problèmes). Plus profondément marxiste est la critique de la nouvelle aliénation de la civilisation bourgeoise : l'aliénation de l'homme dans le travail se prolonge désormais en aliénation dans la consommation et dans les loisirs, dans la fausse culture. Je reviendrai bien entendu sur ces thèmes, mais je voudrais d'abord remarquer ici que, si différentes que soient les origines des mépris humanistes, de droite et de gauche, la culture de masse est considérée comme camelote culturelle, toc, ou comme on dit aux États-Unis : « Kitsch ». Tout jugement de valeur mis entre parenthèses, nous pouvons diagnostiquer une résistance globale de la « classe intellectuelle » ou « cultivée ». »⁸⁷

Ici Edgar Morin analyse la critique des intellectuels sur la culture de masse. Il parle de leur dégoût pour les sous-produits culturels modernes et industriels. Ces objets alimentent la culture de masse et la vie stéréotypée des contemporains. Ensuite, il remarque que la culture de masse est considérée comme « Kitsch ». Il donne le mot « Kitsch » comme

⁸⁷ Edgar Morin, *L'Esprit du temps*, Paris, Armand Colin, 2008, pp.28, 29.

celui utilisé aux États-Unis, et associe à ce terme les noms : « la camelote », « le toc ».

Il orthographe « Kitsch » avec la majuscule « K », ce serait le mot emprunté à l'allemand « Kitsch », orthographié en anglais « kitsch ». Edgar Morin déplore ici que la culture américaine avec parfois un aspect médiocre, déferle sur la France.

Dans ce paragraphe, il utilise plusieurs expressions : « la culture de masse », « infra-culturel », « le sous-produit », « l'industrie moderne », « la culture moderne », « l'ilote », « la barbarie plébéienne », « le nouvel opium du peuple », « la mystification », « le capitalisme », « la consommation », « la fausse culture », « la camelote », « le toc » et « globale ». Ces termes sont en accord avec les mots clef cités dans les dictionnaires français et que nous avons retenus : « imitation », « mauvais goût » et « grande quantité ». Ils rappellent qu'en France le mot « Kitsch » a toujours une nuance négative et qu'il n'est pas représentatif de la « vraie » culture.

2.1.7 Psychologie du Kitsch par le français Abraham Moles

Le Physicien et Psychologue Abraham Moles (1920-1992) publie un livre sur le « Kitsch », *Psychologie du Kitsch l'art du bonheur* en 1971. Il y définit la notion de Kitsch en français :

« En français le terme de « Kitsch » était assez mal connu jusqu'à la première publication de ce livre, il n'était employé qu'accidentellement dans la littérature esthétique. Concept universel, familier, important, il correspond d'abord à une époque de la genèse esthétique, à un style d'absence de style, à fonction de confort surajoutée aux fonctions traditionnelles, à un « rien de trop » du progrès. »⁸⁸

⁸⁸ Abraham Moles, *Psychologie du Kitsch l'art du bonheur*, Paris, Éditions Denoël, 1971, p.5.

Abraham Moles remarque ci-dessus que le terme de « Kitsch » était assez mal connu et peu utilisé en France. Avant la parution du livre écrit en 1971, il a présenté en 1969 un essai « Kitsch et objet » en collaboration avec l'allemand Eberhard Wahl dans *Communications*.

Ces deux auteurs étaient alors professeurs à la Hochschule für Gestaltung de Ulm en Allemagne. Dans cet essai ils soulignaient que « le terme Kitsch a été employé accidentellement dans la littérature scientifique en particulier par Edgar Morin en 1962 dans *L'Esprit du temps* ». Citant Edgar Morin et son livre *L'Esprit du temps*⁸⁹, il est explicite qu'Abraham Moles écrit en 1971 en ayant en tête la pensée d'Edgar Morin. Comme nous l'avons déjà traité dans le paragraphe 1.5 « *L'Esprit du temps* d'Edgar Morin », celui-ci utilise ce mot dans un contexte plutôt politique lié à la culture des États-Unis. Il ne le détaille pas mais l'indique « accidentellement » dans ses énumérations. Quant à Abraham Moles, il associe le mot « Kitsch » aux termes : « universel », « familier » et « confort ». Abraham Moles examine également le « Kitsch » sous les angles : psychologique, sociologique et historique :

« Le Kitsch est le produit d'un des succès les plus universellement incontestés de la civilisation bourgeoise : la création d'un art de vivre à la fois si raffiné, si flexible, si détaillé, qu'il a conquis la planète avant même d'être soutenu par la force de quelques canons. Le Kitsch est un concept universel et permanent, qui se retrouve dans toutes les cultures possessives à des degrés divers, mais est associé au triomphe de la classe moyenne. »⁹⁰

Abraham Moles définit ci-dessus que Le « Kitsch » est « le produit » le plus accepté et le

⁸⁹ Eberhard Wahl, Abraham Moles, « Kitsch et objet », in *Communications*, 13, 1969, p.105.

⁹⁰ Abraham Moles, *Psychologie du Kitsch l'art du bonheur*, Paris, Éditions Denoël, 1971, p.215.

plus stable dans la vie bourgeoise. Selon lui ce n'est pas seulement le problème de la bourgeoisie du XIX^e siècle, mais aussi des siècles suivants, en lien avec le développement de la classe moyenne.

Le « Kitsch » pour Abraham Moles est une chose générale, accessible, qui convient à tout le monde, et une imitation des choses traditionnelles. C'est pourquoi le « Kitsch » s'intègre dans la vie quotidienne.

Yoshinari Nishinaga détaille le « kitsch » dans le VI^e chapitre de son livre *La philosophie du roman chez Milan Kundera*, et compare le kitsch de Moles et celui de Kundera⁹¹. Leurs définitions ne correspondent pas à un objet de « mauvais goût » comme indiqué dans les dictionnaires français. Cependant Kundera se réfère-t-il vraiment au texte d'Abraham Moles ? Les réflexions sur le « kitsch » exposées par Kundera s'inspirent-elles plutôt des écrits de Broch et dans quelles langues se réfèrent-elles ? Nous le traitons ci-après au travers des écrits de Broch puis, ceux de Kundera.

2.2 Le « Kitsch » d'Hermann Broch

2.2.1 Définition de « Kitsch »

En 1950 Hermann Broch fait une conférence intitulée « Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches [Quelques remarques à propos du Kitsch] » et ce n'est pas la première fois que Broch s'exprime sur le kitsch. Déjà en 1933, lors d'une conférence, il évoquait le « Kitsch » dans « Das Weltbild des Romans [La Vision du monde donnée par le roman] ». De même il écrit sur le « Kitsch » dans une étude datée de 1933 : *Das Böse im Weltsystem der Kunst [Le Mal dans le système des valeurs de l'art]* ». Il y reviendra

⁹¹ 西永良成 『ミラン・クンデラの思想』、平凡社、1998、pp.186-192.

dans « Hofmannsthal et son temps » (étude) en 1955 (publié après sa mort).

Faute de trouver une bonne définition dans les dictionnaires de l'époque de Broch, nous analysons comment Broch utilise ce mot dans ses écrits.

Dans « La Vision du monde donnée par le roman », c'est ci-dessous que Broch utilise pour la première fois, le mot (ici : l'art de pacotille). Ce texte est prononcé en allemand dans une conférence en 1933 :

« Jedenfalls ist die Schönheit als solche ebenso undefinierbar wie Gott. Heißt also die Forderung, die jetzt an den Künstler gestellt wird: « Erzeuge das Schöne »? [...] [W]ir wissen sehr genau, wer solche Forderungen aufstellt und was das Resultat einer solchen Forderung ist, – es ist die Forderung eines jeden Dilettantismus und ihr Resultat ist der Kitsch. Sofern es in der Kunst moralische Forderungen gäbe – und ein Rundgang durch das Künstlerhaus wird Sie überzeugen, daß sie notwendig wären –, so müßten auch sie negativ ausgedrückt werden: « Du sollst andere Kunstwerke weder zum Teil noch zur Gänze nachahmen, sonst erzeugst du Kitsch », oder « Verwechsle nicht dogmatisch erlernbare Technik mit der Herstellung von Kunstwerken, sonst erzeugst du Kitsch ». »⁹²

« En tout cas, la beauté en tant que telle est aussi indéfinissable que Dieu. Est-ce que cela signifie donc l'exigence qui est maintenant posée à l'artiste : « Production de la beauté » ? [...] Nous savons très bien qui fait de telles exigences et quel est le résultat d'une telle demande --- c'est l'exigence de tout dilettantisme et son résultat est kitsch. S'il y avait des exigences morales dans l'art --- et une visite de la maison des artistes vous convaincra qu'elles seraient nécessaires --- elles devraient également être exprimées négativement : « Vous ne devez pas imiter d'autres œuvres d'art ni en totalité ni en partie, sinon vous produirez du kitsch », et « ne confondez pas dogmatiquement une technique à apprendre avec la création d'œuvres d'art, sinon vous produirez du kitsch ». »

Broch écrit que l'exigence de produire de la beauté conduit au « Kitsch », montrant des exemples : « imiter d'autres œuvres d'art », « confondre une technique avec la création d'œuvres d'art ». Les deux prennent le risque de « produire de la beauté ».

Le premier exemple « imiter d'autres œuvres d'art » se retrouve dans la définition du dictionnaire *Le Grand Robert de la langue française*.

⁹² Hermann Broch, « Das Weltbild des Romans » in *Dichten und Erkennen*, Zürich, Rhein-Verlag, 1955, p.216.

Mais que signifie le deuxième exemple « confondre une technique que tu peux apprendre dogmatiquement avec la création d'œuvres d'art » :

« Auch hierzu gibt es eine Parallele in der malerischen Entwicklung. Ich erinnere an die in die Gemälde des Neofuturismus eingebauten Originaldokumente, bestehend aus Originalstreichholzschachteln und Originalreißnägeln. Das soll keine Kritik sein, weder am Futurismus noch an der Reportage, denn ein Künstler vermag auch aus Streichholzschachteln ein Kunstwerk zu schaffen, und wir wollen uns auch nicht weiter mit dem technischen Problem beschäftigen, ob es überhaupt möglich ist, ein Objekt unmittelbar aus seiner Ursphäre in die Sphäre des Kunstwerkes zu transponieren. Nur eines: auch die Wissenschaft vermag das Phänomen, etwa das physikalische Phänomen, nicht in seiner Ganzheit zu reproduzieren, sondern bedient sich höchst komplizierter Transpositionsmittel, unter anderem z.B. der Umsetzung in mathematische Formeln. Und es ist anzunehmen, daß eine Streichholzschachtel in einem Bilde einen ganz andern Funktionswert besitzt als in natura. »⁹³

« Il y a aussi un parallèle à ce sujet dans l'évolution de la peinture. Je me souviens des documents originaux incorporés dans les peintures du néo-futurisme, composant en boîtes d'allumettes originales et de clous à dessin originaux. Cela ne devrait pas être une critique, ni contre le futurisme, ni contre le reportage, car un artiste peut aussi créer une œuvre d'art avec des boîtes d'allumettes, et nous ne voulons pas nous pencher sur le problème technique, s'il est possible de transporter directement un objet de la sphère originale à celle de l'œuvre d'art. Une seule chose : même la science ne peut pas reproduire le phénomène, par exemple le phénomène physique, dans son intégralité, mais elle utilise des moyens de transposition extrêmement compliqués, entre autres par exemple la transcription en formules mathématiques. Et on peut supposer qu'une boîte d'allumettes dans une image a une valeur fonctionnelle qui est complètement différente que ce qui possède en vrai. »

Broch analysant ci-dessus l'évolution de la peinture, donne un exemple des boîtes d'allumettes et de punaises. L'artiste peut créer une œuvre d'art, même avec des objets personnels ou banaux. Il ne recourt pas toujours aux matières spéciales, précieuses, curieuses, esthétiques pour sa création. Cependant, il est impossible de transposer un objet en une œuvre d'art, puisque les objets peints et devenus œuvre d'art, ne sont plus ceux d'origine. En règle générale, dans le domaine de l'art, aucun métier et aucune technique

⁹³ Hermann Broch, « Das Weltbild des Romans » in *Dichten und Erkennen*, Zürich, Rhein-Verlag, 1955, p.223.

ne pourraient reproduire des objets originaux.

Broch explicite sa réflexion au travers d'autres domaines comme : la science, la physique et les mathématiques. Il explique qu'il est extrêmement compliqué de reproduire un phénomène physique dans son intégralité sans recourir à certaines techniques de transposition.

Broch pense que le « Kitsch » est l'imitation et la copie de l'original. Les contemporains de Broch estiment que le « Kitsch » a un sens plus ou moins négatif, signifiant « l'imitation » mal reproduite d'une œuvre d'art.

Dans « Le Mal dans le système des valeurs de l'art » en 1933, Broch écrit ci-dessous à propos du « Kitsch » :

« Nirgends wohl ist die Umschichtung der Werthaltungen, die Wirksamkeit des Bösen in der Welt so ausgeprägt wie in der Existenz des Kitsches, der bezeichnenderweise ein Kind des bürgerlichen Zeitalters ist und gerade in jenem Augenblicke in die Welt tritt, in welchem diese in selbstverständlicher Übereinstimmung ihres geistigen und realen Aussehens einerseits zum Maschinenzeitalter geworden ist, andererseits aber ihre positivistischen Tendenzen bis zum rigorosesten Materialismus verdichtet hat. Und eben weil eine positivistische antiplatonische Welt gezwungen war, den Grundsatz »Schön ist, was gefällt« nicht nur als bequemste und gewissermaßen theoretische Formulierung zu wählen, sondern darüber hinaus ihn auch auszuleben, eben deswegen scheint es vor allem dem Kitsch vorbehalten zu sein – auch wenn er nur einen Teil des gesamten Kunstschaffens darstellt -, daß er die alte Aufgabe der Kunst übernehme und den sinnfälligen Ausdruck der Zeit mitverkörpere. »⁹⁴

« Nulle part ailleurs, la redistribution des valeurs, l'efficacité du mal dans le monde n'est aussi forte que dans l'existence du kitch, qui est l'enfant de l'ère bourgeoise et qui entre dans le monde à ce moment-là, Dans lequel celle-ci est devenue, d'une part, l'âge de la machine, en concordance évidente avec son apparence intellectuelle et réelle, mais, d'autre part, ses tendances positivistes se sont consolidées jusqu'au matérialisme le plus rigoureux. Et c'est précisément parce qu'un monde antiplatonien positiviste a été contraint, que le principe est »Ce qui plaît est beau« Non seulement choisir la formulation la plus confortable et, en quelque sorte, théorique, mais aussi l'interpréter, c'est précisément pour cette raison qu'elle semble surtout réservée au kitsch - même si elle ne représente qu'une partie de l'ensemble de la création artistique -, qu'il assume l'ancienne tâche de l'art et

⁹⁴ Hermann Broch, « Das Böse im Wertsystem der Kunst » in *Geist und Zeitgeist*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch, 1997, p.11.

incarne l'expression sensée du temps. »⁹⁵

Broch exprime ci-dessus que « Kitsch » est : « un enfant de l'ère bourgeoise » et « devenu d'une part l'ère de la machine » et « matérialisme le plus rigoureux ». Broch associe au « Kitsch » la notion de « grande quantité ». En 2010, le philosophe français Christophe Genin « Kitsch dans l'âme » remarque que « le kitsch ne serait dans le fond qu'une variante moderne de l'opposition aristotélicienne entre le vénérable et le vil ».

Il compare « Grand » à « Kitsch » comme « Aristocratique » à « Bourgeois », « Individu » à « Masses », « Original » à « Banal », et « Artisanal » à « Industriel »⁹⁶.

A la veille de la révolution industrielle, époque où l'aristocratie avait le pouvoir, le « Kitsch » n'avait pas lieu d'être. L'aristocratie achetait des produits originaux et artistiques. Les classes moyennes et pauvres n'avaient pas l'argent disponible pour posséder ces produits même si elles en avaient le désir.

Avec le développement industriel, le prix des produits baisse. Pour produire des ouvriers sont embauchés moyennant une paie ou salaire. Lorsque leur budget leur permettait ils pouvaient acquérir ces produits manufacturés. Pour rendre plus attrayants ces produits et augmenter leur vente, les industriels les produisirent en plus grande quantité.

⁹⁵ « Nulle part sans doute les changements dans la hiérarchie de valeur, l'activité du mal dans le monde ne sont aussi marqués que dans l'existence de l'art tape-à-l'œil qui, symptôme caractéristique, est un enfant de l'ère bourgeoise et fait son entrée dans le monde à l'instant même où celui-ci, en accord évident avec son aspect spirituel et réel, est devenu d'une part l'ère de la machine, mais d'autre part a condensé ses tendances positivistes jusqu'au matérialisme le plus rigoureux. Et, précisément parce qu'un monde positiviste et antiplatonicien était contraint non seulement de choisir le principe : « La beauté est ce qui plaît », comme la formation la plus commode et, en une certaine mesure, théorique, mais en outre de le vivre dans ses ultimes conséquences, --- pour cette raison même, il semble qu'au tape-à-l'œil --- même s'il ne représente qu'une partie de l'ensemble de la production artistique --- il soit dévolu d'assumer l'ancienne mission de l'art et d'être un des phénomènes qui incarnent de façon frappante l'expression de l'époque. », Hermann Broch, « Le Mal dans le système des valeurs de l'art » in *Création littéraire et connaissance*, P.333.

⁹⁶ Christophe Genin, *Kitsch dans l'âme*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 2010, pp.17,18.

Broch écrit qu'un monde positiviste pense que « la beauté est ce qui plaît », l'œuvre qui est fabriquée pour « produire la beauté », serait aussi « celle qui plaît ».

Broch ne partage pas cette idée mais il comprend que certaines personnes puissent le penser. Il serait probable que Broch écrivit sur la production de masse après son exil aux États-Unis, pays où il perçoit déjà ces phénomènes de surconsommation.

En 1971 Abraham Moles observe ces évolutions : « Le phénomène Kitsch est basé sur une civilisation consommatrice qui *produit* pour *consommer* et *crée* pour produire, dans un cycle culturel où la notion fondamentale est celle d'accélération ».⁹⁷ Dans les années 1930, Broch s'y était déjà intéressé. En outre Abraham Moles écrit : « *L'attitude Kitsch* [...] mélange spécifique des modes précédents, caractéristique d'une forme de la société émergée au cours du XIX^e siècle sous le nom de *civilisation bourgeoise* »⁹⁸.

Dans ses deux conférences de Broch, datées de 1933 « La Vision du monde donnée par le roman » et « Le Mal dans le système des valeurs de l'art », l'auteur pense que l'œuvre « Kitsch » est l'« imitation » grossière d'œuvres d'art en « grande quantité » tout en recherchant à être plaisante. Pour écrire sur le « Kitsch », Broch avait ces définitions en tête. En 1950, Broch prolonge sa réflexion dans « Quelques remarques à propos de Kitsch » « il ne me serait pas possible d'y répondre sans écrire un ouvrage en trois volumes sur l'art tape-à-l'œil »⁹⁹.

⁹⁷ Abraham Moles, *Psychologie du Kitsch l'art du bonheur*, Paris, Éditions Denoël, 1971, p.13.

⁹⁸ Abraham Moles, *Psychologie du Kitsch l'art du bonheur*, Paris, Éditions Denoël, 1971, p.14.

⁹⁹ Hermann Broch, « Quelques remarques à propos de Kitsch » in *Création littéraire et connaissance*, traduit de l'allemand par Albert Kohn, Gallimard, Paris, 1966, p.311.

2.2.2 « L'homme de Kitsch » --- « bon travail » et « beau travail »

Poursuivons sur l'usage du mot « Kitsch » par Broch, notons que le : « Kitsch » de Broch n'est pas limité aux produits manufacturés.

Tout d'abord, nous traitons « l'homme de Kitsch ». Dans « La vision du monde donnée par le roman » :

« Wollen Sie ein überdimensionales Beispiel für den Kitsch? – Nero zum Feuerwerk der brennenden Christenleiber die Laute schlagend: der spezifische Dilettant, der spezifische Ästhet, der alles um des schönen Effektes willen tut. Der Künstler aber hat gut, nicht schön zu arbeiten. »¹⁰⁰

« Vous voulez un exemple surdimensionné de kitsch ? - Néron au feu d'artifice des corps de chrétiens brûlants, jouant du luth : le dilettante spécifique, l'esthète spécifique, qui fait tout pour le bel effet. Mais l'artiste a du bon travail, non du beau travail. »¹⁰¹

Ci-dessus Broch prend l'exemple du « Kitsch » qui est « surdimensionné ». La signification de « Kitsch » n'est pas limitée à l'œuvre, l'objet, le produit. Broch définit que l'homme du « Kitsch » « fait tout pour le bel effet » en donnant l'exemple de l'empereur romain Néron (37-68).

Le chercheur Martin Rizek né en Tchécoslovaquie et installé en Suisse depuis 1988, écrit en 2001 que « le kitsch n'est pas à chercher dans les objets mais dans la conscience ou l'attitude de ceux qui les regardent et recherchent » et « Broch aura ainsi été le premier à donner une dimension existentielle aux kitsch »¹⁰². Ces considérations évolueront et deviendront plus populaires.

¹⁰⁰ Hermann Broch, « Das Weltbild des Romans » in *Dichten und Erkennen*, Zürich, Rhein-Verlag, 1955, p.217.

¹⁰¹ « Voulez-vous un exemple de tape-à-l'œil plus grand que nature ? Néron jouant du luth devant le feu d'artifice produit par les corps embrasés des Chrétiens : l'amateur spécifique, l'esthète spécifique qui fait tout en faveur du bel effet. L'artiste, lui, doit faire du bon, non du beau travail. », Hermann Broch, « La vision du monde donnée par le roman », Traduit de l'allemand par Albert Kohn, in *Création littéraire et connaissance*, Paris, Gallimard, pp.222-223.

¹⁰² Martin Rizek, *Comment devient-on Kundera ?*, Paris, L'Harmattan, 2001, p.210.

Christophe Genin dans son livre publié en 2010, définit que « le kitsch est une dimension de l'âme »¹⁰³. De nos jours, il est admis que le « Kitsch » n'est pas limité aux produits ou objets, notamment dans le contexte académique ou philosophique. Au travers de ces écrits, il apparaît que Broch avait les produits ou les œuvres « Kitsch » en tête par extension il applique l'usage de ce mot au champ psychologique.

Si Broch a réfléchi au « Kitsch » depuis plusieurs années, lors d'une conférence en 1950, il précise ces phénomènes de « l'homme de Kitsch » :

« Weiter ich spreche eigentlich nicht über Kunst, sondern über eine bestimmte Lebenshaltung. Denn Kitsch könnte weder entstehen noch bestehen, wenn es nicht den Kitsch-Menschen gäbe, der den Kitsch liebt, ihn als Kunstproduzent erzeugen will und als Kunstkonsument bereit ist, ihn zu kaufen und sogar gut zu bezahlen: Kunst ist, wird sie im weitesten Sinn genommen, immer Abbild des jeweiligen Menschen zurück [...] »

« Ensuite, je ne parle pas d'art, mais d'un certain style de vie. Car Kitsch ne pourrait exister ou exister sans l'homme kitsch qui aime le kitsch, qui veut le produire en tant que producteur d'art et qui, en tant que consommateur d'art, est prêt à l'acheter et même à le payer bien : l'art est pris au sens large, toujours l'image de la personne concernée[...] »¹⁰⁴

Broch parle ci-dessus d'« un certain style de vie » de l'homme qui désire le « Kitsch ». Le « Kitsch » est lié au caractère des hommes. Broch observe la situation intellectuelle et artistique de son époque. Le « Kitsch » ne prospère jamais sans « l'homme du Kitsch » qui l'aime, le fabrique, l'achète et le consomme. L'art du « Kitsch » est le reflet des idées de l'époque et correspond à une demande. Avec le développement de « l'ère de la machine » qui induit le « matérialisme »¹⁰⁵, les produits du « Kitsch » se multiplient.

¹⁰³ Christophe Genin, *Kitsch dans l'âme*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 2010, p.19.

¹⁰⁴ « En outre, je ne parle pas véritablement de l'art, mais d'une attitude de vie déterminée. Car l'art tape-à-l'œil ne saurait naître ni subsister s'il n'existait pas l'homme du tape-à-l'œil, qui aime celui-ci, qui comme producteur veut en fabriquer et comme consommateur est prêt à en acheter et même à le payer un bon prix. L'art, pris dans son sens le plus large, est toujours le reflet de l'homme d'une certaine époque [...] », Hermann Broch, « Quelques remarques à propos de l'art tape-à-l'œil » in *Création littéraire et connaissance*, p.311.

¹⁰⁵ « Nulle part sans doute les changements dans la hiérarchie de valeur, l'activité du mal dans le monde ne sont aussi marqués que dans l'existence de l'art tape-à-l'œil qui, symptôme caractéristique, est un enfant de l'ère bourgeoise et fait son entrée dans le monde à l'instant même où celui-ci, en accord évident

Broch est le premier écrivain à exprimer ces idées : le « Kitsch » provient de la caractéristique des hommes, et le phénomène du « Kitsch » n'existe pas sans les hommes qui demandent le « Kitsch ».

Broch affirme en 1933, que la mission des artistes est de faire « du bon », non « du beau travail » (Réf : 99). Sinon, l'artiste n'est plus un artiste, mais juste « l'amateur » ou « l'esthète ». L'aspiration de Broch, comme écrivain, est de réaliser du « bon travail ».

Que signifie le « bon travail », « beau travail » et « bel effet » ? Broch associe à plusieurs reprises : travail « bon » et éthique. En 1933 il écrit dans « La vision du monde donnée par le roman » :

« Gut arbeiten heißt innerhalb des Romanschreibens ein Stück Außen- oder Innenwelt oder beides zusammen so zu schildern, wie es ist. Was ist das Resultat dieser ethischen Handlung? Was ist das Schöne, das im fertigen Roman gefunden wird? - daß die Welt so angetroffen wird, wie sie tatsächlich ist? Nein, die braucht der Leser nicht, die braucht der Autor nicht, die ist ja ohnehin schon vorhanden. Es hat sich automatisch ein Umschmelzungsprozeß vollzogen, es ist eine Welt entstanden, wie sie gewünscht oder wie sie gefürchtet wird (was hier dasselbe bedeutet, denn beides ist schön). Der Kitsch verwechselt die beiden Kategorien. »¹⁰⁶

« Faire un bon travail, c'est écrire un morceau d'univers extérieur ou intérieur, ou les deux, ensemble, pour le décrire tel qu'il est. Quel est le résultat de cette action éthique ? Quelle est la beauté trouvée dans le roman fini ? - que le monde est tel qu'il est ? Non, le lecteur n'en a pas besoin, l'auteur n'en a pas besoin, elle existe déjà. Il y a eu un processus de fusion automatique, il y a eu un monde tel qu'on le souhaite ou tel qu'on le craint (ce qui veut dire la même chose, car les deux sont beaux). Le kitsch confond les deux catégories. »¹⁰⁷

avec son aspect spirituel et réel, est devenu d'une part l'ère de la machine, mais d'autre part a condensé ses tendances positivistes jusqu'au matérialisme le plus rigoureux. », Hermann Broch, « Le Mal dans le système des valeurs de l'art » in *Création littéraire et connaissance*, P.333.

¹⁰⁶ Hermann Broch, « Das Weltbild des Romans » in *Dichten und Erkennen*, Zürich, Rhein-Verlag, 1955, pp.218, 219.

¹⁰⁷ « Faire un bon travail, c'est, à l'intérieur du travail d'écriture du roman, dépeindre tel qu'il est un morceau du monde extérieur ou intérieur. Quel est le résultat de cette action éthique ? Quelle est la nature du beau que l'on trouve dans le roman achevé ? Y rencontre-t-on le monde tel qu'il est effectivement ? Non, de ce monde, le lecteur, l'auteur n'a que faire, n'est-il pas déjà présent de toute façon ? Un processus de refonte s'est automatiquement accompli, il est né un monde tel qu'on désire ou redoute qu'il soit (ce qui signifie ici la même chose, car l'un et l'autre sont beaux). L'art de pacotille confond les deux catégories. », Hermann Broch, « La vision du monde donnée par le roman », Traduit de l'allemand par Albert Kohn, in *Création littéraire et connaissance*, Paris, Gallimard, p.224.

Broch parle ci-dessus qu' « un bon travail » est une « action éthique » dans le domaine de l'écriture du roman et de dépeindre « tel qu'il est » ou tels que sont les phénomènes physiques et ou psychologiques. Cependant il est impossible de reproduire le monde « tel qu'il est » dans un roman achevé, puisque le monde est recréé subjectivement par le processus de l'écriture. Le roman « Kitsch » confond le monde réel et le monde perçu par l'écrivain. Ce monde réinterprété est celui désiré ou redouté, alors que le « Kitsch » confond ces deux approches.

Comment définir le « beau travail » ou l' « action esthétique » ?

Broch ne le détermine pas clairement mais nous pouvons imaginer que le « beau travail » conduit à « produire la beauté ». Broch utilise souvent ces mots en associant « bon travail » et « éthique ». Cela veut dire que les mots « beau travail » et « esthétique » fonctionneraient comme des antonymes, des contraires, de « bon travail » et « éthique ».

À la page 224 dans « La vision du monde donnée par le roman », Broch écrit « le monde tel qu'il est effectivement » et « un monde tel qu'on désire ou redoute » sont également « beaux » dans le roman. Il poursuit « Seuls certains composants de ce que l'on ressent comme beau entrent ici en fonction »¹⁰⁸. Dans « le monde tel qu'il est effectivement », des composants innombrables existent, mais parmi eux seuls quelques-uns d'entre eux parce que « beaux » existent dans le roman.

« Beau » travail signifie-t-il tirer des composants « désirés » ou « redoutés », qui ne décrivent pas le monde réel ? A propos de la refonte en une chose « belle ». Nous citons :

¹⁰⁸ Hermann Broch, « La vision du monde donnée par le roman », Traduit de l'allemand par Albert Kohn, in *Création littéraire et connaissance*, Paris, Gallimard, p.224.

« Doch wir sprechen von einer automatischen Umschmelzung dieser Wahrhaftigkeit in ein Novum, das als schön empfunden wird, und es muß auch ein Novum sein, das dieser ganzen, an sich zweifelsohne höchst sonderbaren und nicht ohne weiteres verständlichen Tätigkeit die Richtung und das Movens gibt. Kurz gesagt: was ist das für ein merkwürdiges Movens, das im Schreibakt wirkt, und doch niemals bewußt in diesen Akt der Wertsetzung eingehen darf? »¹⁰⁹

« Mais nous parlons d'une transformation automatique de cette véracité en une nouveauté qui est perçue comme belle, et cela doit aussi être une nouveauté qui donne le sens et le mouvement à cette activité sans doute très étrange et difficilement compréhensible. En bref, quel est cet étrange moteur qui agit dans l'acte d'écriture et qui ne doit jamais entrer consciemment dans cet acte de valeurs ? »¹¹⁰

Broch reprend ci-dessus l'argument précédemment développé en page 224 dans « La vision du monde donnée par le roman » : « Un processus de refonte s'est automatiquement accompli » par l'écrivain. Broch y définit que le monde « désiré ou redouté » est né en raison de ce processus. Ce processus donne « sa direction » et « son moteur » pour l'écriture, sans que l'écrivain ne le fasse consciemment. Alors il rédige une oeuvre « ressentie comme belle », et non « désirée ou redoutée ». Broch détaille le processus :

« [S]chon die Heldengesänge, schon die Jagdszenen an den Höhlenwänden zeigen mit aller Klarheit, daß es sich stets um den siegenden Helden handelt, und mag dieser nun wirklich alle Widersacher besiegen und alles Getier erjagen oder mag er nach innerem Sieg an der empirischen Umwelt tragisch zerschellen, immer ist es die Identifikation mit jenem Sieger, die den Dichter wie den Leser im wahren Sinne des Wortes in Spannung und in Atem hält, die den einen zum Schaffen, den andern zum Mitschaffen anregt und die in der Dichtung eben jene Welt entstehen läßt, die nicht die ist, wie sie wirklich ist, sondern die, wie sie gewünscht oder gefürchtet wird. »¹¹¹

« Les chants d'héroïsme, les scènes de chasse sur les murs des grottes montrent déjà très clairement qu'il s'agit toujours du héros vainqueur, et si celui-ci peut vraiment vaincre tous

¹⁰⁹ Hermann Broch, « Das Weltbild des Romans » in *Dichten und Erkennen*, Zürich, Rhein-Verlag, 1955, p.221.

¹¹⁰ « Mais nous parlons d'une refonte automatique de cette véracité en une chose nouvelle, ressentie comme belle, et il faut que ce soit aussi une chose nouvelle qui donne sa direction et son moteur à toute cette activité, en soi sans aucun doute extrêmement bizarre et qui ne se comprend pas de prime abord. En bref : qu'est-ce que ce curieux moteur qui agit dans l'acte d'écrire sans jamais devoir entrer consciemment dans cet acte où l'on pose des valeurs ? », Hermann Broch, « La Vision du monde donnée par le roman » in *Création littéraire et connaissance*, p.226.

¹¹¹ Hermann Broch, « Das Weltbild des Romans » in *Dichten und Erkennen*, Zürich, Rhein-Verlag, 1955, p.221.

les adversaires et chasser tous les animaux, ou s'il peut tragiquement s'écraser après une victoire interne sur l'environnement empirique, c'est toujours l'identification avec le vainqueur, qui maintient le poète comme le lecteur en tension et en haleine, au sens vrai du terme, qui incite les uns à créer, les autres à participer et qui, dans la poésie, fait naître ce même monde qui n'est pas celui qu'il est réellement, mais celle que nous souhaitons ou redoutons. »¹¹²

Broch cite ci-dessus des exemples des arts relatant « les épopées héroïques » et des peintures de « scènes de chasse sur les parvis des grottes ». Dans ces arts, le réel n'est pas remis en question. Que ces actes soient faux ou que ces histoires soient inventées, ces créations suscitent un grand intérêt parmi les artistes, les lecteurs ou les critiques.

Ces personnes s'identifient au héros ou au vainqueur. Quand ils lisent les épopées héroïques, ils ont des émotions en lien avec les accidents, les aventures ou les vaillances, et ont l'illusion d'en être les héros. Quand ils regardent les scènes de chasse, ces personnes ont le sentiment de chasser bravement et de défier tous les dangers. Cette « identification » est la source du monde « désiré ou redouté ». Poursuivant cette « identification », l'écrivain crée une œuvre et le lecteur se l'approprie.

Qu'en est-il du processus de création ? :

« Wenn der naive Leser « schön » sagt, so meint er diese Triebbefriedigung, und er hat bis zu einem gewissen Maße recht, denn wenn auch in dieser Triebbefriedigung nur ein Teil der ästhetischen Faktoren wirksam ist, so ist im weitesten Sinn genommen, hier gerade das vorhanden, was wir das ästhetische Resultat einer ethischen Handlung nennen dürfen. Und es gehört zum Wesen eines jeden guten Romans, diese Triebe zu befriedigen. Aber der Kitsch hält es für den Hauptzweck. Er vergißt die Wirklichkeit, er will bloß seine Leser befriedigen – in jedem Sinne des Wortes.

¹¹² « Déjà les épopées héroïques, déjà les scènes de chasse sur les parvis des grottes montrent avec toute la clarté possible qu'il s'agit toujours du héros remportant la victoire. Que celui-ci soit réellement vainqueur de tous ses adversaires et qu'il prenne à la chasse tous les animaux ou qu'il se fracasse tragiquement contre le monde empirique environnant après une victoire intérieure, c'est toujours l'identification avec ce vainqueur qui, au vrai sens du mot, maintient tendu et haletant le poète comme le lecteur, qui incite l'un à la création, l'autre à participer à cette création et qui, dans l'œuvre littéraire, fait précisément naître ce monde qui n'est pas tel qu'il est réellement mais tel qu'il est désiré ou redouté. », Hermann Broch, « La Vision du monde donnée par le roman » in *Création littéraire et connaissance*, p.227.

»¹¹³

« Quand le lecteur naïf dit « beau », il pense à cette satisfaction impulsive, et il a raison dans une certaine mesure, car même si dans la satisfaction impulsive seule une partie des facteurs esthétiques est efficace, c'est bien au sens large, c'est précisément ce qui existe, ce que nous pouvions appeler le résultat esthétique d'une action éthique. Et c'est dans la nature de tout bon roman de satisfaire ces pulsions, mais le kitsch pense que c'est le but principal. Il oublie la réalité, il veut simplement satisfaire ses lecteurs - dans tous les sens du terme. »¹¹⁴

Broch exprime que tout bon roman influencé par l'« action éthique », peut naturellement satisfaire le lecteur ; l'« action éthique » peut susciter un « résultat esthétique » sans le viser.

Mais le « Kitsch » a pour objectif de fabriquer de l'esthétique. Cette esthétique est construite pour plaire au lecteur. C'est-à-dire que le « beau travail » ou l'« action esthétique » renseigne sur un travail ou une action dont le but est de fabriquer un monde beau et esthétique. La définition de « bel effet » deviendrait naturellement claire. Le « bel effet » révélant la satisfaction du lecteur en lui montrant le monde « désiré ou redouté ».

La véritable esthétique est amenée par le « bon travail », et non par le « beau travail ». C'est la particularité du roman de façonner le monde. L'écrit peut être ressenti comme beau, l'écrivain le construit et en jouit souvent à son insu. Il en résulte pour l'écrivain comme pour le lecteur, la découverte d'un monde non réel « désiré » ou

¹¹³ Hermann Broch, « Das Weltbild des Romans » in *Dichten und Erkennen*, Zürich, Rhein-Verlag, 1955, p.222.

¹¹⁴ « Lorsque le lecteur naïf dit : « C'est beau », il entend cette satisfaction des instincts, et il a raison jusqu'à un certain point, car bien que dans ce contentement des instincts seule une partie des facteurs esthétiques exerce une action, il y a ici ce que nous pouvons appeler, au sens le plus large, le résultat esthétique d'une action éthique. Et il appartient à la nature de tout bon roman de satisfaire ces instincts. Mais le tape-à-l'œil le considère comme le but principal. Il oublie la réalité, il veut seulement contenter ses lecteurs. », Hermann Broch, « La Vision du monde donnée par le roman » in *Création littéraire et connaissance*, p.227.

« redouté ». Pour Broch satisfaire ses instincts par la beauté n'est pas une faute mais « il a raison jusqu'à certain point ». Broch critique l'œuvre dont le but principal est de « contenter ses lecteurs » par l'effet de l'identification. C'est « Kitsch ». Ces romans-là contentent l'éditeur et l'écrivain en vue d'un succès commercial :

« Der ideale Kaufmann --- nehmen wir an, es gäbe einen solchen --- hat an den Effekt der Bereicherung nicht zu denken, sondern sein Geschäft, seine Industrie, sein Gewerbe nach den Gesetzen und Techniken kaufmännischer Anständigkeit zu führen. Oder in unserer Terminologie: die anständige Führung des Geschäftes ist eine ethische Handlung, ihr ästhetisches Resultat im weitesten Sinne ist der Reichtum. Der Kaufmann aber, der bloß an den Effekt denkt, der ist ethisch verwerflich, er ist es sogar im landläufigen Sinne, denn er ist als der Raffer, als der Schieber, oder wie Sie ihn sonst nennen wollen, gebrandmarkt. »¹¹⁵

« Le marchand idéal, supposons qu'il y en ait un, n'a pas à penser à l'effet de l'enrichissement, mais à conduire son entreprise, son industrie, son activité selon les lois et les techniques de la décence commerciale. Ou, dans notre terminologie, la conduite correcte de l'entreprise est une action éthique, son résultat esthétique au sens large est la richesse. Mais le marchand qui ne pense qu'à l'effet, il est éthiquement répréhensible, il l'est même au sens large, parce qu'il est stigmatisé comme le racketteur, comme le trafiquant, ou comme vous voulez l'appeler. »¹¹⁶

Ci-dessus Broch développe sa conception du commerce et ce à partir de son ancienne expérience d'industriel et de négociant en textile. Son vécu est exprimé clairement et sa réflexion cohérente. Selon Broch, l'écriture ou le commerce, l'« action éthique », en un mot le « bon travail », ne recherchent ni les résultats ni l'enrichissement.

L'« action esthétique », en un mot le « beau travail », n'ont pour finalité que la richesse. Il mentionne la difficulté d'être un « marchand idéal », ce qui n'est pas facile,

¹¹⁵ Hermann Broch, « Das Weltbild des Romans » in *Dichten und Erkennen*, Zürich, Rhein-Verlag, 1955, p.216.

¹¹⁶ « Le commerçant idéal --- à supposer qu'il existe --- ne doit pas penser au résultat : l'enrichissement, mais diriger son commerce, son industrie, son métier selon les lois et les techniques de la correction commerciale. Ou, pour employer notre terminologie, la direction correcte d'un commerce est une action éthique. Son résultat esthétique, au sens le plus large, est la richesse. Quant au commerçant qui ne pense qu'au résultat, il est éthiquement répréhensible, il l'est même au sens courant, car il est flétri du nom d'accapareur, de profiteur ou de quelque nom que vous vouliez lui donner. », Hermann Broch, « La Vision du monde donnée par le roman » in *Création littéraire et connaissance*, P.222.

puisque la pérennité et la prospérité vont de pair avec le résultat. De même dans le domaine des arts, il n'est pas aisé de faire un « bon travail ».

Est-il possible d'écrire un roman qui ne contiendrait jamais de « Kitsch », quand bien même l'écrivain ferait un « bon travail » avec la conviction d'éviter le « Kitsch » ? Broch apporte une réponse à cette question dans « La vision du monde donnée par le roman » :

« Das Sündige im Wertsystem der Kunst und damit auch in dem des Romans und in seinem Weltbild ist der Kitsch. Freilich ist dies etwas vereinfacht. Denn ganz ohne Effekt, also ohne einen Tropfen Kitsch geht es in keiner Kunst ab. »

« Le péché dans le système des valeurs de l'art, et donc dans celui du roman et dans sa vision du monde, c'est le kitsch. Bien sûr, c'est un peu simplifié. Car sans effet, sans une goutte de kitsch, il n'y a pas d'art qui se passe. »¹¹⁷

Ci-dessus Broch assimile le « Kitsch » à l'intérieur de l'art comme le « péché ». En même temps il déclare que les choses ne peuvent pas se passer sans un effet produit ou sans une goutte de « Kitsch » et ce dans aucun art. Pour lui, le « Kitsch » est mauvais et doit être évité par tous les moyens mais, pour autant, aucun n'y échappe ; puisque tout le monde risque de toucher « le péché ». Dans « Le Mal dans le système des valeurs de l'art » également, il définit le « kitsch » par la formule toute simple : « le mal dans l'art, c'est le tape-à-l'œil »¹¹⁸. En 1950, dans « Quelques remarques à propos de l'art tape-à-l'œil » il écrit « Le tape-à-l'œil, c'est le mal dans le système des valeurs de l'art »¹¹⁹.

¹¹⁷ « Le péché, dans le système de valeurs de l'art et, partant, dans celui du roman, et dans sa vision d'un monde, c'est le tape-à-l'œil. Il est vrai que nous simplifions un peu. Car dans aucun art les choses ne peuvent se passer sans effet produit, donc sans une goutte de tape-à-l'œil. », Hermann Broch, « La Vision du monde donnée par le roman » in *Création littéraire et connaissance*, P.223.

¹¹⁸ Hermann Broch, « La vision du monde donnée par le roman », in *Création littéraire et connaissance*, P.333.

¹¹⁹ Hermann Broch, « Quelques remarques à propos de l'art tape-à-l'œil », in *Création littéraire et connaissance*, P.322.

Broch critiquant le « kitsch » à l'intérieur de l'art, déclare que les choses ne peuvent se créer sans un effet produit (qui mélange le monde « désiré ou redouté » et celui du réel) ou, sans une goutte de « Kitsch ». Il signifie que le roman qui élimine complètement « l'effet » d' « un bon travail » n'existe jamais, car l'écrivain apporte des retouches au monde réel.

En 1997 le chercheur de la littérature allemand Zenichi Nakamura remarque que, Broch reproche à certains artistes de s'attacher trop excessivement au « Kitsch », et ainsi d'y perdre leur âme. C'est une notion de degré, c'est-à-dire du nombre de concepts « Kitsch » contenus dans une œuvre¹²⁰. Cependant, Broch dit que l'artiste doit produire une œuvre d'art « ressentie comme belle » conscient qu'il recrée automatiquement un monde nouveau mais non réel :

« [D]ie Welt hat an allen ihren Stellen dem Künstler Problem zu sein. Aber solange der Dichter « gut » arbeitet und nicht « schön », solange kann er all diese Wertsysteme bloß zeigen, wie sie wirklich sind, d.h.in ihrer lebendigen Entwicklung, in ihrem Kampf, nicht in ihrer Abgeschlossenheit. Der Künstler hat bloß seinem Tatsachenhunger und den Regeln seiner Kunst zu folgen, und was immer er schildert, steht unter der obersten Leitung der Wahrheit und ihrer und ihrer Logik, die allein die Reinheit des autonomen Weltbildes, hier die des Romans, verbürgt. »

« Le monde a toujours un problème avec l'artiste. Mais tant que le poète travaille « bien » et non « beau », il ne peut que montrer à tous ces systèmes de valeurs ce qu'ils sont réellement, c'est-à-dire dans leur développement vivant, dans leur lutte, pas dans leur isolement. L'artiste n'a qu'à suivre sa soif de faits et les règles de son art, et tout ce qu'il décrit est placé sous la direction suprême de la vérité, de sa logique et de sa seule garantie de la pureté de l'image autonome du monde, ici celle du roman. »¹²¹

Ci-dessus Broch dit que l'artiste doit tenir compte de tous les points du monde pour en

¹²⁰ 中村善一、「H・ブロッホのキツチュ論」、『敬愛大学研究論集』52、1997、p. 379.

¹²¹ « Le monde, en tous ses points, doit être un problème pour l'artiste. Mais tant que l'écrivain fait du « bon » et non du « beau travail », il peut seulement montrer tous ces systèmes de valeurs comme ils sont réellement, c'est-à-dire dans leur isolement. L'artiste doit seulement obéir à son appétit de réalité et aux règles de son art et tout ce qu'il peut représenter est souverainement dirigé par la vérité et par sa logique, qui seule garantit la pureté de la vision autonome du monde donnée par le roman [.]. », Hermann Broch, « La Vision du monde donnée par le roman » in *Création littéraire et connaissance*, pp.226.

montrer sa réalité. Quand il travaille « bien » (« bon travail »), il montre le monde tel qu'il est. Comment peut-il travailler « bien » (« bon travail ») ? Broch répond : « suivre sa soif ». L'art dirigé par la vérité garanti « la pureté ». Il pense que l'œuvre d'art ou le roman ne doivent pas être créés avec l'idée de répondre à l'attente des critiques ou des lecteurs. Ce n'est pas qu'un problème de degré, le plus important pour travailler « bien » (« bon travail ») est d'avoir la volonté de ne pas viser à satisfaire la demande, c'est-à-dire de montrer le monde « désiré et redouté ».

Broch insiste pour que l'artiste fasse un « bon travail ». Il s'agit de « montrer le monde, intérieur ou extérieur, « celui qu'il est réellement »¹²².

Mais, pour montrer le monde « celui qu'il est réellement », le roman est-il le bon moyen d'expression ? Broch à propos du « reportage » s'explique sur le « Kitsch » : Apparemment, l'objet du reportage est de saisir la réalité sans l'embellir. Broch essaie ce mode d'écriture dans sa trilogie *Les Somnambules*. Milan Kundera le fait également dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être* par respect des travaux de Broch. Pourquoi ce « reportage » risque-t-il d'être « Kitsch » ? Nous le traitons en 2.4.1.5.

2.2.3 « Kitsch » dans *Les Somnambules*

Ce n'est pas seulement dans des essais que Broch traite le sujet du « Kitsch ». Poursuivons avec les *Somnambules*. Nous rappelons que cette trilogie romanesque conduit le lecteur de l'Allemagne impériale à l'effondrement de 1918. L'écroulement des valeurs qui avaient soutenu la société allemande tout au long du XIX^e siècle est décrit par le menu dans ces trois volets ou étapes de cette dégradation.

¹²² Hermann Broch, « Le Mal dans le système des valeurs de l'art » in *Création littéraire et connaissance*, p.344.

Dans la deuxième partie « 1903 Esch ou l'anarchie », voyons comment Broch écrit sur le « Kitsch » ? :

« Es war ein mäßig grober, düsterer Raum, wohl schon seit Hunderten von Jahren eine Kneipe der Rheinschiffer; allerdings war von der langen Vergangenheit außer dem verrauchten Tonnengewölbe nichts mehr zu sehen. Die Wände hinter den Tischen waren bis zur halben Höhe braun vertäfelt und eine angebaute Bank lief die Wand entlang. Oben auf dem Bord standen Münchner Maßkrüge, und auch ein Eiffelturm aus Bronze war dort zu sehen. Der Eiffelturm war mit einer schwarz-weiß-roten Fahne geschmückt, und wenn man genauer hinsah, konnte man darauf die verwischten Goldbuchstaben des Wortes »Stammtisch« entziffern. »¹²³

« C'était une salle sombre, de dimensions modestes, depuis des siècles sans doute un estaminet fréquenté par les bateliers du Rhin ; d'ailleurs, hormis la voûte enfumée, rien ne restait de ce lointain passé. Derrière les tables les murs disparaissaient jusqu'à mi-hauteur sous une boiserie sombre tout le long de laquelle s'encastrait une banquette. La cimaise portait des chopes de Munich ainsi qu'une tour Eiffel en bronze. Celle-ci arborait un drapeau noir-blanc-rouge où, à regarder plus attentivement, ou déchiffrait, en lettres d'or effacées, les mots : « Table des habitués. » »¹²⁴

C'est une description de l'intérieur du « café de la Mère Hentjen » à Cologne en Allemagne. Ce n'est pas un restaurant chic mais un café ou une brasserie qui sert de l'alcool et des plats aux bateliers. Il y a là des « chopes de Munich (Münchner Maßkrüge) » et « une tour Eiffel en bronze (ein Eiffelturm aus Bronze) ». Ce monument français, célèbre, arbore le drapeau national de l'Empire allemand de l'époque. Dans le café de la Mère Hentjen, il n'y a pas de consommateurs de bière. Nous ne pouvons pas savoir si ces chopes d'un litre (Münchner Maßkrüge) sont effectivement utilisées pour boire de la bière dans ces cafés de Cologne¹²⁵.

¹²³ Hermann Broch, *Die Schlafwandler*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1994, p.184.

¹²⁴ Hermann Broch, *Les Somnambules*, Tome I, Traduit de l'allemand par Pierre Flachet et Albert Kohn, Paris, Gallimard, 1956, pp.182-183.

¹²⁵ Ni Esch ni les autres personnages ne boivent pas la bière dans le café de la Mère Hentjen, mais dans une autre scène, Esch boit la bière dans un autre café à Cologne mais avec un verre.

Cet écrit souligne le mélange de plusieurs symboles culturels. Les chopes de Munich et la tour Eiffel qui porte un drapeau de l'Empire allemand sont posés ensemble dans un vieux café fréquenté par les travailleurs manuels de Cologne. De plus cette tour Eiffel est utilisée comme signe de la table réservée aux habitués. Elle est un des symboles du Kitsch dans *Les Somnambules*.

Broch reprend le support de la cimaise dans « 1903 Esch ou l'anarchie ».

« Trotz seiner Enttäuschung zog er nun ein Paket hervor : »Ich habe ein Andenken aus Mannheim mitgebracht« ; es war eine bronzene Nachbildung des Schillerdenkmals vor dem Mannheimer Theater, und Esch deutete auf des Bord, von dem Eiffelturm mit der schwarz-weiß-roten Fahne herunterschaute : es würde sich dort oben vielleicht ganz gut ausnehmen. »¹²⁶

« Malgré sa déconvenue, il fit alors paraître un paquet. « Je vous ai rapporté un souvenir de Mannheim » ; c'était une reproduction en bronze du monument de Schiller érigé devant le théâtre. Esch montra la cimaise où préside la tour Eiffel au drapeau noir-blanc-rouge : peut-être aurait-il fort belle mine là-haut. »¹²⁷

Esch offre une réplique en bronze du monument de Schiller à la Mère Hentjen comme un cadeau provenant de Mannheim. Après la description de « Nachbildung (reproduction / réplique) », et « vor dem Mannheimer Theater (devant le théâtre) », nous imaginons que ce n'est pas une œuvre d'art mais un produit de souvenirs pour les touristes.

L'écrivain et théoricien allemand Friedrich von Schiller (1759-1805) travaille comme poète au théâtre de Mannheim à partir de 1783. La statue de Schiller érigée devant ce beau théâtre, devient un des symboles de Mannheim. Ce souvenir serait donc un produit kitsch au sens quotidien de même que la tour Eiffel en bronze.

Cette cimaise est de nouveau décrite :

¹²⁶ Hermann Broch, *Die Schlafwandler*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1994, p.248.

¹²⁷ Hermann Broch, *Les Somnambules*, Tome I, Traduit de l'allemand par Pierre Flachet et Albert Kohn, Paris, Gallimard, 1956, p.249.

« Pour l'anniversaire de Mme Hentjen que chaque année fêtaient dignement ses habitués, Esch avait fait emplette d'une petite statue de la Liberté en bronze, cadeau qui lui semblait judicieux, car outre l'allusion aux jours futurs en Amérique, il fournirait un très heureux pendant à la statue de Schiller qui lui avait valu naguère un tel succès. À midi, il se présenta avec l'objet. [...] [I] suggéra en guise d'excuse que la statue serait peut-être d'un bel effet auprès du monument de Schiller. « Oui, si vous croyez... », dit-elle avec indifférence et ce fut tout. Évidemment ce cadeau pouvait très bien servir à l'ornement de sa chambre, mais afin de lui ôter l'idée qu'il était en droit de revendiquer cette place d'honneur pour tout ce qu'il apportait et de lui signifier une bonne fois qu'elle entendait, maintenant encore, garder sa chambre de toute souillure, elle monta chercher le monument de Schiller et le déposa sur la cimaise avec la statue de la Liberté, de part et d'autre de la tour Eiffel. Ainsi furent réunis le chantre de la liberté, la statue américaine et la tour française, symboles de convictions que Mme Hentjen ne partageait pas [...] »¹²⁸

Le jour de l'anniversaire de la Mère Hentjen, Esch se rend dans son café avec le cadeau préparé à l'avance dans l'hypothèse qu'il serait posé à côté de la réplique du monument en bronze de Schiller. Cette statue donnée autrefois comme un souvenir de Mannheim, décorait la chambre de la Mère Hentjen. Dans cette pièce privée, Esch n'était jamais entré. A la suite de cette statue de Schiller, Esch et la Mère Hentjen devinrent intimes puis, pour Esch, amoureux. Pour Esch la statue de Schiller est le symbole de sa relation actuelle, amoureuse, avec la Mère Hentjen et cette fois il veut faire de la statue de la Liberté le symbole de sa future et heureuse vie avec la Mère Hentjen. Esch ne choisit pas cette statue en « bronze » au hasard. Il rêve d'aller aux États-Unis avec la Mère Hentjen. Il imagine un projet de couple composé d'une vie libre, riche, satisfaisante et heureuse. Toutes les

¹²⁸ Hermann Broch, *Les Somnambules*, Tome I, Traduit de l'allemand par Pierre Flachet et Albert Kohn, Paris, Gallimard, 1956, pp.304-305.

réalités sont exclues de son imagination. La statue de Schiller est maintenant le symbole du « succès » et celle de la Liberté scellerait ses projets.

La statue de la Liberté est en réalité un produit « Kitsch » au sens courant, mais ici Esch lui attribue une autre signification : l'objet a baigné dans son idéal oubliant la réalité. Cependant la Mère Hentjen « ne partageait pas » ces symboles, ces sentiments, ces projets. Broch écrit ci-dessus qu'elle ne partageait pas non plus le symbole de la tour Eiffel qui n'était pas un cadeau d'Esch. Ce symbole de Paris serait le cadeau d'un autre homme du goût de feu son mari Monsieur Hentjen. Broch ne développe pas.

Pourquoi soulignons-nous ces symboles représentés par ces statues ? Nous formulons une hypothèse que la définition du « kitsch » de Kundera a comme origine ces écrits autour des statues « Kitsch » citées par Broch. Nous le détaillons dans le chapitre ci-après sur le « kitsch » de Milan Kundera.

2.3 Le « kitsch » de Milan Kundera

2.3.1 Définition de « kitsch » de Kundera

2.3.1.1 « L'Anti-kitsch américain »

Voyons les idées de Kundera sur le « kitsch », s'est-il inspiré de la pensée de Broch ? En 1982, Kundera publie un essai sur Philip Roth « L'Anti-kitsch américain ». Il n'y cite pas Broch, mais il disserte sur le « kitsch », notamment en parlant du *Professeur de désir* publié par Philip Roth aux États-Unis en 1977 :

« Jouer du kitsch signifie refuser l'ironie. Restons-en avec la littérature : l'esprit du kitsch pardonne, à la rigueur, le cynisme (qui n'est souvent qu'un moralisme à l'envers, un

sentimentalisme blessé), il s'accommode de la sophistication moderniste (le « kitsch moderniste » est de plus en plus répandu), il peut adopter les gestes provocateurs de la contestation (le « kitsch de la révolte »), mais jamais il ne pourra faire la paix avec l'ironie. C'est l'ironie qui est le pôle opposé de cette vision rosâtre, didactique et sentimentale qu'on appelle le kitsch. »¹²⁹

Kundera écrit toujours « kitsch » avec le k minuscule.

Cette graphie est constante dans ses essais et romans. En conséquence nous orthographions donc « kitsch » quand nous traitons le « kitsch » de Kundera dans notre thèse.

Il explique ci-dessus que le « kitsch » est l'antonyme de l'« ironie ». Le « kitsch » accepte la sophistication et la provocation, mais il ne fait jamais d'ironie. Nous observons que Kundera définit le « kitsch » comme une « vision », et non pas comme un produit ou un objet. Il suggère que cette « vision » est retrouvable dans plusieurs situations de vie.

2.3.1.2 L'Insoutenable légèreté de l'être

Après l'essai sur Philip Roth en 1982, Kundera évoque le « kitsch » dans le roman *l'insoutenable légèreté de l'être* publié en France en 1984. Un des thèmes principaux de ce roman, écrit de 1970 à 1982 en tchèque est le « kitsch ». Il le définit :

« Il s'ensuit que l'*accord catégorique avec l'être* a pour idéal esthétique un monde où la merde est niée et où chacun se comporte comme si elle n'existait pas. Cet idéal esthétique s'appelle le *kitsch*. C'est un mot allemand qui est apparu au milieu du XIX^e 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,

¹²⁹ Milan Kundera, « L'Anti-kitsch américain », in *Le Nouvel Observateur*, numéro 941, 20-26 novembre 1982, p.101.

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. »¹³⁰

Kundera explique ci-dessus qu'« un monde où la merde est niée et où chacun se comporte comme si elle n'existait pas » est le « kitsch ». Ignorer ou dissimuler ces natures humaines inacceptables comme la merde, est l'« idéal esthétique » et en même temps le « kitsch ».

De plus il explique l'origine allemande de ce mot apparu au XIX^e siècle, siècle « sentimental ». Il suggérerait que le « kitsch » soit associé au sentimentalisme du XIX^e siècle. Comme nous l'avons confirmé ici, dans le chapitre 2.1 « Définitions de Kitsch » selon *Le Grand Robert de la langue française* en 1994 et *Kluge Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache* en 2002, l'origine de ce mot viendrait de « kitschen » vers 1870 : « nettoyer en enlevant les déchets » ou « ramasser de la boue dans la rue ». Son origine signifiait nettoyer ou ranger et faire propre ou beau. Kundera souligne que le sens original « la négation absolue de la merde » a été changé avec son usage dans plusieurs langues. Nous ne pouvons pas affirmer que « kitschen » avait une signification négative aussi forte jusqu'à ce que Kundera l'explique.

De plus, il n'écrit pas seulement sur le « kitsch », mot intraduisible en français, mais aussi sur la « litost » dans *Le Livre du rire et de l'oubli* en 1978. Il y explique « la *litost* est un état tourmenté, né du spectacle de notre propre misère soudainement découverte »¹³¹. Il est vrai que la « litost » en tchèque correspond à un sentiment complexe. Dans le dictionnaire tchèque, cela signifie « sentir la souffrance mentale »,

¹³⁰ Milan Kundera, *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, Traduit du tchèque par François Kérel, in *Œuvres édition définitive I*, 1987, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, pp.1340-1341.

¹³¹ Milan Kundera, *Le Livre du rire et de l'oubli*, in *Œuvres édition définitive I*, 1978, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p.1037.

« sentir la sympathie intense » et « la condamnation de quelqu'un »¹³². Enfin l'usage du mot « litost » pour l'écrivain n'est pas toujours en accord avec le sens donné par le dictionnaire.

2.3.1.3 « Le Rire de Dieu »

Dans *l'insoutenable légèreté de l'être*, Kundera ne définit pas seulement le « kitsch », mais le développe au niveau de ce roman. Nous le traitons dans le quatrième chapitre de cette partie. Pour ce qui est des essais, c'est à partir de 1985 que Kundera entreprend d'écrire sur le « kitsch » en citant Hermann Broch dans son essai. Le 10 mai 1985, Kundera donne une conférence à l'occasion de la remise du prix Jérusalem. Le texte de cette causerie est paru dans *Le Nouvel Observateur* sous le titre « Le Rire de Dieu ». Dans cet article, il dit à propos du « kitsch » :

« Quelque quatre-vingts ans après que Flaubert a imaginé son Emma Bovary, dans les années trente de notre siècle, un grand romancier, le Viennois Hermann Broch, écrira : « *Le roman moderne tente héroïquement de s'opposer à la vague kitsch, mais il finira par être terrassé par le kitsch.* » »¹³³

Kundera cite ci-dessus le nom de Gustave Flaubert et l'associe à une citation d'Hermann Broch. Mais à quelle œuvre de Gustave Flaubert et à quel texte de Broch, Kundera se réfère-t-il ?

C'est en 1857 que Gustave Flaubert publie *Madame Bovary*. Quatre-vingt-treize ans après, c'est en 1950 que Broch rédige « Quelques remarques à propos de Kitsch ». Dans cette conférence, Broch expose :

¹³² <https://www.nechybujte.cz/slovník-soucasne-cestiny/litost>

¹³³ *Le Nouvel Observateur*, n°1070, 10-16 mai 1985, p.114.

« Il me faudrait encore parler de l'opéra et de l'étalage de tape-à l'œil dans l'opéra, en tant qu'art représentatif du XIX^e siècle, et il me faudrait montrer comment le roman moderne a tenté héroïquement de s'opposer de toutes ses forces à la vague de tape-à-l'œil pour finir par être terrassé par le tape-à-l'œil, tant par celui de l'esthétisme que par celui de l'industrie des distractions. »¹³⁴

Cette citation est retrouvée dans la deuxième partie de l'exposé où Broch dévoile les trois sujets qu'il abordera ultérieurement : l'opéra, le roman moderne et l'architecture moderne. En comparant ces deux écrits de Kundera et de Broch, nous observons quelques différences grammaticales entre la citation de Kundera et la traduction en français par Albert Kohn ; les termes et leurs sens sont globalement en phase.

Kundera reprend dans « Rire de Dieu » la phrase de Broch citée dans « Quelques remarques à propos de Kitsch » :

« Le mot kitsch, né en Allemagne au milieu du siècle passé, désigne l'attitude de celui qui veut plaire à tout prix et au plus grand nombre. Pour plaire, il faut confirmer ce que tout le monde veut entendre, être au service des idées reçues. Le kitsch, c'est la traduction de la bêtise des idées reçues dans le langage de la beauté et de l'émotion. Il nous arrache des larmes d'attendrissement sur nous-mêmes, sur les banalités que nous pensons et sentons. Après cinquante ans, aujourd'hui, la phrase de Broch devient encore plus vraie. Vu la nécessité impérative de plaire et de gagner ainsi l'attention du plus grand nombre, l'esthétique des mass media est inévitablement celle du kitsch ; et au fur et à mesure que les mass media embrassent et infiltrent toute notre vie, le kitsch devient notre esthétique et notre morale quotidiennes. Les personnalités politiques sont jugées par des votes de popularité, les livres par des listes de best-sellers. Jusqu'à une époque récente, le

¹³⁴ Hermann Broch « Quelques remarques à propos du kitsch », Traduit de l'allemand par Albert Kohn, in *Création littéraire et connaissance*, Paris, Gallimard, p.324.

modernisme signifiait une révolte non conformiste contre les idées reçues et le kitsch. Aujourd'hui, la modernité se confond avec l'immense vitalité médiatique, et être moderne signifie un effort effréné pour être à jour, être conforme, être encore plus conforme que les autres. La modernité a revêtu la robe du kitsch. »¹³⁵

Après *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Kundera rappelle dans le texte ci-dessus l'origine du mot « kitsch » au milieu de XIX^e siècle en Allemagne. Il reprend la signification de « kitsch », comme « l'attitude de celui qui veut plaire à tout prix et au plus grand nombre ». Pour plaire au plus grand nombre, il convient de se conformer à la tendance de l'époque et d'offrir le produit ou l'œuvre qui séduisent la société. Cette définition se rapproche de celle du dictionnaire allemand que traitée dans le premier chapitre de cette partie.

En 1987 dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Kundera écrit que le « kitsch » est « la négation absolue de la merde ». Ces deux approches par Kundera concordent-elles ?

Comme nous l'avons déjà montré dans le deuxième chapitre de cette partie, Broch écrit que « le monde tel qu'il est effectivement » et « un monde tel qu'on désire ou redoute » sont également « beaux » dans le roman, et l'art de « Kitsch » « confond les deux catégories »¹³⁶. Broch rajoute que le « Kitsch » « veut seulement contenter ses lecteurs »¹³⁷. Ces deux définitions montreraient deux côtés de « kitsch » : pour « plaire au plus grand nombre », il faut « contenter ses lecteurs » et « montrer un monde beau ».

À partir de ces considérations, il faut à tout prix « nier la merde ». Le « kitsch »

¹³⁵ *Le Nouvel Observateur*, n°1070, 10-16 mai 1985, p.114.

¹³⁶ Hermann Broch, « La vision du monde donnée par le roman », Traduit de l'allemand par Albert Kohn, in *Création littéraire et connaissance*, Paris, Gallimard, p.224.

¹³⁷ Hermann Broch, « La Vision du monde donnée par le roman » in *Création littéraire et connaissance*, p.227.

que Kundera définit ci-dessus, s'appuierait sur la pensée de Broch et les deux idées de Kundera sont en accord avec celles de Broch. De plus, Kundera développe l'idée de Broch au niveau de l'œuvre d'art jusqu'à pointer les dérives actuelles de la société.

Kundera critique et ironise sur les mass-médias et la façon d'être moderne notamment dans son roman *L'Insoutenable légèreté de l'être* en 1984 et *L'Immortalité* en 1990, n'utilisant pas pour autant le mot « kitsch ». Il serait donc clair que l'ironie de Kundera sur les mass-médias s'origine dans l'idée de « kitsch ».

Dans ses deux romans, *L'Insoutenable légèreté de l'être* en 1984 et *L'Immortalité* en 1990, l'ironie sur les mass-médias est plus soutenue dans *L'Immortalité*. Selon « Biographie de l'œuvre » dans *Œuvre* de la bibliothèque de la Pléiade, le « manuscrit tchèque (intitulé *Nesmrtelnost*) est achevé en décembre 1988 », « un an et demi » avant la publication en France de *L'Immortalité*¹³⁸. En mai 1981, Kundera cite les noms de Goethe et Bettina dans l'enquête parue dans *The New York Times Book Review*¹³⁹. Cela signifierait qu'il a commencé à écrire *L'Immortalité* à cette époque, aux environs de 1985. Nous trouvons des liens entre la critique qu'il fait ci-dessus (ref 64) et celle reprise dans *L'Immortalité* : « gagner l'attention du plus grand nombre », « les personnalités politiques » et « être moderne ». Nous supposons que Kundera, parle plutôt du côté « nier la merde » dans *L'Insoutenable légèreté de l'être* et, traite dans *L'Immortalité* un autre côté « contenter ses lecteurs » et « montrer un monde beau ».

Dans « l'anti-kitsch américain » en 1982, Kundera écrit « il s'accommode de la sophistication moderniste (le « kitsch moderniste » est de plus en plus répandu), il peut adopter les gestes provocateurs de la contestation (le « kitsch de la révolte ») », mais il ne

¹³⁸ « Biographie de l'œuvre » in *Œuvre* édition définitive II, biographie de l'œuvre par François Ricard, Éditions Gallimard, 2011, p.1197.

¹³⁹

détaille pas. Après l'essai sur Philip Loth paru en 1982, trois ans après, dans le discours du prix Jérusalem en 1985, Kundera approfondit sa réflexion. Il écrit « Jusqu'à une époque récente, le modernisme signifiait une révolte non conformiste contre les idées reçues et le kitsch ». Maintenant le modernisme ne signifie plus « une révolte non conformiste contre le kitsch », mais « un effort effréné pour être conforme ».

Kundera rappelle que jusqu'à une époque récente, le modernisme signifiait une révolte contre les idées reçues. Aujourd'hui, le modernisme signifie être encore plus conforme que les autres, c'est une surenchère alimentée par les mass médias, elle conduit au kitsch.

Les considérations de Kundera sur ces phénomènes sont détaillées dans *L'Insoutenable légèreté de l'être* en 1984 et dans *L'Immortalité* en 1990. Nous le traitons dans le chapitre 2.4 « Le « kitsch » dans les romans de Milan Kundera ».

2.3.1.4 « Quatre-vingt-neuf mots »

En mai 1985, Kundera présente « Quatre-vingt-neuf mots » dans *Le Débat*. Ces quatre-vingt-neuf mots forment son « dictionnaire personnel ». Ce dernier sera à l'origine de l'essai « Soixante-neuf mots » dans la sixième partie de « *L'Art du roman* » paru en 1986. Nous citons :

« KITSCH. Quand j'écrivais *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, j'étais un peu inquiet d'avoir fait du mot « kitsch » un des mots piliers du roman. En effet, récemment encore, ce mot était quasi inconnu en France, ou bien connu dans un sens très appauvri. Dans la version française du célèbre essai d'Hermann Broch, le mot « kitsch » est traduit par « art de pacotille ». Un contresens, car Broch démontre que le kitsch est autre chose qu'une

simple œuvre de mauvais goût. »¹⁴⁰

Kundera évoque ci-dessus son inquiétude de traiter le sujet du « kitsch » dans son roman *L'Insoutenable Légèreté de l'être* publié l'année précédente, en 1984.

Selon l'auteur, le mot « kitsch » est soit « quasi inconnu en France », soit connu « dans un sens très appauvri ». Comme nous l'avons traité dans le premier chapitre de cette partie, après la première parution en France dans *L'Esprit du temps* d'Edgar Morin en 1962, Abraham Moles remarquait que « le terme de « Kitsch » était assez mal connu » en 1969 et 1971¹⁴¹. Kundera, en 1985, revient sur le fait que ce mot n'est toujours pas bien compris en France. Jusqu'en 1985, des écrivains ou des spécialistes ont réfléchi à propos du kitsch. Ces concepts n'ont pas toujours été acceptés par le public. Les dictionnaires français soulignent le « mauvais goût » et « grande quantité » comme nous l'avons traité dans le premier chapitre de cette partie. Ces significations ne sont pas en accord avec celles de Kundera. Il apporte sa définition personnelle.

Kundera explique « la véritable signification » de ce mot. Pour démontrer sa sémantique il prend l'exemple de la mauvaise traduction de « la version française du célèbre essai d'Hermann Broch » : « Kitsch » en allemand est traduit comme « art de pacotille ». Comme nous l'avons traité dans ce chapitre « 2.2 (Le « Kitsch » d'Hermann Broch) », Broch écrit sur le « Kitsch » notamment dans trois œuvres : « Das Weltbild des Romans [La Vision du monde donnée par le roman] » (conférence) en 1933, « Das Böse im Weltsystem der Kunst [Le Mal dans le système des valeurs de l'art] » (étude) en 1933, et « Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches [Quelques remarques à propos du

¹⁴⁰ Milan Kundera, « Quatre-vingt-neuf mots », *Le Débat* 1985/5 (n° 37), p. 87-118. DOI 10.3917/deba.037.0087, p.8.

¹⁴¹ Eberhard Wahl, Abraham Moles, « Kitsch et objet », in *Communications*, 13, 1969, p.105. et Abraham Moles, *Psychologie du Kitsch l'art du bonheur*, Paris, Éditions Denoël, 1971, p.5.

Kitsch] » en 1950. Ces trois œuvres sont traduites et publiées en 1966 par Albert Kohn (1905-1989) et dans la « Bibliothèque des Idées » chez Gallimard. Cependant dans ces traductions, « Kitsch » en allemand est traduit plus souvent comme « tape-à-l'œil », et non par « pacotille » comme Kundera l'écrira. En réalité, le titre est également traduit « Quelques remarques à propos de l'art tape-à-l'œil ». Cependant, nous ne pouvons pas affirmer que cette modification par Kundera, soit erronée. Dans ce contexte quelques mots comme « Kitsch » sont traduits par « pacotille ». Le traducteur, ajoute la note : « L'expression « art tape-à-l'œil » ne traduit que partiellement l'allemand *Kitsch*, qui désigne un art de pacotille, soit platement sentimental, soit une copie affadie et industrialisée des procédés du grand art »¹⁴². Hannah Arendt écrit « Introduction » pour le recueil d'essais de Broch *Dichten und Erkennen Essays Band I*. Dans le deuxième chapitre « Die Werttheorie », elle utilise le mot « Kitsch ». Pour le traduire, le traducteur Albert Kohn précise :

« 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 ». En réalité, ces deux sens s'additionnent. »¹⁴³

Albert Kohn a traduit le « kitsch » dans les textes d'Hermann Broch, en utilisant les

¹⁴² Hermann Broch, *Création littéraire et connaissance*, traduit de l'allemand par Albert Kohn, 1985, « Collection Tel », Paris, Gallimard, 2007, p.309.

¹⁴³ Hermann Broch, *Création littéraire et connaissance*, traduit de l'allemand par Albert Kohn, 1985, « Collection Tel », Paris, Gallimard, 2007, p.17.

expressions « art de pacotille » et « art tape à l'œil ». Kundera dans « Quatre-vingt-neuf mots » reprend les formulations utilisées par Albert Kohn.

En février 1985, la maison Gallimard édite des œuvres de Kundera et publie des essais de Broch *Création littéraire et connaissance*, dans la « collection Tel ». Il est possible que Kundera ait eu connaissance des essais de Broch récemment publiés et ce, juste avant la présentation de son propre essai. Nous reprenons ici les écrits de Broch traduits par Albert Kohn, qui rappellent que le « mot allemand Kitsch n'a pas d'équivalent en français ». Albert Kohn indique qu'il est impossible de traduire le mot « Kitsch » en français mais seulement « Kitsch » en allemand. Comme déjà étudié dans le premier chapitre de cette partie, Edgar Morin relève que c'est à partir de 1962 que le mot « kitsch » est utilisé en France « comme on dit aux États-Unis »¹⁴⁴. Albert Kohn a dû considérer qu'en traduisant le mot « Kitsch », terme encore peu connu en France, il prenait le risque d'être incompris. Bien qu'il essaie d'expliquer le mot « Kitsch » aux lecteurs français, sa traduction ne prend pas en compte la signification spécifique qu'en donnait Hermann Broch.

En 1985, Kundera souligne que le « kitsch » ne signifie pas simplement l'« œuvre de mauvais goût », définition reprise par les dictionnaires français de l'époque. Kundera poursuit son analyse :

« Il y a l'attitude kitsch. Le comportement kitsch. Le besoin du kitsch de l'*homme-kitsch* (*Kitsch-mensch*) : c'est le besoin de se regarder dans le miroir du mensonge embellissant et de s'y reconnaître avec une satisfaction émue. »¹⁴⁵

¹⁴⁴ Edgar Morin, *L'Esprit du temps*, Paris, Armand Colin, 2008, pp.28, 29.

¹⁴⁵ Milan Kundera, « Quatre-vingt-neuf mots », *Le Débat* 1985/5 (n° 37), p. 87-118. DOI 10.3917/deba.037.0087, p.8.

Ci-dessus, Kundera donne quelques exemples de « kitsch » qui ne sont pas simplement des œuvres mais reprennent : « l'attitude kitsch », « le comportement kitsch » et « le besoin du kitsch de l'*homme-kitsch* ». Il le définit comme : « le besoin de se regarder dans le miroir du mensonge embellissant et de s'y reconnaître avec une satisfaction émue ». Ces phrases font référence à ce qu'a écrit Hermann Broch dans « Quelques remarques à propos du kitsch » :

« En outre, je ne parle pas véritablement de l'art, mais d'une attitude de vie déterminée. Car l'art tape-à-l'œil ne saurait naître ni subsister s'il n'existait pas l'homme du tape-à-l'œil, qui aime celui-ci, qui comme producteur veut en fabriquer et comme consommateur est prêt à en acheter et même à le payer un bon prix. L'art, pris dans son sens le plus large, est toujours le reflet de l'homme d'une certaine époque et lorsque l'art tape-à-l'œil est mensonge --- attribut dont on le qualifie souvent et à bon droit ---, le reproche en retombe sur l'homme qui a besoin de ce miroir embellisseur mensonger pour se reconnaître en lui et, en une certaine mesure avec une satisfaction sincère, se ranger du côté de ses mensonges. »¹⁴⁶

Broch analyse ci-dessus avec ses propres termes : « attitude de vie », « homme du Kitsch », « besoin », « miroir », « mensonge », « embellir », « se reconnaître » et « satisfaction ». Il est évident que Kundera avait connaissance de cette partie du texte de Broch.

Le « Kitsch » n'est pas seulement l'art, mais « une attitude de vie ». Le « kitsch » ne prospère jamais sans « l'homme du Kitsch » qui l'aime, le fabrique, l'achète et le consomme.

¹⁴⁶ Hermann Broch « Quelques remarques à propos du kitsch », Traduit de l'allemand par Albert Kohn, in *Création littéraire et connaissance*, Paris, Gallimard, p.311.

Broch insiste sur le « besoin de ce miroir embellisseur mensonger pour se reconnaître en lui et, en une certaine mesure, avec une satisfaction sincère ». L'image que reflète ce miroir est « mensonge » et en même temps est le « Kitsch ». Il s'agit bien du monde « désiré ou redouté » mentionné à plusieurs reprises par Broch.

Kundera reprend cette même idée avec les mots suivants : « c'est le besoin de se regarder dans le miroir du mensonge embellissant et de s'y reconnaître avec une satisfaction émue ». Kundera souligne ici, le besoin de la personne souhaitant trouver une image séduisante dans le miroir mensonger.

En 1933, Broch revient sur « l'identification », dans « La Vision du monde donnée par le roman »¹⁴⁷ qui est la source du « Kitsch ». Ce besoin d'« identification » incite le poète à créer un monde « désiré ou redouté » qui plaît au lecteur.

Rappelons que Broch a décrit, dans la deuxième partie des *Somnambules* « 1903 Esch ou l'anarchie », un personnage baignant dans l'idéal amoureux en regardant un objet de « mauvais goût » : la statue de la liberté. (Nous l'avons traité dans le deuxième chapitre de cette partie.)

Dans « Quatre-vingt-neuf-mots », Kundera poursuit l'explication à propos de « kitsch ». Nous citons :

« Pour Broch, le kitsch est lié historiquement au romantisme sentimental du XIX^e siècle. C'est parce que le XIX^e siècle en Allemagne et en Europe centrale était plus romantique qu'ailleurs (et moins réaliste) que le mot « kitsch » est né justement là-bas, et là-bas est

¹⁴⁷ « Que celui-ci soit réellement vainqueur de tous ses adversaires et qu'il prenne à la chasse tous les animaux ou qu'il se fracasse tragiquement contre le monde empirique environnant après une victoire intérieure, c'est toujours l'identification avec ce vainqueur qui, au vrai sens du mot, maintient tendu et haletant le poète comme le lecteur, qui incite l'un à la création, l'autre à participer à cette création et qui, dans l'œuvre littéraire, fait précisément naître ce monde qui n'est pas tel qu'il est réellement mais tel qu'il est désiré ou redouté. », Hermann Broch, « La Vision du monde donnée par le roman » in *Création littéraire et connaissance*, p.227.

jusqu'aujourd'hui couramment utilisé. »¹⁴⁸

Kundera, pour situer l'origine de « kitsch », reprend l'idée exposée par Broch, que « le kitsch est lié historiquement au romantisme sentimental du XIX^e siècle ». En réalité Broch dans « Quelques remarques à propos du kitsch » :

« Il n'est donc pas injustifié de considérer le XIX^e siècle comme celui de tape-à-l'œil et non comme celui du romantisme. Mais si cela était exact, qu'est-ce qui y a conduit ? Le marxiste répondrait que la bourgeoisie a dégradé l'art jusqu'à en faire une marchandise tape-à-l'œil et que la pleine floraison du capitalisme industriel a dû nécessairement être aussi celle du tape-à-l'œil. [...] [S]i fort que le tape-à-l'œil ait imprimé sa marque sur le XIX^e siècle, ce dernier est issu en majeure partie de cette attitude d'esprit que nous reconnaissons comme l'attitude romantique. »¹⁴⁹

Broch écrit que « le XIX^e siècle » peut être considéré comme le siècle du Kitsch et non pas uniquement comme celui du « romantisme ».

Ce « kitsch » « tape à l'œil » n'est pas lié uniquement à la bourgeoisie et à la révolution industrielle, mais à une certaine « attitude d'esprit » c'est-à-dire « l'attitude romantique ». Kundera reprend la pensée de Broch pour qui le « kitsch » est lié au XIX^e siècle. Il y ajoute ses connaissances, notamment le fait que dans la littérature, le sentimentalisme est une des caractéristiques du romantisme des siècles XVIII^e et XIX^e.

Le traducteur Albert Kohn utilise également le mot « sentimental » dans son travail¹⁵⁰. Après ces considérations il paraît clair que Kundera a lu la traduction en

¹⁴⁸ Milan Kundera, « Quatre-vingt-neuf mots », *Le Débat* 1985/5 (n° 37), p. 87-118. DOI 10.3917/deba.037.0087, p.8.

¹⁴⁹ Hermann Broch, « Quelques remarques à propos du kitsch », Traduit de l'allemand par Albert Kohn, in *Création littéraire et connaissance*, Paris, Gallimard, pp.314,315.

¹⁵⁰ « L'expression « art tape-à-l'œil » ne traduit que partiellement l'allemand *Kitsch*, qui désigne un art

français des œuvres de Broch.

Enfin, l'idée de « kitsch » de Kundera est-elle uniquement inspirée par la pensée de Broch ? Pour ce faire nous nous appuyerons sur la pensée tchèque de Kundera :

« À Prague, les artistes modernes ont toujours vu l'essence du mal esthétique dans le kitsch. En France, c'est le divertissement qu'on oppose à l'art vrai. L'art léger, à l'art grave. L'art mineur, à l'art majeur. Quant à moi, je n'ai jamais été agacé par les films policiers de Belmondo ! Je les aime ! Ils sont honnêtes, ils ne simulent rien ! En revanche, le concerto pour piano de Tchaïkovski, le rosâtre Rachmaninov, les grands films hollywoodiens, *Kramer contre Kramer*, *Docteur Jivago* (ô pauvre Pasternak !), c'est ce que je déteste, profondément, sincèrement. Et je suis de plus en plus irrité par l'esprit du kitsch *présent* dans les œuvres qui se veulent modernistes. »¹⁵¹

Kundera, ci-dessus, fait allusion à la création tchèque, en s'appuyant sur l'exemple des artistes pragois, modernes. Comme nous l'avons traité dans le premier chapitre de cette partie, le « kýč » en tchèque, équivalent au kitsch en français, ne signifie pas le « mauvais goût ». La signification principale du « kýč » en tchèque, est « plaisant » et « artistiquement sans valeurs ».

Selon le dictionnaire français, « de pacotille » signifie « de très mauvaise qualité, sans valeur », et « tape-à-l'œil », « qui attire l'attention par des couleurs voyantes, un luxe tapageur »¹⁵². Mais l'objet « de pacotille », ou « tape-à-l'œil » n'est pas systématiquement « plaisant ». Ici Kundera souligne la différence entre considération et

de pacotille, soit platement sentimental, soit une copie affadie et industrialisée des procédés du grand art », Hermann Broch, *Création littéraire et connaissance*, traduit de l'allemand par Albert Kohn, 1985, « Collection Tel », Paris, Gallimard, 2007, p.309.

¹⁵¹ Milan Kundera, « Quatre-vingt-neuf mots », *Le Débat* 1985/5 (n° 37), p. 87-118. DOI 10.3917/deba.037.0087, p.8.

¹⁵² *Le Nouveau Petit Robert de la langue française*, Paris, Le Robert, 2008.

estimation de l'art entre son pays natal et la France. Pour Kundera, les artistes modernes à Prague « ont toujours vu l'essence du mal esthétique dans le kitsch ». La création qui ne fait qu'apporter un sentiment plaisant aux critiques ou spectateurs, est « artistiquement sans valeur ». Ces arts dévoyés sont les symboles d'un monde « désiré ou redouté ». Broch et Kundera partagent ce même point de vue.

En France, Kundera trouve que « le divertissement », « l'art léger » et « l'art mineur » sont le contraire de « l'art vrai ». Dans ces arts, si cette œuvre est fabriquée pour apporter juste un sentiment « plaisant » ce n'est pas critiquable. Cette tolérance encourage les artistes à développer un art adapté apparemment « grave », « moderne », puisque ces arts trouvent leur public.

2.3.1.5 « Entretien sur l'art de la composition »

En 1986, Kundera publie le recueil d'essais *L'Art du roman*. Dans la quatrième partie « Entretien sur l'art de la composition », il y parle de son implication par rapport au « kitsch » :

« M.K. : Même si c'est moi qui parle, ma réflexion est liée à un personnage. [...] »

C.S. : Mais souvent vos méditations ne sont liées à aucun personnage : les réflexions musicologiques dans *Le Livre du rire et de l'oubli* ou vos considérations sur la mort du fils de Staline dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être...*

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

jamais sérieux : il est provocateur. Cet essai est impensable en dehors du roman ; c'est ce que j'appelle un « essai spécifiquement romanesque ». »¹⁵³

Ci-dessus Christian Salmon, écrivain, chercheur notamment sur la censure et l'engagement des intellectuels, questionne Kundera sur son art de la composition. Kundera à l'habitude d'intégrer l'essai, la théorie ou la réflexion philosophique dans ses romans. Le narrateur de ces considérations est soit un(e) de ses personnages, soit l'auteur lui-même. Selon Kundera, même quand l'écrivain intervient dans son roman, ses considérations sont toujours liées à un personnage. Cependant comme Christian Salmon le remarque ici, ce n'est pas constant.

Ci-dessous, Kundera prend l'exemple des considérations à propos de « la mort du fils de Staline » dans la sixième partie de *L'insoutenable Légèreté de l'être*. Cette sixième partie « La Grande Marche » commence par un article à propos de la mort du fils de Staline :

« Ce n'est qu'en 1980, par un article publié dans le Sunday Times, qu'on a appris comment est mort le fils de Staline, Iakov. Prisonnier de guerre en Allemagne pendant la Seconde Guerre mondiale, il 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. Il se fâcha, se disputa avec eux, se battit. Finalement, il demanda audience au commandant du camp. Il voulait qu'il arbitre leur différend. Mais l'Allemand était trop imbu de son importance pour discuter de merde. Le fils de Staline ne peut supporter l'humiliation. Proférant vers le ciel d'atroces jurons russes,

¹⁵³ Milan Kundera, *L'Art du roman*, Traduit du tchèque par François Kérel, in *Œuvres édition définitive I*, 1987, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, pp.689, 690.

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. »¹⁵⁴

Ci-dessus, Kundera reprend les circonstances de la mort d'un des fils de Joseph Staline (1878-1953), Iakov Djougachvili (1907-1943). À vrai dire, la cause de cette mort est restée obscure. Kundera, dans l'entretien avec Christian Salmon, concernant la partie de « La Grande Marche » se sert de cet « essai spécifiquement romanesque » pour illustrer la thèse « le kitsch est la négation absolue de la merde ». Kundera développe ainsi ses considérations sur le « kitsch » allant jusqu'à susciter honte et dégoût, en reprenant cette anecdote. Celle-ci fait intervenir plusieurs personnages : « le fils de Staline », « des officiers anglais », « le commandant du camp ».

Dans cette citation de « La Grande Marche », Kundera aborde la réalité naturelle, le besoin de déféquer et ici ses conséquences : « Des officiers anglais » ne veulent pas voir les toilettes souillées par la merde et ils demandent le nettoyage de ces latrines par « respect » pour la collectivité. « Le commandant du camp imbu de son importance », ne veut pas « discuter de merde ». « Le fils de Staline », ne peut accepter l'humiliation de nettoyer les latrines. Il lui est impossible de subir la réalité face au collectif et son désespoir l'amène au suicide.

Pour illustrer « le kitsch est la négation absolue de la merde », Kundera introduit le sujet du « fils de Staline » parmi plusieurs récits dans « La Grande Marche ». Nous le traiterons ultérieurement dans 2.4.1 « Le « kitsch » dans *L'insoutenable légèreté de l'être* ».

¹⁵⁴ Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Traduit du tchèque par François Kérel, in *Œuvres édition définitive I*, 1984, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, pp.1336.

Dans l'entretien avec Christian Salmon (réf 152) Kundera admet que son ton n'est pas toujours « sérieux », et qu'un « essai est impensable en dehors du roman » ce qu'il appelle « un essai spécifiquement romanesque ». Dans Notes inspirées par « Les Somnambules » dans la troisième partie de *L'Art du roman*, Kundera cite l'« *essai spécifiquement romanesque* » comme une des parts inaccomplies de Broch. Nous le traitons dans 2.4.1.8 « L'Ironie de Kundera ».

2.3.1.6 « À la recherche du présent perdu »

Après *L'Art du roman*, Kundera écrit moins sur le « kitsch ». Dans la cinquième partie des *Testaments trahis*, « À la recherche du présent perdu », Kundera utilise le mot « kitschifiante ». Il écrit sur « l'interprétation kitschifiante » de l'œuvre d'art. Il prend pour exemple un passage extrait de la biographie d'Ernest Hemingway, écrite en 1985 par Jeffrey Meyers concernant la nouvelle : « Collines comme des éléphants blancs ». Cette nouvelle d'Hemingway, *Hilles Like White Elephants* est publiée aux États-Unis en 1927. En France en 1949 elle est traduite en français par Henri Robillot et publiée sous le titre de *Paradis perdu*, signification tout à fait différente du titre original.

En février 1992, Philippe Sollers la retraduit et la présente dans *L'Infini* n°37 sous le titre *Collines comme des éléphants blancs* pour respecter le titre original. Dans cette revue *L'Infini* n° 37, le premier article est « Nouvelle saison en enfer » de Philippe Sollers ; le deuxième est l'essai de Kundera « À la recherche du présent perdu », le troisième est la nouvelle d'Hemingway « Collines comme des éléphants blancs » et le quatrième est « Le début d'un roman et autres textes » de Leos Janacek. Cet essai « À la recherche du présent perdu » de Kundera est donc paru en 1992 dans cette même revue. Nous citons :

« C'est ainsi que l'interprétation kitschifiante met des œuvres d'art à mort. Quelque quarante ans avant que le professeur américain ait imposé à la nouvelle cette signification moralisatrice, on a traduit en France *Collines comme des éléphants blancs* sous le titre *Paradis perdu*, un titre qui n'est pas d'Hemingway (dans aucune langue au monde la nouvelle ne porte ce titre) et qui suggère la même signification (paradis perdu : innocence de l'avant-avortement, bonheur de la maternité promise, etc., etc.). (Curieux détail : dans cette traduction française de 1949, tout à fait comme dans l'exposé du professeur, la jeune fille, *girl*, devient jeune femme, faisant ainsi apparaître le spectre de l'épouse d'Hemingway.)

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 (tous les chefs d'orchestre qui ont dirigé *Jenufa* après lui se sont identifiés à son arrangement) ; c'est une séduction venue de l'inconscient collectif ; une injonction du souffleur métaphysique ; une exigence sociale permanente ; une force. Cette force dépasse les frontières de l'art et vise la réalité même. Elle fait le contraire de ce que faisaient Flaubert, Janacek, Joyce, Hemingway. Sur l'instant présent, elle jette le voile des lieux communs afin que disparaisse le visage du réel. »¹⁵⁵

Au vu de la linguistique, « kitschifiante » est composé par le nom « kitsch », le suffixe « -ifier » qui est une variante de « -fier » et signifie « faire » et le suffixe qui fait le participe présent « -ant ». Cela signifierait l'adjectif de « faire quelque chose de kitsch ». Cependant ce « kitsch » signifie-t-il le même « kitsch » que celui écrit par Kundera jusque-là ?

En 1994, Yoshinari Nishinaga traduit en japonais, le terme « kitschifiant » par « faire les choses inutilement populaires »¹⁵⁶. En 2005, le danois Jørn Boisen écrit que

¹⁵⁵ Milan Kundera, « À la recherche du présent perdu » in *L'Infini*, février 1992, n°37, Paris, Gallimard, p.34.

¹⁵⁶ Milan Kundera, *Les Testaments trahis* (『裏切られた遺言』), traduit par Yoshinari Nishinaga, Tokyo, Shueisya, 1994, p.168.

« l'art véritable est la tentative paradoxale de cerner ce que les choses, les situations, les personnages ont d'unique dans toute leur banalité »¹⁵⁷.

Nous pourrions interpréter que « kitschifiant » signifierait de faire une œuvre d'art « populaire » ou « banale ». Cependant si nous consultons les écrits précédents de Kundera, pouvons-nous affirmer que « kitschifiant » n'a pas seulement la signification « populaire » ou « banale » ? Selon Kundera à cause de « l'interprétation kitschifiante », une œuvre d'art ne peut plus être considérée comme telle. Dans la biographie d'Hemingway par Jeffrey Meyers (1985), qu'entend-t-on par « interprétation kitschifiante » ? Kundera l'explique :

« J'ouvre la biographie de Hemingway écrite en 1985 par Jeffrey Meyers, professeur de littérature dans une université américaine, et je lis le passage concernant *Collines comme des éléphants blancs*. Première chose que j'apprends : la nouvelle « dépeint peut-être la réaction de Hemingway à la deuxième grossesse de Hadley » [première épouse de Hemingway]. »¹⁵⁸

Kundera écrit que Jeffrey Meyers remarque dans *Collines comme des éléphants blancs* qu'Hemingway est influencé par sa vie réelle, privée et affective en lien avec la grossesse de sa première épouse. Hemingway traite ici du sujet de l'« avortement », sans jamais utiliser le mot. Cependant, est-il possible d'associer toutes les conversations et toutes les descriptions contenues dans cette nouvelle, à l'histoire personnelle d'Ernest Hemingway ? Est-il juste d'empêcher les lecteurs de jouir de l'esthétique, du mystère et de l'imagination, en lui imposant une « signification moralisatrice » ?

¹⁵⁷ Jørn Boisen, *Une fois ne compte pas : Nihilisme et sens dans L'insoutenable légèreté de l'être de Milan Kundera*, Copenhague, Museum Tusulanum Press University of Copenhagen, 2005, p.50.

¹⁵⁸ Milan Kundera, « À la recherche du présent perdu » in *L'Infini*, février 1992, n°37, Paris, Gallimard, p.32.

En réalité, Hemingway ne mentionne que le minimum sur les situations et les personnages. Kundera remarque que la majeure partie de cette nouvelle est composée par la conversation de deux personnages, et « on n'en finirait jamais d'inventer les cas de figure qui peuvent se cacher derrière le dialogue »¹⁵⁹.

Jørn Boisen précise que « le roman refuse la réduction de la vie à un enchaînement causal. Il se situe de l'autre côté de la causalité »¹⁶⁰. Selon Kundera, cette « causalité » vient de « l'inconscient collectif », et elle voile la réalité mais en même temps elle est « une exigence sociale permanente ». En 2011, Christine Angela Knoop observe dans son *Kundera and the Ambiguity of Authorship*, que « l'art, pour Kundera, crée une compréhension profonde de la réalité, et ce type de l'interprétation empêche l'interprète de comprendre la littérature et la réalité »¹⁶¹.

Quand Kundera écrit « l'interprétation kitschifiante met des œuvres d'art à mort », il exprime, que l'œuvre qui est devenue « lieux communs », n'est plus de l'art sans pour autant faire comprendre la réalité. Ainsi « l'interprétation kitschifiante » signifierait montrer ce qui est exigé par le collectif (la « causalité » entre l'œuvre d'art et la réalité).

Ce dévoiement cèderait facilement aux « lieux communs » qui masquent la réalité. Pour « plaire au plus grand nombre », il faut créer une œuvre d'art claire et familière. Ici la réalité n'est plus en question, pour Kundera c'est également une forme de « kitsch ».

¹⁵⁹ Milan Kundera, « À la recherche du présent perdu » in *L'Infini*, février 1992, n°37, Paris, Gallimard, p.23.

¹⁶⁰ Jørn Boisen, *Une fois ne compte pas : Nihilisme et sens dans L'insoutenable légèreté de l'être de Milan Kundera*, Copenhague, Museum Tusulanum Press University of Copenhagen, 2005, p.50.

¹⁶¹ Christine Angela Knoop, *Kundera and the Ambiguity of Authorship*, Cambridge, MHRA, 2011, p.94.

2.3.1.7 « Die Weltliteratur »

En 2005, dans « Die Weltliteratur » paru dans *Le Rideau*, Kundera donne un sujet nommé « Kitsch et Vulgarité ». Cet essai apporte une tonalité différente de Kundera sur le « kitsch » :

« Le mot « kitsch » est né à Munich au milieu du XIX^e siècle et désigne le déchet sirupeux du grand siècle romantique. Mais peut-être Hermann Broch, qui voyait le rapport du romantisme et du kitsch en proportions quantitativement inverses, était-il plus proche de la vérité : selon lui, le style dominant du XIX^e siècle (en Allemagne et Europe centrale) était le kitsch sur lequel se détachaient, comme des phénomènes d'exception, quelques grandes œuvres romantiques. »¹⁶²

Kundera répète ci-dessus l'explication du « kitsch » avec les mots clefs : « XIX^e siècle », « romantique », « Hermann Broch » et « Allemagne ». Ces explications sont presque identiques à celles précédemment exprimées mais, c'est la première fois que Kundera désigne « le déchet sirupeux ».

Jusqu'à présent, Kundera citait : « refuser l'ironie », « l'idéal esthétique », « la négation absolue de la merde » ou « l'attitude de celui qui veut plaire à tout prix et au plus grand nombre », mais jamais « le déchet sirupeux ». Que cela signifie-t-il ?

Selon le dictionnaire français, « le déchet » signifie « perte, diminution qu'une chose subite dans l'emploi qui en est fait », « ce qui reste d'une matière qu'on a travaillée » et « résidu impropre à la consommation, inutilisable (et en général sale ou encombrant) »¹⁶³. C'est le propre du corps humain de produire des déchets.

Concernant « sirupeux », signifie « de la nature, de la consistance du sirop (du

¹⁶² Milan Kundera, *Le Rideau*, in *Œuvres édition définitive II*, 2005, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, pp.978-979.

¹⁶³ *Le Nouveau Petit Robert de la langue française*, Paris, Le Robert, 2008.

miel, de la mélasse) » ou sous une forme familière « facile et écœurante ». « le déchet sirupeux » signifierait le produit qui manque de qualité et ne convient pas à une utilisation immédiate mais grâce au sirop, ses défauts sont édulcorés.

Ici, Kundera écrit que le « kitsch désigne le déchet sirupeux du grand siècle romantique », soit le XIX^e siècle. Cela concerne des œuvres qui n'ont pas de valeurs artistiques mais sont très faciles à comprendre, grâce à l'effet romanesque et sentimental qui séduit le public. Ce point de vue est similaire à celui de « la négation absolue de la merde ». Puisque les deux dissimulent la vérité soit la talure, la pourriture ou la merde.

Ci-dessus, la citation est composée de deux phrases : dans la première phrase Kundera dit que le « kitsch » est « le déchet sirupeux ». Dans la deuxième phrase il revient sur les écrits d'Hermann Broch à propos du « kitsch ».

Pour écrire cela, Kundera s'appuie vraisemblablement sur le texte ci-après de Broch :

« Inmitten dieser ihr völlig inadäquaten, kitschigen Umgebung ist die große Kunst der Romantik entstanden; es war noch nicht die Umgebung Beethovens, Schuberts, Byrons, Shelleys, Keats' und Novalis', aber sie war es bereits für Stendhal, für Delacroix, für Turner, für Berlioz und Chopin, für Eichendorff, Tieck und Brentano. Wie ist so viel Echtheit, so viel echter Glanz und echte Stärke und schließlich (wie in der deutschen Lyrik) so viel Innigkeit mit so viel Dekorationsbombast zu vereinen? »¹⁶⁴

« C'est au milieu de l'environnement Kitsch, qui lui est complètement inadéquat, que le grand art du romantisme est né ; ce n'était pas encore l'environnement de Beethoven, Schubert, Byron, Shelley, Keats et Novalis, mais c'était déjà pour Stendhal, pour Delacroix, pour Turner, pour Berlioz et Chopin, pour Eichendorff, Tieck et Brentano. Comment tant d'authenticité, tant d'éclat réel et de force réelle et enfin (comme dans le lyrisme allemand) tant d'intimité peuvent-ils s'unir avec tant de décoration grandiloquente ? »

Broch écrit ci-dessus que le grand art du romantisme est né au milieu de l'environnement

¹⁶⁴ Hermann Broch, « Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches », in *Dichten und Erkennen Essays Band I*, Zürich, Rhein-Verlag, 1955, p.296.

« Kitsch ». Il énumère les noms des artistes européens : Ludwig von Beethoven (1770-1827), Franz Schubert (1797-1828), Lord Byron (1788-1824), Percy Bysshe Shelley (1792-1822), John Keats (1795-1821) et Novalis (1772-1801). Ils sont tous nés à la fin de XVIII^e siècle et décédés dans la première partie du XIX^e siècle. Il est possible de les considérer comme les précurseurs des artistes romantiques. Cependant, selon Broch, ils ont vécu trop tôt pour créer des œuvres dans l'environnement pleinement « Kitsch ». Broch poursuit par les noms des artistes européens et romantiques du XIX^e siècle : Stendhal (1783-1842), Eugène Delacroix (1798-1863), Joseph Mallord William Turner (1775-1851), Frédéric Chopin (1810-1849), Joseph von Eichendorff (1788-1857), Ludwig Tieck (1773-1853) et Clemens Brentano (1778-1842). Précisons que : Stendhal, Delacroix et Turner, n'ont pas de relations avec l'Allemagne et l'Europe centrale.

Kundera a souligné que le « kitsch » est dominant « en Allemagne et en Europe centrale ». Broch, ne donne pas seulement des exemples d'artistes allemands ou d'Europe centrale. Rappelons que le romantisme est apparu à la fin du XVIII^e siècle en Angleterre puis en Allemagne et enfin, il a essaimé dans l'Europe.

Notons qu'Hermann Broch n'avait pas assez de relations en Angleterre. Pour sa culture et sa réflexion il fut influencé par les œuvres autrichiennes et allemandes. Cidessus Kundera souligne l'originalité de Broch : le style dominant du XIX^e siècle était le « kitsch » mais par exception quelques grandes œuvres romantiques s'en détachaient. Broch explique qu'au milieu de l'environnement Kitsch, le grand art du romantisme est né, et nous pourrions y trouver le bien-fondé de l'écrit de Kundera.

Broch poursuit dans « quelques remarques sur le problème du Kitsch » :

« Manches spricht für die Prävalenz des Kitsches, vor allem das Fehlen der Mittelwerte. Der Tonus des Epochenstiles wird im allgemeinen zwar vom Geniewerk angegeben, aber er wird vom Durchschnittswerk getragen. Die

Kunstgeschichte ist voll solch minderer Werke[.] »¹⁶⁵

« Quelques choses parlent de l'avantage du Kitsch, notamment l'absence de valeurs moyennes. Le tonus du style de l'époque est généralement donné par l'œuvre de génie ; mais il est porté par l'œuvre moyenne. L'histoire de l'art est pleine de telles œuvres inférieures [.] »

Ci-dessus Broch écrit que l'histoire de l'art n'est pas faite seulement d'œuvres supérieures comme celles de génie mais aussi de beaucoup d'œuvres « inférieures ».

De plus « le tonus du style de l'époque est porté par l'œuvre moyenne ». Selon Broch, autrefois, l'art était hiérarchisé en trois classes : supérieure, moyenne, et « Kitsch » (les œuvres « inférieures » signifieraient ici « moyennes » et « Kitsch », puisque les deux sont inférieures comparées avec les œuvres de génie).

On trouvait également dans la classe moyenne beaucoup de bonnes œuvres mais non classées comme étant de génie. Ces œuvres portaient « le tonus du style de l'époque ». Cependant les romantiques n'ont pas réussi à créer des œuvres moyennes. Sans cette référence de « valeur moyenne », ne peut que s'en suivre le « Kitsch ». Les œuvres classées comme œuvre de génie, sont peu nombreuses et exceptionnelles.

Pour expliquer le « kitsch », Kundera se réfère donc aux écrits de Broch. Sans œuvre moyenne, l'œuvre doit être soit de génie soit « Kitsch ». En règle générale, parmi l'ensemble des œuvres, il y a une écrasante majorité d'œuvres « inférieures ». Ce qui explique que pour Broch, au XIX^e siècle, le style dominant était le « kitsch ».

Kundera poursuit à propos du « kitsch » :

« Je ne soupçonne pas les modernistes français d'avoir cédé à la tentation du sentimentalisme et de la pompe mais, faute d'une longue expérience du kitsch, l'aversion

¹⁶⁵ Hermann Broch, « Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches », in *Dichten und Erkennen Essays Band I*, Zürich, Rhein-Verlag, 1955, p.297.

hypersensible contre lui n'a pas eu chez eux l'occasion de naître et de se développer. Ce n'est qu'en 1960, donc cent ans après son apparition en Allemagne, que ce mot a été utilisé en France pour la première fois ; en 1966, le traducteur français des essais de Broch puis, en 1974, celui des textes d'Hannah Arendt traduisent encore le mot « kitsch » par « art de pacotille », rendant ainsi incompréhensible la réflexion de leurs auteurs. »¹⁶⁶

Selon Kundera, les français n'ont pas une longue expérience du « kitsch », ni d'aversion contre le « kitsch ». Nous rappelons que le romantisme est apparu en Angleterre et en Allemagne à la fin de XVIII^e siècle, puis en Europe, notamment en France.

En France au cours du XIX^e siècle, beaucoup de chefs d'œuvre naissent et ces créations émergent avec le romantisme des écrivains : François-René de Chateaubriand (1768-1848), Stendhal né Henri Beyle (1783-1842), Gustave Flaubert (1821-1880), etc. Le développement du romantisme est différent selon la situation et l'évolution de chaque pays.

Kundera revient sur la traduction en français de l'œuvre d'Hermann Broch en 1960 (et également celle en 1974). Il remarque qu'à cause de la mauvaise traduction, les lecteurs ne peuvent pas appréhender à juste titre la réflexion d'Hermann Broch. Ce que Kundera souligne ci-dessus, est que pour le Français, le « kitsch » n'est pas sujet d'« aversion ». Mais il l'est pour Kundera.

Qu'est-ce qui est sujet d'« aversion » pour les français, notamment pour les intellectuels français ? :

« Je relis *Lucien Leuwen* de Stendhal, les conversations mondaines au salon ; je m'arrête sur les mots-clés qui saisissent différentes attitudes des participants : vanité ; vulgaire ;

¹⁶⁶ Milan Kundera, *Le Rideau*, in *Œuvres édition définitive II*, 1984, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, pp.978-979.

esprit (« cet acide de vitriol qui ronge tout ») ; ridicule ; politesse (« politesse infinie et sentiment nul ») ; bien-pensance. Et je me demande : quel est le mot qui exprime le maximum de *réprobation esthétique* comme la notion de kitsch l'exprime pour moi ? Finalement, je trouve ; c'est le mot « vulgaire », « vulgarité ». « M. Du Poirier était un être de la dernière vulgarité et qui semblait fier de ses façons basses et familières ; c'est ainsi que le cochon se vautre dans la fange avec une sorte de volupté insolente pour le spectateur... »

Le mépris du vulgaire habitait les salons d'autrefois de même que ceux d'aujourd'hui. Rappelons l'étymologie : vulgaire vient de *vulgus*, peuple ; est vulgaire ce qui plaît au peuple ; un démocrate, un homme de gauche, un combattant pour les droits de l'homme est obligé d'aimer le peuple ; mais il est libre de le mépriser altièrément dans tout ce qu'il trouve vulgaire. »¹⁶⁷

Ci-dessus Kundera cite Stendhal, grand écrivain romantique et son roman *Lucien Leuwen* écrit en 1834. Il reprend quelques phrases de ce roman. A propos de M. Du Poirier, un des personnages, Stendhal exprime qu'il est « à Nancy un médecin célèbre par un rare talent, et de plus, fort bien venu dans la société à cause de son éloquence et de ses opinions furibondes de légitimité »¹⁶⁸, mais il n'est pas de naissance aristocratique.

Deux citations mises entre parenthèses, « cet acide de vitriol qui ronge tout » et « politesse infinie et sentiment nul » proviennent du roman *Lucien Leuwen* à la page 414 et 348 chez Stendhal. Puis Stendhal caricature le personnage : « Ce M. Du Poirier était un être de la dernière vulgarité, et qui semblait fier de ses façons basses et familières ; c'est ainsi que le cochon se vautre dans la fange avec une sorte de volupté insolente pour le spectateur »¹⁶⁹. M. Du Poirier est talentueux, éloquent, familier, furieux et fort dans la société. Mais pour la noblesse il est vulgaire et insolent.

¹⁶⁷ Milan Kundera, *Le Rideau*, in *Œuvres édition définitive II*, 1984, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p.979.

¹⁶⁸ Stendhal, *Lucien Leuwen*, Arvensa Editions, 2015, p.117.

¹⁶⁹ Stendhal, *Lucien Leuwen*, Arvensa Editions, 2015, p.118.

Kundera interprète que la notion de « vulgaire » ou de « vulgarité » serait équivalente à celle du « kitsch », comme celle du maximum de « *réprobation esthétique* » pour les aristocrates et intellectuels français. Poursuivons sur le mot « vulgaire » que signifie-t-il ? Selon le dictionnaire, comme l'écrit Kundera, l'origine du mot « vulgaire » est « vulgus (le commun des hommes) » en latin. Le dictionnaire le définit : « Très répandu ; admis, mis en usage par le commun des hommes (sans aucune valeur péjorative) », « Se dit de la forme de langue connue de tous (opposé à littéraire) »¹⁷⁰. M. Du Poirier n'a pas des manières aristocratiques, il se comporte vulgairement.

Si la notion de « vulgaire » était le maximum de « *réprobation esthétique* » pour les nobles français, ce fait n'est pas acceptable pour Kundera. Les deux notions de « vulgaire » et « kitsch » ne se concilient pas. A ce propos Kundera cite son expérience pendant les premières semaines de son émigration à Paris :

« Je me souviens d'avoir été assis dans un bar en face d'un intellectuel parisien qui m'avait soutenu et beaucoup aidé. C'était notre première rencontre à Paris et, dans l'air au-dessus de nous, j'ai vu planer de grands mots : persécution, goulag, liberté, bannissement du pays natal, courage, résistance, totalitarisme, terreur policière. Voulant chasser le kitsch de ces spectres solennels, j'ai commencé à expliquer que le fait d'être suivis, d'avoir les micros de la police dans nos appartements, nous avais appris le délicieux art de la mystification. Un de mes copains et moi avions échangé nos appartements et aussi nos noms ; lui, grand coureur, souverainement indifférent aux micros, avait réalisé ses plus grands exploits dans mon studio. Étant donné que le moment le plus difficile de chaque histoire amoureuse est la séparation, mon émigration tombait à pic pour lui. Un jour, les demoiselles et les dames avaient trouvé l'appartement fermé, sans mon nom, tandis que moi j'étais en train d'envoyer de Paris, avec ma signature, des petites cartes d'adieu à sept femmes que je n'avais jamais vues.

Je voulais amuser l'homme qui m'était cher, mais son visage s'est assombri jusqu'à ce

¹⁷⁰ *Le Nouveau Petit Robert de la langue française*, Paris, Le Robert, 2008.

qu'il me dise, et ce fut comme le couperet de la guillotine : « Je ne trouve pas ça drôle. »

Nous sommes restés amis sans jamais nous aimer. Le souvenir de notre première rencontre me sert de clé pour comprendre notre longue mésentente inavouée : ce qui nous séparait était le choc de deux attitudes esthétiques : l'homme allergique au kitsch se heurtait à l'homme allergique à la vulgarité. »¹⁷¹

En 1975 à Paris, la situation de la Tchécoslovaquie était connue des intellectuels français. La population tchèque subissait l'« occupation », la « persécution », voir le « goulag », et autres perversités. Il est vrai que la situation en République socialiste tchèque de cette époque peut être exprimée par ces « grands mots ». Mais il y également la vie « vulgaire » pour le commun des hommes.

Pour Kundera, ce monde qui est exprimé par ces « grands mots » n'est que celui « désiré ou redouté », c'est-à-dire le « kitsch ». Broch écrit que l'artiste doit toujours « « montrer » le monde intérieur ou extérieur, « tel qu'il est réellement » ».

Kundera réalise que le monde qui est exprimé par ces « grands mots » est également « réel ». En conséquence, il est honnête de le décrire. Dans sa conversation avec « un intellectuel parisien », Kundera raconte « le fait d'être suivi » et « les micros de la police » dans son appartement, c'est-à-dire la « persécution » et la « terreur policière ». C'était pour lui « le fait » et en même temps la vie quotidienne. Mais bien que suivi et surveillé, la vie quotidienne n'est pas toujours triste et spéciale.

Il parle donc d'un ami tchèque « grand coureur », qui réalise « ses plus grands exploits » dans son appartement pragois et ce bien qu'il se sait surveillé par la police. Pour « un intellectuel parisien », ces histoires d'aventures galantes sont « vulgaires », et inacceptables. Kundera explique que c'est « le choc de deux attitudes esthétiques ». Selon

¹⁷¹ Milan Kundera, *Le Rideau*, in *Œuvres édition définitive II*, 1984, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, pp.980,981.

lui, les deux notions « kitsch » et « vulgaire » pourraient également être le maximum de « réprobation esthétique », mais elles ne sont pas conciliables.

Relisons les écrits de Kundera sur le « kitsch ». Dans l'essai sur Philip Roth « L'Anti-kitsch américain » publié en 1982, Kundera y écrit que « jouer du kitsch signifie refuser l'ironie », le « kitsch » ne peut jamais « faire la paix avec l'ironie » et l'ironie est « le pôle opposé » du « kitsch »¹⁷².

Dans la conversation avec « un intellectuel parisien » (réf 170) Kundera fait preuve d'ironie, en vue de lui démontrer, sans méchanceté, la réalité, vécue en Tchécoslovaquie. Cependant cet « intellectuel parisien » ne peut pas comprendre cette ironie.

Revenons sur le mot « ironie ». Dans son dictionnaire personnel, « Quatre-vingt-neuf mots » Kundera le définit :

« IRONIE. Quel personnage a raison et lequel a tort ? Emma Bovary est-elle insupportable ? Ou courageuse et touchante ? Pas de réponse. Le roman est l'art par essence ironique, cela veut dire : sa « vérité » est cachée, non prononcée et non prononçable. L'homme désire l'image simplifiée du monde où le bien soit nettement séparé du mal. Avec l'héroïsme donquichottesque, le roman va à l'encontre de cette exigence indéracinable, en nous dévoilant l'ambiguïté essentielle des choses humaines. L'ironie n'est pas un penchant personnel de tel ou tel écrivain. Elle est l'affaire du roman en tant qu'art. L'ironie = la façon de faire voir l'ambigu. »¹⁷³

Kundera explique ci-dessus que le roman est l'art ironique ; c'est-à-dire que la « vérité »

¹⁷² Milan Kundera, « L'Anti-kitsch américain », in *Le Nouvel Observateur*, numéro 941, 20-26 novembre 1982, p.101.

¹⁷³ Milan Kundera, « Quatre-vingt-neuf mots », *Le Débat* 1985/5 (n° 37), p. 87-118. DOI 10.3917/deba.037.0087, p.7.

du roman « est cachée, non prononcée et non prononçable ». Pour Kundera la relation entre le roman et le lecteur est ambivalente. Le roman nous dévoile la « vérité » : le monde ambigu. Cependant les hommes désirent la simplicité et la distinction claire entre le bien et le mal, ce qui conforte leurs certitudes. Mais en réalité le monde n'est pas simple et la distinction entre le bien et le mal est imprécise. Selon Kundera, ceux qui pensent que le monde est simple, dual, partagé entre le bien et le mal, sont de nature « kitsch ». L'ironie permet d'approcher « l'ambigu », c'est-à-dire la « vérité ».

2.3.1.8 « Les Listes noires ou divertimento en hommage à Anatole France »

Kundera revient sur le « kitsch » et l' « ironie ». Dans « Les Listes noires ou divertimento en hommage à Anatole France » paru dans *Une Rencontre* en 2009, il utilise mot le « kitsch » en une forme plus naturelle. Nous citons :

« Ceux qui ont réussi, pour tout un siècle, à placer le nom d'Anatole France sur la liste noire n'étaient pas romanciers ; c'étaient des poètes : d'abord, les surréalistes : Aragon (sa grande conversion au roman l'attendait encore), Breton, Éluard, Soupault (chacun a écrit son propre texte pour le pamphlet commun).

Jeunes avant-gardistes convaincus, ils étaient tous irrités par une gloire trop officielle ; authentiques poètes lyriques, ils concentraient leur aversion sur les mêmes mots-clés ; Aragon reproche au mort : « l'ironie » ; Éluard : « le scepticisme, l'ironie » ; Breton : « le scepticisme, le réalisme, le manque de cœur ». Leur violence avait donc un sens, une logique, même si, sincèrement, ce « manque de cœur » sous la plume de Breton me déconcerte un peu. Le grand Non-Conformiste voulait-il châtier le cadavre avec le martinet d'un mot-kitsch si usé ?

Dans *Les dieux ont soif* France parle d'ailleurs lui aussi du cœur. Gamelin se trouve parmi

ses nouveaux collègues, les juges de la Révolution, obligés, à toute vitesse, de condamner les accusés à mort ou de les acquitter ; voici comment France les décrit : « d'un côté les indifférents, les tièdes, les raisonneurs, qu'aucune passion n'animait, et d'un autre côté ceux qui se laissaient conduire par le sentiment, se montraient peu accessibles à l'argumentation et *jugeaient avec le cœur. Ceux-là condamnaient toujours* » (c'est moi qui souligne).

Breton a bien vu : Anatole France ne tenait pas le cœur en grande estime. »¹⁷⁴

Kundera écrit ci-dessus à propos de l'écrivain français Anatole France (1844-1924) qui fut critiqué, décrié, par les poètes de la génération suivante : Louis Aragon (1897-1982), André Breton (1896-1966) et Paul Éluard (1895-1952), Philippe Soupault (1897-1990). Ils sont connus comme poètes du « dadaïsme » et du « surréalisme ».

Le dadaïsme et le surréalisme, mouvements intellectuels, nés au début de XX^e siècle, prônaient des idées de révolte contre l'idéologie, l'ordre actuel, les valeurs reçues. Anatole France (1844-1924) est lui un grand écrivain français, académicien en 1896, prix Nobel de littérature en 1921. En 1924, le mouvement du dadaïsme et du surréalisme s'officialise avec la publication du « *manifeste du surréalisme* » d'André Breton. Cette année-là, Anatole France âgé de 80 ans, décède, à l'apogée de sa gloire.

Kundera analyse que sa « gloire trop officielle » irrite les avant-gardistes cadets. Pour les surréalistes, il leur faut se révolter contre les valeurs reçues. En juillet 1925, André Breton présente un texte intitulé « Pourquoi je prends la direction de La révolution surréaliste » dans *La Révolution surréaliste* (N°4) :

« On sait, on pourrait savoir à quels mobiles cédèrent, il y a six mois, les fondateurs de

¹⁷⁴ Milan Kundera, *Une Rencontre*, in *Œuvres édition définitive II*, 2009, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, pp.1095, 1096.

cette revue. Il s'agissait avant tout, pour eux, de remédier à l'insignifiance profonde à laquelle peut atteindre le langage sous l'impulsion d'un Anatole France ou d'un André Gide. Et qu'importe si c'est par le chemin des mots que nous avons cru pouvoir revenir à l'innocence première ! Si péché il y eut, c'est quand l'esprit saisit ou crut saisir la pomme de la « clarté ». »¹⁷⁵

André Breton écrit sur la raison de la parution de cette revue le première décembre 1924¹⁷⁶. Il veut remédier à « l'insignifiance » du langage « sous l'impulsion d'Anatole France ». En quoi le « langage » d'Anatole France est-il insignifiant pour André Breton ? André Breton, par un symbole biblique, estime qu'Anatole France « a péché » en croyant saisir « la pomme de la clarté » ; comme Adam et Eve déjouant la volonté de Dieu, lequel les punira.

En 1924, à la mort d'Anatole France, Aragon écrit un texte : « Avez-vous déjà giflé un mort ? », Breton rajoute « Refus d'inhumer », Éluard « Un vieillard comme les autres », Soupault « L'erreur »¹⁷⁷. Ces titres satiriques, violents, trouvent leur origine dans le jeu dit « *Un Cadavre* », jeu d'écriture collectif inventé par les surréalistes.

Dans l'extrait « une rencontre » (réf 173) Kundera souligne les mots-clés : « l'ironie », « le scepticisme », « le scepticisme » et « le réalisme ». En 1985, dans l'article « IRONIE » (réf 172) contenu dans « Quatre-vingt-neuf mots », Kundera écrit que le roman nous dévoile la « vérité » : le monde ambigu, et l' « ironie = la façon de faire voir l'ambigu »¹⁷⁸. Pour Kundera, ce qui nous fait voir « l'ambigu » est l'un des rôles du roman. En 1986, Kundera revient sur l'article de « IRONIE » dans une autre

¹⁷⁵ *Manifestes DADA surréalistes*, Textes réunis et présentés par Georges Sebbag, Paris, Jean-Michel Place, 2005, pp.91,92.

¹⁷⁶ <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5844543r>

¹⁷⁷ *Un cadavre*, Paris, Imprimerie spéciale du Cadavre, <http://www.andrebretton.fr/work/56600100143070>

¹⁷⁸ Milan Kundera, « Quatre-vingt-neuf mots », *Le Débat* 1985/5 (n° 37), p. 87-118. DOI 10.3917/deba.037.0087, p.7.

version de son dictionnaire personnel, « Soixante-neuf mots » paru dans *L'Art du roman*.

Il clôt son article avec cette phrase :

« Inutile de vouloir rendre un roman « difficile » par affectation de style ; chaque roman digne de ce mot, si limpide soit-il, est suffisamment difficile par sa consubstantielle ironie. »¹⁷⁹

Kundera écrit ci-dessus que le « roman digne de ce mot » n'a pas besoin d'« affectation de style » pour être « suffisamment difficile par sa consubstantielle ironie », d'une seule et même substance, d'une seule et même ironie.

Une autre façon de l'envisager serait qu'un « roman digne de ce mot » contienne l'« ironie », et que ce « roman » touche l'« ambigu ». Il n'est pas besoin de triturer le style d'écriture française pour rendre un roman « difficile », comme ces écrivains surréalistes l'ont façonné. Dès lors, nous situons mieux « l'ironie », « le scepticisme », « le réalisme », ces mots ont « une logique » aux yeux de Kundera.

Nous le savons, Kundera a de l'aversion pour ces antonymes : « kitsch »¹⁸⁰, « dogmatisme »¹⁸¹, « idéalisme » et il revient toujours sur l'idée que l'ironie est opposée au kitsch.

¹⁷⁹ Milan Kundera, *L'Art du roman*, in *Œuvres édition définitive II*, 1986, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p.722.

¹⁸⁰ Kundera écrit : « C'est l'ironie qui est le pôle opposé de cette vision rosâtre, didactique et sentimentale qu'on appelle le kitsch ». (Milan Kundera, « L'Anti-kitsch américain », in *Le Nouvel Observateur*, numéro 941, 20-26 novembre 1982, p.101.)

¹⁸¹ Hermann Broch écrit : « Hier beginnt das spezifisch Dogmatische der Kitschmethoden. Über die kleinen Dogmatismen des Kitsches brauchen wir nicht viel zu reden; sie sind in unzähligen Fällen nachzuweisen ». (Hermann Broch, « Das Weltbild des Romans », in *Dichten und Erkennen Essays Band I*, Zürich, Rhein-Verlag, 1955, p.219.) Broch utilise ici les mots « Dogmatische (dogmatique) » et « Dogmatismen (dogmatisme(s)) ».

André Breton, reprochait entre autre « un manque de cœur » à Anatole France. Kundera estime qu'André Breton, ce « grand Non-Conformiste » voulait châtier le « cadavre » avec « un mot-kitsch si usé ». (Réf 173)

André Breton critique l'absence de sensibilité de l'œuvre d'Anatole France. Le grand surréaliste qui se croyait le « grand Non-Conformiste », est-il sensible aux sentiments des autres ? « Avant-gardiste » et « sensible » sont-ils compatibles ?

Kundera associe le mot « sentimental » avec le « XIX^e siècle » pour expliquer le « kitsch ». Dans « Quatre-vingt-neuf mots » en 1985, il écrit que « Pour Broch, le kitsch est lié historiquement au romantisme sentimental du XIX^e siècle »¹⁸².

En ce sens, Milan Kundera, est d'accord avec Hermann Broch qui considérait le XIX^e siècle comme le siècle du « Kitsch »¹⁸³. Selon Kundera, Anatole France perçoit également le risque du sentiment et du « cœur ». Kundera cite le roman d'Anatole France, *Les dieux ont soif*¹⁸⁴, il y souligne ces phrases : « Ce qui se laissaient conduire par le sentiment [...] jugeaient avec le cœur. Ceux-là condamnaient toujours ». Il ferait ci-après allusion au fait que ces surréalistes se laissaient également « conduire par le sentiment » et jugeaient « avec le cœur ». Pour Kundera, ils ne seraient pas du tout avant-gardistes, non-conformistes à la différence d'Anatole France.

Kundera associe les noms de Paul Éluard et d'Anatole France avec le mot « kitsch » dans son dictionnaire personnel « Quatre-vingt-neuf mots » en 1985. Dans

¹⁸² Milan Kundera, « Quatre-vingt-neuf mots », *Le Débat* 1985/5 (n° 37), p. 87-118. DOI 10.3917/deba.037.0087, p.8.

¹⁸³ Hermann Broch, « Quelques remarques à propos du kitsch », Traduit de l'allemand par Albert Kohn, in *Création littéraire et connaissance*, Paris, Gallimard, pp.314,315.

¹⁸⁴ « L'audience fut suspendue et les jugés se réunirent dans la chambre de délibérations. Là, après une discussion obscure et confuse, ils se partageaient en deux groupes à peu près égaux en nombre. On vit d'un côté les indifférents, les tièdes, les raisonneurs, qu'aucune passion n'animait, et d'un autre côté ceux qui se laissaient conduire par le sentiment, se montraient peu accessibles à l'argumentation et jugeaient avec le cœur. Ceux-là condamnaient toujours. C'étaient les bons, les purs : ils ne songeaient qu'à sauver la République et ne s'embarrassaient point du reste », Anatole France, *Les dieux ont soif*, in *Œuvres IV*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, pp.526,527.

« Les Listes noires ou divertimento en hommage à Anatole France », Kundera parle d'« Éluard : « le scepticisme, l'ironie » »¹⁸⁵. Dans un de ses articles « VIE (avec le V en majuscule) », il cite Paul Éluard plus longuement :

« VIE (avec le V en majuscule). Paul Éluard, dans le pamphlet des surréalistes *Un cadavre*, apostrophe la dépouille d'Anatole France : « Tes semblables, cadavre, nous ne les aimons pas... », Etc. Après le coup de pied dans un cercueil, la justification de ce coup : « Ce que je ne puis plus imaginer sans avoir les larmes aux yeux, la Vie, elle apparaît encore aujourd'hui dans de petites choses dérisoires auxquelles la tendresse seule sert maintenant de soutien. Le scepticisme, l'ironie, la lâcheté, France, l'esprit français qu'est-ce ? Un grand souffle d'oubli me traîne loin de tout cela. Peut-être n'ai-je jamais rien lu, rien vu, de ce qui déshonore la Vie ? »

Au scepticisme et à l'ironie, on a opposé : les petites choses dérisoires, les larmes aux yeux, la tendresse, l'honneur de la Vie, oui, de la Vie avec le V majuscule ! On a donné un coup de pied dans un cercueil au nom du kitsch le plus plat ! »¹⁸⁶

Kundera cite ci-dessus le deuxième paragraphe du texte d'« Un vieillard comme les autres ». Paul Éluard ne cache plus sa sentimentalité : « la Vie » est « ce que je ne puis plus imaginer sans avoir les larmes aux yeux ». Dans « la Vie », « la tendresse » est plus importante et utile que « l'ironie » et « le scepticisme ». Kundera comme Broch, n'accepteraient jamais l'idée que « l'ironie » ait quelque chose à voir avec la tendresse. Dans la version de la « Bibliothèque de la Pléiade », Kundera a modifié la dernière phrase en : « Derrière le geste spectaculairement non-conformiste, l'esprit du kitsch le plus

¹⁸⁵ Milan Kundera, *Une Rencontre*, in *Œuvres édition définitive II*, 2009, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, pp.1095, 1096.

¹⁸⁶ Milan Kundera, « Quatre-vingt-neuf mots », *Le Débat* 1985/5 (n° 37), p. 87-118. DOI 10.3917/deba.037.0087, p.18.

plat »¹⁸⁷. Le mouvement des surréalistes se croyait à l'avant-garde de son époque.

En réalité les idées énoncées, recyclaient de vieilles pensées en usage au XIX^e siècle. Les surréalistes critiquent à tort Anatole France comme étant le symbole de la tradition et de la littérature française, classique. Dans *Les dieux ont soif*, Anatole France fait dire à Gamelin qu'il songe à la possibilité de l'innocence du suspect. Gamelin dit ci-dessous :

« Ceux-là condamnaient toujours. C'étaient les bons, les purs : ils ne songeaient qu'à sauver la République et ne s'embarrassaient point du reste. [...] »

« Il n'y a pas de preuves, dit Gamelin, à haute voix.

--- Il n'y a jamais de preuves », répondit en haussant les épaules le chef du jury, un bon, un pur. »¹⁸⁸

Les gens qui jugent « avec le cœur » et condamnent sont toujours « les bons » et « les purs ». Ils ne pensent qu'à « sauver la République ». Pour y parvenir, ils ne considèrent pas la culpabilité ou l'innocence du suspect, c'est-à-dire la « vérité ». Ici la « vérité » difficile et ambiguë n'est pas plus importante que « le cœur » ou le sentiment simple et clair. Kundera devine que le monde est tourmenté mais que les hommes désirent la simplicité. Il rédigera un chapitre « en hommage à Anatole France » *Une Rencontre*.
2.3.1.8.

¹⁸⁷ Milan Kundera, *L'Art du roman*, in *Œuvres édition définitive II*, 2009, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1986, p.738.

¹⁸⁸ Anatole France, *Les dieux ont soif*, in *Œuvres IV*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, p.527.

2.4 Le « kitsch » dans les romans de Milan Kundera

Jusqu'à présent nous avons traité de la façon dont Kundera écrivait sur le « kitsch » notamment dans ses essais. Pour mémoire, de 1982 à 2009, Kundera définit le « kitsch » par : « l'antonyme de l'ironie », « la négation absolue de la merde », « l'attitude de celui qui veut plaire à tout prix et au plus grand nombre » et « le déchet sirupeux ». Eva Le Grand remarque que « Kundera critique le « kitsch » non seulement dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être* mais aussi dans toutes ses œuvres »¹⁸⁹. Marine Boyer-Weinmann observe que « le kitsch pour Kundera est une attitude existentielle profonde et polymorphe : chaque croyance, chaque idéologie secrète son propre kitsch fondé sur des archétypes mensongers mais fédérateurs »¹⁹⁰. Il est vrai que Kundera déploie son talent critique et ironique dans ses romans.

Voyons comment Kundera traite le Kitsch dans ses romans. Ci-après nous analysons deux romans de Kundera : *L'Insoutenable légèreté de l'être* et *L'Immortalité*.

2.4.1 ROMAN *L'Insoutenable Légèreté de l'être*

L'Insoutenable légèreté de l'être fut écrit entre 1979 ou de 1980 à 1982. Il est publié en France en 1984. Dans ce roman, Kundera explique le « kitsch » et s'y réfère clairement.

¹⁸⁹ Eva Le Grand, *KUNDERA ou La Mémoire du désir*, Paris, L'Harmattan, 1995, p.38.

¹⁹⁰ Boyer-Weinmann, Martine. *Lire Milan Kundera (Lire et comprendre)* (Kindle No.1218-1219). Armand Colin. Version Kindle.

2.4.1.1

2.4.1.2 L'essai dans le roman : « Le kitsch est la négation absolue de la merde. »

C'est dans la sixième partie de *L'Insoutenable Légèreté de l'être* que Kundera précise ce concept. Jusqu'alors nous avons traité sa définition en citant l'histoire du comportement du « fils de Staline » dans 2.4.1.3 « Articles de presse à propos de « la mort de Iakov, un des fils de Staline ». Dans « 3.1.2 », Kundera donne comme sens original de ce mot : « la négation absolue de la merde ». Cette signification a évolué avec son emploi plus fréquent dans plusieurs langues. De fait, la merde fait honte comme l'immondice et provoque le dégoût. Ignorer ou dissimuler ces déjections humaines inacceptables est l'« idéal esthétique » et en même temps c'est « kitsch ». Dans « 3.1.5 », nous traitons cette affirmation : « Toute la sixième partie de *L'Insoutenable Légèreté de l'être* (« La Grande Marche ») est un essai sur le kitsch avec pour thème principal : « Le kitsch est la négation absolue de la merde. » »¹⁹¹. Kundera évoque l'histoire liée à la mort du « fils de Staline » : Le fils de Staline, fait prisonnier par les Allemands, refuse de nettoyer les latrines pour ne pas ressentir l'« humiliation » d'être assimilé à de la « merde ». Il préfère se suicider pour échapper au monde dans lequel la chose dégoûtante ou la réalité est cachée. Dans cette sixième partie de *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, Kundera associe l'histoire du « fils de Staline » à d'autres histoires, en vue d'approfondir son idée : « le kitsch est la négation absolue de la merde ».

Après l'exemple du « fils de Staline », Kundera se réfère à un autre exemple : « Les intestins de Dieu » :

¹⁹¹ Milan Kundera, *L'Art du roman*, Traduit du tchèque par François Kérel, in *Œuvres édition définitive I*, 1987, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, pp.689, 690.

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

Sans la moindre préparation théologique, spontanément, l'enfant que j'étais alors comprenait donc déjà qu'il y a 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. »¹⁹²

Ci-dessus « je » Il revient sur ses pensées enfantines et « s'effraye de cette idée « blasphématoire » : Le Dieu défèque. Il rappelle qu'il n'a pas « la moindre préparation théologique », puisqu'il n'est qu'un « gosse ». Il aurait en tête le premier chapitre de « la Genèse » à propos de la création de l'homme. Le verset 26 : « Faisons l'homme à notre image, selon notre ressemblance ». Le verset 27 : « Et Dieu créa l'homme à son image ; il le créa à l'image de Dieu ». Cela veut dire que « l'image de l'homme » et « l'image de Dieu » sont similaires. Si cela est juste, Dieu-humain déféquerait, acte immonde et répulsif. Est-ce concevable ? Kundera enfant trouve que « la thèse fondamentale de l'anthropologie chrétienne » n'est pas logique. Il poursuit :

« Le débat entre ceux qui affirment que l'univers a été créé par Dieu et ceux qui pensent qu'il est apparu tout seul concerne quelque chose qui dépasse notre entendement et notre expérience. Autrement réelle est la différence entre ceux qui doutent de l'être tel qu'il a été

¹⁹² Milan Kundera, *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, Traduit du tchèque par François Kérel, in *Œuvres édition définitive I*, 1987, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p.1338.

donné à l'homme (peu importe comment et par qui) et ceux qui y adhèrent sans réserve.

Derrière toutes les croyances européennes, qu'elles soient religieuses ou politiques, il y a le premier chapitre de la Genèse, d'où il découle que le monde a été créé comme il fallait qu'il le fût, que l'être est bon et que c'est donc une bonne chose de procréer. Appelons cette croyance fondamentale *accord catégorique avec l'être*. »¹⁹³

Ci-dessus Kundera développe sa réflexion sur le commencement de l'univers et la création de l'homme. Il est vrai que jusqu'aux années 1950, l'influence de l'Église était très forte en Europe. De nos jours, « derrière toutes les croyances européennes » nous pouvons encore trouver certaines influences de la Bible tant en France qu'en Europe. Kundera propose d'appeler la croyance de ceux qui adhèrent à la création de l'homme sans réserve, comme étant un « accord catégorique avec l'être ». Comme nous l'avons déjà traité dans « 2.3.1.2 *L'Insoutenable légèreté de l'être* », Kundera écrit « Il s'ensuit que l'*accord catégorique avec l'être* a pour idéal esthétique un monde où la merde est niée et où chacun se comporte comme si elle n'existait pas. Cet idéal esthétique s'appelle le *kitsch* »¹⁹⁴. Cela veut donc dire que l'idéal de ceux qui adhèrent à l'homme sans réserve est le « kitsch ».

Notons que croire en « la Genèse » est consubstantiel à la religion chrétienne. Bien que la liberté d'expression et la laïcité soient admises en France, est-il éthiquement juste de critiquer la croyance en Dieu ? Ici il est possible de se prononcer sans se laisser emporter « par le sentiment » comme Anatole France l'a exprimé.

Guy Scarpetta écrit : « Ce que suggèrent les « variations » de Kundera sur ce thème, c'est que la merde ne peut être pensée qu'en liaison métonymique, (= assimilable)

¹⁹³ Milan Kundera, *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, Traduit du tchèque par François Kérel, in *Œuvres édition définitive I*, 1987, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p.1340.

¹⁹⁴ Milan Kundera, *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, Traduit du tchèque par François Kérel, in *Œuvres édition définitive I*, 1987, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p.1340.

avec le péché originel, la souillure ineffaçable de l'espèce »¹⁹⁵. Kundera ose-t-il présenter ce thème chrétien pour souligner la liaison avec le péché originel, pour montrer que le « kitsch » est inévitable pour tout le monde ? Il est vrai que si le « kitsch » est lié au péché originel, il serait impossible d'y échapper. Puisqu'on ne peut pas revenir à l'innocence première, Kundera ferait-il allusion à cette impossibilité ? Si cette hypothèse est retenue, son écrit est vraiment ironique. Le « Je » qui désire échapper au « kitsch », utilise l'expression traditionnelle des personnes qui ont l'idéal « kitsch », et vivent influencées par la Bible.

Comme nous l'avons déjà écrit dans le troisième chapitre « 2.3.1.8 Les Listes noires ou divertimento en hommage à Anatole France », Kundera cite la critique d'André Breton contre Anatole France dans *Une Rencontre*. André Breton utilise l'expression de « l'innocence première » dans « Pourquoi je prends la direction de la révolution surréaliste » en 1925 pour critiquer Anatole France. Dans ce texte, Breton glorifie la « clarté » comme Kundera critique le « kitsch ».

À propos d'Anatole France, Kundera écrit dans *Une Rencontre* :

« C'est d'ailleurs lui qui, pas longtemps après mon arrivée en France, alors que je mentionnais devant lui Anatole France, s'est penché vers mon oreille pour me chuchoter avec un rire malin : « Ne prononcez jamais ici son nom à haute voix, tout le monde se moquera de vous ! » »¹⁹⁶

Ci-dessus, Kundera suggère qu'à son arrivée en France le fait qu'il éprouvât du respect pour Anatole France fut objet de moquerie. Selon « Biographie de l'œuvre » parue dans

¹⁹⁵ Guy Scarpetta, *L'Impureté*, Paris, Grasset, 1985.

¹⁹⁶ *Une rencontre*, p.1091.

la « Bibliothèque de la Pléiade », c'est en 1982 que Kundera termine son roman¹⁹⁷. Sa blessure d'amour propre rappelée ci-dessus se serait produite avant l'achèvement de son roman.

Comme nous l'avons traité dans « 2.2.2 « L'homme de Kitsch » --- « bon travail » et « beau travail » », Broch utilise le mot « Sündige » dans *Das Weltbild des Romans*, pour qualifier tous les arts associés au « Kitsch ». Ce mot « Sündige » est traduit en français par « péché » (dans la traduction par Albert Korn, ce mot est également traduit par « péché »). Cependant « le péché originel » en français, est traduit en allemand par « Erbsünde », soit un autre mot. Comme Broch utilise le mot « Sündige », il n'aurait pas l'intention de l'associer avec l'idée chrétienne du péché originel. Broch utilise le mot « péché » dans ce contexte pour expliquer qu'il est impossible d'échapper au « Kitsch ». Dans ses écrits, Broch est toujours sérieux. Il n'exprime ni ironie, ni plaisanterie. De ce point de vue, les écrits de de Broch sont plus neutres que ceux de Kundera. Kundera écrit dans « Notes inspirées par « Les Somnambules » » parues dans *L'Art du roman*, qu'il a le sentiment d'« inaccompli » dans l'œuvre d'Hermann Broch, les *Somnambules*. Nous les traitons dans « 2.4.1.8 L'ironie chez Kundera ».

2.4.1.3 L'art de l'essai

Dans cette troisième partie Kundera écrit :

« Je vais me permettre d'être très personnel : le dernier roman des *Somnambules* (*Huguenau ou le Réalisme*), où la tendance synthétique et la transformation de la forme sont poussées le plus loin, me donne, outre un plaisir admiratif, quelques insatisfactions :
[...]

¹⁹⁷ François Ricard, « Biographie de l'œuvre » in *Œuvres édition définitive I*, 1987, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p.1462.

--- l'excellent essai sur la dégradation des valeurs peut facilement être compris comme la vérité du roman, son résumé, sa thèse, et altérer ainsi l'indispensable relativité de l'espace romanesque.

[...] L'inaccompli de son œuvre nous invite à la recherche : [...] 3. d'un art de l'*essai spécifiquement romanesque* (c'est-à-dire qui ne prétende pas apporter un message apodictique mais reste hypothétique, ludique, ou ironique). »¹⁹⁸

Ci-dessus, Kundera estime que Broch ne réussit pas à accomplir l'« art de l'*essai spécifiquement romanesque* » dans cette troisième partie des *Somnambules* « Huguenau ou le Réalisme ». Il fait allusion à son œuvre romanesque, propre. Pour Kundera, bien que l'essai de Broch sur « la dégradation des valeurs » soit excellent, il n'explicite pas l'indispensable relativité, l'absolu d'une œuvre romanesque. Le romancier devrait rechercher la spécificité dans l'art de l'essai, c'est-à-dire « art de l'*essai spécifiquement romanesque* ».

Le romancier n'aurait pas à délivrer un message sérieux, clair et compréhensible. À ces fins, il peut être « ironique » dans son roman. Le texte concernant « le fils de Staline » et « Les intestins de Dieu » expriment une forme d'ironie.

2.4.1.4 Articles de presse à propos de « la mort de Iakov, un des fils de Staline »

Ci-dessous, Kundera, à propos de « la mort du fils de Staline » se réfère à un article publié en 1980 dans le Sunday Times, cité dans la sixième partie de *L'insoutenable Légèreté de l'être* :

¹⁹⁸ Milan Kundera, *L'Art du roman*, in *Œuvres édition définitive I*, 1984, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, pp.680-681.

« Ce n'est qu'en 1980, par un article publié dans le *Sunday Times*, qu'on a appris comment est mort le fils de Staline, Iakov. Prisonnier de guerre en Allemagne pendant la Seconde Guerre mondiale, il 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. Il se fâcha, se disputa avec eux, se battit. Finalement, il demanda audience au commandant du camp. Il voulait qu'il arbitre leur différend. Mais l'Allemand était trop imbu de son importance pour discuter de merde. Le fils de Staline ne peut 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. »¹⁹⁹

Kundera reprend ici les circonstances de la mort d'un des fils de Joseph Staline (1878-1953), dénommé Iakov Djougachvili (1907-1943). À vrai dire, la cause de cette mort est restée obscure. Il est vrai que le *Sunday Times*, journal anglais, publie, le 24 février 1980, le témoignage d'un de ses codétenus britanniques Thomas Cushing et quelques documents concernant la mort de Iakov Djougachvili. Selon cet article, dans cette année-là, Cushing restait le seul membre vivant qui connaissait les détails de la mort d'Iakov Djougachvili²⁰⁰. Cet unique témoignage n'est pas forcément objectif.

Avec cet écrit de Kundera, nous vérifions onze points : 1. Joseph « était interné dans le même camp que des officiers anglais » ; 2. Joseph et « des officier anglais » « avaient des latrines communes » ; 3. Joseph « laissait » « des latrines » « toujours

¹⁹⁹ Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Traduit du tchèque par François Kérel, in *Œuvres édition définitive I*, 1984, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, pp.1336.

²⁰⁰ « Cushing is the only member of the British party still alive today. », *Sunday Times*, le 24 février 1980.

sales » ; 4. « Les anglais n'aimaient pas voir » de « merde » ; 5. Les anglais « reprochèrent » Joseph ; 6. Les anglais « répétèrent leurs remontrances » et obligeaient « à nettoyer les latrines » ; 7. Joseph « se fâcha » et « se disputa » avec les anglais ; 8. Joseph « demanda » « au commandant du camp » à « arbitre leur différend » ; 9. Le commandant du camp ne voulait pas « discuter de merde » ; 10. Joseph « ne peut pas supporter l'humiliation » ; 11. Joseph s'élança vers les barbelés sous courant à haute tension qui entouraient le camp » avec « d'atroces jurons russes ».

Alors, nous vérifions l'écrit de Kundera. D'abord, sur numéro 1 et numéro 2, Le *Sunday Times* explique ci-dessous :

« The hut was spacious. It had a communal living and eating area and two lavatories. There were two bedrooms: Jakov shared one with Wasili Kokorin, a nephew of the Soviet foreign minister, Molotov; in other were four British prisoners-of-war, Staff Sergeant Cushing, William Murphy, Andrew Walsh and Patrick O'Brien. »

« La cabane était spacieuse. Elle avait un salon et une salle à manger commune et deux toilettes.

Il y avait deux chambres à coucher : Jakov en partageait une avec Wasili Kokorin, neveu du ministre soviétique des Affaires étrangères, Molotov ; et quatre prisonniers de guerre britanniques, le sergent d'état-major Cushing, William Murphy, Andrew Walsh et Patrick O'Brien. »²⁰¹

Comme Kundera écrit, Iakov Djougachvili (« Jakov » dans l'article) partageait une cabane avec un « neveu du ministre » et « quatre prisonniers de guerre britanniques ». Il y avait deux toilettes, les six soldats habitaient dans le même bâtiment.

Points 3, 4, 5 et 6, Le *Sunday Times* écrit ci-dessous :

« On the afternoon of Wednesday, April 14, 1943, in a particularly heated exchange, Cushing accused Stalin's son of refusing to flush the lavatory and of deliberately fouling the wooden seat. If true, it was an offence calculated to enrage Cushing, who,

²⁰¹ Sunday Times, le 24 février 1980.

as a British POW did not have to work, and saw himself as the hut “housekeeper” keeping the quarters clean. The row spread quickly to the other prisoners. Murphy accused Jakov of the same behavior. Outside the hut, O’Brien confronted Kokorin with the allegation that he had defecated on the ground and fouled the latrine used by the British soldiers. »

« Dans l’après-midi du mercredi 14 avril 1943, dans un échange particulièrement enflammé, Cushing accusa le fils de Staline de refuser de tirer la chasse d’eau et d’avoir délibérément souillé le siège en bois. Si c’était vrai, c’était une infraction destinée à enrager Cushing, qui, en tant que prisonnier de guerre britannique, n’avait pas à travailler et se considérait comme la « femme de ménage » de la hutte qui gardait les quartiers propres. La rumeur s’est propagée rapidement aux autres prisonniers. Murphy a accusé Jakov du même comportement. À l’extérieur de la cabane, O’Brien confronte Kokorin avec l’allégation qu’il a déféqué au sol et sali les latrines utilisées par les soldats britanniques. »

Selon cet article, ils se sont disputés au sujet des toilettes sales. Cependant, selon cet article, nous ne pouvons pas trouver un fondement de « toujours ». De plus, Kokorin de nationalité russe était mécontent de partager les latrines avec les soldats britanniques. En tout, six soldats partageaient deux chambres et deux toilettes et étaient insatisfaits au sujet de la propreté et du confort. Ce ne serait donc pas seulement à cause d’Iakov Djougachvili.

Remarquons le point 4 : « Les anglais n’aimaient pas voir » de « merde ». Tant que nous lisons cet article, il n’utilise pas le mot comme « merde ».

Concernant le point 6, Les anglais « répétèrent leurs remontrances » et obligeaient « à nettoyer les latrines », nous pourrions interpréter « répétèrent leurs remontrances » comme une réflexion de Murphy et une dispute entre « O’Brien » et « Kokorin » « à l’extérieur de la cabane ». Cependant nous ne pouvons pas trouver d’écrit concernant l’obligation « à nettoyer les latrines ».

Dans le point 7 : Joseph « se fâcha » et « se disputa » avec les anglais. Comme nous avons regardé dans la citation ci-dessus, l’article décrit bien le comportement de Cushing, O’Brien et Kokorin. Cependant nous n’avons pas de détail sur celui du « fils de Staline ». En réalité, après cette citation, cet article se prolonge comme ci-dessous :

« A fight broke out and O'Brien hit Kokorin. The precise role played in these exchanges by Jakov Stalin, and indeed his responsibility for them, remains unclear. What does seem certain, however, is that the accumulated effect of constant bickering, rows, accusations --- and finally the fight --- broke the spirit of a man already suffering from confused emotions about his loyalties, his background and his future. »²⁰²

« Un combat a éclaté et O'Brien a frappé Kokorin. Le rôle précis joué dans ces échanges par Jakov Staline, et en fait sa responsabilité à leur égard, reste flou. Ce qui semble certain, cependant, c'est que l'effet cumulé des querelles constantes, des rangées, des accusations --- et finalement la lutte --- a brisé l'esprit d'un homme qui souffrait déjà d'émotions confuses au sujet de sa loyauté, des antécédents et de son avenir. »

Comme cet article explique « le rôle précis joué » « par Jakov Staline » « reste flou », nous ne pouvons pas trouver le fondement d'écrit de Kundera. Cet article souligne plutôt la souffrance de Jakov dans ces situations difficiles.

Regardons le point 8 : Joseph « demanda » « au commandant du camp » à « arbitrer leur différend », 9. Le commandant du camp ne voulait pas « discuter de merde » et 10. Joseph « ne peut pas supporter l'humiliation ».

« That evening, at curfew, Jakov refused to go back into the hut. He demanded to see the camp commandant, claiming he was being insulted by the British prisoners, and when his request was turned down, he appears to have gone berserk. »²⁰³

« Ce soir-là, au couvre-feu, Jakov refusa de retourner dans la hutte. Il a demandé à voir le commandant du camp, affirmant qu'il était insulté par les prisonniers britanniques, et quand sa demande a été rejetée, il semble être devenu fou furieux. »

Pour le point 8, en réalité, dans cet article, Jakov demande « à voir le commandant du camp », soit pour affirmer son mécontentement. Pour le point 9, « le commandant du camp » rejette en réalité la demande de Jakov, mais sans écrit sur la « merde ». Concernant le point 10, soit « l'humiliation » ou pas, Jakov ne pouvait pas accepter

²⁰² Sunday Times, le 24 février 1980.

²⁰³ Sunday Times, le 24 février 1980.

l'attitude du commandant du camp, cette contrariété a accéléré sa dépression il « est devenu fous furieux » selon cet article.

Au point 11 : Jakov « s'élança ver les barbelés sous courant à haute tension qui entouraient le camp » avec « d'atroces jurons russes ». L'article de *Sunday Times* indique :

« Wildly waving a piece of wood, he ran about the area of the camp, shouting in broken German, to the SS guards on duty "Shoot me, shoot me." Then, in what appears to have been a clear desire to kill himself, he turned and ran towards the three-stage electrified fencing surrounding perimeter. »²⁰⁴

« Agitant sauvagement un morceau de bois, il a couru dans la zone du camp, criant en allemand cassé, aux gardes SS en service « Tirez-moi, tirez-moi ». Puis, dans ce qui semble avoir été un désir évident de se tuer, il se tourna et courut vers la clôture électrifiée à trois étages entourant le périmètre. »

Selon cet article, Jakov cria « d'atroces jurons » « en allemand cassé », pas en russe.

En lisant l'article publié dans le *Sunday Times* le 24 février 1980, nous trouvons que les écrits de Kundera ne concordent pas avec ceux du *Sunday Times*. De plus, nous ne pourrions pas affirmer que le fils de Staline est mort pour de la « merde ». Du moins, dans cet article, le *Sunday Times* n'utilise pas le mot comme « merde », mais Kundera utilise trois fois ce mot pour écrire au sujet de la mort du fils de Staline dans son roman.

A cette date de publication, Kundera réside déjà en France. Le journal français, *Le Monde* revient dans son édition du 26 février 1980, sur cet article du *Sunday Times*. Cet article du Monde titre « Le fils de Staline, Yakov, se serait suicidé en 1943 dans un camp de prisonniers en Allemagne ».

²⁰⁴ *Sunday Times*, le 24 février 1980.

Nous citons :

« La querelle éclata dans la cellule qu'il partageait avec trois Britanniques et Vassili Kokorine, le neveu de M. Molotov, alors ministre soviétique des affaires étrangères. M. Cushing accusa le fils de Staline de souiller systématiquement les latrines de leur cellule et d'omettre de tirer la chasse d'eau. Une bagarre s'ensuivit entre Kokorine et un autre Britannique. L'hebdomadaire ignore si le fils de Staline prit part à la rixe, mais estime que ce dernier incident " fit chavirer l'esprit d'un homme qui souffrait déjà d'émotions confuses sur ses loyautés, ses origines et son avenir ". Il demanda sans succès à voir le commandant du camp. Après un refus humiliant, il courut à travers le camp en criant aux gardes SS de l'abattre, puis s'accrocha à une barrière électrifiée. Un soldat l'acheva alors d'une balle dans la tête. »²⁰⁵

L'article du *Monde*, fait référence à la saleté des latrines mais également à l'esprit perturbé de ce fils de Staline. La cause du suicide ne serait pas uniquement liée non plus à « la merde ».

A partir de ce constat de saleté nous observons une gradation de non reconnaissance et d'abandon par : le commandant du camp, la perte de son statut de fils du redouté Staline, Dieu : il se réfère au ciel en proférant des jurons. Délaissé par tous ces pouvoirs humains et divins, il se suicide. Il est achevé par un soldat allemand, d'une balle dans la tête. Iakov s'élance vers les barbelés, rempli d'« émotions confuses », proférant des « atroces jurons russes », il crie « aux gardes SS de l'abattre ».

En comparant ces deux articles de presse celui du Sunday Times et celui du Monde qu'observons-nous ?

Kundera fait intervenir plusieurs personnages : « le fils de Staline », « des

²⁰⁵ <https://nouveau-europresse-com.acces-distant.bnu.fr/Search/ResultMobile/0>

officiers anglais », « le commandant du camp » ou « l'Allemand ». Bien qu'il cite le prénom « Iacov », il écrit toujours « le fils de Staline » ou « il ». *Le Monde* ne répète pas le prénom « Yakov ». Il est vrai qu'il est « le fils de Staline », mais il ne se sent pas soutenu par son père, le « grand Staline » petit père des peuples utilisée ean Russie tsariste puis en URSS à des fins de culte de la personnalité et de propagande.

Kundera parle « des officiers anglais » et « les Anglais », alors que l'article du *Monde* désigne ces mêmes personnes comme « Britanniques ». Pour Kundera « le commandant du camp » devient « l'Allemand ». Dans l'article du *Monde*, il est écrit qu'« il était interné à Sachsenhausen », et pour le lecteur il n'est pas difficile d'imaginer que « le commandant du camp » est « l'Allemand ». Kundera écrit « l'Allemand était trop imbu de son importance pour discuter de merde ».

A la suite de cette information Kundera développe sa grande idée sur le « kitsch » comme étant « la négation absolue de la merde ». Plus tard il montre que l'origine de ce mot allemand remonte au XIX^e siècle. Il est même possible que Kundera relate cette anecdote comme « préface(s) » à la présentation de sa grande idée ou concept.

Dans cette hypothèse, nous observons que dans l'article du *Monde*, Kundera souligne « la merde » et les « latrines souillées de merde ». Il évince les autres aspects précisés qui participent au désespoir et au suicide.

Revenons sur les « atroces jurons russes » cités par Kundera. L'article du *Monde* écrit que « le fils de Staline » cria « aux gardes SS de l'abattre ». *Le Sunday Times* écrit que l'officier de SS Konrad Hartich témoigne qu'il le dit en mauvais allemand. Pour le lecteur du *Monde*, il est possible d'imaginer que « le fils de Staline » crie dans une langue que l'officier allemand peut comprendre. Pourquoi Kundera lui fait-il crier d'« atroces jurons russes » juste avant sa mort ? Iakov est né et a grandi en République socialiste soviétique de Géorgie, une des 15 républiques membres de l'Union soviétique.

Ce n'est qu'à partir de quatorze ans qu'il étudie le russe qui n'était donc pas sa langue maternelle. Kundera s'est certes attaché à l'histoire des pays de l'Europe centrale et à la Russie. Mais les origines géorgiennes de Staline et de Iakov ne sont pas abordées.

Dans « La Grande Marche » Kundera aborde la réalité naturelle du corps, le besoin de déféquer et ses conséquences. « Des officiers anglais » ne veulent pas voir les toilettes souillées par la merde et demandent le nettoyage de ces latrines par « respect » pour la collectivité. « Le commandant du camp imbu de son importance », ne veut pas « discuter de merde ». « Le fils de Staline », ne peut pas accepter l'humiliation de nettoyer les latrines que « Le fils de Staline laissait toujours sales ». Il lui est impossible de subir cette réalité face au collectif et son désespoir l'amène au suicide. Pour illustrer « le kitsch est la négation absolue de la merde », Kundera reprend le sujet du « fils de Staline » dans plusieurs récits de « La Grande Marche ».

Avec cette anecdote à propos du « fils de Staline », Kundera démontre que pour écrire l'histoire non-fictionnelle, l'écrivain choisit des faits ou retient des éléments parmi la réalité. Cette méthode de sélection, peut être faite soit consciemment ou inconsciemment par l'auteur. L'écrivain par son inspiration, ses choix, donne sens, intentions à ses personnages, aux lieux, aux événements etc.

2.4.1.5 Le reportage

Chaque roman contient des « effets », de même que certains articles de journaux. L'« effet » est un des éléments que Broch critique sévèrement, puisqu'il mène au « Kitsch ». Cela voudrait-il dire que le reportage n'échappe pas lui aussi au « Kitsch » ?

Dans « Entretien sur l'art de la composition » paru en 1986 dans *L'Art du roman*, ainsi que dans « Le jour où Panurge ne fera plus rire » paru dans *L'Infini* en 1992,

Kundera souligne que *Les Somnambules* est composé de cinq éléments : « le récit romanesque », « la nouvelle intimiste », « le reportage », « le récit poétique » et « l'essai philosophique ». Notamment dans « Le jour où Panurge ne fera plus rire », Kundera détaille sa composition :

« Dans les quatre-vingt-huit chapitres du livre, ces cinq lignes alternent dans cet ordre étrange : A-A-A-B-A-B-A-C-A-A-D-E-C-A-B-D-C-D-A-E-A-A-B-E-C-A-D-B-B-A-E-A-A-E-A-B-D-C-B-B-D-A-B-E-A-A-B-A-D-A-C-B-D-A-E-B-A-D-A-B-D-E-A-C-A-D-D-B-A-A-C-D-E-B-A-B-D-B-A-B-A-A-D-A-A-D-D-E. »²⁰⁶

Dans cet essai, Kundera n'explique pas clairement ce que signifie cette énumération de lettres. Cependant dans l'essai *Les Testaments trahis*, il précise avec ces cinq lettres : « (A-roman, B-reportage, C-nouvelle, D-poésie, E-essai) »²⁰⁷. Cela veut dire que dix-neuf chapitres parmi les quatre-vingt-huit chapitres, sont consacrés au reportage : Les chapitres de 4, 6, 15, 23, 28, 29, 36, 39, 40, 43, 47, 52, 56, 60, 68, 74, 76, 78 et 80. Dans ces 19 chapitres, Broch parle de l'épisode de Ludwig Gödicke âgé de 40 ans, soldat enterré vivant dans une tranchée, au cours de la première guerre mondiale. Rappelons que Broch était en fonction de 1914 à la fin de la guerre dans un hôpital militaire qui recevait des soldats blessés ou en convalescence. Quelques-uns de ses récits seraient issus de ses expériences. Ces chapitres contiennent beaucoup de récits sur les blessés misérables et sur les médecins qui travaillaient dans des situations tragiques.

Broch détaille dans « reportage », « Dans la vision du monde donnée par le roman » :

²⁰⁶ Milan Kundera, « Le jour où Panurge ne fera plus rire », in *L'Infini*, n°39, Automne 1992, p.42.

²⁰⁷ Milan Kundera, « Le Jour où Panurge ne fera plus rire », in *Les Testaments trahis*, in *Œuvres édition définitive II*, 1993, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p.761.

« Quelle est en effet l'intention artistique du reportage ? C'est sans maquillage que la réalité doit être saisie, il faut rompre définitivement avec les arrangements romanesques de la littérature fabulatrice. Comme dans les sciences, on recherche un maximum d'assujettissement à l'objet, assujettissement dans lequel toutes les sources de perturbation conditionnées par le sujet doivent être le plus possible éliminées. Tout de même que le savant individuel disparaît à l'intérieur de sa recherche et qu'il est complètement indifférent de savoir qui est assis au microscope, tout de même l'écrivain doit être éliminé, c'est l'objet comme tel, ce sont ses faits réels qui doivent parler et rien d'autre. »²⁰⁸

Broch cite ci-dessus « le reportage » comme un des arts littéraires. Dans « La vision du monde donnée par le roman », il écrit « Faire un bon travail, c'est, à l'intérieur du travail d'écriture du roman, dépeindre tel qu'il est un morceau du monde extérieur ou intérieur »²⁰⁹. Le rôle de la littérature n'est pas seulement de satisfaire le lecteur par la beauté et le romantisme. Il y a aussi ce mouvement qui recherche un style dépouillé et léger.

Selon le dictionnaire, « le reportage » signifie l'« œuvre d'un journaliste qui témoigne de ce qu'il a vu et entendu »²¹⁰. Ce moyen serait apparemment scientifique, réaliste et concret, et, le romanesque, la sentimentalité et l'affabulation en seraient éliminés. Cependant « le reportage » n'est que l'« œuvre d'un journaliste ». Le journaliste ne peut voir et comprendre tous les éléments constitutifs d'un événement. Existerait-il des « biais » ?

Comme le journaliste a également des lecteurs et des abonnés à satisfaire, il est probable que ce journaliste insère parfois « un monde tel qu'on désire ou redoute ».

²⁰⁸ 228

²⁰⁹ Hermann Broch, « La vision du monde donnée par le roman », Traduit de l'allemand par Albert Kohn, in *Création littéraire et connaissance*, Paris, Gallimard, p.224.

²¹⁰ *Le Nouveau Petit Robert de la langue française*, 2005.

Broch n'est pas dupe de cette question :

« Ici surgit un problème qui dépasse le problème technique : celui du choix. Quelles boîtes d'allumettes sont incorporées dans le tableau ? Quels documents sont utilisés comme moyens artistiques de reportage ? Qu'est-ce qui, d'une manière générale, devient matière de reportage ? »²¹¹

Ci-dessus Broch souligne le problème du « choix ». Il remarque que ce « choix » commence par la sélection de « matière ». Pour écrire un reportage, l'écrivain choisit avant tout une « matière » parmi des événements illimités. Puis il choisit des « documents » parmi des documents illimités. L'auteur en sélectionne certains et les rassemble dans son reportage. Il élimine quelques documents qui ne lui conviennent pas. Puisque le reportage est une « œuvre d'un journaliste qui témoigne de ce qu'il a vu et entendu », pourquoi le journaliste effectuerait-il des « choix » liés à ses sentiments et des « choix » influencés par ses lecteurs ? :

« Et si l'on se met par ailleurs en quête de la matière du reportage, on rencontre partout la même chose dans une version vulgaire et violente : un monde d'héroïsme tapageur plein d'un triomphe criard s'est établi ici, un monde de flibustiers et de gangsters qui exercent leur activité en partie dans le grondement des rues des grandes villes, en partie dans les pampas, en partie dans les Bourses, et des pays entiers, l'Amérique technicienne, la Russie supertechnicienne, sont promus à l'héroïsme. Bref, il règne un principe de sélection qui, en dépit de toute objectivité que l'on a en vue, porte l'empreinte d'un faux-semblant indicible. »²¹²

²¹¹ 229

²¹² 230

Ci-dessus Broch se prononce sur le risque de choisir une « matière » héroïque reprise « dans une version vulgaire » comme sujet de reportage. Pour mettre cette « matière » héroïque en relief ou embellir la réalité, il serait possible d'écrire avec exagération, d'inventer ou d'ajouter des exploits. L'auteur du reportage a alors tendance à écrire un monde « désiré ou redouté ». Ce qui est regrettable c'est que le lecteur croit en l'« objectivité » du reportage. Le lecteur cède facilement à la méprise, alors qu'un reportage, objectif, scientifique, relaterait uniquement des faits réels.

Tout en analysant les points faibles du reportage, Broch s'essaie à celui-ci dans le roman *Les Somnambules*. Kundera dans *L'Insoutenable légèreté de l'être* écrit sur l'histoire du « fils de Staline » à la façon d'un reportage.

Si le reportage de Broch portant sur l'hôpital de campagne, est écrit à partir de son expérience, celui de Kundera devrait plutôt porter sur l'invasion de la Tchécoslovaquie par les Russes. Reconnaissons que Kundera traite l'histoire de son pays natal dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*. Notamment dans le douzième chapitre de la première partie et le vingt-troisième chapitre de la deuxième partie, nous trouvons des écrits assimilables au reportage. Ces deux chapitres ont chacun une caractéristique : le douzième chapitre de la première partie montrait « la vérité d'une histoire » et le vingt-troisième chapitre de la deuxième partie éclairerait « la vérité » de « la vérité d'une histoire ». Ces deux extraits pourraient être considérés comme des reportages inclus dans le roman.

2.4.1.6 Quel sens donner au reportage

Observons le vingt-troisième chapitre de la deuxième partie :

« Au contraire, l'invasion de la Tchécoslovaquie, en 1968, a été photographiée, filmée et

déposée dans les archives du monde entier.

Les photographes et les cameramen tchèques comprirent l'occasion qui leur était donnée de faire la seule chose qu'on pouvait encore faire : préserver pour l'avenir lointain l'image du viol. Tereza passa ces sept journées-là dans les rues à photographier des soldats et des officiers russes dans toutes sortes de situations compromettantes. Les Russes étaient pris au dépourvu. Ils avaient reçu des instructions précises sur l'attitude à adopter au cas où on leur tirait dessus ou si on leur lançait des pierres, mais personne ne leur avait indiqué comment réagir devant l'objectif d'un appareil photographique.

Elle prit des photos sur des centaines de pellicules. Elle en distribua à peu près la moitié à des journalistes étrangers sous forme de rouleaux à développer (la frontière était toujours ouverte, les journalistes arrivaient de l'étranger, au moins pour un aller et retour, et ils acceptaient avec reconnaissance le moindre document). Beaucoup de ses photos parurent à l'étranger dans les journaux les plus divers : on y voyait des tanks, des poings menaçants, des immeubles endommagés, des morts recouverts d'un drapeau tricolore ensanglanté, des jeunes gens à moto qui tournaient à toute vitesse autour des chars en agitant des drapeaux tchèques au bout de longues perches, et de très jeunes filles vêtues de minijupes incroyablement courtes, qui provoquaient les malheureux soldats russes sexuellement affamés en embrassant sous leurs yeux des passants inconnus. L'invasion russe, répétons-le, n'a pas été seulement une tragédie ; ce fut aussi une fête de la haine dont personne ne comprendra jamais l'étrange euphorie. »²¹³

Selon l'auteur, l'invasion de la Tchécoslovaquie est photographiée et filmée, pour préserver « l'image du viol » pour le futur. Des photographes ont saisi des scènes révélatrices de cette invasion répressive et brutale : « des soldats et les officiers russes », « des tanks », « des poings menaçants », « des drapeaux tchèques », etc. Comme souhaité ces photos ont été envoyées à l'étranger et parurent dans les journaux internationaux. Ainsi, « l'image du viol » fut diffusée dans le monde entier.

²¹³ Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Traduit du tchèque par François Kérel, in *Œuvres édition définitive I*, 1984, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, pp.1193, 1194.

L'invasion de la Tchécoslovaquie fut symbolisée par ces photos. En même temps la vie quotidienne de la Tchécoslovaquie continuait pour la majorité du peuple tchèque : la famille qui prend son petit-déjeuner, les travailleurs qui se rendent à leur travail, les enfants qui courent, l'herbe qui pousse etc. Autant de scènes décrites par Kundera sur la « compréhension » égoïste. Kundera rapporte l'expérience de Sabina exilée aux États Unis. Un sénateur américain lui décrit une scène de la vie quotidienne à l'assimilant au « bonheur » :

« 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. »

Ces mots n'étaient pas seulement une expression de joie devant les enfants qui couraient et l'herbe qui poussait, c'étaient aussi une manifestation de compréhension à l'égard d'une femme qui venait d'un pays communiste où, le sénateur en était convaincu, l'herbe ne pousse pas et les enfants ne courent pas. »²¹⁴

Sabina estime que les propos du sénateur ne correspondent pas à une vie quotidienne et heureuse. En réalité, dans les pays communistes également, les enfants courent, et l'herbe pousse. Pourquoi les enfants seraient-ils toujours dans le bonheur ? Qui peut connaître l'âme et le vrai sentiment des enfants juste en les observant courir ? Ce sénateur ferait la même interprétation avec des journalistes, lesquels ne veulent pas publier les photos de la vie quotidienne sous l'occupation russe. En situation de crise, la vie des citoyens devrait toujours être anormale et les photos de vie normale ne sont pas « désirées ou redoutées ».

Comme nous l'avons déjà traité dans « 2.3.1.6 À la recherche du présent

²¹⁴ Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Traduit du tchèque par François Kérel, in *Œuvres édition définitive I*, 1984, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p.1342.

perdu », paru en 1992 dans *L'infini*, Kundera écrit à propos de « l'interprétation kitschifiante » qu'il s'agit de montrer ce qui est exigé par le collectif²¹⁵. Ce dévoiement cèderait facilement aux « lieux communs » qui masquent la réalité. Pour « plaire au plus grand nombre », il faut créer une œuvre d'art claire et familière. Pour Kundera, c'est un des critères du « kitsch ».

Ces images amplifiées, provocantes de « l'invasion » et « le pays communiste misérable » pourraient devenir des « lieux communs ». Ces images reproduites par les médias et les journalistes, seraient désirées tout en étant choquantes. Elles sont acceptables pour la couverture d'une revue qui interpelle le public. Elles incitent à la consommation et à la haine contre l'invasion mais en même temps, ces photos mèneraient également au « kitsch ».

En 1992, Kundera souligne le côté kitsch de l'œuvre d'art mais dans les années 1980, il remarquait plutôt la réaction des gens sur la situation sociale ou la politique. Il décrivait donc une autre face des images et du reportage. Comment l'image destinée au public est-elle créée ? Ces considérations contribuent à la critique médiatique dans *L'Immortalité*. Nous les traitons dans « 2.4.1.5 Quel sens donner au reportage ».

Pourtant les « journalistes étrangers » « acceptaient avec reconnaissance le moindre document » à publier dans leurs journaux. Par contre, les photos de tchèques qui menaient une vie quotidienne sous l'invasion ne seraient jamais parues dans beaucoup de journaux. Cela veut dire qu'il n'était pas possible d'attirer l'attention et la compassion du public à l'étranger. De ce point de vue, l'attitude des photographes et cameramen tchèques seraient « justes ». Ces photographes ont réussi à envoyer un message qui plaît au plus grand nombre, « désiré ou redouté ». Également, ils ont contribué à « préserver

²¹⁵ Milan Kundera, « À la recherche du présent perdu » in *L'Infini*, février 1992, n°37, Paris, Gallimard, p.34.

pour l'avenir lointain l'image du viol ». « Les Russes » furent pris « au dépourvu », ils n'avaient pas d'instructions pour lutter contre « l'objectif d'un appareil photographique ».

Si l'auteur clôturait ses considérations, ce serait juste une analyse critique contre une certaine forme de journalisme. Reprenons ces deux phrases : « Les photographes et les cameramen tchèques comprirent l'occasion qui leur était donnée de faire la seule chose qu'on pouvait encore faire » et « ce fut aussi une fête de la haine dont personne ne comprendra jamais l'étrange euphorie ». Cela veut dire que les photographes et les cameramen ont ressenti l'exception de la situation, malgré l'« euphorie » ils ont saisi l'opportunité de prendre et de préserver des photos et des témoignages.

Selon le dictionnaire : « euphorie » c'est le « sentiment de parfait bien-être et de joie »²¹⁶. Pourquoi ces photographes étaient-ils dans un « parfait bien-être » et de « joie » alors que ces situations étaient tragiques ? Kundera y répond dans le douzième chapitre de la première partie :

« D'ailleurs, elle passa les sept premiers jours de l'occupation dans une sorte de transe qui ressemblait presque à du bonheur. Elle était dans la rue avec un appareil photographique et distribuait ses pellicules aux journalistes étrangers qui se battaient pour en avoir. Un jour qu'elle s'était montrée trop téméraire et qu'elle avait photographié de près un officier qui pointait son revolver sur des manifestants, elle fut appréhendée et on lui fit passer la nuit au quartier général russe. On menaçait de la fusiller, mais dès qu'elle fut relâchée elle retourna dans les rues prendre des photos. [...] [L]e euphorie générale n'avait duré que les sept premiers jours de l'occupation. Les hommes d'État tchèques avaient été emmenés par l'armée russe comme des criminels, personne ne savait où ils étaient, tout le monde tremblait pour leur vie, et la haine des Russes étourdissait comme un alcool. C'était la fête enivrante de la haine. Les villes de Bohême se couvraient de milliers d'affiches peintes à la main rehaussées d'inscriptions sarcastiques, d'épigrammes, de poèmes, de caricatures

²¹⁶ *Le Nouveau Petit Robert de la langue française*, 2008.

de Brejnev et de son armée dont tout le monde se moquait comme d'une troupe de clowns illettrés. Mais aucune fête ne peut pas durer éternellement. »²¹⁷

Ci-dessus, Kundera n'utilise pas seulement le mot « euphorie » mais aussi « bonheur », « étourdir » et « la fête enivrante ». Ce n'est pas seulement les photographes et les cameramen qui sont dans l'euphorie mais beaucoup de citoyens. Le peuple tchèque a « la haine des Russes ». Il a le sentiment qu'il a le droit de photographier témérairement l'armée Russe, de se moquer, et même de la provoquer.

Ces écrits nous rappellent l'essai « Les Listes noires ou divertimento en hommage à Anatole France » que nous avons traité dans « 2.3.1.8 Les Listes noires ou divertimento en hommage à Anatole France ». Dans cet essai, Kundera revient sur les critiques violentes faites à Anatole France par ses contemporains après la mort de ce dernier. Kundera cite une phrase des *Dieux ont soif* : Ceux qui « jugeaient avec le cœur. Ceux-là condamnaient toujours »²¹⁸. Dans ce roman, les gens qui jugent « avec le cœur » et condamnent sont toujours « les bons » et « les purs ». Ils ne pensent qu'à « sauver la République ». Pour y parvenir, ils ne considèrent pas la culpabilité ou l'innocence du suspect, c'est-à-dire la « vérité ». Ici la « vérité » difficile et ambiguë n'est pas plus importante, que « le cœur » ou le sentiment simple et clair. Kundera devine que le monde est tourmenté mais que les hommes désirent la simplicité.

À Prague, « les photographes et les cameramen tchèques » pensent « préserver pour l'avenir lointain l'image du viol ». « Les hommes d'État tchèques » reprochent l'intervention de l'armée russe. Tous ces hommes pensent-ils la « vérité » ?

²¹⁷ Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Traduit du tchèque par François Kérel, in *Œuvres édition définitive I*, 1984, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, pp.1160, 1161.

²¹⁸ Milan Kundera, *Une Rencontre*, in *Œuvres édition définitive II*, 2009, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p.1096.

« Les photographes et les cameramen tchèques » ignorent comment ces photos seront utilisées à l'étranger. Dans la pratique de la presse écrite, non censurée, les photos illustrent une situation et sont accompagnées d'un texte explicatif. Ici, les photographes tchèques ne peuvent pas écrire ces textes, ni les confirmer, sous peine de représailles. Par rapport à l'attitude de confusion de l'armée russe, Kundera écrit que « personne ne leur avait indiqué comment réagir devant l'objectif d'un appareil photographique ». Tous ces jeunes soldats sont-ils venus à Prague volontairement, sont-ils violents et sont-ils contents d'afficher leur violence ? Nous ne pouvons pas y répondre. Nous interprétons que la plupart de ces jeunes recrues militaires auraient préféré vivre une vie paisible et ordinaire plutôt que de se retrouver dans cette confrontation avec le peuple tchèque.

2.4.1.7 Grande Marche (Kitsch et Grande Marche)

Dans la sixième partie de *L'Insoutenable légèreté de l'être* que Kundera décrit la grande marche partie de Thaïlande pour rejoindre le Cambodge. Par cette histoire tout à fait probable mais fictive, il décrit les comportements des médias en situation de conflit :

« L'avion atterrit à Bangkok. Les quatre cent soixante-dix médecins, intellectuels et journalistes se rendirent dans le grand salon d'un hôtel international où les attendaient déjà d'autres médecins, acteurs, chanteurs et philologues accompagnés d'autres centaines de journalistes munis de leurs carnets, magnétophones, appareils photos et caméras. Au fond de la salle il y avait une estrade avec une longue table à laquelle étaient assis une vingtaine d'Américains qui commençaient déjà à diriger la réunion. [...]

L'apparition d'une star américaine sur l'estrade marqua l'apogée de la réunion. Pour elle, d'autres photographes et d'autres cameramen firent irruption dans la salle et chaque syllabe que prononçait l'actrice était saluée d'un cliquetis d'appareils. L'actrice parlait des enfants qui souffrent, de la barbarie de la dictature communiste, du droit de l'homme à la sécurité, des menaces qui pèsent sur les valeurs traditionnelles de la société civilisée, de la liberté

individuelle et du président Carter qui était navré de ce qui se passait au Cambodge. Elle dit ces derniers mots en pleurant.

À ce moment, un jeune médecin français à la moustache rousse se leva et se mit à vociférer : « On est ici pour sauver des mourants ! On n'est pas ici pour la gloire du président Carter ! Cette manifestation ne doit pas dégénérer en cirque de protester contre le communisme, mais pour soigner des malades ! » »²¹⁹

Des intellectuels français ont planifié une « Grande Marche » pour entrer au Cambodge y assurer une mission humanitaire et témoigner de la situation tragique vécue par le peuple cambodgien. Ce « reportage » est décrit par « Franz », un des personnages de *L'insoutenable Légèreté de l'être*. C'est une fiction, elle sert à éclairer les réalités du reportage. Dans la citation sus-citée, Kundera décrit « le fait » sans élément romantique. Dans « la Grande Marche », trois points de vue cohabitent sur les pratiques du reportage : Les yeux de « Franz » qui est le narrateur de ce reportage, ceux des journalistes qui essaient de voir et d'entendre et ceux de Kundera écrivain ; il nous conte cette histoire.

Kundera écrit ci-dessus qu'il y a « quatre cent soixante-dix » personnes qui participent à « la Grande Marche », et des « centaines de journalistes » présents pour recueillir des informations. Les nombreux journalistes prennent beaucoup de photos de la « star américaine » au détriment des protagonistes de la mission humanitaire. Les médecins aux rôles des plus importants, et les intellectuels qui avaient organisé cette marche, n'intéressaient plus les journalistes. Ces humanitaires ne sont ni connus, ni populaires, et ils ne peuvent pas rivaliser avec la vedette américaine. Dans cet extrait, la « star américaine », prise sous le crépitement des photos, raconte de manière émouvante la situation difficile des cambodgiens. Son discours affecté reflète tout à fait les valeurs

²¹⁹ Milan Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*, Traduit du tchèque par François Kérel, in *Œuvres édition définitive I*, 1984, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, pp.1350, 1351.

« américaines », elle utilise les mots : « la barbarie de la dictature communiste », « les valeurs traditionnelles de la société civilisée » et l'accablement navré du « président Carter ».

En réaction à la « star américaine », « un jeune médecin français » exprime sa colère. La « Grande Marche » n'a pas été organisée pour faire de la propagande ou protester contre « le communisme » mais pour « soigner des malades ».

« Je ne dis cela que pour expliquer le malentendu entre le médecin français et la star américaine qui se crut, dans son égocentrisme, victime d'envieux ou de misogynes. En réalité, le médecin français faisait preuve d'une grande sensibilité esthétique : les mots « le Président Carter », « nos valeurs traditionnelles », « la barbarie du communisme », faisaient partie du vocabulaire du *kitsch américain* et n'avaient rien à voir avec le kitsch de la Grande Marche. »²²⁰

Ici Kundera explique « le malentendu » entre ces deux personnages : « le médecin français » et « la star américaine ». Selon l'écrivain, les deux protagonistes n'échappent pas à leur « kitsch » : « le médecin français » à celui de « la Grande Marche » et « la star américaine » au kitsch « américain ».

Cette situation suscite 3 questions :

Kundera pense-t-il que la protestation du médecin fait partie des choses à répugner ? Le « kitsch » est-il à répugner ?

En quoi est-ce utile de signifier sa désapprobation ?

Est-il possible de « soigner des malades » sans l'appui de la « star américaine » ou d'une personne influente qui attire les médias et suscite l'intérêt du public, en un mot, sans le

²²⁰ Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Traduit du tchèque par François Kérel, in *Œuvres édition définitive I*, 1984, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p.1352.

pouvoir du « kitsch » ?

Nous citons :

« Franz comprit soudain combien ils étaient ridicules, lui et les autres, pourtant cette prise de conscience ne l'éloignait pas d'eux, elle ne lui inspirait aucune ironie, au contraire, il éprouvait pour eux un infini amour, comme celui qu'on éprouve pour les condamnés. Oui, la Grande Marche touche à sa fin, mais est-ce une raison pour que Franz la trahisse ? Sa propre vie ne s'approche-t-elle pas également de sa fin ? Doit-il tourner en dérision l'exhibitionnisme de ceux qui ont accompagné à la frontière des médecins courageux ? Tous ces gens-là peuvent-ils faire autre chose que donner un spectacle ? Leur reste-t-il quelque chose de mieux ?

Franz a raison. Je songe au journaliste qui organisait à Prague une campagne de signatures pour l'amnistie des prisonniers politiques. Il savait bien que cette campagne n'aiderait pas les prisonniers. L'objectif véritable n'était pas de libérer les prisonniers mais de démontrer qu'il y a encore des gens qui n'ont pas peur. Ce qu'il faisait tenait du spectacle. Mais il n'avait pas d'autre possibilité. Il n'avait qu'un seul choix : donner un spectacle ou ne rien faire. Il y a des situations où l'homme est *condamné* à donner un spectacle. Son combat contre le pouvoir silencieux (contre le pouvoir silencieux de l'autre côté de la rivière, contre la police changée en microphones muets cachés dans le mur), c'est le combat d'une troupe de théâtre qui s'attaque à une armée. »²²¹

Kundera se questionne : « Tous ces gens-là peuvent-ils faire autre chose que de donner un spectacle ? Leur reste-t-il quelque chose de mieux ? ». Après s'être aperçu « combien ils étaient ridicules » Franz considère que la situation « ne lui inspire aucune ironie ». À ces questions Kundera « je » réponds : « Franz a raison ». Ces manifestations n'auraient d'enjeu que d'être qu'un « spectacle » destiné au public ? Si ces manifestations n'étaient

²²¹ Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Traduit du tchèque par François Kérel, in *Œuvres édition définitive I*, 1984, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, pp.1357, 1358.

qu'un « spectacle », la mise en scène serait plus exubérante. Il est vrai que pour attirer l'attention du public, l'appui de la « star américaine » ou d'une personne influente assure le « spectacle ». L'intérêt du public, peut être sensibilisé par « la réalité misérable ». Pour la démontrer il est nécessaire de souligner le côté misérable de la réalité.

Est-ce juste ou pas ? Kundera « Je » se souvient de son expérience à propos des gens qui organisent des manifestations et se rendent souvent compte de leur impuissance. Ci-dessus, l'objet de la campagne de signatures en faveur des prisonniers politiques est de « tenir spectacle ». Avant tout, cette manifestation contre les autorités qui ne permettaient pas l'amnistie, était destinée aux prisonniers. Ces derniers se sentaient reconnus, soutenus. Mais il y a également des personnes qui font ce genre de campagne uniquement pour la performance et leur image. De même il est possible de jouer un rôle d'homme d'action, dans le but d'être regardé comme une personne humaniste, résistante, charitable, etc. Après ces réflexions, nous pouvons conclure que tout un chacun ne peut pas échapper au « kitsch ». Kundera poursuit :

« 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.

La première cherche le regard d'un nombre infini d'yeux anonymes, autrement dit le regard du public. C'est le cas du chanteur allemand et de la star américaine, c'est aussi le cas du journaliste au menton en galoche. Il était habitué à ses lecteurs, et quand son hebdomadaire fut interdit par les Russes il eut l'impression de se retrouver dans une atmosphère cent fois raréfiée. [...]

Dans la deuxième catégorie, il y a 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. [...]

Vient ensuite la troisième catégorie, 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. [...]

Enfin, il y a la quatrième catégorie, la plus rare, ceux qui vivent sous les regards imaginaires d'être absents. Ce sont les rêveurs. »²²²

L'auteur écrit ci-dessus que « nous avons tous besoin que quelqu'un nous regarde », en un mot, tout le monde ne peut pas se passer du regard de l'autre. Selon Kundera, « nous » ne voulons pas n'importe quel regard car chacun a son désir. Il range donc « le type de regard » en quatre catégories selon la caractéristique de la personne : le regard du « public », celui des « familiers », celui de « l'être aimé », celui des « imaginaires d'être absents ». Chacun souhaite attirer ces regards. Dans ce but, chacun risque d'être le jouet du « kitsch ». Dans cette situation, l'auteur fait dire à « Franz » : « combien ils étaient ridicules ». Pour l'auteur, le « kitsch » ne serait qu'un sujet « ridicule ». Rappelons que Broch, critique sévèrement le « Kitsch » comme « le mal dans l'art »²²³, (nous l'avons traité dans le chapitre « 2.2 Le « Kitsch » d'Hermann Broch, mais les gens ne peuvent pas parfaitement y échapper. Pour Kundera, ce n'est qu'une chose « ridicule ».

Cependant, nous avons un doute. Kundera classe les personnes en quatre catégories. Cette classification est-elle aussi « kitsch » et céderait-elle au « lieu commun » ? À vrai dire, ces catégories référées par Kundera seraient inspirées par Hermann Broch et Carlos Fuentes. Nous le traitons en détail dans le chapitre « 3.6 « Esch est Luther » en 1981.

Selon le dictionnaire français, le mot « lieu commun » signifie : « idée, sujet de

²²² Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Traduit du tchèque par François Kérel, in *Œuvres édition définitive I*, 1984, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, pp.1359, 1360.

²²³ Hermann Broch, « La vision du monde donnée par le roman », in *Création littéraire et connaissance*, p.333.

conversation que tout le monde utilise ; image, façon de s'exprimer qu'un emploi trop fréquent a affadié »²²⁴. Kundera explique « lieux communs » comme ce qui masque la réalité²²⁵, et non comme une façon de « s'exprimer qu'un emploi trop fréquent » a banalisé.

Quand Kundera écrit « l'interprétation kitschifiante met des œuvres d'art à mort », il exprime, que l'œuvre qui est devenue « lieux communs », n'est plus de l'art sans pour autant faire comprendre la réalité. Ainsi « l'interprétation kitschifiante » signifierait montrer ce qui est exigé par le collectif (la « causalité » entre l'œuvre d'art et la réalité).

Ce dévoiement cèderait facilement aux « lieux communs » qui masquent la réalité. Pour « plaire au plus grand nombre », il faut créer une œuvre d'art claire et familière. Ici la réalité n'est plus en question, c'est également une espèce de « kitsch » pour Kundera. Cependant Kundera ne traite pas seulement le côté de l'œuvre d'art de ces « lieux communs », mais aussi celui du politique.

Eva Le Grand relève que « la Grande Marche » de Kundera illustre le côté le plus noir et le plus grotesque du « *kitsch politique* »²²⁶. Dans la sixième partie du roman, « *l'insoutenable légèreté de l'être* » Kundera n'écrit pas seulement à propos des médias et du reportage, mais également sur les politiciens. À propos du « *kitsch politique* » citons Kundera :

« 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 *droite*. Il est pratiquement impossible de définir

²²⁴ *Le Nouveau Petit Robert de la langue française*, 2008.

²²⁵ Milan Kundera, « À la recherche du présent perdu » in *L'Infini*, février 1992, n°37, Paris, Gallimard, p.34.

²²⁶ Eva Le Grand, *op. cit.*, p.45.

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 des attitudes rationnelles mais sur des représentations, des images, des mots, des archétypes dont l'ensemble constitue tel ou tel *kitsch politique*.

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.

La dictature du prolétariat ou la démocratie ? Le refus de la société de consommation ou l'augmentation de la production ? La guillotine ou l'abolition de la peine de mort ? Ça n'a aucune importance. Ce qui fait d'un homme de gauche ce n'est pas telle ou telle théorie, mais sa capacité à intégrer n'importe quelle théorie dans le kitsch appelé Grande Marche.

»²²⁷

L'auteur écrit ci-dessus le « *kitsch politique* » n'est pas constitué par des attitudes rationnelles, mais par « des représentations, des images, des mots, des archétypes ». Selon lui, pour les politiciens la politique concrète n'est pas si importante car l'image reste primordiale. Il donne l'exemple de ce « *kitsch politique* » : « La Grande Marche » qui est une idée mise en acte du kitsch politique qui unit « les gens de gauche » généreux. Cette idée de Grande Marche, vainquant les obstacles pour tendre vers un monde lointain, superbe et fraternel, anime « les gens de gauche ». Ici l'idéologie importe peu mais elle contribue au « kitsch » appelé « Grande Marche », d'où la représentation « marcher en avant ».

Qu'en est-il des « gens de droite » ? Kundera, ne l'aborde pas. Kundera aurait-

²²⁷ Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Traduit du tchèque par François Kérel, in *Œuvres édition définitive I*, 1984, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, pp.1348, 1349.

il de la sympathie que pour les « gens de *droite* » ? Il serait peu probable. Il écrit ci-dessus : « les mouvements politiques ne reposent pas sur des attitudes rationnelles mais sur des représentations, des images, des mots, des archétypes dont l'ensemble constitue tel ou tel *kitsch politique* ». La « *droite* » constitue également le « *kitsch politique* ». Pourquoi Kundera critique-t-il donc plus la « *gauche* » ? Est-ce en raison de la situation socio-politique et celle de Kundera à cette époque-là ? Quand Kundera écrit *L'Insoutenable légèreté de l'être*, l'Union soviétique a une emprise sur les États satellites de l'URSS dont la Tchécoslovaquie :

« Comment se fait-il que des intellectuels de gauche (car le médecin moustachu en était un) acceptent de défiler contre les intérêts d'un pays communiste alors que le communisme a jusqu'ici toujours fait partie de la gauche ?

Lorsque les crimes du pays baptisé Union soviétique sont devenus trop scandaleux, l'homme de gauche s'est trouvé devant une alternative : ou bien cracher sur sa vie passée et renoncer à défiler, ou bien (avec plus ou moins d'embarras) ranger l'Union soviétique parmi les obstacles à la Grande Marche et continuer sa route dans le cortège.

J'ai déjà dit que ce qui fait que la gauche est la gauche, c'est le kitsch de la Grande Marche. 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 défiler 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 : « À bas le communisme ! » Car « À 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. »²²⁸

L'auteur remarque ici que « le communisme a jusqu'ici toujours fait partie de la gauche ».

²²⁸ Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Traduit du tchèque par François Kérel, in *Œuvres édition définitive I*, 1984, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p.1352.

Selon le dictionnaire, « gauche » en politique signifie : « les membres d'une assemblée politique qui siègent à la gauche du président et professent des idées avancées, progressistes »²²⁹. Ainsi les communistes qui siègent dans l'hémicycle du Parlement français « à la gauche du président » sont la « gauche ». Selon Kundera « Depuis l'époque de la Révolution française une moitié de l'Europe est désignée la *gauche* et l'autre moitié a reçu l'appellation de *droite* »²³⁰. L'idéologie communiste est internationale et, des partis communistes existent dans de nombreux pays de par le monde.

Au cours des années 1970 – 1980, le Parti Communiste Tchèque avait un grand pouvoir. Rappelons que Kundera fut exclu du Parti Communiste Tchèque, il finit par s'exiler en France. Quand en 1975 il est invité en France, une partie de la « gauche » française reconnaissent déjà « les crimes » révoltant commis dans les pays de l'Est. C'est d'ailleurs une des raisons pour laquelle Kundera est invité en France. Aux yeux de Kundera, la « gauche » n'arrête pas de « marcher en avant » pour « professer des idées avancées, progressistes », vers un heureux et superbe monde lointain. Pour les gens de « gauche », d'obédience communiste, le communisme promet encore un heureux et superbe monde lointain. Compte tenu « des crimes trop scandaleux » commis par les communistes dans les pays de l'Est, la « gauche » pouvait-elle vraiment marcher pour dénoncer ces « crimes » ? Cette « gauche » devait-elle regarder le « pays baptisé Union Soviétique » comme un des « obstacles » de son cheminement vers un heureux et superbe monde lointain prôné par le « vrai » communisme ? C'est en raison de ces questions que Kundera critique la « gauche ». Il écrit que « la gauche » est appelé « la gauche » par « le kitsch de la Grande Marche », et il rappelle : « Pour la « gauche », la théorie est peu

²²⁹ *Le Nouveau Petit Robert de la langue française*, 2005.

²³⁰ Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Traduit du tchèque par François Kérel, in *Œuvres édition définitive I*, 1984, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p.1348.

importante, mais cette théorie serait intégrée ou pas dans le « kitsch » appelé « Grande Marche ».

Dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Kundera estime que toute la gauche était communiste ; d'où son idée de « kitsch politique ». En 1982 Kundera termine *L'Insoutenable légèreté de l'être*.

Rappelons qu'en 1981 il avait obtenu la nationalité française sous la Présidence de François Mitterrand. Cette année-là, François Mitterrand, membre du parti socialiste a désigné des ministres communistes dans son premier gouvernement. C'était l'époque de l'« Union de la Gauche » qui était une alliance électorale entre le Parti socialiste (PS), le Mouvement des Radicaux de gauche (MRG)²³¹ et le Parti communiste français (PCF). En 1975, Kundera, lors de son arrivée en France et en 1981 lors de son obtention de la nationalité française, le Parti Communiste français représentait encore une force électorale importante dans la gauche française.

Yoshinari Nishinaga fait remarquer que Kundera espère fortement trouver un accord avec la gauche en France comme un « écrivain hétérodoxe de l'Est », mais il ne veut pas tomber dans un piège du kitsch de la gauche²³². Cependant il ne nous faudrait pas oublier cette réalité : Kundera se désigne dans son roman comme un personnage « je ». Après nos réflexions sur le « kitsch » de Kundera dans ses essais, nous pensons que les réflexions sur le « kitsch » présentes dans son roman sont équivoques.

2.4.1.8 Comprendre le « double je »

Nous formulons l'hypothèse que le « je » dans son roman ne serait pas l'auteur

²³¹ De 1971 à 1973, Mouvement de la gauche radicale-socialiste (MGRS).

²³² Yoshinari Nishinaga, *La philosophie du roman chez Milan Kundera* (『ミラン・クンデラの思想』), Tokyo, Heibonsya, 1998, p.201.

mais un personnage de ce roman. Déjà abordé dans « 2.4.1.1 L'essai dans le roman : « Le kitsch est la négation absolue de la merde » » de ce chapitre. Toujours dans ce même chapitre, Kundera enfant se posait des questions sur la nature humaine de Dieu. Kundera ou « je » trouve que « la thèse fondamentale de l'anthropologie chrétienne » n'est pas logique. De même, dans plusieurs chapitres, l'auteur fait apparaître « je » dans son roman. Kundera écrit sur ce « je » dans « Entretien sur l'art de la composition » avec Christian Salmon, écrivain, chercheur notamment sur la censure et l'engagement des intellectuels :

« C.S. : Dans *La Plaisanterie*, c'est Jaroslav qui développe une théorie musicologique. Le caractère hypothétique de cette réflexion est donc clair. Mais dans vos romans on trouve aussi des passages où c'est vous, directement vous, qui parlez.

M.K. : Même si c'est moi qui parle, ma réflexion est liée à un personnage. Je veux penser ses attitudes, sa façon de voir les choses, à sa place et plus profondément qu'il ne pourrait le faire. »²³³

Salmon demande ici à propos de l'intervention de l'auteur : « des passages où c'est vous, directement vous, qui parlez ». Kundera l'avoue : « c'est moi qui parle ». Cependant il ne dit pas que c'est son idée, mais c'est la réflexion de son personnage : Il le pense profondément à sa place. Cela veut dire que le contenu de l'intervention de l'auteur ne signifie pas toujours la réflexion de celui-ci. Suite au questionnement insistant de Christian Salmon, sur la nature du « je », personnage de roman ou expression de Kundera, l'auteur précise ci-dessous :

« C.S. : Mais souvent vos méditations ne sont liées à aucun personnage : les réflexions

²³³ Milan Kundera, *L'Art du roman*, in *Œuvres édition définitive I*, 1984, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p.689.

musicologiques dans *Le Livre du rire et de l'oubli* ou vos considérations sur la mort du fils de Staline dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être...*

M.K. : C'est vrai. J'aime intervenir de temps en temps directement, comme auteur, comme moi-même. En ce cas-là, tout dépend du ton. Dès le premier mot, ma réflexion a un ton ludique, ironique, provocateur, expérimental ou interrogatif. Toute la sixième partie de *L'Insoutenable Légèreté de l'être* (« La Grande Marche ») est un essai sur le kitsch avec pour thèse principale : « Le kitsch est la négation absolue de la merde. » Toute cette méditation sur le kitsch a une importance tout à fait capitale pour moi, il y a derrière elle beaucoup de réflexions, d'expériences, d'études, même de la passion, mais le ton n'est jamais sérieux : il est provocateur. Cet essai est impensable en dehors du roman ; c'est ce que j'appelle un « essai spécifiquement romanesque ». »²³⁴

Salmon remarque ci-dessus que quelques réflexions de Kundera ne sont pas liées à un personnage. Comme un des exemples il reprend ses considérations sur la mort du « fils de Staline ». Selon Salmon, Kundera a l'habitude d'intégrer les idées exprimées dans les essais, la théorie ou la réflexion philosophique dans ses romans. Le narrateur de ces considérations est soit un(e) de ses personnages, soit l'auteur lui-même. Pour Kundera, même quand l'écrivain intervient dans son roman, ses considérations sont toujours liées à un personnage. Cependant comme Christian Salmon le remarque ici, ce n'est pas constant.

2.4.1.9 L'ironie chez Kundera

Kundera admet que son ton n'est pas toujours « sérieux », et qu'un « essai est impensable en dehors du roman » ce qu'il appelle « un essai spécifiquement romanesque ». Dans *Notes inspirées par « Les Somnambules »* dans la troisième partie

²³⁴ Milan Kundera, *L'Art du roman*, in *Œuvres édition définitive I*, 1984, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, pp.689, 690.

de *L'Art du roman*, Kundera cite l'« *essai spécifiquement romanesque* » comme une des parts inaccomplies de Broch. Ce n'est pas le problème du narrateur, mais le « ton » qui est important. L'auteur ainsi que le personnage peuvent ici être le narrateur de l'essai. Le « ton », c'est-à-dire la « manière de s'exprimer dans un écrit »²³⁵ n'est ni lyrique, ni sérieux, ni théorique, ni affirmatif, mais « ludique, ironique, provocateur, expérimental ou interrogatif ». Dans la deuxième partie de cette citation, Kundera répète que « le ton n'est jamais sérieux » mais « provocateur ». Son expression pourrait donc inciter à la rébellion ou aux troubles du lecteur. De ce point de vue, les textes sur « le fils de Staline » et « Les intestins de Dieu » ne seraient pas « sérieux », puisque les deux traitent du problème de la « merde ». « L'Allemand » dans l'histoire du « fils de Staline », ne veut pas discuter de merde. C'est normal, les gens ne veulent pas discuter volontairement de merde, ce sujet dérange car il est, selon le contexte, trivial. Mais Kundera provoque et le choisit comme thèse principale : « Le kitsch est la négation absolue de la merde ».

Par contre, comment Hermann Broch traite-il « l'excellent essai sur la dégradation des valeurs » ? Selon Kundera, l'essai de Broch n'est pas « *spécifiquement romanesque* ». Cela ne veut pas dire qu'il soit ni hypothétique, ni ludique, ni ironique. C'est ce que nous abordons à présent.

2.4.1.10 La dégradation des valeurs : La guerre

Dans son essai paru au début dans le XII^e chapitre, troisième partie des *Somnambules* « 1918 Huguenau ou le Réalisme » : « Dégradation des valeurs (1) », Hermann Broch traite notamment de la guerre et de l'idéologie :

« Une époque, lâche et plus dolente que toutes les précédentes, se noie dans le

²³⁵ *Le Nouveau Petit Robert de la langue française*, 2008.

sang et les gazs asphyxiants, des peuples d'employés de banque et des profiteurs se jettent sur des barbelés, un humanitarisme bien organisé n'empêche rien, mais s'organise en Croix-Rouge et pour la fabrication de membres artificiels ; des villes meurent de faim et battent monnaie avec leur propre faim, des maîtres d'école à lunettes commandent des sections d'assaut, des habitants de grandes villes gîtent dans des cavernes, des ouvriers d'usines et d'autres civils rampent avec des patrouilles de reconnaissance, et finalement, quand ils ont retrouvé l'arrière, la vie sauve, leurs membres artificiels créent de nouveaux profiteurs. »²³⁶

Hermann Broch décrit ci-dessus, la situation tragique, lugubre, des gens pendant la guerre. Cet écrit n'est ni ludique, ni ironique, mais grave et pessimiste. Broch parle de la Première Guerre Mondiale (1914-1918) dans son titre « 1918 ». Les mots utilisés font référence aux situations douloureuses et à la perte d'humanité : « la faim » sévère, les maîtres d'écoles qui commandent « les sections d'assaut », « les habitants des grandes villes qui se réfugient dans des cavernes » « les patrouilles de reconnaissance » ceux qui ont la vie sauve avec « leurs membres artificiels ».

Hermann Broch, après avoir échoué à un examen de recrutement militaire a géré l'hôpital de campagne de la Croix-Rouge à partir de septembre 1914 jusqu'à la fin de la Guerre. Toute la famille est engagée dans cette guerre : son frère est officier dans l'aviation, sa mère est infirmière dans cet hôpital²³⁷. Les résultats financiers de la filature familiale progressent grâce aux commandes de l'armée ; ce profit dû mettre l'homme de réflexion et d'idéal, dans une situation ambiguë de conflit intérieur.

²³⁶ P.45.

²³⁷ P.54.

Hermann Broch n'est pas mobilisé et ne part pas au front. Son expérience et son activité à l'hôpital de la Croix-Rouge auront des influences sur son œuvre. Le titre « Dégradation des valeurs », y fait donc référence. Durant cette guerre, « une époque » « se noie dans le sang et les gazs asphyxiants », « des peuples » « se jettent sur des barbelés », et « un humanitarisme » « s'organise en Croix-Rouge ». Ces trois exemples « les gazs asphyxiants », « les barbelés » et « la Croix-Rouge » sont significatifs de cette Première Guerre mondiale très meurtrière²³⁸.

Olivier Lepick écrit que « la Première Guerre mondiale fut le premier conflit dans lequel la science et la technique jouèrent un rôle aussi déterminant », et « ces innovations furent, [...] l'un des enjeux majeurs de la guerre »²³⁹. De 1914 à 1918, l'Europe et une partie du monde s'engagent dans une guerre, conflit historique dénommé Première Guerre Mondiale. Chaque pays belligérant mobilise l'ensemble de ses moyens politiques, militaires mais aussi industriels pour l'emporter, au prix d'importantes conséquences sociales et matérielles pour les populations civiles. Les sciences et techniques inventées pour la guerre, influencèrent le changement politique, industriel, social, sociologique, agricole, ce conflit eut d'autres conséquences que la partie purement militaire.

En plus des morts et disparus, cette guerre engendra d'autres victimes : des blessés, des mutilés, des traumatisés psychologiques, psychiatriques et un grand nombre de veuves et d'orphelins. Dans les chapitres de « reportage » dans *Les Somnambules*,

²³⁸ « Est-ce approprié de mentionner cette réflexion : Commencée en 1934, jamais achevée et publiée à titre posthume, la Théorie de la folie des masses est une œuvre monumentale. À l'articulation de la philosophie et de la psychologie politique, Hermann Broch y analyse les pathologies des masses modernes qui ont conduit à l'avènement du nazisme. »

²³⁹ Olivier Lepick, *La Grande Guerre chimique 1914-1918*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p.8.

Broch revient longuement sur ces grands blessés et mutilés. Dans la troisième partie intitulée « 1918, Huguenau ou le réalisme », Hermann Broch décrit dans ce roman la fin de la Première Guerre Mondiale, en particulier la difficulté pour se réadapter à la vie quotidienne, normale. Le retour des blessés, les mutilés avec leurs membres artificiels, ravivent des souvenirs douloureux auprès de la population valide. Néanmoins, pour la masse de la population, le plus important serait les héros morts au champ d'honneur.

Annette Becker écrit que « les prisonniers de guerre et les habitants des territoires occupés par l'ennemi » sont rapidement oubliés après la fin de la Guerre : « Pourquoi remémorer le sort de survivants puisque les seuls héros véritables étaient les morts ? »²⁴⁰. Selon la biographie d'Hermann Broch par Lützel, Broch était immunisé contre l'ivresse de la guerre, il avait plutôt peur de la guerre, et la regardait comme une des crises culturelles globales²⁴¹. En réalité, Il ne fait pas l'éloge des « héros véritables » dans son « reportage » dans la troisième partie des *Somnambules*.

2.4.1.11 Les barbelés

Revenons sur l'écrit de Kundera « Le kitsch est la négation absolue de la merde », et observons quelques points. Il est vrai que le ton de l'écrit de Broch est plus sérieux que celui de Kundera, en raison de leurs vécus notoirement différents liés aux contextes : religion, époque, pays, guerre. À propos du fils de Staline, Kundera reprend un article du journal *Le Monde*, l'auteur n'a pas été prisonnier dans les camps nazis et n'avait aucun lien personnel avec le fils de Staline.

Broch écrivait à partir de ses expériences vécues au cours des années de la

²⁴⁰ Annette Becker, *Oubliés de la Grande Guerre, Humanitaire et culture de Guerre 1914-1918, Populations occupées, déportés civils, prisonniers de Guerre*, Paris, Édition Noësis, 1998, p.14.

²⁴¹ P.55.

Première Guerre mondiale. Bien que les deux traitent de guerres mondiales, leur relation au conflit armé de guerre est différente ; Il est normal que le ton de leurs écrits diffère.

Hermann Broch évoque dans *Les Somnanbules* : la mort « des peuples d'employés de banque et de profiteurs » et Milan Kundera, le suicide mortel du « fils de Staline » sur les barbelés, dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*. Olivier Razac mentionne trois paradigmes dans son livre *Histoire politique du barbelé* : « la prairie américaine, la tranchée de la Grande Guerre et le camp de concentration nazi »²⁴². Les barbelés sont efficaces et faciles à installer pour les exploitations agricoles. Ils ont été massivement utilisés lors de la Première Guerre Mondiale pour les tranchées. Dans les camps nazis, les barbelés sont installés de manière stable, forte : doublée, électrifié, très haute. Après la Deuxième Guerre Mondiale, le barbelé devient « un symbole quasi universel des camps et plus largement des violences fascistes ou totalitaires »²⁴³.

Hermann Broch se réfère aux barbelés comme un des moyens nouveaux utilisés durant la Première Guerre Mondiale. Kundera mentionne ce type de clôture pour souligner la caractéristique des camps nazis. Ces barbelés sont : électrifiés, forts, stables, meurtriers puisqu'ils peuvent faire mourir un prisonnier soviétique par électrocution et y retenir le corps accroché. Kundera cite :

« Si la damnation et le privilège sont une seule et même chose, s'il n'y a pas de différence entre le noble et le vil, si le fils de Dieu peut être jugé pour de la merde, l'existence humaine perd ses dimensions et devient d'une insoutenable légèreté. Alors, le fils de Staline s'élance vers les barbelés électrifiés pour y jeter son corps comme sur le plateau d'une balance qui monte pitoyablement, soulevé par l'infinie légèreté d'un monde devenu sans dimensions.

²⁴² Olivier Razac, *Histoire politique du barbelé la prairie, la tranchée, le camp*, Paris, La fabrique-éditions, 2000, p.11.

²⁴³ Olivier Razac, *Histoire politique du barbelé la prairie, la tranchée, le camp*, Paris, La fabrique-éditions, 2000, p.62.

Le fils de Staline a donné sa vie pour de la merde. Mais mourir pour de la merde n'est pas une mort dénuée de sens. Les Allemands qui ont sacrifié leur vie pour étendre le territoire de leur empire plus à l'est, les Russes qui sont morts pour que la puissance de leur pays porte plus loin vers l'ouest, oui, ceux-là sont morts pour une sottise et leur mort est dénuée de sens et de toute portée générale. En revanche, la mort du fils de Staline a été la seule mort métaphysique au milieu de l'universelle idiotie de la guerre. »²⁴⁴

Kundera associe dans une même catégorie, deux mots apparemment contraires : « la damnation » et « le privilège », « le noble » et « le vil », l'homme assimilable au « fils de Dieu » et « la merde ».

« Le fils de Staline » est né en Géorgie sous domination du régime Soviétique. Après la mort de sa mère, son père devient plus en plus puissant. Iakov est élevé par sa tante, son père est toujours absent et se désintéresse de son fils. Staline suscitant de plus en plus la terreur, le fils de Staline, par ricochet, fait peur à son tour. Kundera fait allusion au fait qu'être « le fils de Staline » soit « un privilège » mais en même temps c'est une « damnation ». Mal aimé par son père, perçu comme un privilégié, il ne peut pas établir d'honnêtes relations amicales. Le « fils de Staline » n'est pas « le fils de Dieu » même si l'auteur compare « Staline » à « Dieu ». Kundera reconnaît que sa « réflexion a un ton ludique, ironique, provocateur, expérimental ou interrogatif »²⁴⁵.

A contrario, le ton de Broch est toujours sérieux. Dans cet essai, une des causes de la « Dégradation des valeurs » est le christianisme. Dans LXII^e chapitre de la troisième partie des *Somnambules* :

²⁴⁴ Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Traduit du tchèque par François Kérel, in *Œuvres édition définitive I*, 1984, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, pp.1337,1338.

²⁴⁵ Milan Kundera, *L'Art du roman*, in *Œuvres édition définitive I*, 1984, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, pp.689,690.

« Le protestantisme, première grande création de secte dans la décadence du christianisme. Une secte et non une religion nouvelle, car la caractéristique la plus importante d'une religion nouvelle lui a manqué. »²⁴⁶

Ce que Broch écrit ci-dessus dans l'essai « Dégradation des valeurs », est relatif à l'apparition de plusieurs sectes chrétiennes. Il ne doute jamais de l'écrit biblique, comme Kundera le fait. La dernière phrase de cette trilogie, qui conclue cet essai, est extraite des « Actes des apôtres » de la Bible (16 : 28) : « Ne te fais pas de mal, car nous sommes tous encore ici »²⁴⁷.

Poursuivons par ces autres relations entre l'essai « Dégradation des valeurs » dans *Les somnambules* de Broch, et l'histoire du « fils de Staline » et « les intestins de Dieu » dans *L'Insoutenable légèreté de l'être* de Kundera. Kundera n'est pas satisfait du style des essais de Broch dans le roman. Il applique donc sa méthode sous forme d'« essai spécifiquement romanesque ». Ainsi dans tout le sixième chapitre, de *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Kundera n'écrit pas que des histoires. Comme Christian Salmon le relève dans son interview, les considérations de Kundera ne sont liées à aucun personnage et un de ces exemples est « le fils de Staline »²⁴⁸. L'auteur y intervient directement.

Kundera écrit dans *L'Insoutenable légèreté de l'être* : « Derrière toutes les croyances européennes, qu'elles soient religieuses ou politiques, il y a le premier chapitre de la Genèse »²⁴⁹. Broch ne critique pas « la Genèse », et sa croyance en la Bible n'est pas ébranlée. Kundera au contraire, crée un autre Dieu et son fils : « Staline » et son

²⁴⁶ P.221.

²⁴⁷ PP.371,372.

²⁴⁸ Milan Kundera, *L'Art du roman*, in *Œuvres édition définitive I*, 1984, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, pp.689,690.

²⁴⁹ Milan Kundera, *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, Traduit du tchèque par François Kérel, in *Œuvres édition définitive I*, 1987, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p.1340.

« fils » :

« Le fils de Staline n'a pas eu la vie facile. Son père l'engendra avec une femme dont tout indique qu'il finit par la fusiller. Le jeune Staline était donc à la fois fils de Dieu (car son père était vénéré comme Dieu) et damné par lui. Les gens en avaient doublement peur : il pouvait leur nuire par son pouvoir (il était tout de même le fils de Staline) et par son amitié (le père pouvait châtier l'ami à la place du fils réprouvé). »²⁵⁰

Staline est vénéré comme un Dieu puissant et maléfique. Son « fils » est damné et réprouvé par « Dieu », le « fils » humilié, mortel « se suicide » sur « les barbelés ». Kundera affirme que l'idéal d'une personne qui est en « *accord catégorique avec l'être* » (considéré par Kundera comme « la thèse fondamentale de l'anthropologie chrétienne ») est le « kitsch ».

2.4.1.12 « film américain » et « film russe » (Kitsch : Tomas et Sabina)

C'est dans la sixième partie de *L'Insoutenable légèreté de l'être* que Kundera écrit davantage sur le « kitsch ». Mais il ne se limite pas non plus à cette seule partie. C'est dans la première partie « La Légèreté et la pesanteur » qu'il utilise le mot « kitsch » pour la première fois. Un des personnages, Tomas est médecin à Prague, a beaucoup de « maîtresses éphémères ». Afin de maintenir une « amitié érotique » avec elles, il s'impose une méthode relationnelle, qui les maintient à bonne distance. Cependant cette idée n'est pas toujours bien comprise par ces femmes :

²⁵⁰ Milan Kundera, *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, Traduit du tchèque par François Kérel, in *Œuvres édition définitive I*, 1987, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p.1337.

« Ce système offrait à Tomas la possibilité de ne pas rompre avec ses maîtresses permanentes et d'avoir en même temps beaucoup de maîtresses éphémères. Il n'était pas toujours compris. De toutes ses amies, c'était Sabina qui le comprenait le mieux. Elle était peintre. Elle disait : « Je t'aime bien, parce que tu es tout le contraire du kitsch. Au royaume du kitsch, tu serais un monstre. Il n'existe aucun scénario de film américain ou de film russe où tu pourrais être autre chose qu'un cas répugnant. » »²⁵¹

C'est la première parution du mot « kitsch » dans ce roman. Jusqu'à présent l'écrivain ne s'était pas expliqué sur ce mot. C'est « Sabina » qui comprend le mieux ce mode de séduction et les façons d'agir de Tomas. Elle est peintre tchèque. A l'issue de l'invasion soviétique, elle s'exile et déploie son activité artistique dans d'autres pays. Elle manifeste de la bienveillance vis-à-vis de Tomas, elle estime qu'il n'est pas « kitsch ». Selon Sabina, dans le « royaume de kitsch » comme les États-Unis ou la Russie, Tomas serait une personne monstrueuse et répugnante.

En 1985, Kundera écrit à propos de son inquiétude de faire du mot « kitsch » un des mots « piliers du roman » dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être*. Il craint que ce mot ne soit pas bien compris en France²⁵². Comme nous l'avons déjà traité dans le premier chapitre de cette partie, c'est en 1960 dans le contexte de la culture américaine que le mot « kitsch » est utilisé pour la première fois avec le sens français de : « la camelote » et « le toc »²⁵³. Dans les dictionnaires français, kitsch est défini comme produit de « mauvais goût » et « grande quantité ». En même temps, à l'époque soviétique, le réalisme socialiste soviétique et l'art clair et beau étaient promus. Ces arts devaient être

²⁵¹ Milan Kundera, *L'Art du roman*, in *Œuvres édition définitive I*, 1984, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p.1149.

²⁵² « Quand j'écrivais *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, j'étais un peu inquiet d'avoir fait du mot « kitsch » un des mots piliers du roman. En effet, récemment encore, ce mot était quasi inconnu en France, ou bien connu dans un sens très appauvri. », Milan Kundera, « Quatre-vingt-neuf mots », *Le Débat* 1985/5 (n° 37), p. 87-118. DOI 10.3917/deba.037.0087, p.8.

²⁵³ Edgar Morin, *L'Esprit du temps*, Paris, Armand Colin, 2008, pp.28, 29.

figuratifs, éducatifs, héroïques et idéalisés. Comme symbole de ces images, Kundera donne les exemples de « film américain » et de « film russe ». Dans l'économie de la production et de la consommation de masse, il faut fabriquer des objets qui plaisent au plus grand nombre. Observons que dans cette société de consommation, comme dans la société soviétique, l'idéal et l'héroïque sont valorisés. Ces objectifs mèneraient au « kitsch », puisque le monde du « kitsch » est celui « désiré et redouté ».

Tomas ne veut pas établir de relations profondes et intellectuelles avec une femme déterminée, ni « s'attacher » à son fils, ni avoir des bonnes relations avec ses parents. Ses « maîtresses restent permanentes » et en même temps « éphémères ». En réalité, Tomas n'est pas le citoyen « idéal », au regard de la société soviétique. Broch écrit que l'artiste doit toujours « « montrer » le monde intérieur ou extérieur, « tel qu'il est réellement » ». Sabina, artiste, reconnaît qu'elle « aime bien » Tomas, parce qu'il est « tout le contraire du kitsch ». Elle pourrait « montrer » le monde « tel qu'il est réellement », et Kundera souhaiterait le faire. Ci-après, Kundera suggérerait donc le développement de ses idées sur le « kitsch »

2.4.1.13 Tereza et Sabina deux artistes

Dans la même partie, l'auteur poursuit à propos du « kitsch ». Maintenant Sabina est exilée à Genève en Suisse. Après « l'invasion de la Tchécoslovaquie par le Pacte de Varsovie » le 20 août 1968, Tomas décide de partir travailler dans une clinique à Zurich. Arrivant en Suisse, Tomas téléphone à Sabina :

« Il téléphona plusieurs fois à Sabina à Genève. Par chance, elle y avait eu un vernissage huit jours avant l'invasion russe et les amateurs suisses de peinture, portés par l'élan de sympathie pour son petit pays, avaient acheté toutes ses toiles.

« Grâce aux Russes, je suis devenue riche ! » dit-elle en éclatant de rire dans le téléphone, et elle invita Tomas chez elle dans son nouvel atelier qui, assurait-elle, n'était guère différent de celui que Tomas connaissait à Prague. »²⁵⁴

Sabina relate son succès comme artiste en Suisse. Grâce à la situation très grave de son pays natal, ses œuvres sont appréciées. Les amateurs suisses, influencés par la situation politique et sociale du moment, ne regardent pas ses œuvres pour elles-mêmes, mais y projettent leurs émotions. Aussi Sabina éclate de rire, remerciant les « Russes » ironiquement.

Dans la deuxième partie, il s'agit de l'expérience regrettable de la femme de Tomas, Tereza qui cherche un éditeur Suisse, afin d'y publier ses photos :

« Elle avait emporté en Suisse une cinquantaine de photographies qu'elle développa elle-même avec tout le soin et tout l'art dont elle était capable. Elle alla les proposer à un magazine à grand tirage. Le rédacteur en chef la reçut aimablement (tous les Tchèques portaient autour de la tête l'auréole de leur malheur qui touchait les bons Suisses), l'invita à s'asseoir dans un fauteuil, examina les photos, en fit l'éloge et expliqua qu'elles n'avaient aucune chance d'être publiées (« aussi belles soient-elles ! ») l'événement étant maintenant trop éloigné.

« Mais à Prague, rien n'est fini ! » s'indignait Tereza, et elle tentait d'expliquer en mauvais allemand que dans son pays occupé, en ce moment même, envers et contre tout, des conseils ouvriers se constituaient dans les usines, que les étudiants pour protester contre l'occupation étaient en grève et que tout le pays continuait à vivre comme il l'entendait. C'était justement ça, l'incroyable ! Et ça n'intéressait plus personne ! »²⁵⁵

²⁵⁴ Milan Kundera, *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, Traduit du tchèque par François Kérel, in *Œuvres édition définitive I*, 1987, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p.1162.

²⁵⁵ Milan Kundera, *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, Traduit du tchèque par François Kérel, in *Œuvres édition définitive I*, 1987, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p.1194.

Venant d'un pays frappé par le malheur, Tereza rencontra facilement le rédacteur en chef d'un magazine à grand tirage. Cependant pour les Suisses, l'émotion suscitée par l'invasion de la Tchécoslovaquie est déjà retombée « évènement trop éloigné ». En conséquence, pour le rédacteur en chef, il devient difficile de publier des photos qui n'intéresseront plus ses lecteurs.

La situation de souffrances en Tchécoslovaquie est-elle vraiment « trop éloignée » de l'invasion ? Bien que l'auteur n'écrive pas la date exacte, au cours de cette rencontre, une photographe entre dans la pièce avec « un reportage sur une plage de nudistes ». Ces reportages-là seront publiés à la fin de l'été. Tomas et sa femme Tereza décident de s'exiler dix jours après l'invasion. L'invasion commença le 20 août 1968, et leur exil date du 30 août. Le rendez-vous avec le rédacteur en chef, serait donc en septembre ? Au vu de l'actualité de risque de guerre en Europe, un mois est-ce « trop éloigné » ? Comme Tereza tente de le justifier, la situation critique à Prague se prolonge. Ce que Kundera souligne ci-dessus, pour les intéressés, bien que la situation n'ait pas changé, bien que seulement un mois ce soit passé, les lecteurs ne s'intéressent plus à la Tchécoslovaquie une fois l'exaltation retombée. Pour le public, c'est le souvenir des vacances, ou le voyeurisme de la nudité qui importe.

Comparons ces deux textes ayant trait à Sabina et Tereza. Nous y trouvons des similitudes et des différences.

Les deux femmes vont s'exiler en Suisse, en fuyant la Tchécoslovaquie occupée par les Russes.

Elles sont toutes deux artistes : l'une peintre et l'autre photographe.

La situation politique de leur pays d'origine suscite l'émotion.

Leurs œuvres sont différentes. Tereza apporte ses photos qui montrent la

situation sensationnelle de son pays natal. Sabina ne représente pas ces événements dans ses tableaux.

Leurs réactions sont différentes. Tereza s'indigne contre l'indifférence des suisses. Sabina éclate de rire devant leur apitoiement, elle ne prend pas la situation de son pays natal trop au sérieux.

Dans la sixième partie, l'auteur écrit sur la conception de l'art pour Sabina :

« Un jour, un mouvement politique organisa une exposition de toiles de Sabina en Allemagne. Sabina prit le catalogue : devant sa photo étaient dessinés des fils de fer barbelés. À l'intérieur, il y avait sa biographie qui ressemblait à l'hagiographie des martyrs et des saints : elle avait souffert, elle avait combattu l'injustice, elle avait été contrainte d'abandonner son pays torturé et elle continuait le combat. « Avec ses tableaux, elle se bat pour la liberté », disait la dernière phrase du texte.

Elle protesta, mais on ne la comprenait pas.

Comment, n'est-il pas vrai que le communisme persécute l'art moderne ?

Elle répondit avec rage : « mon ennemi, ce n'est pas le communisme, c'est le kitsch ! »

Depuis, elle entourait sa biographie de mystifications et, plus tard, quand elle se retrouva en Amérique, elle réussit même à cacher qu'elle était tchèque. C'était un effort désespéré pour échapper au kitsch que les gens voulaient fabriquer avec sa vie. »²⁵⁶

L'auteur écrit ci-dessus à propos d'une exposition des œuvres de Sabina en Allemagne organisée par un mouvement politique. Ce mouvement lutte contre les régimes communistes qui censurent la « vérité ». Cependant ces activités sont également « kitsch » aux yeux de Sabina. Le catalogue pour cette exposition est réalisé avec la photo

²⁵⁶ Milan Kundera, *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, Traduit du tchèque par François Kérel, in *Œuvres édition définitive I*, 1987, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p.1346.

de Sabina devant « des fils de fer barbelés », ces clôtures blessantes renvoient à la persécution. Pour ce mouvement politique, Sabina combat pour la liberté de son pays natal « avec ses tableaux ». Les organisateurs de l'exposition propagent les « lieux communs » qui postulent qu'un artiste venant d'un pays communiste combatte toujours ces régimes communistes. Aucun ne peut admettre sa protestation, ni son idée opposée au « kitsch ». Pour lutter contre « l'interprétation kitschifiante », finalement Sabina cache son origine tchèque.

Et Tereza ? Comment a-t-elle pu prendre « une cinquantaine de photographies » ? Nous citons :

« D'ailleurs, elle passa les sept premiers jours de l'occupation dans une sorte de transe qui ressemblait presque à du bonheur. Elle était dans la rue avec un appareil photographique et distribuait ses pellicules aux journalistes étrangers qui se battaient pour en avoir. »²⁵⁷

Elle perdait l'instinct de survie dans l'exaltation des événements et ressentait du « bonheur ». Ses photos sont très demandées par les journalistes étrangers soucieux d'information. Dans « une sorte de transe », pensait-elle à l'art photographique ? Nous citons :

« Oui les photographes des journées de l'invasion, c'était autre chose. Ces photos-là, elle ne les avait pas faites pour Tomas. Elle les avait faites poussée par la passion. Mais pas par la passion de la photographie. Par la passion de la haine. Cette situation-là ne se répéterait plus. D'ailleurs, les photos qu'elle avait faites par passion, plus personne n'en voulait parce qu'elles n'étaient plus actuelles. »²⁵⁸

²⁵⁷ Milan Kundera, *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, Traduit du tchèque par François Kérel, in *Œuvres édition définitive I*, 1987, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p.1160.

²⁵⁸ Milan Kundera, *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, Traduit du tchèque par François Kérel, in *Œuvres*

Tereza ne prenait pas les photos « par passion de la photographie », mais « par la passion de la haine ». Elle découvre que les photos prises passionnellement dans « une sorte de transe » de la situation politique et sociale, peuvent rapidement se démoder.

Nous songeons ici au texte de Kundera sur Anatole France. Comme nous l'avons traité dans « 3.1.8 » de cette partie, Kundera souligne le risque de mélanger sentiment et « cœur ». Pour réaliser un art véritable, l'artiste ne doit pas être influencé par le « cœur ».

À ce propos, les œuvres de Sabina sont-elles bien appréciées sans « l'interprétation kitschifiante » ? A-t-elle de bons antécédents artistiques ? A-t-elle acquis une notoriété ? Nous ne pouvons pas l'affirmer ! Sabina obtient successivement des visas qui lui permettent de déménager en Suisse, en France et aux États-Unis. Au sujet de son succès auprès du public, nous trouvons cette phrase : « L'année dernière, l'exposition de Sabina n'avait pas été un gros succès »²⁵⁹. A en juger par cet écrit, cette « année dernière » signifierait la troisième année à Genève. Ainsi, quelques années après les événements politiques de 1968, il ne lui est plus possible de vendre ses toiles, uniquement que par pitié ou sympathie !

Les photographies de Tereza auraient-elles été appréciées s'il n'y avait pas eu l'invasion soviétique en Tchécoslovaquie ? Également, nous ne pouvons pas l'affirmer. Tereza « réussit bientôt à publier ses propres photos dans le magazine »²⁶⁰ à Prague, mais peut-être par ses propres moyens ? Plus tard en Suisse, la photographe qui a réalisé le reportage sur la plage de nudistes, dit à Tereza que Sabina a « un sens fantastique du corps

édition définitive I, 1987, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, pp.1196, 1197.

²⁵⁹ Milan Kundera, *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, Traduit du tchèque par François Kérel, in *Œuvres édition définitive I*, 1987, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p.1160.

²⁶⁰ Milan Kundera, *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, Traduit du tchèque par François Kérel, in *Œuvres édition définitive I*, 1987, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, pp.1183,1184.

féminin », et qu'elle ferait « une remarquable photographe de mode »²⁶¹. Cependant, Tereza elle se refuse de photographier des choses qu'elle considère banales, frivoles.

Revenons à Sabina, Kundera décrit Sabina comme une artiste qui vit hors du « kitsch » :

« 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 ses bras un père abandonné, et briller dans le crépuscule les fenêtres d'une maison où vit une famille heureuse. [...]

À l'instant où le kitsch est reconnu comme mensonge, il se situe dans le contexte du non-kitsch. Ayant perdu son pouvoir autoritaire, il est émouvant comme n'importe quelle faiblesse humaine. Car nul d'entre nous n'est un surhomme et ne peut échapper entièrement au kitsch. Quel que soit le mépris qu'il nous inspire, le kitsch fait partie de la condition humaine. »²⁶²

Sabina lutte toujours pour échapper au « kitsch » et ne pas peindre une œuvre « kitsch ». Cependant au fond de son être, elle ne peut s'empêcher de rêver à la famille idéale : « un foyer paisible, doux, harmonieux », et « une mère aimante et un père plein de sagesse ». C'est cet « idéal esthétique qui désigne le *kitsch* »²⁶³ une famille apparemment « belle », et selon Broch, un monde « désiré ou redouté ». Comme ces mondes sont désirés par un

²⁶¹ Milan Kundera, *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, Traduit du tchèque par François Kérel, in *Œuvres édition définitive I*, 1987, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p.1196.

²⁶² Milan Kundera, *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, Traduit du tchèque par François Kérel, in *Œuvres édition définitive I*, 1987, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p.1347, 1348.

²⁶³ Milan Kundera, *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, Traduit du tchèque par François Kérel, in *Œuvres édition définitive I*, 1987, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p.1340.

large public, les films « kitsch » et les pièces dramatiques « kitsch » sont créés pour satisfaire cette demande. Kundera écrit dans « Quatre-vingt-neuf mots », que le « besoin du kitsch de l'*homme-kitsch* (*Kitsch-mensch*) : c'est le besoin de se regarder dans le miroir du mensonge embellissant et de s'y reconnaître avec une satisfaction émue »²⁶⁴.

Sabina continue d'être émue en espérant un « idéal esthétique ». Malgré elle, elle ne peut pas retenir ses larmes devant : une pièce dramatique, un film sentimental ou, dans le crépuscule, à la clarté d'une fenêtre de maison, imaginant une famille heureuse. L'écrivain conclue que « le kitsch fait partie de la condition humaine » et aucun « ne peut échapper entièrement au kitsch ».

2.4.1.14 Concordance entre ces 3 artistes praguais

Après la description de Sabina et de Tereza, nous observons une certaine correspondance entre la vie de ces deux femmes et celle de Kundera. Tous trois sont des artistes exilés. Quand Kundera était à Prague en 1968, l'année du Printemps de Prague, son roman *Plaisanterie* est publié en France aux éditions Gallimard préfacé par Louis Aragon (1897-1982). A cette période, Kundera présentait plusieurs essais « politiques ». Malgré la censure, avec l'aide d'artistes français, les livres de Kundera pouvaient être édités en France. En réalité, Raymond Lahanque remarque l'importance de la préface écrite par Louis Aragon²⁶⁵. En 1973, *La vie est ailleurs* a reçu le prix Femina. Sans le

²⁶⁴ Milan Kundera, « Quatre-vingt-neuf mots », *Le Débat* 1985/5 (n° 37), p. 87-118. DOI 10.3917/deba.037.0087, p.8.

²⁶⁵ Reynald Lahanque y répond ci-après :

« Pour Kundera cette préface est de grande conséquence : elle va avoir pour effet de le faire connaître en France, puis dans le monde, en lui conférant d'emblée un statut de grand écrivain (elle était intitulée « Ce roman que je tiens pour une œuvre majeure », œuvre désignée ensuite dans le texte comme « l'un des plus grands romans de ce siècle »), et cela au moment même où il devient chez lui un auteur interdit, soudainement privé de ses lecteurs tchèques. Cette préface jouera donc un grand rôle dans l'amorce de sa seconde vie d'écrivain, un écrivain pour des lecteurs étrangers, d'abord exilé dans son propre pays, avant qu'il ne le quitte pour la France, en 1975. Mais c'est aussi

Printemps de Prague, Kundera aurait-il été soutenu par la France ? Ses romans auraient-ils été estimés sans l'invasion soviétique de 1968.

Dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*, il traite largement des événements de Prague de 1968 (invasion soviétique). Neuf ans après son arrivée en France en 1975, soit en 1984, il comprend l'intérêt sentimental et politique des français pour ces événements. Le roman *L'Insoutenable légèreté de l'être* est apprécié dans le monde entier et, en 1988 un film est réalisé aux États-Unis. Le roman dont le thème est le Printemps de Prague, ou la situation des pays satellites de l'Union Soviétique, décrit une époque, un monde « désiré et redouté ». Cette œuvre pourrait céder au « kitsch », mais Kundera pousse sa réflexion et la met en action. Il y fait aussi allusion à sa propre évaluation de la situation sociale et politique. C'est « l'ironie » de Kundera.

Hermann Broch écrit qu'« aucun art ne peut se passer sans effet produit, donc sans une goutte de Kitsch »²⁶⁶. Cela veut dire qu'il est impossible d'échapper au « Kitsch ». De ce point de vue, les idées de Broch et de Kundera se rejoignent. Néanmoins, Broch s'exprime sur le domaine artistique. Kundera décrit la spécificité humaine. Bien que Sabina soit peintre, sa sensibilité « kitsch » ne concerne pas l'art, mais sa vie. Ainsi Kundera remarque qu'une personne ne peut pas être lucide vis-à-vis d'un sentiment « kitsch », sans toutefois pouvoir l'éviter. De fait, Kundera rejette le « kitsch ».

Dans ce roman, Sabina est décrite comme une peintre qui tente de créer une œuvre d'art sans esthétique « kitsch », même si personnellement et sentimentalement, elle

avec l'écrivain qu'il fut, en Tchécoslovaquie, celui-là même qu'Aragon salue en 1968, qu'il va prendre de plus en plus ses distances, au point de ne plus se reconnaître dans le portrait flatteur tracé de lui dans cette trop fameuse préface, encombrant discours d'escorte repris d'édition en édition, pendant seize ans, avant que l'auteur roman ne décide de s'en libérer. », Reynald Lahanque, *Aragon et Kundera : « La lumière de La Plaisanterie »*, in Recherches croisées Aragon – Elsa Triolet, Numéro 12, Presses universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 2009, pp.2,3.

²⁶⁶ Hermann Broch, « La Vision du monde donnée par le roman » in Création littéraire et connaissance, P.223.

ne peut pas échapper au « kitsch ». Suite aux évènements de Prague, elle peut vendre beaucoup d'œuvres d'art mais indépendamment de ces circonstances, aurait-elle réussi comme artiste. Ces récits viennent en résonance avec la vie de Kundera. Dans « Entretien sur l'art de la composition », Kundera dit : « Toute la sixième partie de *L'Insoutenable légèreté de l'être* (« La Grande Marche »), est un essai sur le kitsch », et « c'est ce que j'appelle un « l'essai spécifiquement romanesque » »²⁶⁷. Dans « Notes inspirées par « *Les Somnambules* », il écrit « un art de l'essai spécifiquement romanesque (c'est-à-dire qui ne prétende pas apporter un message apodictique mais reste hypothétique, ludique, ou ironique) »²⁶⁸.

Puis dans « L'Anti-kitsch américain » en 1982, il écrit : « Jouer du kitsch signifie refuser l'ironie »²⁶⁹. Il est probable qu'il décrive le Printemps de Prague en prévoyant « l'attitude kitsch » de « l'homme-kitsch »²⁷⁰ et en anticipant son succès. Sans aucun doute, ce roman est une de ses œuvres représentatives. Selon « Biographie de l'œuvre » paru dans *Œuvres édition définitive*, « Bibliothèque de la Pléiade » : « Dans tous les pays où il paraît, le roman est accueilli par des critiques élogieuses »²⁷¹, « c'est certainement celui qui aura remporté le plus vaste succès, un succès immense, prodigieux »²⁷². L'auteur de cette biographie François Ricard remarque que le côté que

²⁶⁷ Milan Kundera, « Entretien sur l'art de la composition », in *L'Art du roman*, in *Œuvres édition définitive I*, 1984, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, pp.689-690.

²⁶⁸ Milan Kundera, *L'Art du roman*, in *Œuvres édition définitive I*, 1984, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, pp.680-681.

²⁶⁹ Milan Kundera, « L'Anti-kitsch américain », in *Le Nouvel Observateur*, numéro 941, 20-26 novembre 1982, p.101.

²⁷⁰ Dans « Soixante-neuf mots », Kundera écrit que « Broch démontre que le kitsch est autre chose qu'une simple œuvre de mauvais goût. Il y a l'attitude kitsch. Le comportement kitsch. Le besoin du kitsch de l'*homme-kitsch* (*Kitschmensch*) ». (Milan Kundera, *L'Art du roman*, in *Œuvres édition définitive I*, 1984, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p.723.

²⁷¹ François Ricard, « Biographie de l'œuvre », in *Œuvres édition définitive I*, 1984, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p.1465.

²⁷² François Ricard, « Biographie de l'œuvre », in *Œuvres édition définitive I*, 1984, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p.1464.

« la presse admire tant *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, c'est d'abord à cause de l'histoire qu'il raconte »²⁷³. Il est possible que ce succès mondial soit lié à ces écrits portant sur les événements de 1968 : l'invasion par les Russes de la Tchécoslovaquie. Kundera ironise sur cette période traitant en même temps le sujet du « kitsch ».

2.4.2 ROMAN *L'Immortalité*

Six ans après le succès mondial de *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, Kundera publie en 1990, un autre roman *L'Immortalité*. C'est le dernier livre que Kundera écrira dans sa langue maternelle, le tchèque. En même temps, c'est le premier roman qui se déroule hors de son pays natal et, traite de la France contemporaine. Comment écrit-il cette fois sur le « kitsch » ? Y-a-t-il quelques différences entre la notion de « kitsch » dans *L'Insoutenable légèreté de l'être* et celle de *L'Immortalité* ? Nous les traitons dans le chapitre ci-après.

2.4.2.1 De *L'Insoutenable légèreté de l'être* à *L'Immortalité* (À Propos de l'apparence)

Dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Kundera donne comme sens du mot « kitsch » qu'il est « la négation absolue de la merde », et personne ne peut échapper au « kitsch ». Dans *L'Immortalité*, l'auteur ne cite plus le mot « kitsch », ni le nom de « Broch ». Cependant, il applique cette fois le « kitsch » à cette française qui commente les magazines et se soucie du regard des autres.

Dans la première partie, Kundera écrit à propos du bavardage des femmes dans

²⁷³ François Ricard, « Biographie de l'œuvre », in *Œuvres édition définitive I*, 1984, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p.1466.

le sauna situé dans la salle de gymnastique à Paris. Ici, « une jeune inconnue » y entre et proclame qu'elle n'aime pas : « les douches chaudes » et qu'elle pense qu'« un célèbre biologiste » est « merveilleux », etc. Un des personnages, Agnès assiste à la scène et se souvient des actes et paroles de cette femme :

« Agnès se souvint de l'inconnue qui venait de proclamer sa haine des douches chaudes. Elle était venue faire savoir à toutes les femmes présentes 1) qu'elle aimait transpirer, 2) qu'elle adorait les orgueilleux, 3) qu'elle méprisait les modestes, 4) qu'elle raffolait des douches froides, 5) qu'elle détestait les douches chaudes. En cinq traits elle avait dessiné son autoportrait, en cinq points elle avait défini son moi et l'avait offert à tout le monde. Et elle ne l'avait pas offert modestement (après tout, elle avait dit son mépris des modestes), mais à la manière d'une militante. Elle employait des verbes passionnés, j'adore, je méprise, je déteste, comme pour s'affirmer prête à défendre pieds et poings liés, les cinq traits de son portrait, les cinq points de sa définition. »²⁷⁴

Ici cette jeune inconnue proclame « son autoportrait » et le fait avec « des verbes passionnés ». Elle se met en scène devant les autres. C'est l'illustration qu'elle veut être regardée par les autres. Kundera se réfère à cinq verbes : « aimait » « adorait » « méprisait » « raffolait » « détestait » cette succession de verbes entre dans une résonance de valorisation et de dévalorisation. Soit le chiffre « En cinq traits », « en cinq points ». Pour dessiner « son autoportrait », ces cinq points sont-ils suffisants ? Que renseigne cet affichage d'« autoportrait » ? Agnès poursuit :

« Faute d'être convaincus que notre visage exprime notre moi, faute de cette illusion première et fondamentale, nous n'aurions pas pu continuer à vivre, ou du moins à prendre

²⁷⁴ Milan Kundera, *L'Immortalité*, Traduit du tchèque par Eva Bloch, in *Œuvres édition définitive II*, 1990, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p.13.

la vie au sérieux. Et ce n'était pas encore assez de nous identifier à nous-mêmes, il fallait une identification *passionnée*, à la vie et à la mort. Car c'est à cette seule condition que nous n'apparaissions pas à nos propres yeux comme une simple variante du prototype humain, mais comme des êtres dotés d'une essence propre et ininterchangeable. Voilà pourquoi la jeune inconnue avait éprouvé le besoin non seulement de dessiner son portrait, mais en même temps de faire voir à tout le monde que ce portrait recelait quelque chose d'entièrement unique et irremplaçable, pour quoi il valait la peine de se battre ou même de donner sa vie. »²⁷⁵

Cette jeune femme n'éprouve pas seulement « le besoin » de « dessiner son portrait » mais aussi de « faire voir à tout le monde que ce portrait recelait quelque chose d'entièrement unique et irremplaçable ». Sans ces preuves, l'être humain n'est qu'un « prototype » non identifié. Chaque personne veut être « entièrement unique et irremplaçable ». Il n'est pas facile de différencier les personnes indéterminées. Dans ce roman, Agnès le constate après la lecture d'un hebdomadaire :

« Elle parcourut de nouveau le magazine de la première à la dernière page en faisant le calcul : quatre-vingt-douze photos représentant un visage seul ; quarante et une avec le visage et le corps ; quatre-vingt-dix visages sur vingt-trois photos de groupe ; et onze photos seulement où les hommes jouaient un rôle insignifiant ou nul. Au total, il y avait deux cent vingt-trois visages dans l'hebdomadaire. [...] »

Elle reprit le magazine et dit : « Quand tu places côte à côte les photos de deux visages différents, tu es frappé par tout ce qui les distingue. Mais quand tu as devant toi deux cent vingt-trois visages, tu comprends d'un coup que tu ne vois que les nombreuses variantes d'un seul visage et qu'aucun individu n'a jamais existé. »²⁷⁶

²⁷⁵ Milan Kundera, *L'Immortalité*, Traduit du tchèque par Eva Bloch, in *Œuvres édition définitive II*, 1990, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, pp.13,14.

²⁷⁶ Milan Kundera, *L'Immortalité*, Traduit du tchèque par Eva Bloch, in *Œuvres édition définitive II*, 1990, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, pp.30,31.

Elle trouve que l'hebdomadaire a beaucoup de photos, « deux cent vingt-trois visages », et que devant ce nombre élevé de photos, il est impossible de distinguer les visages. Elle conclut que ces visages ne sont que les « variantes d'un seul visage » et « qu'aucun individu n'a jamais existé ». Ici la réflexion porte sur le visage mais la vie d'un être humain n'est pas définie seulement par son visage. Une personne peut jusqu'à un certain point se définir par ses habits, le maquillage ou son comportement ; cela ne reste que des apparences. Elles ne définissent pas complètement la personnalité. La personne offre « son autoportrait » au regard d'inconnus. Cette apparence ne permet pas de la connaître parfaitement.

Ces idées ne sont pas partagées seulement dans *L'Immortalité*. Dans son dernier roman *L'Insoutenable légèreté de l'être* commence par l'idée de « l'éternel retour » de Nietzsche :

« Le mythe de l'éternel retour affirme, par la négation, que la vie qui disparaît une fois pour toutes, qui ne revient pas, est semblable à une ombre, est sans poids, est morte d'avance, et fût-elle atroce, belle, splendide, cette atrocité, cette beauté, cette splendeur ne signifient rien. »²⁷⁷

Ci-dessus, Kundera écrit que « l'éternel retour » affirme que la vie ne signifie rien. Comme cet écrit apparaît dans la première partie, cette idée deviendrait une des bases du roman de *L'Insoutenable légèreté de l'être*. Cette fois l'auteur, dans *L'Immortalité*, décrit la femme qui dessine « son autoportrait » et l'expose à tout le monde. Ceci pour signifier

²⁷⁷ Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Traduit du tchèque par François Kérel, in *Œuvres édition définitive I*, 1984, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p.1141.

que son « portrait recelait quelque chose d'entièrement unique et irremplaçable ». Cette femme ne pense pas que sa vie soit « quelque chose de léger » ou « quelque chose qui ne pèse rien ». Elle considère sa vie « sérieuse ». Concernant ces réflexions sur le sens de la vie, Kundera y revient à plusieurs reprises dans ses essais. Nous le traitons dans le chapitre « 3.3 « Prague, poème qui disparaît » et « 3.4 « Le pari de la littérature tchèque » poursuivons notre étude.

2.4.2.2 Immortalité

Ce roman est composé de deux grandes intrigues : La Biographie de Johann Wolfgang Von Goethe (1749-1832) et Bettina Von Arnim (1785-1859). Le récit d'un personnage Agnès dans un monde fictif de la France contemporaine (quand revient AGNES cité en p.54). Tout d'abord Kundera écrit dans « Soixante-neuf mots » : « Pour Broch, le kitsch est lié historiquement au romantisme sentimental du XIX^e siècle » et « en Allemagne et en Europe centrale le XIX^e siècle était beaucoup plus romantique »²⁷⁸. Cela veut dire que Kundera estime que le « Kitsch » de Broch s'origine dans le romantisme allemand du XIX^e siècle. Dans le roman, « Immortalité » Kundera ne cite pas seulement les noms de Goethe et de Bettina Von Arnim, mais également d'autres artistes romantiques allemands du XIX^e siècle : Achim Von Arnim (1781-1831), Friedrich Von Schiller (1759-1805), Novalis (1772-1801), Ludwig van Beethoven (1770-1827), Johann Peter Eckermann (1792-1854), etc. Ils sont connus comme représentant l'art romantique allemand du XIX^e siècle. Kundera sans utiliser le terme « kitsch » s'inspire beaucoup du romantisme allemand.

²⁷⁸ Milan Kundera, « Soixante-neuf mots » in *L'Art du roman*, Traduit du tchèque par François Kérel, in *Œuvres édition définitive I*, 1987, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p.723.

2.4.2.3 Goethe et Hemingway

Dans la deuxième partie intitulée « L'immortalité » dans *L'Immortalité*, Kundera détaille la vie de ces écrivains romantiques. L'auteur, sans référence à la physiologie et à la théologie, traite des nuances d'être « immortel » :

« L'immortalité dont parle Goethe n'a, bien entendu, rien à voir avec la foi en l'immortalité de l'âme. Il s'agit d'une autre immortalité, profane, pour ceux qui restent après leur mort dans la mémoire de la postérité. Tout un chacun peut atteindre à cette immortalité, plus ou moins grande, plus ou moins longue, et dès l'adolescence chacun y pense. [...] Face à l'immortalité, les gens ne sont pas égaux. Il faut distinguer la *petite immortalité*, souvenir d'un homme dans l'esprit de ceux qui l'ont connu [...], et la *grande immortalité*, souvenir d'un homme dans l'esprit de ceux qui ne l'ont pas connu. Il y a des carrières qui, d'emblée, confrontent un homme à la grande immortalité, incertaine il est vrai, voire improbable, mais incontestablement possible : ce sont les carrières d'artiste et d'homme d'État. »²⁷⁹

Ci-dessus, l'écrivain classifie « l'immortalité » en deux catégories : « la *petite immortalité* » et « la *grande immortalité* ».

« la *petite immortalité* » signifie de rester dans la mémoire de la personne qui connaît ce mort. « la *grande immortalité* » reste dans la mémoire des gens qui ne connaissent pas physiquement la personne. Si cette dernière forme est moins commune, pour l'« artiste » et l'« homme d'État », elle est dans le registre « incontestablement possible ».

2.4.2.4 Portrait et Autoportrait

Kundera écrit donc sur des écrivains et des politiciens potentiellement

²⁷⁹ Milan Kundera, *L'Immortalité*, Traduit du tchèque par Eva Bloch, in *Œuvres édition définitive II*, 1990, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, pp.44, 45.

« immortels ». Mais pour quelles raisons l'artiste ou le politicien devient-il « immortel » ? Kundera se réfère à quelques hommes politiques français :

« De tous les hommes d'État européens de notre temps, François Mitterrand est sans doute celui qui a donné la plus grande place à l'immortalité dans ses pensées. Je me souviens de l'inoubliable cérémonie organisée en 1981 après son élection à la présidence. Sur la place du Panthéon s'était rassemblée une foule enthousiaste, dont il s'éloigna : il gravissait le large escalier (tout à fait comme Shakespeare se dirigeant vers le Temple de la Gloire, sur le rideau décrit par Goethe), trois roses à la main. Puis, disparaissant aux yeux du peuple, il se retrouva seul parmi les tombeaux de soixante-quatre morts illustres, n'étant suivi dans sa solitude pensive que d'une caméra, d'une équipe de cinéastes et de quelques millions de Français qui, sous le déluge de la *Neuvième* de Beethoven, fixaient le petit écran. [...] Valéry Giscard d'Estaing, son prédécesseur à la présidence, convia en 1974 les éboueurs à son premier petit déjeuner au palais de l'Élysée. Ce geste était celui d'un bourgeois sensible, soucieux de se faire aimer des gens simples et de leur faire croire qu'il était des leurs. Mitterrand n'était pas assez candide pour vouloir ressembler aux éboueurs (aucun président n'y peut réussir) ; il voulait ressembler aux morts, ce qui témoigne d'une plus grande sagesse car, la mort et l'immortalité formant un couple d'amants inséparables, celui dont le visage se confond avec le visage des morts est immortel de son vivant. »²⁸⁰

Lors de sa prise de fonction à l'Élysée, François Mitterrand s'est rendu au Panthéon le 21 mai 1981. Cet événement a été scénarisé par la caméra de Serge Moati. Le nouveau Président François Mitterrand dépose des roses sur les tombeaux de : Jean Jaurès (homme politique, ancien président du Parti socialiste 1859-1914), Jean Moulin (haut fonctionnaire et résistant français, 1899-1943) et Victor Schœlcher (homme politique, abolitionniste, républicain, 1804-1893). Cette visite a été tournée, enregistrée et archivée

²⁸⁰ Milan Kundera, *L'Immortalité*, Traduit du tchèque par Eva Bloch, in *Œuvres édition définitive II*, 1990, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p.44.

afin de montrer aux contemporains et aux générations futures et de la faire entrer dans l'Histoire.

Son prédécesseur, Valéry Giscard d'Estaing a plutôt tenté de se montrer proche du peuple et de la jeunesse française et « convia en 1974 les éboueurs à son premier petit déjeuner au palais de l'Élysée ».

Selon Kundera, Mitterrand « voulait ressembler aux morts ». Enterrés au Panthéon, ces trois morts, sont sans doute des grands personnages qui ont marqué l'Histoire politique de la France. François Mitterrand essaye de montrer au peuple qu'il est un président qui rend hommage à ces trois morts et qui souhaite poursuivre leurs idéaux et leur « ressembler ». Juste avant cette visite, il prononce un discours à l'Hôtel de Ville de Paris. Dans ce discours, il parle de « l'Histoire » de la République française depuis 1792. Cette « Histoire » ravive son souvenir du 25 août 1944, alors qu'il avait 37 ans, au moment de la « Libération de Paris »²⁸¹. Il intègre sa vie dans cette « Histoire », sachant que ses déclarations sont filmées et regardées par « quelques millions de Français ». Ainsi être sous le « regard » des autres serait important pour s'inscrire dans la lignée des « immortels ».

Comme nous l'avons traité dans le dernier chapitre « 2.4.1.6 Grande Marche (Kitsch et Grande Marche) », dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Kundera écrit sur les quatre catégories du « regard » : « le regard d'un nombre infini d'yeux anonymes », « le regard d'une multitude d'yeux familiers », « les yeux de l'être aimé » et « les regards

²⁸¹ Voici l'extrait de son discours : « Un grand souvenir m'habite en cet instant, c'était le 25 août 1944. Depuis quelques jours Paris avait pris les armes, le comité parisien de libération et le Conseil de la Résistance avaient fait de cet hôtel de ville, après la préfecture de police, le symbole, la tête de proue de la France libérée, libérée par elle-même. 25 août, 26 août, j'ai vécu ces jours, il y a 37 ans, j'étais là, parmi d'autres, pour recevoir le général de Gaulle, comme lui et comme tant d'autres, j'écoutais la profonde rumeur de la foule qui montait vers les fenêtres, comme lui et comme tant d'autres, je ressentais, ainsi qu'il a écrit dans ses "Mémoires de Guerre", l'émotion sacrée qui nous étreint tous, hommes et femmes, en ces minutes qui dépassent chacune de nos pauvres vies. À cette minute-là, la France était fraternelle. »

imaginaires d'être absents »²⁸². Dans *L'Immortalité*, Kundera approfondirait ces idées du « regard ». Dans l'écrit sur François Mitterrand, nous trouvons « le regard d'un nombre infini d'yeux anonymes » et « les regards imaginaires d'être absents ». Cela veut dire le regard de « quelques millions de Français » et « les regards imaginaires » des morts au Panthéon. Concernant ces morts illustres, ils ne sont qu'une « image » ils ne représentent pas « l'immortalité » mais plutôt la représentation d'une éternité souhaitée. Le Panthéon accueille les personnalités qui ont œuvré aux grandeurs de la France. C'est la reconnaissance d'une Nation à ses Pères, gardiens des valeurs, par là, ils sont honorés et rejoignent « la *grande immortalité* ». Le président François Mitterrand le 5 octobre 1987, prononce un discours lors du transfert des cendres au Panthéon du juriste français, René Cassin (1887-1976). François Mitterrand en fait l'éloge et déclare : « René Cassin, professeur d'espoir ».

Nous rappelons ici deux inscriptions funéraires dans *L'Insoutenable légèreté de l'être* :

« Dès qu'il reçut le télégramme du président de la coopérative, il enfourcha sa moto et se mit en route. Il se chargea de l'enterrement. Sur la stèle, il fit graver au-dessus du nom de son père cette inscription : *Il voulait le Royaume de Dieu sur la terre.*

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. Tomas avait soif d'un monde où régnerait la justice. Simon n'a-t-il pas le droit d'exprimer la vie de son père avec son propre vocabulaire ? N'est-ce pas depuis des temps immémoriaux le droit de tous les héritiers ?

Après un long égarement, le retour, peut-on lire sur le monument funéraire de Franz.

Cette inscription peut être interprétée comme un symbole religieux : également dans la vie

²⁸² Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Traduit du tchèque par François Kérel, in *Œuvres édition définitive I*, 1984, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, pp.1359, 1360.

terrestre, le retour dans les bras de Dieu. Mais les initiés savent que cette phrase a aussi un sens tout à fait profane. D'ailleurs, Marie-Claude en parle tous les jours [...] »²⁸³

Dans ce roman, plusieurs personnages décèdent : Tomas et Franz. Leurs héritiers font graver sur leurs tombes une épitaphe. Celle pour Tomas, choisie par son fils Simon : « *Il voulait le Royaume de Dieu sur la terre* ». Celle de Franz, décidée par sa femme Marie-Claude : « *Après un long égarement, le retour* ». Vraisemblablement ces deux décédés n'auraient pas souhaité ce genre d'inscription.

Le fils de Tomas, Simon, après le décès de son père, résume la vie de celui-ci en neuf mots. Simon affirme que son père voulait « le royaume de Dieu », c'est-à-dire « la justice ». Simon exprime par ces mots le résumé d'une vie, en somme une « biographie » succincte. A vrai dire, Simon connaissait peu son père car il n'avait jamais habité avec lui, son père décède « peu après » « la rencontre » « amicale »²⁸⁴. Cette « biographie » n'est qu'un rêve de Simon. Mais elle restera éternellement.

La femme de Franz, choisit une phrase « tout à fait profane », mais qui « peut être interprété comme une symbole religieux ». « Tous les jours » elle en parle car après l'amour adultère avec « la jeune fille à lunettes », il a enfin demandé « pardon » et « elle lui a pardonné »²⁸⁵. Elle occulte une partie de la vie et résume la vie de son mari sous une forme de « biographie » métaphore éternelle. Personne ne saura jamais la réalité. L'écrivain termine cette partie avec les écrits ci-dessous :

²⁸³ Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Traduit du tchèque par François Kérel, in *Œuvres édition définitive I*, 1984, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p.1365.

²⁸⁴ Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Traduit du tchèque par François Kérel, in *Œuvres édition définitive I*, 1984, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p.1361.

²⁸⁵ Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Traduit du tchèque par François Kérel, in *Œuvres édition définitive I*, 1984, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p.1365.

« Qu'est-il resté de Franz ?

Une inscription : Après un long égarement, le retour.

Et ainsi de suite, et ainsi de suite. Avant d'être oubliés, nous serons changés en kitsch.

Le kitsch, c'est la station de correspondance entre l'être et l'oubli. »²⁸⁶

Pour les morts il ne reste qu' « une inscription ». Avant la mort, il y a « l'être », la vie et la réalité, à l'instant qui succède à la mort, la réalité n'existe plus.

L' « être » qui meurt est « changé en kitsch » jusqu'au jour où l'être qui connaissait le mort n'existera plus. Rappelons ici la citation de *L'Immortalité* dans le chapitre ---, que l'écrivain classifie « l'immortalité » en deux catégories : « la *petite immortalité* » et « la *grande immortalité* »²⁸⁷. Dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, l'écrivain ne fait pas ce classement, le « kitsch » « entre l'être et l'oubli » signifierait « la *petite immortalité* ». Dans *L'Immortalité*, sa pensée reconnaît le « kitsch » d'une façon sous-jacente mais sans le nommer. Selon Kundera, « la *petite immortalité* » n'est pas immortelle après « l'oubli », alors que, « la *grande immortalité* » est immortelle sans fin donc éternelle. Dans *L'Immortalité*, Kundera écrit qu'après l'oubli les morts seront changés en « kitsch ».

Dans la deuxième partie de *L'Immortalité*, Kundera imagine une conversation entre Ernest Hemingway (1899-1961) et Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) dans le monde de « l'au-delà » :

« Vous savez, Johann, dit Hemingway, moi non plus je n'échappe pas à leurs perpétuels réquisitoires. Au lieu de lire mes livres, ils écrivent des livres sur moi. Il paraît que je n'aimais pas mes épouses. Que je ne me suis pas assez occupé de mon fils. Que j'ai cassé

²⁸⁶ Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Traduit du tchèque par François Kérel, in *Œuvres édition définitive I*, 1984, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p.1366.

²⁸⁷ Milan Kundera, *L'Immortalité*, Traduit du tchèque par Eva Bloch, in *Œuvres édition définitive II*, 1990, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, pp.44, 45.

la gueule à un critique. Que j'ai manqué de sincérité. Que j'ai été orgueilleux. Que j'ai été macho. Que je me suis vanté de ceux cent trente blessures de guerre, quand j'en avais seulement deux cent six. Que je me suis masturbé. Que j'ai été méchant avec maman.

- C'est l'immortalité, que voulez-vous, dit Goethe. [...]

- Que mes livres soient immortels, je n'ai rien contre. Je les ai écrits de telle façon qu'on ne puisse pas y changer un mot. J'ai tout fait pour qu'ils résistent aux intempéries. Mais en tant qu'homme, en tant qu'Ernest Hemingway, l'immortalité je m'en fous ! »²⁸⁸

Hemingway et Goethe, ont en point commun d'être de grands écrivains. Certes ils ne vécurent pas à la même époque, ni dans le même pays et leur style étaient très différents. Ici Hemingway déclare qu'il ne veut pas être un personnage immortel mais qu'il préfère que les lecteurs jugent « ses livres » immortels. Il est vrai que sa vie privée comporte des anecdotes légendaires devenues plus populaires que son œuvre. Kundera écrit ci-dessus qu'Hemingway souhaiterait que ses œuvres deviennent immortels, mais pas sa vie privée. Ses propos ont construit des légendes, elles ont contribué à « son autoportrait ». Cependant ce que l'écrivain argumente ci-dessus n'est pas « son autoportrait » mais le « portrait » imaginé par son entourage.

Dans l'essai « À la recherche du présent perdu » publié en 1992, l'année suivant la publication de *L'Immortalité*, Kundera écrit et introduit « l'interprétation kitschifiante ». Il y prend un passage, extrait de la biographie d'Ernest Hemingway, écrite en 1985 par Jeffrey Meyers sur la nouvelle : « Collines comme des éléphants blancs ». Nous écrivons que « l'interprétation kitschifiante » signifierait montrer ce qui est exigé par le collectif. Ce dévoiement céderait facilement aux « lieux communs » qui masquent la réalité. L'œuvre qui est devenue « lieux communs », n'est plus de l'art sans pour autant

²⁸⁸ Milan Kundera, *L'Immortalité*, Traduit du tchèque par Eva Bloch, in *Œuvres édition définitive II*, 1990, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, pp.70, 71.

faire comprendre la réalité. Pour « plaire au plus grand nombre », il faut créer une œuvre d'art claire et familière. Ici la réalité n'est plus en question, c'est également, pour Kundera une espèce de « kitsch ».

Selon l'écrivain Jeffrey Meyers, il ne fallait pas lier l'œuvre d'Hemingway à sa vie privée. Cette biographie est publiée en 1985, soit 24 ans après la mort d'Hemingway. Il n'est donc plus possible de vérifier la réalité auprès d'Hemingway. Le « portrait » décrit par ses familiers, amplifie la réalité. Il est probable qu'ils se vantent de l'intimité relationnelle avec Hemingway, qu'ils exagèrent les souvenirs qu'ils ont de lui ou qu'ils aillent même jusqu'à inventer une « réalité », dans un objectif commercial.

Dans *l'Immortalité* Kundera relate la venue de François Mitterrand au Panthéon. Les trois personnages reposant au Panthéon que Mitterrand honore ce jour-là, voulaient-ils lui servir de faire valoir ? Par cet acte Mitterrand se projette dans « la *grande immortalité* ». Mais, s'il avait trébuché comme Jimmy Carter (voir ci-dessous) dans le large escalier ? S'il avait éternué en face du tombeau de Jean Jaurès ? Ces incidents anecdotiques auraient alimenté des conversations risibles, éternellement. Quelques jours après la mort de Mitterrand, une personne de son entourage, aurait rappelé à l'occasion d'un « portrait » cet incident du Panthéon resté secret mais drôle. Kundera traite dans *L'Immortalité* un autre aspect de cette « *grande immortalité* » et « l'interprétation kitschifiante » :

« Le Président américain Jimmy Carter m'a toujours été sympathique, mais c'est presque de l'amour que j'ai éprouvé pour lui en le voyant, sur l'écran de télévision, courir en survêtement avec un groupe de collaborateurs, d'entraîneurs et de gorilles ; soudain la sueur perla à son front, son visage se crispa, ses collaborateurs se penchèrent sur lui, le saisirent à bras-le-corps : une petite crise cardiaque. Le jogging aurait dû fournir au Président l'occasion de montrer son éternelle jeunesse. On avait invité les cameramen à

cette fin, et ce n'est pas leur faute s'ils durent nous faire voir, à la place d'un athlète débordant de santé, un homme vieillissant et qui avait la guigne.

L'homme désire l'immortalité, et un jour la caméra nous montre sa bouche déformée par une triste grimace, seule chose qui nous restera de lui et se transformera en parabole de toute sa vie ; il entrera dans l'immortalité dite *risible*. »²⁸⁹

Kundera cite une autre anecdote sur le Président des États-Unis Jimmy Carter (1924-). Ce serait un accident lors d'une course de six miles en 1970. Il avait 50 ans et était connu comme amateur de jogging. Son image de joggeur fut mise en scène pour démontrer sa jeunesse, sa santé, sa vitalité, etc. Toutefois ce petit accident physique « *risible* » fut souligné par des journalistes qui en tirèrent profit pour vendre plus de journaux, de magazines et obtenir plus d'audimat. Ce genre d'images reste dans la mémoire des gens.

Dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Kundera analyse l'action des journalistes lors de l'invasion de la Tchécoslovaquie. Ils ont photographié les scènes qui représentaient le mieux l'invasion brutale : « des soldats et les officiers russes », « des tanks », « des poings menaçants », « des drapeaux tchèques », etc. Comme prévu, ces photos sont envoyées à l'étranger et paraissent avec les commentaires des journalistes étrangers. « L'image du viol » est diffusée dans le monde entier²⁹⁰. Cette fois dans *L'Immortalité*, Kundera se moque des journalistes qui traquent la « guigne », la malchance, dans un but « d'interprétation kitschifiante ». Le public des lecteurs est friand d'une « réalité » qui écorne l'image d'une célébrité et son « autoportrait ».

Pourtant dans la citation ci-dessus, Kundera mentionne que « Jimmy Carter m'a toujours été sympathique » et « c'est presque de l'amour ». L'auteur poursuit avec deux

²⁸⁹ Milan Kundera, *L'Immortalité*, Traduit du tchèque par Eva Bloch, in *Œuvres édition définitive II*, 1990, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, pp.44, 45.

²⁹⁰ Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Traduit du tchèque par François Kérel, in *Œuvres édition définitive I*, 1984, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, pp.1193, 1194.

autres personnalités décédées qui ont eu une mort « risible » : l'astronome danois Tycho Brahé (1546-1601) mort en refrénant son envie d'aller aux toilettes et l'écrivain autrichien Robert Musil (1880-1942) qui est mort en soulevant des haltères.

En ce qui concerne Musil, Kundera parle de lui comme un : « romancier qui me soit le plus cher » et « mon auteur chéri ».

2.4.2.5 Imagologie

Dans la troisième partie de *L'immortalité*, il intitule l'essai « L'Imagologie ».

Kundera écrit « imagologie » et « imagologue », mots particuliers qui sont utilisés uniquement dans cet essai. Ces mots sont créés par Kundera : « image » + « -logie » et « image »+« -logue ». Que signifieraient donc « imagologie » et « imagologue » ?

Ces concepts ont à voir avec « image ». Dans cet essai, Kundera compare le mot « imagologie » à « idéologie ». Selon le dictionnaire, « idéologie » qui est composé de « idéo (idée)- » et « -logie », signifie « ensemble des idées, des croyances et des doctrines propres à une époque, à une société ou à une classe ». La définition d'« idéologue » est « adepte de l'idéologie » ou « personne qui croit à la puissance des idées »²⁹¹.

Ainsi « imagologie » signifierait « ensemble des images propres à une époque, à une société ou à une classe » et, « imagologue » la personne « adepte de l'imagologie » ou celle qui « croit à la puissance des images » :

« Imagologie ! Qui, le premier, a forgé ce magistral néologisme ? Paul ou moi ? N'importe. Ce qui compte, c'est qu'existe enfin un mot qui permette de rassembler sous un seul toit des phénomènes aux appellations si différentes : agences publicitaires ; conseillers en communication des hommes d'État ; dessinateurs projetant la ligne d'une voiture ou

²⁹¹ *Le Nouveau Petit Robert de la langue française*, 2005.

l'équipement d'une salle de gymnastique ; créateurs de mode et grands couturiers ; coiffeurs ; stars du *show business* dictant les normes de la beauté physique, dont s'inspireront toutes les branches de l'imagologie. »²⁹²

Kundera laisse supposer que ce mot a été créé par lui-même. Ce concept rassemble des professions différentes : « agences publicitaires », « conseillers en communication », « dessinateurs », « créateurs » et « coiffeurs ». Ces professionnels étudient les goûts des masses et la tendance de l'époque, et recherchent des images préférées et demandées par le public. Par exemple, pour les hommes d'États, l'« image » est importante pour assurer l'élection et la réélection. Ainsi mettre en scène un personnage pour promouvoir une bonne « image », existe depuis les temps anciens. En réalité, beaucoup de personnes qui ont du pouvoir cherchent à enjoliver leur image pour affirmer leur autorité :

« Les imagologues existaient, bien entendu, avant la création des puissantes institutions qu'on connaît aujourd'hui. Même Hitler a eu son imagologue personnel qui, planté devant le Führer, lui montrait patiemment les gestes qu'il devait effectuer à la tribune pour susciter l'extase des foules. Mais si cet imagologue, au cours d'une interview accordée à quelque journaliste, avait décrit aux Allemands un Führer incapable de bouger ses mains correctement, il n'aurait pas survécu plus d'une demi-journée à pareille indiscretion. Aujourd'hui, l'imagologue ne dissimule plus son travail, il adore au contraire en parler, souvent au lieu et place de son homme d'État ; il adore expliquer publiquement tout ce qu'il a essayé d'enseigner à son client, les mauvaises habitudes qu'il lui a fait perdre, les instructions qu'il lui a données, les slogans et les formules qu'il utilisera à l'avenir, la couleur de la cravate qu'il portera. Tant de fierté n'a rien qui doive nous surprendre : l'imagologie a remporté, au cours des dernières décennies, une victoire historique sur

²⁹² Milan Kundera, *L'Immortalité*, Traduit du tchèque par Eva Bloch, in *Œuvres édition définitive II*, 1990, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p.97.

l'idéologie. »²⁹³

Kundera confirme ci-dessus que « les imagologues » existent depuis longtemps, et donne l'exemple d'Adolf Hitler. Il lui fallait aussi un « imagologue » qui lui apprenne les gestes, les discours, les tenues, destinés à « susciter l'extase des foules ». L'image de la personne influente est maintenant plus puissante que la personne elle-même, « l'imagologie est plus forte que la réalité »²⁹⁴.

Nous l'observons, l'homme d'Etat dépend de plus en plus d' « imagologue » de « conseillers en communication », de « créateurs » et de « coiffeurs ». Selon Kundera, actuellement l' « imagologue ne dissimule plus son travail ». Autrefois les conseillers, les stylistes, les écrivains de discours de l'homme d'État ne révélaient pas facilement leurs influences. Pourquoi Kundera souligne-t-il ce sujet ? Il montrerait que l'image créée par « les imagologues » est devenue plus puissante que la réalité de leurs clients. « les imagologues » ont changé le monde :

« À Paris, mon voisin de palier passe le plus clair de son temps assis à son bureau, en face d'un autre employé, puis il rentre à la maison, allume le téléviseur pour apprendre ce qui se passe dans le monde, et quand le présentateur, commentant le dernier sondage, l'informe que pour une majorité de Français la France est championne d'Europe en matière de sécurité (j'ai récemment lu ce sondage-là), fou de joie, il ouvre une bouteille de champagne et il n'apprendra jamais que le même jour, dans sa propre rue, ont été commis trois cambriolages et deux meurtres.

Les sondages d'opinion sont l'instrument décisif du pouvoir imagologique, auquel ils permettent de vivre en parfaite harmonie avec le peuple. [...] Comme la réalité, aujourd'hui, est un continent qu'on visite peu et qu'à juste titre d'ailleurs on n'aime guère,

²⁹³ Milan Kundera, *L'Immortalité*, Traduit du tchèque par Eva Bloch, in *Œuvres édition définitive II*, 1990, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p.97.

²⁹⁴ Milan Kundera, *L'Immortalité*, Traduit du tchèque par Eva Bloch, in *Œuvres édition définitive II*, 1990, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p.97.

le sondage est devenu une sorte de réalité supérieure ; ou pour le dire autrement, il est devenu la vérité. Le sondage d'opinion, c'est un parlement siégeant en permanence, qui a pour mission de produire la vérité, disons même la vérité la plus démocratique qu'on ait jamais connue. »²⁹⁵

Ce que Kundera écrit ci-dessus, serait plus grave que le dévoiement de coulisses par « les imagologues ». Il écrit sur « mon voisin » qui connaît bien les nouvelles journalières du monde mais ignore les faits et méfaits du voisinage. Les contemporains ne peuvent pas contrôler personnellement la réalité de l'actualité exposée. En allumant la télévision, on peut connaître les nouvelles choquantes du monde entier mais ces nouvelles sont manipulées par des « imagologues ».

Pour les « imagologues », il n'est pas très difficile de créer un monde « moins dangereux que la réalité » ou « plus heureux que la réalité ». Dans ces cas « les imagologues » se gardent bien de dévoiler les coulisses. La « réalité » reste cachée, et devient une autre « réalité ».

« Les imagologues » construisent-ils de l' « imagologie » ?

Kundera écrit ci-dessus que « les sondages d'opinion sont l'instrument décisif du pouvoir imagologique ». Cela veut dire que l' « imagologie » est induite par « les sondages d'opinion », et répond aux souhaits des masses. Pour connaître le sentiment des masses, « les imagologues » veulent « des sondages d'opinion ». Mais non seulement « les imagologues » veulent « les sondages d'opinion », mais ils s'autorisent à fausser et à interpréter le résultat de ces sondages.

Dans la citation ci-dessus, Kundera donne l'exemple d'une information : « pour une majorité de Français la France est championne d'Europe en matière de sécurité ». Ce

²⁹⁵ Milan Kundera, *L'Immortalité*, Traduit du tchèque par Eva Bloch, in *Œuvres édition définitive II*, 1990, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p.98.

n'est pas un résultat étayé par des études ou des données justes, mais celui d'un sondage d'opinion à propos de l'image, de la représentation populaire, en matière de sécurité. La réalité n'est pas montrée, elle est « une sorte de réalité supérieure » masquant la réalité. Le résultat des sondages produit « la vérité » au détriment de données positives ou de recherches objectives qui ne seront pas consultées.

Ces idées succèderaient à celles d'Hermann Broch. Dans « La Vision du monde donnée par le roman », Broch critique le « Kitsch » qui « oublie la réalité, il veut seulement contenter ses lecteurs »²⁹⁶. Broch critique les écrivains « Kitsch » qui oublient ou masquent « la réalité », pour contenter les lecteurs à des fins économiques. Selon Kundera, un monde créé par les « imagologues » fait aussi oublier la réalité en vue de contenter les masses :

« Comme il ne se trouvera jamais en contradiction avec le parlement de la vérité, le pouvoir des imagologues vivra toujours dans le vrai, et même si je sais que toute chose humaine est périssable, je ne saurais imaginer quelle force pourrait briser ce pouvoir. »²⁹⁷

Dans ce monde de l'« imagologie », cette forme d'imposture ne sera jamais avouée. Kundera ci-dessus ne sait pas « imaginer quelle force pourrait briser ce pouvoir ». Ce « pouvoir des imagologues vivra toujours dans le vrai » il serait ainsi un exemple d'« immortalité », lié à la demande des mass médias. Kundera ne critique pas directement les mass médias. Dans « Quatre-vingt-neuf mots » qui est son « dictionnaire personnel »,

²⁹⁶ Hermann Broch, « La Vision du monde donnée par le roman » in *Création littéraire et connaissance*, p.227.

²⁹⁷ Milan Kundera, *L'Immortalité*, Traduit du tchèque par Eva Bloch, in *Œuvres édition définitive II*, 1990, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p.98.

paru dans *Le Débat* en 1985, Kundera donne l'article de « NON-PENSÉE »²⁹⁸ :

« NON-PENSÉE. On ne peut pas traduire cela par « absence de pensée ». L'absence de pensée désigne une non-réalité, la fuite d'une réalité. On ne peut pas dire qu'une absence est agressive ou qu'elle avance. En revanche, la non-pensée désigne une réalité, une force ; je peux donc dire : la non-pensée envahissante ; la non-pensée des idées reçues ; la non-pensée mass-médiatique ; etc. »²⁹⁹

Pour Kundera, la « non-pensée » ne signifie pas l'« absence de pensée », mais « une réalité » ou « une force ». Cela veut dire que « la non-pensée mass-médiatique » désignerait « une réalité mass-médiatique » ou « une force mass-médiatique », et on pourrait dire : « une réalité mass-médiatique » est « agressive » ou « une force mass-médiatique » qui « avance ». Il serait difficile de comprendre la signification d'« une réalité » ou d'« une force » avec seulement cet écrit. Comme citée ultérieurement reprenons la phrase : « Comme la réalité, aujourd'hui, est un continent qu'on visite peu et qu'à juste titre d'ailleurs on n'aime guère, le sondage est devenu une sorte de réalité supérieure ; ou pour le dire autrement, il est devenu la vérité »³⁰⁰. En lieu et place de « la réalité » le public préfère « la vérité » issue des sondages d'opinion. L'auteur remplace le mot « la réalité » par « la vérité », ainsi « la non-pensée mass-médiatique » signifierait « une réalité » créée par « les imagologues » pour les mass-médias.

²⁹⁸ Cet article sera éliminé dans la version « Soixante-neuf mots » paru en 1986 dans *L'Art du roman* in *Œuvres édition définitive*, « Bibliothèque de la Pléiade ».

²⁹⁹ Milan Kundera, « Quatre-vingt-neuf mots », *Le Débat* 1985/5 (n° 37), p. 87-118. DOI 10.3917/deba.037.0087, p.8.

³⁰⁰ Milan Kundera, *L'Immortalité*, Traduit du tchèque par Eva Bloch, in *Œuvres édition définitive II*, 1990, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p.98.

2.4.2.6 « Il faut être absolument moderne »

Kundera, dans la troisième partie de *L'Immortalité*, intitule un chapitre « Être absolument moderne ». L'écrivain y cite une phrase du poète Arthur Rimbaud (1854-1891) extraite d' « Adieu » paru dans *Une saison en enfer* « Il faut être absolument moderne »³⁰¹. Selon les « Notes » de la « Bibliothèque de la Pléiade », cette phrase « n'est pas un mot d'ordre transposable à nos conformismes contemporains ; c'est le credo cynique, au bord de l'antiphrase, de celui qui rompt avec le cercle infernal et rejoint la vie »³⁰². Cette expression « il faut être absolument moderne » dans le poème de Rimbaud, ne signifie pas se conformer aux « contemporains ». Dans ce chapitre de *L'Immortalité*, Kundera compare deux personnages : « Jaromil » un des personnages de *La vie est ailleurs* en 1973 et « Paul » dans *L'Immortalité* 1990. Que signifie ce qui est « absolument moderne » pour Jaromil ? :

« « Vous citez toujours Rimbaud : *il faut être absolument moderne*. Je suis tout à fait d'accord. Mais ce qui est absolument moderne, ce n'est pas ce que nous prévoyons pendant cinquante ans, mais au contraire ce qui nous choque et nous surprend. Ce qui est absolument moderne ce n'est pas le surréalisme, qui dure depuis un quart de siècle, mais cette révolution qui a lieu en ce moment sous nos yeux. Le fait que vous ne la comprenez pas est tout simplement la preuve qu'elle est nouvelle ». »³⁰³

³⁰¹ « Oui l'heure nouvelle est au moins très-sévère.

Car je puis dire que la victoire m'est acquise : les grincements de dents, les sifflements de feu, les soupirs empestés se modèrent. Tous les souvenirs immondes s'effacent. Mes derniers regrets détalent, - des jalousies pour les mendiants, les brigands, les amis de la mort, les arriérés de toutes sortes. - Damnés, si je me vengeais !

Il faut être absolument moderne. », Rimbaud, « Adieu » in *Une saison en enfer*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p.280.

³⁰² *Rimbaud Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p.937.

³⁰³ Milan Kundera, *La vie est ailleurs*, Traduit du tchèque par François Kérel, in *Œuvres édition définitive I*, 1973, 1973 pour la traduction française, 1985 et 1987 pour la traduction française revue par l'auteur, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p.598.

Jaromil : « ce qui est absolument moderne » est « ce qui nous choque et nous surprend ». L'idée que nos connaissances ne nous permettent pas de tout comprendre, n'est guère « moderne ». Ce que nous ne comprenons pas, est ce qui est nouveau. Prenons ici l'exemple du « surréalisme ». Comme ce mouvement du « surréalisme » existe depuis plus de vingt-cinq ans, ces idées sont déjà bien comprises et acceptées. Cela veut donc dire que « le surréalisme » n'est plus « moderne ». Il nous faut donc accepter ce que nous ne comprenons pas, pour « être absolument moderne ». De ce point de vue, Jaromil renonce apparemment à réfléchir sur « ce qui est absolument moderne », et tente de comprendre et d'apprécier par lui-même. Il adapte « la réalité » à sa pensée.

Pour Paul, personne d'une autre génération, plus âgé, que signifie « ce qui est absolument moderne » ? :

« Que signifie être absolument moderne quand on n'est plus jeune et qu'on a une fille tout à fait différente de ce qu'on était à son âge ? Paul a trouvé sans peine la réponse : être absolument moderne signifie, en pareil cas, s'identifier absolument à sa fille. [...]

Il éprouve quelque mélancolie à entendre le rire franc de sa fille, qui ignore le grand poète et se régale d'inepties télévisées. Puis il s'interroge : en fait, pourquoi avait-il tellement aimé Rimbaud ? comment en était-il arrivé à cet amour ? avait-il été ensorcelé par ses poèmes ? Non. [...] Sans doute Paul a-t-il lu par la suite des vers de Rimbaud ; il en connaissait certains par cœur et les aimait. Mais jamais il n'a lu tous les poèmes : seuls lui ont plu ceux dont lui avait parlé son entourage qui en avait parlé grâce à la recommandation d'un autre entourage. Rimbaud n'a donc pas été son amour esthétique et peut-être n'a-t-il jamais connu aucun amour esthétique. Il s'était enrôlé sous la bannière de Rimbaud comme on s'enrôle sous un drapeau, comme on adhère à un parti politique, comme on devient supporter d'une équipe de football. En réalité, qu'est-ce que les vers de Rimbaud lui ont apporté ? Rien que la fierté d'être de ceux qui aiment les vers de Rimbaud. »³⁰⁴

³⁰⁴ Milan Kundera, *L'Immortalité*, Traduit du tchèque par Eva Bloch, in *Œuvres édition définitive II*,

Face à sa fille qui est tout à fait différente de ce que lui était au même âge, Paul « éprouve quelque mélancolie ». S'il ne peut pas comprendre sa fille qui fait partie de la jeune génération et devrait « être moderne », cela signifie-t-il qu'il n'est plus « moderne » ? Pour garder la conviction passionnée qu'« il faut être absolument moderne », Paul décide donc de « s'identifier absolument à sa fille ». Ici comme Jaromil, Paul ne peut pas comprendre ce qu'est « être moderne », et il décide d'accepter, de manière confuse, ce qui devrait « être moderne ». Paul n'a pas l'intention d'accepter tout « ce qui est absolument moderne », mais souhaite se rapprocher des idées des jeunes. Cependant il songe à sa jeunesse quand il aimait Rimbaud. Il reconnaît qu'il n'a jamais véritablement aimé Rimbaud, ni essayé de comprendre ses poèmes. Il n'a lu certains poèmes que pour communiquer avec « son entourage » et pour avoir « la fierté d'être de ceux qui aiment les vers de Rimbaud, même sans les comprendre, car ce n'était pas son désir profond. A cette époque, si Paul avait été interrogé lors d'un sondage d'opinion sur le meilleur poète français ou le poète préféré, sans doute aurait-il répondu comme « son entourage » : « Arthur Rimbaud », puisqu'aimer Rimbaud signifiait « être moderne ». Kundera compare ces deux personnages ci-dessous pour donner la définition d'« être absolument moderne » :

« Bien sûr, Paul et Jaromil ne se ressemblent pas du tout. Leur seul point commun est justement la conviction passionnée qu'« il faut être absolument moderne ». « Absolument moderne » est une notion dont le contenu est changeant et insaisissable. [...] Mais peu importe, car être *absolument* moderne signifie : ne jamais remettre en question le contenu du moderne, se mettre à son service comme on est au service de l'absolu, c'est-à-dire sans

1990, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, pp.119, 120.

avoir de doutes. »³⁰⁵

Ainsi être « absolument moderne » est une notion « changeante et insaisissable ». Pour « être absolument moderne », il n'est pas nécessaire de réfléchir, ni d'« avoir des doutes » sur « le contenu du moderne ». Il faut « se mettre à son service comme on est au service de l'absolu ». Ces écrits nous rappellent l'explication de « moderne » que Kundera a décrit dans son dictionnaire « Quatre-vingt-neuf mots » paru dans *Le Débat* en 1985 :

« MODERNE (être moderne). « Nouvelle, nouvelle, nouvelle est l'étoile du communisme et en dehors d'elle, il n'y a pas de modernité », a écrit vers 1920 le grand romancier tchèque d'avant-garde, Vladislav Vancura. Toute sa génération courait au parti communiste pour ne pas manquer d'être moderne. Le déclin historique du parti communiste a été scellé dès que celui-ci s'est trouvé partout « en dehors de la modernité ». Car « il faut être absolument moderne », a ordonné Rimbaud. Le désir d'être moderne est un archétype, c'est-à-dire un impératif irrationnel, profondément ancré en nous, une forme insistante dont le contenu est changeant et indéterminé : est moderne ce qui se déclare moderne et est accepté comme tel. »³⁰⁶

Ci-dessus Kundera reprend la phrase de Rimbaud « il faut être absolument moderne », pour expliquer le désir d' « être moderne ». Ce désir est fort et irrésistible mais son contenu est « changeant et indéterminé ». Ce serait le geste ou le signe d'une personne souhaitant « être moderne » mais sans intégrer ce qu' « être moderne » pour elle signifie profondément.

³⁰⁵ Milan Kundera, *L'Immortalité*, Traduit du tchèque par Eva Bloch, in *Œuvres édition définitive II*, 1990, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, pp.118, 119.

³⁰⁶ Milan Kundera, « Quatre-vingt-neuf mots », *Le Débat* 1985/5 (n° 37), p. 87-118. DOI 10.3917/deba.037.0087, p.12.

Remarquons ici, que pour Kundera, ce qui est « moderne » n'est pas toujours moderne. Ainsi Rimbaud était déjà décédé quand Paul était jeune. Cependant tout le monde reconnaît Rimbaud comme grand poète, même si peu de personnes connaissent bien ses poèmes. Néanmoins son prestige a été établi et le restera. Dans *L'Immortalité* publié en 1990, Kundera écrit également que les personnes qui aiment des idées qu'ils ne comprennent pas et valorisent des réputations non justifiées, se croient modernes ; ainsi réagit la fille de Paul.

Kundera déclare que « les imagologues » font des sondages d'opinion en se donnant « la mission de produire la vérité »³⁰⁷. Cependant le résultat des sondages d'opinion représente-t-il vraiment « la vérité » ? Les « imagologues » pourraient travailler en vue d'atteindre « la vérité ». En conséquence ils changeraient l'esprit de l'« imagologie ».

Après ces considérations sur Paul, on peut facilement songer aux personnes qui se forment leurs idées selon les sondages d'opinion. Dans *L'Immortalité* Paul, représentant la majorité de ces personnes, décide de « s'identifier absolument à sa fille » car elle est jeune. Ainsi Paul, s'efface au profit de la pensée de « sa fille » comme certaines personnes essaient de « s'identifier », de ressembler, d'adhérer, aux résultats des sondages d'opinion. Dans ces conditions, les « sondages d'opinion sont un instrument décisif du pouvoir imagologique »³⁰⁸ ? Il est probable que les « imagologues » créent le résultat des sondages d'opinion, et que ces résultats confortent l'« imagologie ».

³⁰⁷ Milan Kundera, *L'Immortalité*, Traduit du tchèque par Eva Bloch, in *Œuvres édition définitive II*, 1990, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p.98.

³⁰⁸ Milan Kundera, *L'Immortalité*, Traduit du tchèque par Eva Bloch, in *Œuvres édition définitive II*, 1990, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p.98.

2.4.2.7 La chose « désirée et redoutée »

Pour créer le « kitsch », il faut avant tout connaître ou créer la chose « désirée et redoutée ». Cette idée mène à l'« imagologie ». Dans « La Vision du monde donnée par le roman », l'idée d'Hermann Broch est que le « monde n'est pas tel qu'il est réellement mais tel qu'il est désiré ou redouté »³⁰⁹. Selon Broch, le roman « Kitsch » confond le monde réel et le monde perçu par l'écrivain. Ce monde réinterprété est celui « désiré ou redouté », alors que le « Kitsch » confond ces deux approches.

Kundera n'explique pas directement ce concept mais il en parle dans *L'Immortalité* :

« Écouter les nouvelles, c'est comme fumer une cigarette qu'on jette ensuite.

- Voilà ce que j'ai du mal à admettre.

- Mais tu es un fumeur invétéré ! Pourquoi te plains-tu que les nouvelles ressemblent aux cigarettes ? dit Paul en riant. Si les cigarettes sont nocives, les nouvelles sont sans danger et te procurent un agréable divertissement avant une journée de labeur.

- La guerre entre l'Iran et l'Irak, un divertissement ? »

demanda Grizzly, et à sa compassion pour Paul se mêla un peu d'agacement : « La catastrophe ferroviaire d'aujourd'hui, tout ce carnage, tu trouves ça amusant ?

- Tu commets une erreur courante en voyant dans la mort une tragédie, dit Paul qui était décidément en grande forme.

- J'avoue, dit Grizzly d'une voix glaciale, que j'ai toujours vu dans la mort une tragédie.

- Voilà l'erreur, dit Paul. Une catastrophe ferroviaire est horrible pour qui voyage dans le train, ou sait que son fils y est monté. Mais dans les informations radiophoniques, la mort a exactement le même sens que dans les romans d'Agatha Christie qui est, d'ailleurs, la plus grande magicienne de tous les temps, parce qu'elle a su transformer le meurtre en divertissement, et pas seulement un meurtre, mais des dizaines de meurtres, des centaines de meurtres, des meurtres à la chaîne, perpétrés pour notre plus grande joie dans le camp

³⁰⁹ Hermann Broch, « La Vision du monde donnée par le roman » in *Création littéraire et connaissance*, p.227.

d'extermination de ses romans. »³¹⁰

Kundera écrit ci-dessus que les nouvelles de la guerre, d'une catastrophe ferroviaire, d'un carnage ne sont qu'« un divertissement ». Rappelons « mon voisin » que Kundera cite dans *L'Immortalité*. Il écoute les informations après son travail pour apprendre « ce qui se passe dans le monde » et ouvre « une bouteille de champagne » pour fêter le résultat d'un sondage d'opinion, sans se soucier des cambriolages et des meurtres commis dans sa propre rue³¹¹. S'il regardait des nouvelles sur la guerre dans un autre pays ou une catastrophe et un carnage dans une autre région, lui également, prendrait ces nouvelles pour « un divertissement ». Paul ironise sur l'actualité, il la banalise et la consomme comme « un divertissement ». Il ne veut pas reconnaître « la réalité » comme les cambriolages et les meurtres dans sa propre rue, certes trop proche de lui. Une catastrophe qui se passe loin de lui ou le meurtre d'un inconnu peut être « un divertissement », mais si cela se passe dans son quartier ou concerne un de ses amis ou un des membres de sa famille, cela n'est plus « un divertissement », mais devient « horrible ». Paul continue :

« J'aime mieux périr sur fond de gazouillis qu'en écoutant la *Marche funèbre* de Chopin. Et j'ajouterai ceci : tout le mal vient de cette marche funèbre qui est glorification de la mort. S'il y avait moins de marches funèbres, on mourrait peut-être moins. Comprends ce que je veux dire : le respect qu'inspire la tragédie est beaucoup plus dangereux que l'insouciance d'un gazouillis d'enfant. »³¹²

³¹⁰ Milan Kundera, *L'Immortalité*, Traduit du tchèque par Eva Bloch, in *Œuvres édition définitive II*, 1990, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, pp.101, 102.

³¹¹ Milan Kundera, *L'Immortalité*, Traduit du tchèque par Eva Bloch, in *Œuvres édition définitive II*, 1990, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p.98.

³¹² Milan Kundera, *L'Immortalité*, Traduit du tchèque par Eva Bloch, in *Œuvres édition définitive II*, 1990, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p.103.

Paul dit ici « moins de marches funèbres, on mourrait peut-être moins » mais cela ne veut pas dire que les gens ne meurent plus. Aujourd'hui nous connaissons « ce qui se passe dans le monde » par « le téléviseur ». Le « respect qu'inspire la tragédie » attire l'intérêt du public. La « tragédie » serait donc traitée plus souvent par l'intermédiaire du « téléviseur » et devient un « divertissement ». Suite à ce « divertissement », les gens pensent qu'il y a plus de morts, de violence, qu'autrefois. Alors que les gens vivent plus longtemps grâce à plus de sécurité publique et aux progrès de la médecine.

Paul cite l'écrivain britannique Agatha Christie (1890-1976) reconnue comme auteur de nombreux romans policiers. Paul affirme que « dans les informations radiophoniques, la mort a exactement le même sens que dans les romans d'Agatha Christie » « Elle a su transformer le meurtre en divertissement ». Pourquoi cite-t-il ici le nom d'Agatha Christie ? Dans « Soixante-neuf mots » paru dans *L'Art du roman* en 1986, qui est son « dictionnaire personnel », Kundera, dans l'article « KITSCH », y donne le nom de cette grande écrivaine de roman policier :

« À Prague, nous avons vu dans le kitsch l'ennemi principal de l'art, pas en France. Ici, à l'art vrai, on oppose le divertissement, À l'art grand, l'art léger, mineur. Mais quant à moi, je n'ai jamais été agacé par les romans policiers d'Agatha Christie ! En revanche, Tchaïkovski, Rachmaninov, Horowitz au piano, les grands films hollywoodiens, Kramer contre Kramer, Docteur Jivago (ô pauvre Pasternak !), c'est ce que je déteste, profondément, sincèrement. Et je suis plus en plus irrité par l'esprit du kitsch présent dans les œuvres dont la forme se veut moderniste. »³¹³

³¹³ Milan Kundera, *L'Art du roman*, Traduit du tchèque par François Kérel, in *Œuvres édition définitive I*, 1987, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p.723.

Ci-dessus Kundera cite le nom d'Agatha Christie, à l'occasion du mot clef : « divertissement ». Selon Kundera, en France, on oppose « l'art vrai » « au divertissement » et « l'art grand », à « l'art léger » et l'art « mineur ». Kundera préfère « les romans policiers d'Agatha Christie » aux « grands films hollywoodiens » dont il déteste l'esprit « kitsch ». De même il déteste les œuvres de « Tchaïkovski », « Rachmaninov » et les interprétations d'« Horowitz ». Selon Kundera, ces créations conçues pour « le divertissement », représentent « l'esprit du kitsch présent dans les œuvres dont la forme se veut moderniste ».

Dans « Quatre-vingt-neuf mots », son dictionnaire personnel, paru dans *Le Débat* en 1985 et précédant la publication de *L'Art du roman*, Kundera cite dans une autre version, le nom d'une autre vedette, Jean-Paul Belmondo :

« À Prague, les artistes modernes ont toujours vu l'essence du mal esthétique dans le kitsch. En France, c'est le divertissement qu'on oppose à l'art vrai. L'art léger, à l'art grave. L'art mineur, à l'art majeur. Quant à moi, je n'ai jamais été agacé par les films policiers de Belmondo ! Je les aime ! Ils sont honnêtes, ils ne simulent rien ! En revanche, le concerto pour piano de Tchaïkovski, le rosâtre Rachmaninov, les grands films hollywoodiens, *Kramer contre Kramer*, *Docteur Jivago* (ô pauvre Pasternak !), c'est ce que je déteste, profondément, sincèrement. Et je suis de plus en plus irrité par l'esprit du kitsch *présent* dans les œuvres qui se veulent modernistes. »³¹⁴.

Certes, il y a quelques différences de vocabulaire et d'expressions, mais la pensée reste la même. Ce que nous remarquons ici : Au lieu des romans policiers d'Agatha Christie, il cite le succès des « films policiers de Belmondo ». Dans les années 1970, Jean-Paul

³¹⁴ Milan Kundera, « Quatre-vingt-neuf mots », *Le Débat* 1985/5 (n° 37), p. 87-118. DOI 10.3917/deba.037.0087, p.8

Belmondo obtient de grands succès publics dans une série de films policiers. Les « romans policiers d'Agatha Christie », comme les films policiers de Jean-Paul Belmondo, sont avant tout des œuvres de « divertissement » populaires. Kundera éprouve de la sympathie pour ce genre d'œuvres et de ce point de vue, son idée est cohérente.

Cela veut dire que pour Kundera, l'œuvre du « divertissement » n'est pas forcément « kitsch ». Alors que l'œuvre qui est estimée comme « l'art vrai » ou « l'art grand », peut être « kitsch ». Quelle est la grande différence entre les romans policiers d'Agatha Christie, les films policiers de Jean-Paul Belmondo et les grands films hollywoodiens ? Une explication serait que les œuvres d'Agatha Christie et de Jean-Paul Belmondo sont un pur « divertissement ». Les deux films cités ci-après : le film américain sorti en 1979, *Kramer contre Kramer* a pour sujet une famille à problèmes. Le mélodrame historique italo-américain sorti en 1965, *Docteur Jivago* traite d'une histoire d'amour à l'époque de la révolution soviétique de 1917. Le point commun de ces deux films serait avant tout une œuvre sentimentale et émouvante.

Dans *Le Rideau* publié en 2005, Kundera écrit que le « kitsch désigne le déchet sirupeux du grand siècle romantique »³¹⁵, soit le XIX^e siècle. Cela concerne des œuvres qui n'ont pas de valeurs artistiques mais sont très faciles à comprendre, grâce à l'effet romantique et sentimental qui séduit le public. Ce point de vue est similaire à celui de « la négation absolue de la merde ». Puisqu'ils dissimulent la vérité soit la talure, la pourriture ou la merde. Ainsi ces deux films ont séduit le public pour leurs effets romantique et sentimental. Au contraire, les romans policiers d'Agatha Christie et les films policiers de Belmondo, ne recherchent pas le romantisme et le sentimental. C'est la raison pour laquelle Kundera n'est pas irrité par ces œuvres. De ce point de vue, nous voyons que

³¹⁵ Milan Kundera, *Le Rideau*, in *Œuvres édition définitive II*, 2005, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p.978.

Kundera estime que « le concerto pour piano de Tchaïkovski », « le rosâtre Rachmaninov » et « Horowitz au piano » séduisent le public par leur effet romantique et sentimental, ce qui correspond au « kitsch ».

Dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Kundera écrit sur les films « kitsch » :

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

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

Cette interprétation révoltait Sabina. L'idée que l'univers du kitsch soviétique pût devenir réalité et qu'elle pût être forcée d'y vivre lui donnait la chair de poule. »³¹⁶

Ci-dessus, « les films soviétiques » qui étaient populaires en ce temps-là étaient des œuvres « émouvantes » traitant de l'amour et imprégnées d' « innocence ». Kundera décrit l'univers du « kitsch soviétique », comme un exemple redouté du « kitsch » qui donne « la chair de poule » à Sabina. Pourtant ces scénarios « émouvants » sont présentés comme un « idéal ». Dans ces mondes « idéaux », les personnages sont innocents et aspirent à l'amour « idéal » et « conventionnel ». La vie « conventionnelle » vue d'un monde « idéal », n'est pas réaliste. Aux yeux de Kundera la popularité des films décrivant un monde « idéal » est critiquable.

Dans *L'immortalité*, Kundera ne cite pas le mot « kitsch », ni l'explication de

³¹⁶ Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Traduit du tchèque par François Kérel, in *Œuvres édition définitive I*, 1984, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, pp.1344, 1345.

ce mot. Dans son roman précédent *L'Insoutenable légèreté de l'être*, il traite de personnages différents, dans des régions et de cultures différentes, ne vivant pas à la même époque. Cependant les idées reprises dans ses deux romans expriment son aversion pour le « kitsch ». Ici Kundera reste cohérent. Cela veut dire que le « kitsch » existe dans n'importe quelles personnes, régions, cultures et époques. La pensée de Kundera se veut universelle et générale. Kundera ne veut pas être représenté comme un artiste qui ne parlerait que de la culture de son pays natal.



L'EUROPE CENTRALE

3 L'Europe centrale

Comme nous l'avons vu dans la première partie de notre thèse, c'est à partir des années 1980 que Milan Kundera se réfère le plus souvent à l'écrivain autrichien Hermann Broch, originaire également d'Europe centrale.

Au cours de cette même période, Kundera cite dix autres artistes d'Europe centrale : Franz Kafka (1883-1924), Jaroslav Hasek (1883-1923), Vitezslav Nezval (1900-1958), Karel Capek (1890-1938), Max Brod (1884-1968), Robert Musil, (1880-1942), Béla Bartók (1881-1945), Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885-1935), Witold Gombrowicz (1904-1969), Tidor Déry (1894-1977), auxquels se rajoutent bien d'autres.

Wakagi Akatsuka écrit dans son livre *Milan Kundera et le roman*, que ce n'est qu'après son arrivée en France, que Kundera reconnaît l'importance des romans de l'Europe centrale.³¹⁷ Dans la décennie des années 1980, Kundera aborde fréquemment la situation politique et historique de l'Europe centrale. Ces préoccupations ne seront plus reprises ultérieurement.

Ces observations nous interrogent sur trois aspects et nous y répondons ci-après : il vous faut vérifier si ce présent travail répond à vos 3 interrogations.

Pourquoi Kundera écrit-il le plus souvent sur l'Europe centrale au cours des années 1980 ?

Pourquoi ensuite n'en parle-t-il plus ?

Que signifie l'Europe centrale pour Kundera ?

3.1 Définition de l'Europe centrale

Il n'est pas aisé de définir en un mot l'Europe centrale.

³¹⁷ 赤塚若樹、『ミラン・クンデラと小説』、水声社、2000、p.339.

Cela dépend des auteurs et de l'époque traitée. De nos jours la définition la plus courante de l'Europe centrale et orientale, désignée PECO comprend les pays situés entre la Russie et l'Europe de l'ouest, soit 11 états : La Bulgarie, la Croatie, L'Estonie, La Hongrie, la Lettonie, la Lituanie, la Pologne, la Roumanie, la République tchèque, la Slovénie et la Slovaquie.

Rappelons qu'après la Deuxième Guerre mondiale, ces pays se sont retrouvés sous la domination de l'URSS, (Union des Républiques Socialistes Soviétiques) et furent désignés comme « pays de l'Est ».

De 1945 à 1989, tous ces pays ainsi que l'Union Soviétique étaient communément appelés « les pays de l'Est ». En 1989, après la chute de l'U.R.S.S, les pouvoirs communistes s'écroulent dans tous ces pays délimités par le « Rideau de Fer ».

Au cours de l'Histoire, l'Europe centrale a été définie comme : « Europe du centre-est », « Europe médiane », « Europe du milieu », « Europe intermédiaire » et « Mitteleuropa ». Ceci démontre la difficulté de définir simplement cet espace géographique et politique, eu égard à la complexité historique de ces pays.

Ainsi le terme « Europe médiane » est avancé par des géographes afin de « résoudre un problème sémantique et conceptuel »³¹⁸.

Le terme « Mitteleuropa » en allemand, est « proposé en 1915 par le social-libéral allemand Friedrich Neumann »³¹⁹, ce terme inclut « l'Allemagne, l'Autriche-Hongrie et divers petits pays entrant dans leurs influences, la Russie formant l'Europe

³¹⁸ Antoine Marès et Alain Soubigou, *L'Europe centrale & médiane dans l'Europe du XX^e siècle*, Ellipses, Paris, 2017, p.4.

³¹⁹ Roman Krakovsky, *L'Europe centrale et orientale De 1918 à la chute du mur de Berlin*, Armand Colin, Malakoff, 2017, p.26.

« orientale » »³²⁰.

Le terme « Europe centrale » « défini par les géographes français de l'entre-deux-guerres », s'étendait « à l'est du Rhin, jusqu'à la frontière de l'URSS, mais dans l'usage courant, elle n'incluait pas l'Allemagne, perçue comme un monde en soi »³²¹.

Le terme « Europe du centre-est » signifie « les territoires européens qui firent longtemps partie de la *Respublica* des Deux nations », les « royaume de Pologne, le grand-duché de Lituanie, les royaumes de Bohême et de Hongrie »³²².

Ce terme n'était plus utilisé depuis les années 1990 ; il est repris en ce début du XXIème siècle.

Le terme « l'Europe médiane » permet « de s'abstraire de connotations historiques marquées »³²³.

Dans notre thèse nous reprenons l'appellation Europe centrale.

Entre la Première et la Deuxième Guerre mondiale, elle incluait une large zone géographique. Elle s'étendait « à l'est du Rhin, jusqu'à la frontière de l'URSS »³²⁴.

L'historien Roman Krakovsky y ajoute la notion d'une « zone de frontière » religieuse entre l'Europe catholique ou protestante et l'Europe byzantine, orthodoxe, et « la culture yiddish et allemande »³²⁵.

Il serait difficile d'ajouter ces pays ci-après à Europe centrale : La Lettonie, la

³²⁰ Jean Sellier et André Sellier, *Atlas des peuples d'Europe centrale*, La Découverte, Paris, 2014, p.8.

³²¹ Jean Sellier et André Sellier, *Atlas des peuples d'Europe centrale*, La Découverte, Paris, 2014, p.8.

³²² Jerzy K ł ocowski, « Introduction » in *Histoire de l'Europe du centre-est*, par Natalia Aleksion, Daniel Beauvois, Marie-Élizabeth Ducreux, Jerzy K ł ocowski, Henryk Samsonowicz et Piotr Wandycz, Presses Universitaires de France, Paris, 2004, p.V.

³²³ Antoine Marès et Alain Soubigou, *L'Europe centrale & médiane dans l'Europe du XX^e siècle*, Ellipses, Paris, 2017, p.4.

³²⁴ Jean Sellier et André Sellier, *Atlas des peuples d'Europe centrale*, La Découverte, Paris, 2014, p.8.

³²⁵ Roman Krakovsky, *L'Europe centrale et orientale De 1918 à la chute du mur de Berlin*, Armand Colin, Malakoff, 2017, p.3.

Biélorussie, l'Ukraine, l'est de la Roumanie, le sud de la Serbie, la Bosnie-Herzégovine.

Dans notre thèse nous retenons 9 pays composant l'Europe centrale :

La Lituanie, la Pologne, la Slovaquie, la Hongrie, le nord de la Serbie, la Croatie, la Slovénie, l'Autriche et la Tchéquie.

3.2 Construction géographique et historique de l'Europe centrale

Rappelons brièvement, l'histoire complexe de cette zone de l'Europe.

Dans l'Antiquité, l'Europe centrale faisait partie de l'Empire romain. Les historiens et archéologues ont utilisé le terme « Barbaricum » pour définir ce vaste territoire.

Au IX^e siècle, la Grande-Moravie, un royaume slave, comprenait : la République Tchèque, la Slovaquie, la Hongrie, l'ouest de l'Ukraine, une partie de l'Allemagne et de l'Autriche actuelle.

En 962 le Saint-Empire Romain Germanique naît en Europe avec le couronnement impérial d'Otton Premier.

Son périmètre géographique s'accroît au cours des siècles, s'y ajoutent : le Duché d'Autriche (1156-1453) le Royaume de Bohême (1198-1918), le Royaume de Pologne (963-1795) le royaume de Hongrie (1001-1918).

En 1806, suite aux guerres napoléoniennes, François d'Autriche, Empereur du Saint-Empire Romain, abdique et dissout le Saint-Empire Romain Germanique. Il n'est plus qu'Empereur d'Autriche.

De 1867 à 1918, l'Empire Autriche-Hongrie comprend : l'Autriche, la Tchéquie, la Slovaquie, la Hongrie, la Slovénie, la Croatie, la Bosnie-Herzégovine, et une

partie de la Pologne, de l'Italie, de la Serbie, de la Roumanie et de l'Ukraine.

Après la Première Guerre Mondiale, la première République d'Autriche (1918-1938) naît et la Tchéquie et la Slovaquie forment la Tchécoslovaquie (1918-1992), la Hongrie devient le Royaume de Hongrie (1920-1946), la Slovénie, la Croatie et la Bosnie-Herzégovine forment une partie du Royaume des Serbes, Croates et Slovènes (1918-1929).

Après l'avènement du Troisième Reich, l'État allemand nazi dirigé par Adolf Hitler annexe l'Autriche en mars 1938.

Après la Seconde Guerre Mondiale, de 1945 à 1955, Vienne capitale historique connaît un sort similaire à celui de Berlin avec une division quadripartite : (USA, Grande Bretagne, France, URSS).

En 1955 avec le Traité d'État Autrichien, le pays retrouve sa souveraineté et mène une politique de stricte neutralité.

De 1948 à 1960, La République tchécoslovaque, devient de 1960 à 1990, La République socialiste tchécoslovaque.

La Tchécoslovaquie en 1992 se sépare en République tchèque et République slovaque.

La Hongrie, après le Royaume de Hongrie, devient la République de Hongrie (1946-1949), puis la République populaire de Hongrie (1949-1989) puis la République de Hongrie (1989-2011), puis la Hongrie en 2012.

Le Royaume de Yougoslavie né en 1929 comprend les Serbes, les Croates et les Slovènes,

Après la Deuxième Guerre Mondiale, en 1945 la Yougoslavie devient la République Fédérale Socialiste de Yougoslavie.

En 1992 la Yougoslavie se sépare en cinq républiques : République de Slovénie, République de Croatie, République de Macédoine, République de Bosnie-Herzégovine et République fédérale de Yougoslavie.

En 2003 La République fédérale de Yougoslavie devient la Communauté d'États de Serbie-et-Monténégro et en 2006 elle se divise en République du Monténégro et République de Serbie.

Ces évolutions démontrent les relations fluctuantes entre ces états et nations sur plus d'un millénaire. Exemple :

Dès 962, L'Autriche fait partie du Saint-Empire Romain. En 1034, la Tchéquie est annexée, quant à la Pologne seule une partie est incluse dans cet ensemble, la partie du sud comprenant la Cracovie.

L'Empire Austro-Hongrois, comprend : l'Autriche, la Tchéquie, la Slovaquie, la Hongrie, la Slovénie, la Croatie et la Bosnie-Herzégovine, la partie sud de la Pologne dont la Cracovie, la partie sud-ouest de l'Ukraine dite Lviv, la partie nord-ouest de la Roumanie, dite Sibiu et Braşov, la Serbie jusqu'au sud de Belgrade et la partie nord de l'Italie.

Tous ces contextes historiques et géographiques n'ont pu qu'influencer l'ensemble des artistes dont les écrivains d'Europe Centrale. Ce qui nous autorise à revenir ci-après sur l'œuvre de Milan Kundera.

3.3 « Prague, poème qui disparaît » en 1980

Pourquoi l'Europe centrale ?

En 1980, Kundera présente un essai dans *Le Débat* sur les artistes et la ville de Prague, intitulé « Prague, poème qui disparaît ». Comme nous l'avons écrit dans la première partie

de nos travaux, il y cite plusieurs écrivains Tchèques :

- ° 32 fois Franz Kafka (1883-1924), écrivain pragois en Autriche-Hongrie,
- ° 11 fois Jaroslav Hasek (1883-1923), écrivain et journaliste d'origine tchèque,
- ° 6 fois Vitezslav Nezval (1900-1958), écrivain et poète tchécoslovaque,
- ° 5 fois Karel Capek (1890-1938), romancier tchécoslovaque
- ° 5 fois Max Brod (1884-1968), écrivain pragois tchèque dont la famille juive s'exile et émigre en Palestine pour fuir le nazisme.

Nous le voyons tous ces écrivains sont nés à une époque où leurs nations appartenaient à l'Empire Austro-Hongrois jusqu'en 1918.

La langue officielle était l'allemand et le hongrois, mais plusieurs langues non officielles étaient parlées dans chaque région et dans chaque famille. Le tchèque était une de ces langues minoritaires.

Bernard Michel, historien contemporain, de l'Europe centrale observe qu'« au tournant du XIX^e et du XX^e siècle, Prague s'apparente à une tour de Babel du point de vue tant national – Tchèques et Allemands y vivent ensemble – que linguistique et religieux »³²⁶. Prague dans à cette époque n'était pas une ville homogène. Ces diversités donneront naissance à des œuvres d'art originales, magnifiques. Prague était une ville de mixité culturelle et linguistique. Cela explique que Franz Kafka est reconnu comme écrivain de langue allemande et non pas tchèque. Jaroslav Hasek est considéré comme écrivain tchèque.

³²⁶ Bernard Michel, *Prague Belle Époque*, Flammarion, Paris, 2008, p.17.

3.3.1 Prague, ville de Franz Kafka, Jaroslav Hasek

Dans le troisième chapitre de cet essai, Kundera compare ces deux écrivains :

« On trouverait difficilement deux auteurs plus opposés par leur nature. Kafka, végétarien, Hasek, ivrogne ; l'un discret, l'autre excentrique ; l'œuvre du premier considérée comme difficile, chiffrée, hermétique, celle de l'autre devenue très populaire, mais exclue de la littérature dite sérieuse.

Et pourtant ces deux artistes apparemment si différents sont enfants de la même société, du même temps, du même climat, et ils parlent de la même chose : de l'homme confronté avec une société transformée en un gigantesque mécanisme bureaucraté (chez Kafka) ou militarisé (chez Hasek) : K. face au tribunal et au château, Chveïk face au totalitarisme de l'armée austro-hongroise. »³²⁷

Kafka, Hasek sont contemporains et leurs célébrités sont différentes. Kafka est un des écrivains les plus connus du XX^e siècle. Hasek est connu comme l'écrivain du *Brave soldat Chveïk*, sans être admis comme un des « grands écrivains ». Cependant Kundera souligne qu' « ils parlent de la même chose », bien que leur approche soit différente. Kundera note que l'écriture d'Hasek ne représente pas une littérature « difficile » ou « sérieuse », mais « très populaire ».

L'art « très populaire » ne peut-il être considéré comme de l'art ?

Nous rappelons l'écrit de Kundera dans « Quatre-vingt-neuf mots » paru dans *Le Débat* en 1985 :

³²⁷ Milan Kundera, « Prague, poème qui disparaît », *Le Débat* 1980/2 (n° 2), p. 48-65. DOI 10.3917/deba.002.0048, p.3.

« À Prague, les artistes modernes ont toujours vu l'essence du mal esthétique dans le kitsch. En France, c'est le divertissement qu'on oppose à l'art vrai. L'art léger, à l'art grave. L'art mineur, à l'art majeur. »³²⁸.

Dans l'extrait ci-dessus, Kundera parle de l'opinion des Pragoïses, différente de celle des Français. Selon Kundera en France, « l'art vrai » se distingue du « divertissement », « l'art léger » ou « l'art mineur ». De même en France, l'art « très populaire » n'est pas regardé comme de l'art. Ces idées de Kundera restent cohérentes depuis 1980 citées dans « Prague, poème qui disparaît » :

« Écrire au sujet de la *guerre* un grand roman *comique*, comme l'a fait Hasek dans son *Brave soldat Cheveïk*, c'est un scandale qu'on peut difficilement imaginer en France ou en Russie. »³²⁹

Ci-dessus, Kundera relève qu'en France il serait difficile d'écrire sur un sujet sérieux « un grand roman *comique* ». Aux yeux de Kundera, c'est une des particularités de la littérature ironique pragoïse. Dans ce même extrait, Kundera mentionne également la « Russie ».

Observons ce qu'écrit ci-dessous Kundera dans ce même essai :

« Prague, ce centre dramatique et douloureux du destin occidental, s'éloigne lentement dans les brumes de l'Europe de l'Est à laquelle elle n'a jamais appartenu. Elle, première ville universitaire à l'est du Rhin, scène, au XV^e siècle, de la première grande révolution

³²⁸ Milan Kundera, « Quatre-vingt-neuf mots », *Le Débat* 1985/5 (n° 37), p. 87-118. DOI 10.3917/deba.037.0087, p.8

³²⁹ Milan Kundera, « Prague, poème qui disparaît », *Le Débat* 1980/2 (n° 2), p. 48-65. DOI 10.3917/deba.002.0048, p.3.

européenne, berceau de la Réforme, ville qui a fait éclater la guerre de Trente Ans, capitale du baroque et de ses folies, elle qui, en 1968, a vainement essayé d'occidentaliser le socialisme importé du froid. »³³⁰

Kundera rappelle ci-dessus l'histoire de Prague, de la naissance de cette ville ouverte et universitaire du XV^e siècle jusqu'à l'invasion russe de 1968³³¹.

Nous relevons, à propos de cet étouffement de la culture pragoise, l'expression imagée, brumeuse qui estompe les limites du réel, formant « les brumes de l'Europe de l'Est ». Il y souligne que Prague a toujours fait partie de l'Europe « occidentale », et que dans sa longue histoire, elle n'a jamais accepté d'être intégrée à « l'Europe de l'Est ».

Comme traité dans le chapitre « Construction géographique et historique de l'Europe centrale », la Tchéquie dont « Prague » était reliée depuis l'époque du Saint-Empire Romain, à l'Europe de l'Est avec la Slovénie et l'Autriche.

Le Royaume de Bohême (1198-1918), avec sa capitale Prague, faisait partie du Saint-Empire Romain. A l'origine le royaume est dominé par les Přemyslides, puis au XIV^e siècle par la Maison du Luxembourg et ensuite par la Maison des Habsbourg.

Jusqu'en 1918, le royaume de Bohême est peuplé de tchèques et d'allemands. Jusqu'à la fin de la Deuxième Guerre Mondiale, l'influence allemande a perduré.

Après la Deuxième Guerre Mondiale, s'impose l'influence de l'Union Soviétique. En 1948, après le « Coup de Prague », la Tchécoslovaquie devient communiste.

³³⁰ Milan Kundera, « Prague, poème qui disparaît », *Le Débat* 1980/2 (n° 2), p. 48-65. DOI 10.3917/deba.002.0048, p.1.

³³¹ Bien qu'il y ait des événements historiques à Prague en 1968, dans le même essai, Kundera écrit plusieurs fois « l'invasion russe » en 1968. Il le signifierait donc l'invasion en 1968.

Kundera présente cet essai en 1980 et note que les « occidentaux » ont l'image de Prague comme une des villes communistes sous l'emprise de l'URSS :

« Le fameux coup de Prague, en 1948, a apporté non seulement les procès à la Kafka, la stupidité à la Hasek et les prisons à la Janacek, mais aussi l'anéantissement de la culture qui les a anticipés. On ne comprend pas toujours bien ce qui s'est passé alors : après mille ans d'une histoire qui fut occidentale, la Tchécoslovaquie est devenue un pays de l'Est. Elle est devenue le lieu où l'Occident (qui représente d'habitude l'image même du colonisateur) est désormais colonisé et où la culture occidentale (que tout le monde voit comme possessive et agressive) est destinée à perdre son identité. L'injustice historique voulait que cette « colonisation de l'Occident » se soit passée dans un pays qui n'a jamais colonisé personne. »³³²

3.3.2 Février 1948 « Le coup de Prague » et ses conséquences

Kundera écrit ci-dessus que « le fameux coup de Prague, en 1948 » ou prise du pouvoir par le parti communiste, anéantit « la culture » de l'époque de Kafka, d'Hasek, de Janacek. Alors qu'il ne cite qu'une fois le fameux « coup de Prague » de 1948, il revient quatre fois sur l'invasion russe de 1968 ; évènement traumatique et politique. A propos de l'emprise communiste sur la vie artistique et intellectuelle tchèque, Kundera dans son style littéraire, exprime de façon rageuse : « les procès à la Kafka », « la stupidité à la Hasek » et « les prisons à la Janacek ».

Kundera n'explicite pas sa pensée mais dénonce « les procès » dans *Le Procès* ou les

³³² Milan Kundera, « Prague, poème qui disparaît », *Le Débat* 1980/2 (n° 2), p. 48-65. DOI 10.3917/deba.002.0048, pp.9,10.

dispositions administratives dans *Le Château de Kafka*, les stupidités dans *Les Aventures du brave soldat Švejk* et l'opéra *De la maison des morts* de Janaček.

Kundera souligne ci-dessus la fin de l'histoire de la culture occidentale à Prague et le début d'une marche vers une culture imposée par « un pays de l'Est ».

Il rappelle ici que la Tchécoslovaquie qui faisait partie de « l'Occident » est désormais colonisée par l'URSS.

Le mot « l'Occident » est utilisé comme « opposé à l'Est » ou « opposé aux pays de l'Est ».

Selon le dictionnaire français, « Occident » signifie « plus généralement, les membres de l'Organisation du Traité de l'Atlantique Nord »³³³ ou en anglais NATO. Les pays membres de cette alliance sont à la création pour l'Europe : l'Islande, le Royaume-Uni, l'Italie, les Pays-Bas, le Danemark, la Norvège, la France, la Belgique, le Portugal.

En 1949 le Luxembourg rejoint le traité, puis en 1952 la Grèce et la Turquie et en 1955 l'Allemagne de l'Ouest.

A la même époque, les pays de l'Europe centrale comme la Hongrie, la Pologne et la Tchécoslovaquie étaient membres du Pacte de Varsovie. Dans ce contexte, Prague est à « l'Est » opposé à « l'Occident ».

Ci-après Kundera insiste sur cet aspect de la colonisation d'un pays occidental par un pays de l'Est :

« Cette argumentation paraît absurde, mais elle est moins stupide que révélatrice : l'invasion de la Tchécoslovaquie n'était pas seulement la victoire du « communisme dogmatique » sur le « communisme libéral » (explication courante de cet événement), mais

333

aussi (aspect qui paraîtra, à la longue, plus important) l'annexion définitive d'un pays occidental par la civilisation du totalitarisme russe. Je dis bien *civilisation*, et non pas système politique ou État. »³³⁴

Kundera utilise ci-dessus les termes « l'annexion définitive d'un pays occidental » mais son opinion à propos de la « colonisation de l'Occident » reste cohérente. Soit « colonisation », soit « annexion », le résultat actuel (1980) n'est pas désiré. Il ne regarde pas cette situation que comme un problème de « système politique » mais aussi comme une destruction de la culture pragoise où « la civilisation » d'un « pays occidental est annexée ».

On aurait tendance à oublier l'influence culturelle néfaste, induite par ce grand changement de « système politique », notamment par le fait qu'il y a dépossession de l'identité d'un peuple et que les libertés soient opprimées :

« L'Occident n'a pas su comprendre à temps le sens de cette explosion créatrice, aveuglé qu'il était par sa vision politisée (réductrice) des choses : ou bien (la bêtise de la gauche) il n'y voyait qu'une confirmation de la vitalité du système socialiste ; ou bien (la bêtise de la droite) il a refusé de prêter une valeur à quiconque se tenait derrière la façade du régime communiste. Un rideau d'incompréhension occidentale a doublé le rideau de fer soviétique.

L'invasion russe de 1968 a balayé la génération des années soixante, et, avec elle, toute la culture moderne qui l'a précédée. »³³⁵

Ci-dessus Kundera exprime sa rage au sujet du manque de vigilance et de réflexion des

³³⁴ Milan Kundera, « Prague, poème qui disparaît », *Le Débat* 1980/2 (n° 2), p. 48-65. DOI 10.3917/deba.002.0048, p.10.

³³⁵ Milan Kundera, « Prague, poème qui disparaît », *Le Débat* 1980/2 (n° 2), p. 48-65. DOI 10.3917/deba.002.0048, p.11.

pays occidentaux. Pour les artistes comme Kundera, le plus grand problème de « l'invasion russe de 1968 » est la disparition de « toute la culture moderne qui l'a précédée ». Ces aveuglements de l'Occident forment un « rideau de fer » mental bien plus durable qu'une construction visible.

Bernard Michel écrit que Prague fut florissante et « s'est imposée comme l'une des capitales de la littérature, de la peinture et de l'architecture » et « toutes les avant-gardes s'y sont trouvées », mais « l'exceptionnelle modernité pragoise des années 1895-1928 demeure méconnue »³³⁶. Ces années phare de créativité furent ternies puis interrompues par les prémices de la Deuxième Guerre Mondiale et les bouleversements qui s'en suivirent.

Nous traitons dans le prochain chapitre, les raisons de cette cassure liée à la prise du pouvoir par les communistes en février 1948. La répression et l'arrestation des démocrates et des résistants non communistes incitent les artistes et l'élite intellectuelle à s'exiler. Ces situations perdurent jusqu'en 1989. Kundera en est un des témoins.

En 1980 l'essai « Prague, poème qui disparaît », est le combat de Kundera dans la presse contre l'image perçue en Occident de « l'Europe de l'Est ».

A partir de cet essai paru en France, Kundera veut abolir un autre « rideau de fer » pour rappeler l'héritage artistique des années 1895-1928 à Prague. Notons que comme artiste tchèque, pragois, Kafka prenait peu d'intérêt au « système politique » de son pays natal. Afin d'appréhender au mieux la position de Kundera, revenons sur l'atmosphère intellectuelle de Prague à l'époque de Kafka et Hasek.

³³⁶ Bernard Michel, *Prague Belle Époque*, Flammarion, Paris, 2008, pp.9, 10.

3.3.3 Retour sur l'Époque de Kafka, d'Hasek 1880 – 1920 à Prague

Comment devons-nous définir l'époque de Kafka et Hasek ? Ils sont nés en 1883. Franz Kafka est décédé en 1924, et Jaroslav Hašek en 1923. « L'époque de Kafka et Hasek » dure environ quarante ans.

Au terme de cette période, l'Europe connut la Première Guerre mondiale, du 28 juillet 1914 au 11 novembre 1918. A l'issue de celle-ci, l'Empire Austro-Hongrois fut démantelé et l'Empire Allemand (1871-1918) laissa place à la République de Weimar (1919-1933). Ensuite l'Europe centrale fut dominée par la montée en puissance d'Hitler et de Staline.

Kafka et Hasek vécurent à Prague durant cette période de bouleversements.

Hermann Broch né en 1886 résida à Vienne jusqu'à ce que les Nazis annexent l'Autriche en 1938.

Kafka, Hasek, puis par la suite Broch, subirent ces troubles et changements fondamentaux de l'Europe centrale.

Le sociologue Bernard Lahire relate dans son essai sur Franz Kafka, cette période de transition belliqueuse de la fin du XIX^e au début du XX^e à Prague en Tchécoslovaquie. Elle était celle de « la violence anti-Juif » et en même temps celle de l'« émancipation post-ghetto »³³⁷. Plus de la moitié des Juifs de Bohême travaillaient dans le commerce ou la finance. Ils réussissaient économiquement et socialement pour accéder à plus de liberté. Ces réussites ont entraîné des jaloux, des délateurs, qui les accusaient d'être « les principaux exploités des pauvres » et « les responsables des crises

³³⁷ Bernard Lahire, *Franz Kafka éléments pour une théorie de la création littéraire*, Éditions La Découverte, Paris, 2010, p.113.

financières comme du déclin social, culturel et spirituel »³³⁸.

Analysons ci-dessous la situation et l'évolution des populations à Prague au cours du XIX^{ème} siècle et du début du XX^{ème} siècle.

Démographie :

Le Compromis de 1867, établit la double monarchie d'Autriche-Hongrie.

Dans cet Empire Austro-Hongrois, la population passa de 35,8 millions d'habitants en 1869, à 51,3 millions en 1910.

En 1910, dans la capitale de l'Empire, Vienne avait 2 millions d'habitants³³⁹.

La population de Prague, est passée de 450 000 habitants en 1900, à 600 000 habitants en 1910.

Comparée à Vienne, Prague n'était pas une grande ville. Rappelons que dans les années 1820, Prague comptait 100 000 habitants et cette population fut multipliée par six au cours de ces cent années.

Cohabitation de 2 Langues : Allemand – Tchèque

Dans l'Empire Austro-Hongrois les deux langues officielles étaient l'allemand et le hongrois. Neuf autres langues minoritaires y étaient parlées.

À Prague, notamment l'allemand et le tchèque étaient utilisés.

Jusqu'en 1848, les germanophones étaient majoritaires³⁴⁰, le tchèque n'était parlé que dans le cercle familial ou par les ouvriers. Après la révolution de 1848, l'égalité de la

³³⁸ Bernard Lahire, *Franz Kafka éléments pour une théorie de la création littéraire*, Éditions La Découverte, Paris, 2010, p.113.

³³⁹ Bernard Michel, « La Vie urbaine à Vienne au XIX^e siècle », in *Villes et sociétés urbaines dans les pays germaniques 1815-1914*, Sedes, Paris, 1992, p.177.

³⁴⁰ Bernard Michel, « Les Allemands de Prague au XIX^e siècle », in *Villes et sociétés urbaines dans les pays germaniques 1815-1914*, Sedes, Paris, 1992, p.201.

langue tchèque est reconnue. En 1880, le nombre des germanophones pragois est au nombre de 39 000, soit 15,3%, de la population. En 1910, ils ne sont plus que 33 000 soit 7% de la population. Les pragois de langue allemande émigraient progressivement vers Vienne.

Cependant, l'influence des germanophones restait prédominante.

Bernard Michel dans ses statistiques socio-professionnelles sur les populations concernées indique qu'en 1900 :

- ° 52,5% des Allemands ont une profession indépendante, contre 32,7% des Tchèques,
- ° 12,5% des Allemands sont ouvriers contre 55,9% des Tchèques,
- ° 35% des Allemands contre 11,4% des Tchèques, sont employés dans le commerce, la banque, l'administration³⁴¹.

Bernard Lahire donne des statistiques démographiques en 1900 :

- ° 10 000 élites germanophones économiques, politiques et culturelles
- ° 414 000 tchècophones de classes moyennes et de classes populaires
- ° 14 000 juifs se répartissent entre 3 000 tchècophones pauvres et 11 000 germanophones plus aisés³⁴².

Observons que les germanophones représentaient « les bourgeois » et « les élites ».

Dans ce contexte nous pouvons comprendre que les familles bourgeoises tchèques privilégiaient l'éducation scolaire germanophone afin d'assurer la future carrière et la réussite économique de leurs descendants.

³⁴¹ Bernard Michel, « Les Allemands de Prague au XIX^e siècle », in *Villes et sociétés urbaines dans les pays germaniques 1815-1914*, Sedes, Paris, 1992, p.203.

³⁴² Bernard Lahire, *Franz Kafka éléments pour une théorie de la création littéraire*, Éditions La Découverte, Paris, 2010, p.111.

Jiří Pešek historien et spécialiste des études allemandes et autrichiennes, écrit que dans les années 1880, l'université tchèque était considérée comme de « moindre valeur », « moins attrayante », et « pour beaucoup d'étudiants tchécophones, le diplôme de n'importe quelle université allemande de la Monarchie était de meilleur aloi [...] pour entreprendre une carrière »³⁴³.

Bernard Michel note que jusqu'en 1882, l'université allemande attire 2 200 étudiants, et « son niveau est très élevé, pour le droit, pour la médecine, mais aussi pour les lettres »³⁴⁴. Bien que la langue maternelle soit le tchèque, Bernard Michel écrit que « pour les Tchèques, la connaissance de l'allemand était indispensable. Jusqu'en 1882, il fallait en avoir une pratique approfondie pour entrer à l'université, et même après cette date nul ne peut accéder à la haute fonction publique sans la maîtriser »³⁴⁵.

Vienne étant le centre administratif, économique, intellectuel, de l'Empire, il est préférable de pratiquer la langue allemande pour l'économie, le droit ou pour la médecine. De même l'allemand est important pour la littérature tant académique, qu'artistique.

Les écrivains tchèques étaient donc souvent bilingues et fréquentaient des cercles littéraires germanophones. Ils restaient en contact avec Berlin, Vienne et Paris, grâce aux écrivains qui avaient quitté Prague³⁴⁶.

Kafka écrivait en allemand, et fréquentait également les milieux littéraires tchèques où il a rencontré Hašek qui écrivait en tchèque³⁴⁷. Ces écrivains imprégnés de cultures et de

³⁴³ Jiří Pešek, « Les Étudiants des pays tchèques entre Prague et Vienne », in *Allemands, Juifs et Tchèques à Prague de 1890 à 1924*, Montpellier, Service des Publications Université Paul-Valéry – Montpellier III, 1996, p.104.

³⁴⁴ Bernard Michel, « Les Allemands de Prague au XIX^e siècle », in *Villes et sociétés urbaines dans les pays germaniques 1815-1914*, Sedes, Paris, 1992, p.204.

³⁴⁵ Bernard Michel, *Prague Belle Époque*, Flammarion, Paris, 2008, p.20.

³⁴⁶ Bernard Michel, « Les Allemands de Prague au XIX^e siècle », in *Villes et sociétés urbaines dans les pays germaniques 1815-1914*, Sedes, Paris, 1992, p.205.

³⁴⁷ Gérard-Georges Lemaire, *Franz Kafka à Prague*, Hachette Livre, Édition du Chêne, Vanves Cedex, 2002, p.107.

styles littéraires des diverses régions et pays de l'Empire, ont contribué à l'originalité de l'art pragois.

3.3.4 Kundera prend en compte l'Histoire

Pourquoi Kundera insiste-t-il sur cette époque dans « Prague, poème qui disparaît » ?

Nous comprenons la difficulté et la complexité de Prague, de la fin XIX^e siècle au début du XX^e siècle et la situation des écrivains pragois.

Après cette quête sur cette époque, nous observons que nous ne retrouvons pas de traces de « l'Europe de l'Est » dans ces cultures.

La langue tchèque fait partie des langues slaves occidentales. A Prague à cette période, les groupes russophones ne représentent pas une grande partie de la population, l'allemand prédomine. L'influence de la culture russe reste mineure par rapport à l'art pragois.

A « l'époque de Kafka et d'Hašek », l'Empire russe était dans une situation difficile. Le 13 mars 1881, l'empereur du Russie Alexandre II est assassiné.

De 1881 à 1905, la Russie connaît une industrialisation et des tentatives d'évolutions politiques. La guerre russo-japonaise est un désastre pour la Russie et favorise la révolution de 1905. En 1914, la Russie entre en guerre contre l'Allemagne et l'Empire Austro-Hongrois.

Kundera s'inspire de cet historique dans ses essais sur Prague et rappelle que la langue allemande est toujours préférée par les pragois au détriment de la langue tchèque.

Le fameux « premier bal public tchèque » est organisé par un groupe de nationalistes en

1840. Il se tient dans les salons de Joseph Kajetan Tyl 1808 – 1856, écrivain et dramaturge tchèque, auteur entre autre de l'hymne national tchèque. En 1848, l'égalité de la langue tchèque est réclamée³⁴⁸. Dans le domaine politique, à partir de 1888, les Allemands « n'ont plus d'élus au Conseil »³⁴⁹. Dans le domaine économique, la Fondation des grandes banques tchèques prépare « le grand centre financier » d'après 1898³⁵⁰.

Dans les années 1900-1914, les étudiants tchèques sont deux fois plus nombreux que les étudiants allemands³⁵¹. Tout ceci montre que malgré la division entre la société allemande et la société tchèque, le processus du développement de la langue tchèque accompagne la prise du pouvoir économique, politique et culturel, par les tchèques.

3.4 « Le pari de la littérature tchèque »

En novembre 1980, Kundera présente « Le Pari de la littérature tchèque » à l'université américaine de Pennsylvanie. Ce manuscrit paraît dans *Liberté* en 1981. Cette présentation est particulière elle est destinée aux auditoires américains et non français. Kundera donne cette conférence dans le cadre d'une recherche slave. Kundera parle en tchèque avec traduction simultanée. D'autres écrivains participent à cette réunion. Ils sont tchèques ou originaires de l'Europe de l'Est, exilés et renommés.

Kundera débute sa présentation par cette phrase frontale : « la nation tchèque

³⁴⁸ Bernard Michel, « Les Allemands de Prague au XIX^e siècle », in *Villes et sociétés urbaines dans les pays germaniques 1815-1914*, Sedes, Paris, 1992, p.202.

³⁴⁹ Bernard Michel, « Les Allemands de Prague au XIX^e siècle », in *Villes et sociétés urbaines dans les pays germaniques 1815-1914*, Sedes, Paris, 1992, p.203.

³⁵⁰ Bernard Michel, « Les Allemands de Prague au XIX^e siècle », in *Villes et sociétés urbaines dans les pays germaniques 1815-1914*, Sedes, Paris, 1992, p.203.

³⁵¹ Bernard Michel, *Prague Belle Époque*, Flammarion, Paris, 2008, p.99.

participe depuis très longtemps à l'histoire de l'Occident »³⁵². Après notre lecture de « Prague, poème qui disparaît », nous comprenons l'intention de Kundera de commencer sa conférence par cette phrase.

Il prolonge son propos : « On ne comprend pas toujours bien ce qui s'est passé alors : après mille ans d'une histoire qui fut occidentale, la Tchécoslovaquie est devenue un pays de l'Est »³⁵³.

Les États-Unis sont membre de l'OTAN et donc de « l'Occident », et « l'Europe de l'Est » est alors considérée comme hostile. Pour les américains la Tchécoslovaquie est un pays de l'Est du côté soviétique du « rideau de fer ».

Kundera utilise les mots « la nation tchèque », « participer à » ou « depuis longtemps », il n'insiste pas sur l'Europe centrale, mais sur « la nation tchèque ».

La Tchécoslovaquie n'est plus soumise à « l'histoire de l'Occident » mais y « participe depuis très longtemps ».

Cette histoire commune ne date pas seulement de cent ou de deux cents ans mais remonte au moins au Moyen Âge XI–XIIIème siècle. Succéda ensuite la Guerre de Trente Ans (1618-1648) puis une série de conflits armés qui déchirèrent l'Europe. Une des causes de ce long conflit est la révolte des sujets tchèques, protestants, de la maison des Habsbourg, du Saint-Empire Romain Germanique.

Avec cette introduction Kundera clarifie les atermoiements entre l'envie de devenir Allemand ou d'affirmer son nationalisme tchèque :

« En effet, les intellectuels tchèques du dix-neuvième siècle ont eu le courage de se demander en toute lucidité : est-ce que, du point de vue de l'humanité, il ne serait pas

³⁵² Milan Kundera, « Le pari de la littérature tchèque », in *Liberté*, vol. 23, n° 3, (135) 1981, p. 6.

³⁵³ Milan Kundera, « Prague, poème qui disparaît », *Le Débat* 1980/2 (n° 2), p. 48-65. DOI 10.3917/deba.002.0048, pp.9,10.

préférable de participer à la grande culture allemande, mieux formée et plus avancée, plutôt que de gaspiller des forces intellectuelles à créer une nouvelle culture pour une petite nation ? La culture tchèque sera-t-elle en mesure de retrouver sa spécificité ? Et saura-t-elle faire de cette spécificité une valeur irremplaçable ?

Il faut rappeler ici que la renaissance de la littérature tchèque a eu lieu à peu près au moment où Goethe proposait son célèbre concept de littérature mondiale. »³⁵⁴

Ci-dessus Kundera parle des « intellectuels tchèques du dix-neuvième siècle » hésitant sur leur identité en « toute lucidité ». Après les écrits dans « Prague, poème qui disparaît », observons que ces intellectuels tchèques, ne sont pas ceux de « l'époque de Kafka et d'Hasek ». En effet, Kundera se réfère au concept de « littérature mondiale » « proposait » en 1827 par Goethe alors qu'il créait le mot « Weltliteratur »³⁵⁵.

Kafka et Hasek publient principalement dans les années 1900 et ce jusqu'à leur mort en 1923 et 1924 ; soit approximativement cent ans, après « la renaissance de la littérature tchèque ».

Cette renaissance de la littérature tchèque s'accroît après « le premier bal public tchèque » en 1840, considéré comme « le premier club bourgeois » tchèque en 1846. Kundera ne détaille pas ces évolutions.

La spécialiste de l'histoire européenne, Yuko Kiryu écrit un article sur le patriotisme tchèque, désigné « vlastenci » en tchèque, au début de XIX^e siècle.

Selon cet article à partir de 1770, les patriotes qui s'identifiaient « vlastenci » ont commencé à utiliser le tchèque dans les sphères bourgeoises, académiques, artistiques et

³⁵⁴ Milan Kundera, « Le pari de la littérature tchèque », in *Liberté*, vol. 23, n° 3, (135) 1981, pp. 6, 7.

³⁵⁵ De moins, Goethe utilise le mot « Weltliteratur » dans la discussion avec Eckermann du 31 janvier 1827.

sociales³⁵⁶. Comme nous l'avons écrit dans le chapitre de « Prague « l'époque de Kafka et Hašek », jusqu'au XIX^e siècle, le tchèque n'était parlé que dans le cercle familial ou par des ouvriers. À partir des années 1830, « les patriotes » organisent des rencontres et des réunions de lecture à haute voix. Ils écrivent et publient en tchèque³⁵⁷. Ils donnent plusieurs bals et montent des pièces de théâtre en tchèque. Ces regroupements conviviaux et artistiques débouchèrent, après la révolution de 1848, sur des activités politiques³⁵⁸. Ainsi, « les intellectuels tchèques du dix-neuvième siècle » ont choisi de « créer une nouvelle culture » pour la Tchécoslovaquie. Dans ce creuset s'élabore la future littérature tchèque. Après environ cent ans de la naissance de « vlastenci », c'est « l'époque de Kafka et Hašek » ils amènent « une nouvelle culture », la « spécificité » ou « une valeur irremplaçable ».

Kundera donne l'exemple : *Le Brave soldat Chvéik* de Jaroslav Hasek :

« C'est ainsi, par la création d'un tel climat, que la littérature tchèque a pu répondre à la question fondamentale posée un siècle plus tôt : cette littérature sera-t-elle capable d'enrichir l'ensemble de la culture mondiale ?

Tandis que l'héritier du trône des Habsbourg est tué à Sarajevo, ce qui déclenchera la Première Guerre mondiale, le soldat Chvéik est à la maison avec sa logeuse, Mme Muller, qui lui soigne ses rhumatismes. « Eh bien, dit celle-ci, notre Ferdinand... il n'y en a plus ! » Chvéik est étonné : « De quel Ferdinand parlez-vous, m'ame Muller ? J'en connais deux, moi. Il y a d'abord Ferdinand qui est garçon chez le droguiste Proucha et qui lui a bu une fois, par erreur, une bouteille de lotion pour les cheveux. Après il y a Ferdinand Kokochka, celui qui ramasse les crottes de chiens. »

³⁵⁶ 桐生裕子、「19世紀前半ボヘミアにおける愛国者のネットワーク：カトウシツェ村の農民クロウスキの事例から」、『スラヴ研究』61、2014、p.83.

³⁵⁷ 桐生裕子、「19世紀前半ボヘミアにおける愛国者のネットワーク：カトウシツェ村の農民クロウスキの事例から」、『スラヴ研究』61、2014、p.103.

³⁵⁸ 桐生裕子、「19世紀前半ボヘミアにおける愛国者のネットワーク：カトウシツェ村の農民クロウスキの事例から」、『スラヴ研究』61、2014、p.107.

Ce n'est pas l'ignorance ni la bêtise qui s'exprime ici, mais bien le refus d'attribuer quelque valeur à l'Histoire, de lui accorder du sérieux. »³⁵⁹

Avant cette citation, Kundera explique un « tel climat » pour les cercles culturels et linguistiques pragois au vingtième siècle : « der Prager Kreis » et « prazsky linguisticky krouzek ». Vers la fin des années 1920, Franz Kafka participait à ceux-ci.

Selon la citation ci-dessus, par ces cercles, « la littérature tchèque a pu répondre à la question fondamentale posée un siècle plus tôt ». Ici « un siècle plus tôt » correspond au XIX^e siècle. C'est dire la ténacité, l'espérance, le courage « des intellectuels tchèques du dix-neuvième siècle ».

Pour illustrer son propos Kundera cite l'œuvre de Hasek, *Le Brave soldat Chvéik*, publié de 1921 à 1923. Il reprend cette première scène connue du roman :

Après l'annonce de l'assassinat de l'archiduc Ferdinand, Chvéik parle de deux autres « Ferdinand » considérés comme simples. La mort de l'archiduc Ferdinand au cours de l'attentat de Sarajevo le 28 juin 1914, marque le début de la Première Guerre Mondiale. Comme Hasek écrit son roman après la fin de la Guerre, il connaissait l'importance et les conséquences de cet événement historiques.

Kundera analyse que « ce n'est pas l'ignorance ni la bêtise » du brave soldat Chvéik. La parole de Chvéik est bien une intention d'Hasek, un « refus d'attribuer quelque valeur à l'Histoire » et d'y accorder « du sérieux ». Ce serait donc une « spécificité » de la culture Tchèque. Mais est-il possible d'affirmer cela juste après un écrit de Hasek ?

Pour dissiper le doute, Kundera cite un autre exemple de Kafka :

³⁵⁹ Milan Kundera, « Le pari de la littérature tchèque », in *Liberté*, vol. 23, n° 3, (135) 1981, p.8.

« En même temps que Chvéik se demandait si le Ferdinand assassiné ramassait ou non des crottes de chiens, Kafka écrivait dans son journal : « L'Allemagne a déclaré la guerre à la Russie. —Après-midi piscine. » Il ne fait aucun doute que Kafka n'a pas vécu la guerre comme un Allemand conscient de son appartenance à une grande nation en train de faire l'Histoire, mais bien comme un Juif de Prague qui savait que ni les Juifs ni les Tchèques ne faisaient l'Histoire et qu'au contraire ils la subissaient. »³⁶⁰

C'est le 1^{er} août 1914 que l'Allemagne déclare la guerre à la Russie. Kafka écrit le 2 août 1914 dans son Journal : « L'Allemagne a déclaré la guerre à la Russie. — Après-midi piscine ». La première partie de cette phrase cite un événement historique ; la deuxième partie relève d'une pratique de loisir, banale.

Avec cet écrit, Kundera affirme que Kafka ne vit pas « la guerre comme un Allemand », Kafka en tant que juif de Prague sait qu'il ne peut pas influencer l'Histoire. Kafka est considéré comme un écrivain allemand, alors qu'il n'en a pas la mentalité. Kafka reste un juif pragois d'identité tchèque. De plus, il sait que la Tchécoslovaquie est « une petite nation » qui ne changera pas l'Histoire mais qui subira l'Histoire créée par « une grande nation »³⁶¹.

Après ces explications sur Hasek et Kafka, Kundera donne un autre exemple de romancier tchèque Karel Capek (1890-1938) :

³⁶⁰ Milan Kundera, « Le pari de la littérature tchèque », in *Liberté*, vol. 23, n° 3, (135) 1981, p.9.

³⁶¹ Kundera compare « une grande nation » et « une petite nation » : « Une grande nation résiste difficilement à la tentation de considérer sa propre façon de vivre comme une valeur suprême et ainsi de vouloir l'imposer au monde entier en toute bonne conscience. Par contre, une petite nation ne peut pas se permettre de telles ambitions. Elle ne rêve pas de voir la planète transformée à sa propre image, mais bien plutôt de se trouver dans un monde de tolérance et de diversité où elle puisse vivre égale aux autres. », « Le pari de la littérature tchèque », in *Liberté*, vol. 23, n° 3, (135) 1981, p.7.

« Au même moment à peu près où Kafka laissait errer son arpenteur dans le labyrinthe du château, Karel Capek écrivait sa pièce intitulée *Rur*, où les robots, ces machines inventées par l'homme, s'emparent du monde de telle sorte que la volonté ahistorique de puissance apparaît soudainement sous les traits d'un totalitarisme fantastique dont la marche en avant a remplacé ce qu'on croyait être le progrès historique. »³⁶²

Karel Capek écrit en tchèque, il est connu comme écrivain de pièces de théâtre de science-fiction. *R.U.R.* écrit en 1920 introduit le mot « robot » pour la première fois.

Kundera orthographie « *Rur* », ce titre signifierait « *R.U.R.* ». Dans cette pièce de théâtre, Capek décrit un monde de robots créés par les hommes, machines qui finissent par se révolter et anéantissent l'humanité. Kundera pense que Capek écrit « la marche en avant » d'un « totalitarisme » qui n'est pas « le progrès historique ».

Pour Kundera que signifie le mot « totalitarisme » ? Dans ses essais, Kundera ne définit pas le mot « totalitarisme ». Dans le roman *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, publié en français en 1984, Kundera cite le mot « totalitaire ». Selon la « Biographie de l'œuvre » de François Ricard, parue dans *Œuvre* de la « Bibliothèque de la Pléiade », c'est à partir de 1979, 1980-1982 que Kundera écrit ce roman. Cela veut dire que *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, est une œuvre écrite à la même période que les essais précédemment rédigés :

« Dans une société où plusieurs courants coexistent et où leur influence s'annule ou se limite mutuellement, on peut encore échapper plus ou moins à l'inquisition du kitsch ; l'individu peut sauvegarder son originalité et l'artiste créer des œuvres inattendues. Mais

³⁶² Milan Kundera, « Le pari de la littérature tchèque », in *Liberté*, vol. 23, n° 3, (135) 1981, p.9.

là où un seul mouvement politique détient tout le pouvoir, on se trouve d'emblée au royaume du kitsch *totalitaire*.

Si je dis totalitaire, c'est parce que tout ce qui porte atteinte au kitsch est banni de la vie : 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 qu'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 ». »³⁶³

Il explique ci-dessus que dans le monde « totalitaire » où « un seul mouvement politique détient tout le pouvoir », « l'individu » ne peut pas « sauvegarder son originalité », et « l'artiste » ne peut pas « créer des œuvres inattendues ». Dans ce monde-là, l'« originalité » n'est pas demandée, puisque le monde tout à fait « totalitaire » prime et « toute discordance » qui met ce monde « totalitaire » en désordre, doit être exclue. De plus, « l'artiste » doit créer des œuvres tout à fait attendues, dogmatiques et sérieuses. Le peuple ne doit pas « douter » du monde, donc « l'artiste » ne peut pas créer des œuvres qui induisent les doutes. On attend de lui qu'il réalise des œuvres non ironiques qui correspondent au dogme « totalitaire ».

Les œuvres d'art dans ce monde « totalitaire », doivent être « sérieuses » et parler au plus grand nombre. Ainsi Hasek qui refuse d'accorder à l'Histoire « du sérieux », a une attitude inattendue.

Les œuvres de Kafka, Hasek et Capek ne correspondent pas à un monde « totalitaire ». *Le Château* de Kafka, *Le Brave soldat Chvéik* de Hasek, *R.U.R.* de Capek,

³⁶³ Milan Kundera, *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, Traduit du tchèque par François Kérel, in *Œuvres édition définitive I*, 1987, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, pp.1343, 1344.

sont le contraire d'œuvres « totalitaires », mais originales, sceptiques et ironiques.

Sur ces trois écrivains, Kundera écrit :

« J'ai cité ces trois prosateurs, Hasek, Kafka et Capek, pour montrer très brièvement que la culture tchèque (et la culture du territoire tchèque) est bel et bien entrée dans cette grande conversation qu'est la littérature mondiale et qu'elle s'est mise à y parler de choses dont elle seule pouvait parler. Et de ces choses, elle a parlé non seulement dans ses romans, mais aussi dans sa poésie, dans sa peinture et dans sa musique.

Et pour ne pas m'en tenir uniquement à la culture tchèque, je soulignerai que toutes les cultures des petites nations d'Europe centrale, au commencement du vingtième siècle, ont constitué dans leur ensemble un des milieux les plus créateurs de la culture mondiale, à laquelle elles ont légué la psychanalyse viennoise, le structuralisme pragois, une nouvelle esthétique romanesque (par les œuvres de Kafka, Musil et Broch), la dodécaphonie de Vienne et la musique de Bartok, et enfin le théâtre absurde avant la lettre (chez Witkiewicz). »³⁶⁴

Ci-dessus « Hašek, Kafka et Čapek » de « culture tchèque », participent à « la littérature mondiale ». Pour la première fois, Kundera parle « des petites nations d'Europe centrale. Il les associe à d'autres artistes d'« Europe centrale » dont Robert Musil (1880-1942) et Hermann Broch, nés à Vienne.

C'est à partir des années 1900 que le musicien hongrois Béla Bartók (1881-1945) crée ses œuvres principales, ses pièces pour piano dont les danses roumaines.

Kundera remarque que le « commencement du vingtième siècle » est l'époque où entre autres Kafka, Hasek, Broch, écrivent « une nouvelle esthétique romanesque » comme *Les Somnambules* de Broch. En 1930 Robert Musil publie son premier tome de *L'Homme sans qualités*.

³⁶⁴ Milan Kundera, « Le pari de la littérature tchèque », in *Liberté*, vol. 23, n° 3, (135) 1981, p. 10.

La culture tchèque, florissante du début du siècle se développera de nouveau après la Deuxième Guerre Mondiale, malgré l'occupation totalitaire soviétique :

« Seule cette incompatibilité essentielle entre le projet de la littérature tchèque et celui du totalitarisme russe permet d'expliquer ce phénomène apparemment paradoxal : de 1945 à nos jours, la culture tchèque a connu une des plus grandes périodes de son histoire. Elle a su en effet, par un réflexe presque biologique, mobiliser toutes ses forces pour se défendre contre la colonisation culturelle venue de l'Est et a réussi, surtout au cours des années soixante, à créer malgré le régime, contre le régime, à côté du régime, un important espace de liberté qu'elle a rempli de ses créations.

Mais l'invasion russe de 1968 a mis fin à cette émancipation culturelle du pays pour conduire rapidement, et en pleine conscience, à l'étranglement graduel de la littérature tchèque. »³⁶⁵

Ci-dessus Kundera rappelle l'« incompatibilité » entre « le projet de la littérature tchèque » et le projet du « totalitarisme russe ». Il critique d'une phrase lapidaire « la colonisation culturelle venue de l'Est ». En 1980, dans « Prague, poème qui disparaît » Kundera utilise pour la première fois les expressions « totalitarisme russe » et « colonisation de l'Occident ». La littérature tchèque en évolution et créative n'est pas compatible avec le « totalitarisme ».

Kundera écrit sur « une des plus grandes périodes de son histoire » « de 1945 à nos jours ». Pendant cette longue période, « la culture tchèque » a su « mobiliser toutes ses forces pour se défendre contre la colonisation culturelle venue de l'Est et a réussi » « à créer » « un important espace de liberté ». Dans l'essai « Prague, poème qui

³⁶⁵ Milan Kundera, « Le pari de la littérature tchèque », in *Liberté*, vol. 23, n° 3, (135) 1981, pp.11, 12.

disparaît » en 1980, Kundera choisit l'année « 1948 », et non pas « 1945 ».

Quelle en est la raison ?

En 1939, toute la Tchécoslovaquie est occupée par l'Allemagne.

En 1945 elle est libérée par l'Union soviétique, et en février 1948, le pouvoir est pris par le parti communiste tchèque. L'année 1948 voit la fin d'une certaine démocratie remplacée par un système oppressant communiste.

Après le printemps de Prague de 1968, l'armée russe aidée des pays du Pacte de Varsovie envahit la Tchécoslovaquie.

Kundera écrit ci-dessus « surtout au cours des années soixante ». Puis il poursuit par « l'invasion russe de 1968 a mis fin à cette émancipation culturelle du pays ».

Entre 1968 et 1989 la censure bride la création artistique et culturelle tchèque.

Dans ces périodes, notamment à Prague, les intellectuels et les étudiants émettent des critiques vis-à-vis de ce régime totalitaire.

Si Kundera n'en parle pas dans l'essai « Le pari de la littérature tchèque », il y revient dans « Prague, poème qui disparaît » :

« Une des plus grandes batailles de cette guerre a été livrée pour Franz Kafka. En 1963, les intellectuels tchèques organisent une conférence internationale dans un château de Bohême, où ils réhabilitent cet écrivain maudit. Les idéologues russes n'oublieront jamais cette désobéissance. »³⁶⁶

Ci-dessus Kundera revient sur « une conférence internationale » organisée par « les

³⁶⁶ Milan Kundera, « Prague, poème qui disparaît », *Le Débat* 1980/2 (n° 2), p. 48-65. DOI 10.3917/deba.002.0048, p.10.

intellectuels tchèques » « dans un château de Bohême » en « 1963 ». Cette conférence déplait aux Russes mais réhabilite Kafka. A cette époque, Kundera donne un cours à la FAMU (Ecole Supérieure de Cinéma de Prague) et c'est en 1962 que sa pièce de théâtre *Les Propriétaires des clés*, est jouée à Prague. Celle-ci le rend célèbre et en 1964, il devient professeur adjoint à la FAMU. Alors qu'il était inscrit au parti communiste depuis 1947, Kundera en est exclu en 1950.

En 1967, le roman intitulé *Žert (La Plaisanterie)* publié en France en 1968) obtient un grand succès en Tchécoslovaquie. Ce roman relate entre autre sa période d'exclusion politique de 1950. Kundera fait alors partie des intellectuels et artistes critiques du système politique. Au cours des années 1970 – 1980, Kundera entretient des relations avec les artistes et intellectuels opposés au régime en place.

Kundera dans les deux essais ci-après, rappelle l'histoire de la culture tchèque. Dans le premier paragraphe de « Prague, poème qui disparaît », il revient sur Prague : au XVème siècle « première ville universitaire à l'est du Rhin », « la première grande révolution européenne », « la guerre de Trente Ans » « le fameux coup de Prague, en 1948 », en février 1948, avec la prise de pouvoir par le parti communiste³⁶⁷, « le fameux procès de Slansky, en 1951 »³⁶⁸. l'invasion russe « en 1968 »³⁶⁹.

³⁶⁷ Milan Kundera, « Prague, poème qui disparaît », *Le Débat* 1980/2 (n° 2), p. 48-65. DOI 10.3917/deba.002.0048, p.9.

³⁶⁸ Milan Kundera, « Prague, poème qui disparaît », *Le Débat* 1980/2 (n° 2), p. 48-65. DOI 10.3917/deba.002.0048, p.4.

³⁶⁹ « Prague, ce centre dramatique et douloureux du destin occidental, s'éloigne lentement dans les brumes de l'Europe de l'Est à laquelle elle n'a jamais appartenu. Elle, première ville universitaire à l'est du Rhin, scène, au XV^e siècle, de la première grande révolution européenne, berceau de la Réforme, ville qui a fait éclater la guerre de Trente Ans, capitale du baroque et de ses folies, elle qui, en 1968, a

Au-delà de ces événements politiques Kundera se place sur le plan culturel et rappelle la chronologie des évolutions de la société tchèque :

la naissance de l'université en XVe siècle,

la période du « centre européen des sciences ésotériques et de l'art fantastique » dans « la cour de l'empereur Rodolphe II » (1552-1612),

la période catastrophique de « la recatholisation et la germanisation forcées » après « La Guerre de Trente Ans » (1618-1648),

« l'époque du baroque » en « XVIe » et « XVIIe siècle »,

« l'époque de Kafka et Hasek »,

la période de la naissance d'« un cercle » « des linguistes et des esthéticiens » « à partir de 1925 »³⁷⁰,

la période de la purge de « la génération des années soixante » après l'invasion russe de 1968.

Dans ce deuxième essai, « Le pari de la littérature tchèque », il mentionne :

la période « sous la germanisation » après « la Guerre de Trente Ans » au « dix-septième et dix-huitième siècles »³⁷¹,

celle du « courage de se demander en toute lucidité » sur « la culture tchèque » au dix-neuvième siècle,

celle de la « véritable intégration des traditions tchèque, allemande et juive » au

vainement essayé d'occidentaliser le socialisme importé du froid. », Milan Kundera, « Prague, poème qui disparaît », *Le Débat* 1980/2 (n° 2), p. 48-65. DOI 10.3917/deba.002.0048, p.1.

³⁷⁰ Milan Kundera, « Prague, poème qui disparaît », *Le Débat* 1980/2 (n° 2), p. 48-65. DOI 10.3917/deba.002.0048, p.6.

³⁷¹ Milan Kundera, « Le pari de la littérature tchèque », in *Liberté*, vol. 23, n° 3, (135) 1981, p.6.

« vingtième siècle »³⁷²,

celle « contre la colonisation culturelle venue de l'Est » « de 1945 », et après « l'invasion russe de 1968 »,

celle de « la littérature tchèque contemporaine » qui « a été chassée de toutes les imprimeries présentes sur son territoire »³⁷³.

Après ces énumérations observons que Kundera donne de l'importance à :

« la germanisation » après la Guerre de Trente Ans,

« l'époque de Kafka et Hasek » qui est le symbole de l'intégration de plusieurs traditions,

« l'invasion russe » en 1968.

Avec l'exemple de Hasek, Kundera écrit que la « spécificité » de la culture tchèque est « le refus d'attribuer quelque valeur à l'Histoire » et le refus d'accorder à l'Histoire « du sérieux »³⁷⁴. Kundera pense que cette « spécificité » résulte de l'intégration de plusieurs traditions et également, que l'origine de cette « spécificité » remonterait à « la germanisation » après la Guerre de Trente Ans.

En 1968 « l'invasion russe » anéantit cette spécificité multiculturelle tchèque.

3.5 « Un Occident kidnappé ou la tragédie de l'Europe centrale »

³⁷² *Ibid.*, p.7.

³⁷³ *Ibid.*, p.11.

³⁷⁴ *Ibid.*, p.8.

3.5.1 Alexandre Soljenitsyne ou « écrivain hétérodoxe à l'Europe orientale »

Après « Prague, poème qui disparaît » en 1980 et « Le pari de la littérature tchèque » en 1981, Kundera continue d'écrire sur la littérature et sur les écrivains pragois. Il n'écrit pas seulement sur l'histoire de la culture tchèque car en 1983, il présente un essai intitulé « Un Occident kidnappé ou la tragédie de l'Europe centrale ».

Examinons ce titre.

« cet Occident kidnappé » signifie la « colonisation de l'Occident », par « l'annexion définitive d'un pays occidental » après « le fameux coup de Prague, en 1948 ».

Dans « Prague, poème qui disparaît » et dans « Le pari de la littérature tchèque », Kundera écrivait surtout sur la culture pragoise. Maintenant « la tragédie » ne concerne plus seulement Prague, mais l'ensemble de « l'Europe centrale ».

Ainsi le premier chapitre d' « Un Occident kidnappé ou la tragédie de l'Europe centrale » parle des écrivains hongrois. Il conclut ce premier chapitre en prenant l'exemple d'un écrivain dissident Russe :

« Est-ce que Soljenitsyne, quand il dénonce l'oppression communiste, se réclame de l'Europe comme d'une valeur fondamentale pour laquelle il vaut la peine de mourir ?

Non, « mourir pour sa patrie et pour l'Europe », c'est une phrase qui ne pourrait être pensée ni à Moscou ni à Leningrad, mais précisément à Budapest ou à Varsovie. »³⁷⁵

Alexandre Soljenitsyne (1918-2008), écrivain, reconnu comme « dissident soviétique »,

³⁷⁵ Milan Kundera, « Un Occident kidnappé. ou la tragédie de l'Europe centrale », *Le Débat* 1983/5 (n° 27), DOI 10.3917/deba.027.0003, p.1.

fut déporté en Sibérie où il a passé huit années au Goulag. Pour avoir critiqué Staline, il a subi « l'oppression communiste des Russes ».

Selon Kundera, Soljenitsyne n'est pas prêt à mourir pour « Moscou ni pour Leningrad » alors que des écrivains de « Budapest à Varsovie », l'étaient pour leur patrie ou pour l'Europe.

Ci-après, Kundera lui-même dissident, parle de Soljenitsyne et Zinoviev dans l'interview accordée à Yoshinari Nishinaga en 1980. Dans ce contexte il refuse l'appellation « écrivain hétérodoxe à l'Europe Est » :

« 私がその呼称（「東側の異端作家」）を拒否するのは先ず、そうした政治的語彙が文学に適用される時、概して文学が政治に従属させられることになるからです。私が「異端派」と呼ばれている人々の政治的態度にまったくもって共感していることは事実です。彼らの態度は今日チェコスロヴァキアの政治体制にたいして私がとっている態度とほぼ同じだからです。ただ私としては、芸術的、文化的、哲学的等の観点から言って、その「異端派」なる人々はいかなる価値ももたらさず、知的に不毛な人々と認めざるをえません。[...] 第二点は、私とソルジェニーツィンなりジノヴィエフなりが属している歴史的、文化的コンテクストがまったく異なるということがあります。[...] また、私が何かしらの文化的、文学的伝統に属しているとするれば、それは中央ヨーロッパの文化的、文学的伝統にです。[...] 私の根がどこにあるかというなら、その中央ヨーロッパの文化、文学的伝統のうち以外にはないわけで、ソルジェニーツィンその他の人々が属しているところの伝統とはいかなる関係もありません。そういったことが、こちらではどうもよくわかってもらえないようですね。 »³⁷⁶

« Avant tout je refuse cette appellation (« écrivain hétérodoxe à l'Europe orientale »), parce que quand ces mots politiques sont appliqués à la littérature, ils sont généralement subordonnés au politique. Il est vrai que je suis tout à fait en sympathie avec l'attitude politique des gens qui sont appelés « hétérodoxes ». Car leurs attitudes sont presque identiques à l'attitude que je tiens maintenant contre le régime politique de Tchécoslovaquie. Mais en tant que personne, d'un point de vue artistique, culturel et philosophique, je ne peux m'empêcher de croire que les gens qui sont appelés « hétérodoxes », n'apportent pas de valeur et sont stériles intellectuellement. [...] Secundo, mon contexte historique et culturel et celui de Soljenitsyne et Zinoviev sont tout à fait différents. [...] Puis, si je fais partie de quelques traditions culturelles et littéraires, ce serait de celles de l'Europe centrale. [...] Mes racines sont dans la tradition culturelle et littéraire de l'Europe centrale et elles n'ont pas de relations avec la tradition dont Soljenitsyne et

³⁷⁶ ミラン・クンデラ「歴史の両義性」、西永良成訳・聞き手、『海』、中央公論社、1981、pp.284-285.

d'autres font partie. Il semble que ces faits sont établis ».

Ci-dessus Kundera clarifie les malentendus liés à des interprétations erronées. Il refuse d'être considéré comme un « écrivain hétérodoxe d'Europe orientale ». Alors qu'il est concevable que Kundera et Soljenitsyne soient en 1980 en France, estimés comme des écrivains dissidents faisant partie de la même catégorie : « écrivain hétérodoxe à l'Europe orientale ». En quoi Kundera et Soljenitsyne sont-ils différents ?

3.5.2 La dissidence

Soljenitsyne, rentré du Goulag, publie en 1962, son premier roman *Une journée d'Ivan Denissovitch*. Ce roman qui décrit la vie et les conditions d'emprisonnement au Goulag est un très grand succès mondial. En 1970, Soljenitsyne reçoit le prix Nobel de littérature. Le pouvoir communiste russe l'empêche de participer à la cérémonie. Il sera arrêté en 1974, expulsé de l'Union Soviétique, puis déchu de sa citoyenneté.

De même, Kundera a subi le régime communiste en Tchécoslovaquie et a décrit ses expériences d'oppression. Ses romans ont connu également un succès mondial. Apparemment leurs vies et leurs romans seraient similaires.

Mais Kundera ne veut pas être associé à l'œuvre de Soljenitsyne.

3.5.3 D'un point de vue politique

Kundera ne proteste pas directement contre le « système politique ». Il ne commente pas publiquement l'actualité politique de son pays et n'accuse pas directement les hommes politiques tchèques.

Dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Kundera parle de la vie après le Printemps de Prague, mais ces sujets ne sont pas l'objet essentiel de ce roman.

Il n'est pas politicien, mais écrivain. Comme il rappelle que lorsque « ces mots politiques sont appliqués à la littérature, elle est généralement subordonnée au politique » ; il n'a pas l'intention d'intégrer la politique dans sa littérature. Il peut admettre leurs attitudes ou leurs sentiments, mais artistiquement ou littérairement il ne peut pas les approuver. Selon Kundera mêler la politique et l'art, dénature la littérature artistiquement, culturellement et philosophiquement. Kundera critique les écrivains littéraires qui introduisent de la politique dans leurs œuvres en espérant plaire aux lecteurs.

3.5.4 D'un point de vue culturel

Ci-dessus, Kundera souligne la différence entre la tradition culturelle et littéraire de Soljenitsyne et la sienne : L'Europe orientale et l'Europe centrale.

Dans des essais publiés au début des années 1980, Kundera revient plusieurs fois sur la « colonisation » ou « annexion » de l'Occident, après « l'invasion russe de 1968 ». Bien que l'image de la Tchécoslovaquie communiste et de l'U.R.S.S. soit perçue de façon identique en France, Kundera souhaite dissiper la confusion et le malentendu en se déclarant d'abord écrivain de tradition d'Europe centrale.

3.5.5 Perception de « l'Europe centrale »

Ces deux points de vue culturel et politique sont nécessaires pour comprendre la pensée de Kundera sur « l'Europe centrale ». Nous reprenons ci-dessous un extrait du deuxième chapitre de son essai sur « l'Europe centrale ».

« En effet, qu'est-ce que l'Europe pour un Hongrois, un Tchèque, un Polonais ? Dès le commencement, ces nations appartenaient à la partie de l'Europe enracinée dans la chrétienté romaine. Elles participaient à toutes les phases de son histoire. Le mot « Europe » ne représente pas pour elles un phénomène géographique, mais une notion spirituelle qui est synonyme du mot « Occident ».

Au moment où la Hongrie n'est plus Europe, c'est-à-dire Occident, elle est éjectée au-delà de son propre destin, au-delà de sa propre histoire ; elle perd l'essence même de son identité. »³⁷⁷

Kundera cite ci-dessus trois nationalités, trois noms : « un Hongrois », « un Tchèque » et « un Polonais ». A partir de l'histoire de ces pays, il rappelle que l'Europe n'est pas seulement « un phénomène géographique », mais « une notion spirituelle ». Pour Kundera la frontière géographique et politique est transcendée par le spirituel qui ne peut se définir matériellement. De plus l'« Europe » est le mot « synonyme » de l'« Occident ». Dans son esprit quand un pays de « l'Europe orientale » ou « l'Europe de l'est » est colonisé, ou annexé, il est « éjecté » de « son propre destin » et de « sa propre histoire », et il perd « son identité » :

« L'Europe géographique (celle qui va de l'Atlantique à l'Oural) fut toujours divisée en deux moitiés qui évoluaient séparément : l'une liée à l'ancienne Rome et à l'Église catholique (signe particulier : alphabet latin) ; l'autre ancrée dans Byzance et dans l'Église orthodoxe (signe particulier : alphabet cyrillique). Après 1945, la frontière entre ces deux Europes se déplaça de quelques centaines de kilomètres vers l'Ouest, et quelques nations

³⁷⁷ Milan Kundera, « Un Occident kidnappé. ou la tragédie de l'Europe centrale », *Le Débat* 1983/5 (n° 27), DOI 10.3917/deba.027.0003, p.1.

qui s'étaient toujours considérées comme occidentales se réveillèrent un beau jour et constatèrent qu'elles se trouvaient à l'Est.

Par suite, se sont formées après la guerre trois situations fondamentales en Europe : celle de l'Europe occidentale, celle de l'Europe orientale et celle, la plus compliquée, de cette partie de l'Europe située géographiquement au Centre, culturellement à l'Ouest et politiquement à l'Est. »³⁷⁸

Kundera rappelle ci-dessus que l'Europe « de l'Atlantique à l'Oural », peut être séparée en deux : l'Europe liée à « l'Église catholique » avec l'« alphabet latin » et celle liée à « l'Église orthodoxe » avec l'« alphabet cyrillique ». Brièvement tentons d'illustrer l'alphabet cyrillique et les variantes l'alphabet grec ou celui géorgien ?

Les alphabets sont presque similaires par contre les « accents, cédilles » soulignent des phonétiques très différentes. Concernant ce sujet, il conviendrait également de traiter d'autres exemples comme : Premyslides (Bohême), Brasov (Roumanie), Danilo Kis (Serbie), Hašek, Čapek Švejk, Jiří Pešek (Tchécoslovaquie), etc. Nous voudrions le traiter dans un autre article.

3.5.6 Situation historique de « l'Europe centrale »

Dans « Le pari de la littérature tchèque », Kundera mentionne à plusieurs reprises son pays natal la Tchécoslovaquie et l'assimile à « une petite nation »

Mais pour les autres pays d'Europe centrale, il ne se prononce pas.

Kundera rappelle qu'après « 1945 », quelques pays de « l'Europe occidentale » se situant

³⁷⁸ Milan Kundera, « Un Occident kidnappé. ou la tragédie de l'Europe centrale », *Le Débat* 1983/5 (n° 27), DOI 10.3917/deba.027.0003, pp.1, 2.

« géographiquement au Centre » furent intégrés « politiquement à l'Est », tout en restant profondément et « culturellement à l'Ouest » :

« Cette situation contradictoire de l'Europe que j'appelle centrale peut nous faire comprendre pourquoi c'est là que, depuis trente-cinq ans, le drame de l'Europe se concentre : la grandiose révolte hongroise en 1956 avec le massacre sanglant qui l'a suivie ; le Printemps de Prague et l'occupation de la Tchécoslovaquie en 1968 ; les révoltes polonaises en 1956, en 1968, en 1970 et celle des dernières années. Ni par son contenu dramatique ni par sa portée historique, rien de ce qui se passe en Europe géographique, ni à l'ouest ni à l'est, ne peut se comparer avec cette chaîne de révoltes centre-européennes. Chacune de ces révoltes était portée par la quasi-totalité du peuple. S'ils n'avaient pas été soutenus par la Russie, les régimes là-bas n'auraient pu résister plus de trois heures. Cela dit, ce qui se passait à Prague ou à Varsovie ne peut être considéré dans son essence comme le drame de l'Europe de l'Est, du bloc soviétique, du communisme, mais précisément comme celui de l'Europe centrale. »³⁷⁹

« Cette situation contradictoire de l'Europe » correspond aux pays qui se situent « géographiquement au Centre », « politiquement à l'Est », mais « culturellement à l'Ouest ». Kundera les appelle l'Europe « centrale ». Il rappelle l'Histoire mouvementée et tragique de ces pays :

« 1956 » L'insurrection de Budapest en Hongrie

« juin 1956 » le soulèvement polonais de Poznań

« 1968 » « le Printemps de Prague » en Tchécoslovaquie

« 1968 » le soulèvement de mars en Pologne

« 1970 » les émeutes de la Baltique, dans le Nord de la Pologne.

³⁷⁹ Milan Kundera, « Un Occident kidnappé. ou la tragédie de l'Europe centrale », *Le Débat* 1983/5 (n° 27), DOI 10.3917/deba.027.0003, p.2.

Ces évènements historiques forment la « chaîne de révoltes centre-européennes », c'est-à-dire d'« l'Europe centrale », contre le communisme et le « bloc soviétique ». Ces révoltes-là, ne modifient pas les découpages de la « géographie » européenne, ni les traditions spirituelles.

Retraçons la pensée de Kundera à propos de l'histoire de « l'Europe centrale » :

« Il serait vain de les vouloir définir avec exactitude. Car l'Europe centrale n'est pas un État, mais une culture ou un destin. Ses frontières sont imaginaires et doivent être tracées et retracées à partir de chaque situation historique nouvelle.

Par exemple, déjà au milieu du XIV^e siècle, l'université Charles regroupa à Prague des intellectuels (professeurs et étudiants) tchèques, autrichiens, bavarois, saxons, polonais, lituaniens, hongrois et roumains[.] »³⁸⁰

Ci-dessus, Kundera rappelle que les frontières de « l'Europe centrale » ne sont pas définies géographiquement de façon définitive mais sont plutôt « imaginaires ». Pour définir cette Europe centrale il est essentiel de parler de « culture » et de « destin »

3.5.7 La Culture par l'essor des universités

Kundera signale la naissance de l'université de Prague « au milieu du XIV^e siècle », université la plus ancienne de l'Europe centrale. Au moyen âge, il y avait plusieurs

³⁸⁰ Milan Kundera, « Un Occident kidnappé. ou la tragédie de l'Europe centrale », *Le Débat* 1983/5 (n° 27), DOI 10.3917/deba.027.0003, p. 8.

universités en Angleterre, en France, en Espagne et en Italie.

Au début du XIII^e siècle existaient déjà les universités de Bologne, de Paris et d'Oxford³⁸¹.

En Europe centrale, l'Empereur Charles IV établit une université dans Prague en 1347.

Puis le Prince Casimir III de Pologne, crée l'université de Cracovie en 1364,

Rodolphe IV d'Autriche fonde l'université de Vienne en 1365,

Louis 1^{er} de Hongrie initie l'université de Pecs en 1367³⁸².

Dans l'Allemagne actuelle, une douzaine d'universités sont créées entre 1378 et 1500 à : Erfurt, à Cologne, à Heidelberg, à Leipzig, à Fribourg, à Bâle, à Tübingen, etc., ces créations forment en Allemagne un réseau universitaire plus dense³⁸³.

Cependant la plus ancienne université d' l'Europe centrale demeure celle de Prague.

Notons que les historiens Christophe Charles et Jaques Verger citent dans leurs livres, parmi les universités médiévales, comme « centres majeurs », celles de Paris, Oxford, Bologne, Padoue, Montpellier et Prague³⁸⁴. De ce point de vue, on pourrait trouver quelques relations entre les « intellectuels » « tchèques, autrichiens, bavarois, saxons, polonais, lituaniens, hongrois et roumains ».

3.5.8 Evolutions liées aux conflits et aux projets humanistes

XVII^e siècle

Kundera poursuit avec les évolutions du XVII^e siècle :

³⁸¹ Christophe Charle, Jaques Verger, *Histoire des universités XII^e-XXI^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, p.8.

³⁸² Christophe Charle, Jaques Verger, *Histoire des universités XII^e-XXI^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, p.20.

³⁸³ Christophe Charle, Jaques Verger, *Histoire des universités XII^e-XXI^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, p.21.

³⁸⁴ Christophe Charle, Jaques Verger, *Histoire des universités XII^e-XXI^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, p.30.

« Les autres situations suivirent : la révolution hussite ; le rayonnement international de la Renaissance hongroise à l'époque de Mathias Korvin ; la formation de l'empire des Habsbourg comme l'union personnelle de trois États indépendants : la Bohême, la Hongrie et l'Autriche ; les guerres contre les Turcs ; la Contre-Réforme au XVII^e siècle. À cette époque, la spécificité culturelle contre-européenne resurgit avec éclat grâce à l'extraordinaire épanouissement de l'art baroque, qui unit cette vaste région, de Salzbourg jusqu'à Wilno. »³⁸⁵

Chronologie de ces événements cités par Kundera :

1419 « la révolution hussite » commencée à Prague,

1458-1490 Mathias Korvin, Prince humaniste ; il favorise « la Renaissance hongroise » au Royaume de Hongrie,

1526 « la formation de l'empire des Habsbourg »,

1683-1699 « les guerres contre les Turcs »,

« la Contre-Réforme au XVII^e siècle » avec « l'extraordinaire épanouissement de l'art baroque ».

Ces faits historiques transforment et façonnent l'Europe occidentale.

Kundera cite les villes de « Salzbourg » et de « Wilno ». « Salzbourg » est la ville autrichienne située à la frontière allemande. « Wilno », cela veut dire « Vilnius » est la capitale actuelle de la Lituanie. Quant au XVII^e siècle, mentionnons qu'à Salzbourg régnaient les princes-archevêques catholiques.

Dans l'énumération ci-dessus, Kundera a en tête les pays actuels tels que :

la République Tchèque, la République Slovaque, La Hongrie, la République

³⁸⁵ Milan Kundera, « Un Occident kidnappé. ou la tragédie de l'Europe centrale », *Le Débat* 1983/5 (n° 27), DOI 10.3917/deba.027.0003, p. 8.

d'Autriche, la République de Pologne, et la République de Lituanie.

3.5.9 XIXe siècle petite nation, grande nation

Kundera poursuit :

« Au XIX^e siècle, les luttes nationales (celles des Polonais, des Hongrois, des Tchèques, des Croates, des Slovènes, des Roumains, des Juifs) opposaient l'une à l'autre des nations qui, bien qu'insolitaires, isolées et renfermées chacune en elle-même, vivaient pourtant la même grande expérience existentielle commune : celle d'une nation qui choisit entre son existence et sa non-existence ; autrement dit, entre sa vie nationale authentique et l'assimilation à une plus grande nation.

Même les Autrichiens, la nation dominante de l'Empire, n'ont pu échapper à la nécessité de ce choix ; ils ont dû choisir entre leur identité autrichienne et leur fusion en la plus grande entité allemande. »³⁸⁶

En plus des pays déjà cités dans les siècles précédents, Kundera ajoute : la République de Croatie, la République de Slovénie et la Roumanie actuelle.

Concernant ces nations, il remarque qu'elles ont « la même grande expérience existentielle », qui consiste à concilier leur « vie nationale authentique et l'assimilation à une plus grande nation ».

Dans l'essai, « un Occident kidnappé ou la tragédie de l'Europe centrale » Kundera parle des pays situés dans la partie Europe occidentale de l'Europe centrale.

Il revient sur la difficile relation entre une petite nation et une autre nation plus grande ou plus forte qui situerait à côté d'elle. Les pays d'Europe centrale se distinguent nettement

³⁸⁶ Milan Kundera, « Un Occident kidnappé. ou la tragédie de l'Europe centrale », *Le Débat* 1983/5 (n° 27), DOI 10.3917/deba.027.0003, p. 8.

des nations plus « grandes » de l'Europe telles la France, l'Allemagne ou la Russie.

En dehors de la France, l'Allemagne et la Russie peuvent être regardées comme des pays de l'Europe centrale. Kundera rappelle également que l'Autriche a dû choisir entre sa spécificité autrichienne et l'intégration dans une « plus grande entité allemande ».

Rappelons ce passage dans « Prague, poème qui disparaît » :

« Il me semble souvent que la culture européenne connue recèle encore une autre culture inconnue, celle des petites nations aux langues bizarres, celle des Polonais, des Tchèques, des Catalans, des Danois. On suppose que les petits sont nécessairement les imitateurs des grands. C'est une illusion. Ils sont même très différents. La perspective d'un petit n'est pas celle d'un grand. L'Europe des petites nations est une *autre Europe*, elle a un autre regard et sa pensée forme souvent le vrai contrepoint de l'Europe des grands. »³⁸⁷

Kundera écrit ci-dessus que les « petites nations » telles « la Pologne, la Tchécoslovaquie, la Catalogne (Espagne), et le Danemark », ont souvent développé « une autre culture inconnue » différente de la culture européenne des grandes nations.

Kundera souligne ici la grande différence entre les grandes nations et les petites nations, les petites nations ne sont pas « les imitateurs » des grandes.

Parmi les nations de l'Europe centrale, les deux grandes nations seraient l'Allemagne et la Russie :

« Les Polonais, les Tchèques, les Hongrois avaient eu une histoire mouvementée, fragmentée, et une tradition d'État moins forte et moins continue que celle des grands

³⁸⁷ Milan Kundera, « Prague, poème qui disparaît », *Le Débat* 1980/2 (n° 2), p. 48-65. DOI 10.3917/deba.002.0048, p.1.

peuples européens. Coincées d'un côté par les Allemands, de l'autre côté par les Russes, ces nations, dans la lutte pour leur survie et pour leur langue, épuisèrent trop de forces. »³⁸⁸

Ci-dessus Kundera écrit que la Pologne, La Tchécoslovaquie et la Hongrie ont eu « une tradition d'Etat moins forte et moins continue » que celles des « grands peuples européens ». Il relève que ces nations sont « coincées » entre les « grandes » nations Allemagne et Russie. Pour ces « petites » nations situées à proximité d'une « grande nation », le maintien de leur propre langue est difficile.

Comme écrit précédemment sur la situation universitaire à Prague, dans « 3.3.3 Retour sur l'époque de Kafka et Hašek 1889 – 1920 à Prague », la langue tchèque faisait partie des langues slaves occidentales, et a subi l'influence de l'allemand.

En Tchécoslovaquie, après la révolution de 1848, l'égalité de la langue tchèque est obtenue. Alors qu'à l'époque l'allemand restait la langue des élites.

Aujourd'hui dans les écoles de l'Union Européenne, la première langue est l'anglais, suivie de la langue française, puis vient l'allemand en troisième position³⁸⁹.

Pour les « petites » nations, il faut beaucoup de « forces », de courage, pour maintenir leur langue d'origine, c'est le prix d'une culture « indépendante ».

3.5.10XXe siècle

Kundera poursuit dans l'essai « Un occident kidnappé » son analyse sur le XXe siècle :

« Le XX^e siècle a vu d'autres situations : l'écroulement de l'Empire, l'annexion russe et la

³⁸⁸ Milan Kundera, « Un Occident kidnappé. ou la tragédie de l'Europe centrale », *Le Débat* 1983/5 (n° 27), DOI 10.3917/deba.027.0003, p. 6.

³⁸⁹

longue période des révoltes centre-européennes, qui ne sont qu'un immense pari sur la solution inconnue.

Ce qui définit et détermine l'ensemble centre-européen ne peut donc pas être les frontières politiques (qui sont inauthentiques, toujours imposées par des invasions, des conquêtes et des occupations) mais les grandes situations communes qui rassemblent des peuples, et les regroupent toujours différemment, dans des frontières imaginaires et toujours changeantes, à l'intérieur desquelles subsistent la même mémoire, la même expérience, la même communauté de tradition.

L'écrivain Tibor Déry, la personnalité clé de la révolte hongroise en 1956, était d'une famille germano-hongroise et mon cher Danilo Kis, excellent romancier, est un hongro-yougoslave. »³⁹⁰

Kundera rappelle ci-dessus les événements historiques qui marquèrent le XXème siècle jusqu'en 1983, date de la publication de son essai.

1918 « l'écroulement de l'Empire » austro-hongrois

A partir de 1945, « l'annexion russe » d'une partie de l'Europe

1968 « l'invasion russe » en Tchécoslovaquie

Les diverses « révoltes centre-européennes » qui en 1983 n'avaient pas débouché.

En 1989 l'écroulement de l'URSS marquera le début d'une reconstruction pour ces pays d'Europe Centrale. Kundera affirme que « l'ensemble centre-européen » n'est pas déterminé par « les frontières politiques », mais par des « situations communes ». Il prend comme exemple :

- ° l'écrivain germano-hongrois Tibor Déry (1894-1977) issu d'une vieille famille juive,
- ° l'écrivain serbe, hongro-monténégrien Danilo Kiš (1935-1989) né à Subotica au nord

³⁹⁰ Milan Kundera, « Un Occident kidnappé. ou la tragédie de l'Europe centrale », *Le Débat* 1983/5 (n° 27), DOI 10.3917/deba.027.0003, pp. 8, 9.

de la République de Serbie actuelle. Il a écrit en serbo-croate, sa mère était monténégrine et son père juif hongrois.

3.5.11 Un Occident multiculturel

Reprenons la pensée essentielle de Kundera dans « Un Occident kidnappé ou la tragédie de l'Europe Centrale ».

« L'Europe centrale » ne peut pas être définie par des « frontières géographiques », ou des « frontières politiques ». Par contre, l'ensemble des pays qui la compose ont eu des Histoires mouvementées communes.

L'Empire Austro-Hongrois comprenait les pays définis dans leur périmètre actuel : la République Tchèque, la République Slovaque, La Hongrie, la République d'Autriche, la République de Pologne, la République de Lituanie, la République de Croatie, la République de Slovénie, la Roumanie, le nord de la République de Serbie actuelle, l'Ukraine, la Bosnie-Herzégovine et le Nord de l'Italie.

La plupart de ces pays ont vécu sous la domination soviétique après la Seconde Guerre Mondiale. Ces pays ont maintenu leur langue propre et apparemment leur culture spécifique, cependant ils conservent une certaine forme de culture commune.

En 1983, Kundera cite le cas particulier de l'Autriche :

« Aujourd'hui, l'Europe centrale est asservie par la Russie, à l'exception de la petite Autriche qui, plutôt par chance que par nécessité, a gardé son indépendance mais qui, arrachée à

L'ambiance centre-européenne, perd la grande partie de sa spécificité et toute son

importance. »³⁹¹

Suite à l'accord entre les vainqueurs de la Deuxième Guerre Mondiale, l'Autriche ne s'est pas retrouvée du mauvais côté du rideau de fer, épargnée, elle n'a pas été « asservie par la Russie ». Elle est restée indépendante mais s'est retrouvée « arrachée à l'ambiance centre-européenne ». De ce fait, Kundera ne la considère plus comme une nation de l'Europe centrale.

A « l'époque de Kafka et Hasek » Kundera note que la littérature de l'Europe centrale, multiculturelle, avait malgré tout un certain fond commun de pensée :

« Il suffit de lire les plus grands romans centre-européens : dans *Les Somnambules*, de Broch, l'Histoire apparaît comme un processus de la dégradation des valeurs ; *L'Homme sans qualités*, de Musil, dépeint une société euphorique, qui ne sait pas que demain elle va disparaître ;

Dans *Le Brave Soldat Chveïk*, de Hasek, la simulation de l'idiotie est la dernière possibilité de garder sa liberté ; les visions romanesques de Kafka nous parlent du monde sans mémoire du monde après le temps historique. »³⁹²

« Il y a à peu près soixante ans, Josef Konrad Korzeniowsky, connu sous le nom de Joseph Conrad, irrité par l'étiquette d' « âme slave » qu'on aimait à plaquer sur lui et sur ses livres à cause de son origine polonaise, écrivit : « Rien n'est plus étranger que ce qu'on appelle, dans le monde littéraire, l'«esprit slave», au tempérament polonais avec son sentiment chevaleresque des contraintes morales et son respect exagéré des droits individuels. (Comme je le comprends ! Moi non plus je ne connais rien de plus ridicule que ce culte

³⁹¹ Milan Kundera, « Un Occident kidnappé. ou la tragédie de l'Europe centrale », *Le Débat* 1983/5 (n° 27), DOI 10.3917/deba.027.0003, p.1

³⁹² Milan Kundera, « Un Occident kidnappé. ou la tragédie de l'Europe centrale », *Le Débat* 1983/5 (n° 27), DOI 10.3917/deba.027.0003, pp.9,10.

des profondeurs obscures, cette sentimentalité aussi bruyante que vide qu'on appelle l'« âme slave » et qu'on m'attribue de temps en temps ! »³⁹³

« Cependant, il y a un point commun incontestable entre ces deux morts : le feu. Les Tchèques, pétrifiés dans le moment horrible de janvier 1969, ont vu d'un coup l'Histoire de leur pays dans un raccourci vertigineux : comme un passage entre deux flammes : celle qui a brûlé le corps de Jan Hus, celle qui a brûlé le corps de Palach ; avec la première, leur pays est entré sur la scène de l'Europe, avec la deuxième, il l'a quittée. »³⁹⁴

Ci-dessus Kundera cite les noms des contemporains d'Hermann Broch 1886-1951 Robert Musil (1880-1942), Jaroslav Hasek 1883-1923 et Franz Kafka 1883-1924, comme faisant partie des « plus grands romanciers centre-européens ». Parmi eux Broch et Musil sont autrichiens, Hasek et Kafka sont pragois (dans l'Empire austro-hongrois). Hasek écrit en tchèque, mais les autres Broch, Musil et Kafka écrivent en allemand.

Dans l'essai « Un occident kidnappé ou la tragédie de l'Europe centrale », Kundera cite d'autres noms d'écrivains célèbres de l'Europe centrale dont :

l'écrivain hongrois Tibor Déry (1894-1977), l'écrivain serbe Danilo Kiš (1935-1989), l'écrivain hongrois Sándor Petöfi (1823-1849), l'écrivain polonais Adam Mickiewicz (1798-1855), l'écrivain autrichien Rainer Maria Rilke (1875-1926), l'écrivain polonais Czesław Miłosz (1911-2004), l'écrivain polonais Kazimierz Brandys (1916-2000), l'écrivain tchèque Karel Havlíček Borovský (1821-1856), l'écrivain polonais Witold Gombrowicz (1904-1969), l'écrivain polonais Bruno Schulz (1892-1942), l'écrivain polonais Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885-1935), l'écrivain pragois qui écrit en allemand Franz Werfel (1890-1945), l'écrivain polonais, écrivant en anglais Josef Konrad

³⁹³ Milan Kundera, « Un Occident kidnappé. ou la tragédie de l'Europe centrale », *Le Débat* 1983/5 (n° 27), DOI 10.3917/deba.027.0003, pp.6,7.

³⁹⁴ Milan Kundera, « Esch est Luther », *La Quinzaine littéraire*, 16/31 mars 1981, n°344, p.5.

Korzeniowski (Joseph Conrad)(1857-1924), etc.

Ces écrivains austro-hongrois écrivent généralement en allemand, en tchèque, en hongrois ou en polonais.

Kundera remarque plusieurs fois que « l'Europe centrale » est « un accident » dans l'Europe. Dans cet essai, il n'écrit pas sur les écrivains français ou allemands.

En 1980, dans « Prague, poème qui disparaît » il écrit « c'est à l'époque même où Marcel Proust et James Joyce atteignent les limites du possible dans la virtuosité introspective ». Il désigne Marcel Proust (1871-1922), un des écrivains français les plus connus. Mais il ne cite Proust que comme contemporain de Kafka et Hašek. Kundera ne commente pas l'oeuvre de Proust.

Dans « Le pari de la littérature tchèque », Kundera écrit qu'il « faut rappeler ici que la renaissance de la littérature tchèque a eu lieu à peu près au moment où Goethe proposait son célèbre concept de littérature mondiale. »³⁹⁵. Kundera ne cite Goethe que pour situer l'atmosphère créatrice et pluridisciplinaire de l'époque. Il ne donne pas de détails sur l'œuvre de ce grand auteur allemand (1749- 1832).

Se surajoutent à ces écrivains de « l'Europe centrale », quelques écrivains russes : la poétesse russe Anna Akhmatova (1889-1966) et l'écrivain russe d'origine ukrainienne Nicolas Gogol (1809-1852). Kundera se limite aux écrivains d' « Europe centrale » et de Russie. A l'époque où Kundera écrit ces essais, les européens de l'Ouest regardaient ces pays de l'Europe orientale sous domination de l'Union Soviétique comme formant un seul bloc. Kundera sera souvent interrogé sur ses sentiments envers l'Union

³⁹⁵ Milan Kundera, « Le pari de la littérature tchèque », in *Liberté*, vol. 23, n° 3, (135) 1981, pp. 6, 7.

soviétique et l'« influence » de la culture russe dans son œuvre. C'est aussi le contenu de l'interview de Yoshinari Nishinaga (1944 -) dans *Umi*.

Dans « Un occident kidnappé » Kundera reprend l'appellation « âme slave » ou « esprit slave » étiqueté par « le monde littéraire ». Il se réfère au témoignage de Joseph Conrad (1857-1924), né en Ukraine actuelle, d'origine polonaise. Joseph Conrad n'écrit pas ses romans en russe ou en polonais mais en anglais. Il est reconnu comme un écrivain britannique. Ce n'est qu'en raison de ses origines, qu'on lui attribue dans ses romans, l'« esprit slave ». Si son origine était britannique, il écrirait les mêmes romans, quelqu'un lui trouverait-il l'« âme slave » ? Ou si on lisait ses romans, sans information biographique, les qualifierait-on d'« âme slave » ?

Nous l'avons traité dans Kundera écrit sur « l'interprétation kitschifiante » de l'œuvre d'art, cinquième partie des *Testaments trahis*, « À la recherche du présent perdu »³⁹⁶. Nous pourrions interpréter que « kitschifiant » signifierait de faire une œuvre d'art « populaire » ou « banale ». Quand Kundera écrit « l'interprétation kitschifiante met des œuvres d'art à mort », il exprime, que l'œuvre qui est devenue « lieux communs », n'est plus de l'art sans pour autant faire comprendre la réalité. Ainsi « l'interprétation kitschifiante » signifierait montrer ce qui est exigé par le collectif (la « causalité » entre l'œuvre d'art et la réalité). C'est environ après neuf ans de l'essai « Un Occident kidnappé » (1983) que Kundera présente dans « A la recherche du présent perdu » (1992) son « interprétation kitschifiante ». En 1983 dans « Un Occident kidnappé », Kundera parle plutôt de ses émotions liées à ses expériences personnelles.

³⁹⁶ Milan Kundera, « À la recherche du présent perdu » in *L'Infini*, février 1992, n°37, Paris, Gallimard, p.34.

Il y exprime son mécontentement au sujet de « l'étiquette » « slavisée » des romans. Neuf ans après son irritation sur « l'étiquette » se généralise. Il ne s'agit plus seulement de l'« âme slave ».

3.6 « Esch est Luther » en 1981

3.6.1 Jan Palach et Jan Hus

Kundera publie l'essai « Esch est Luther » en mars 1981 dans *La Quinzaine littéraire*, pour souligner l'importance du roman de Carlos Fuentes *Terra Nostra*.

Dans le premier chapitre, il associe l'étudiant tchèque Jan Palach qui s'est immolé par le feu en 1969 avec le théologien réformateur religieux tchèque Jan Hus, qui est supplicié puis mené au bûcher en 1415 ;

Il rappelle leur destin final similaire. Il écrit que le point commun de Jan Palach et Jan Hus est « le feu ».

Le 19 janvier 1969, l'étudiant de l'Université Charles de Prague s'est immolé par le feu sur la Place Venceslas pour protester contre l'occupation par l'Union soviétique.

Le théologien et réformateur religieux tchèque Jan Hus est brûlé vif en 1415. Ces deux personnages historiques vécurent à des époques différentes. Ils moururent dans des contextes de répression dogmatique, politique ou religieuse ; par le « feu ».

Ils ont le même prénom, Jan. Ils sont nés tous deux en Bohême et ont vécu à Prague.

Ils sont devenus des personnages historiques connus en Tchécoslovaquie. Kundera écrit qu'avec Jan Hus, recteur et réformateur, la Tchécoslovaquie « est entrée sur la scène de l'Europe » et, avec Jan Palach, le contestataire, la Tchécoslovaquie a quitté « l'Europe ».

Comme nous l'avons souligné précédemment, Kundera cite dans « Un

Occident kidnappé » que le « mot Europe » ne représente pas une entité géographique, mais une notion spirituelle, synonyme du mot « Occident »³⁹⁷. En 1969, quand Jan Palach s'immole, la Tchécoslovaquie était séparée de « l'Europe » c'est-à-dire des valeurs démocratiques, fondamentales de l'Europe occidentale.

3.6.2 Conséquences des sacrifices de ces deux Jan

le contexte de la mort de Jan Hus :

Jan Hus fut un précurseur de la Réforme du christianisme, avant Martin Luther.

Sa mort, déclenche la création de l'Eglise Hussite, puis les croisades contre les hussites de 1419 à 1434.

Les troupes hussites firent preuve d'ingéniosité en créant des armes modernes, telles que fusils et pistolets. En Europe à cette époque les combats au corps à corps se déroulaient entre chevaliers armés de lances. Les groupes hussites étaient composés de citoyens et de paysans, dirigés par des petits nobles. Ces groupes évoluèrent en troupes, prémices d'une armée nationale. Ainsi la mort de Jan Hus a changé l'histoire d'une partie de cette Europe centrale et a renforcé le sentiment européen des habitants de la Bohême.

Après plus de cinq siècles, en 1969, Jan Palach s'est immolé. L'année suivante le Printemps de Prague, déjà stoppé par l'invasion soviétique de 1968, fut complètement écrasé. La Tchécoslovaquie se retrouva entièrement sous le joug soviétique de « l'Europe orientale ».

Ce sont deux grands événements qui ont changé grandement le cours de l'Histoire de la Tchécoslovaquie : les Croisades contre les hussites et l'écrasement du

³⁹⁷ Milan Kundera, « Un Occident kidnappé. ou la tragédie de l'Europe centrale », *Le Débat* 1983/5 (n° 27), DOI 10.3917/deba.027.00

Printemps de Prague.

À propos, de l'influence de Jan Hus, Kundera écrit dans « Un occident kidnappé » :

« Par exemple, déjà au milieu du XIV^e siècle, l'université Charles regroupa à Prague des intellectuels (professeurs et étudiants) tchèques, autrichiens, bavarois, saxons, polonais, lituaniens, hongrois et roumains, avec, déjà, en germe, l'idée d'une communauté multinationale où chacun a droit à sa propre langue : en effet, c'est sous l'influence indirecte de cette Université (le réformateur Jan Hus y était recteur) que sont nées alors les premières traductions de la Bible en hongrois et en roumain. »³⁹⁸

Les historiens Christophe Charles et Jaques Verger ont écrit que l'Université de Prague était la plus ancienne de l'Europe centrale. Cette université fut un des « centres majeurs » en Europe avec celles de : Paris, Oxford, Bologne, Padoue et Montpellier³⁹⁹.

Au XIV^e siècle, des intellectuels de « l'Europe centrale » s'y retrouvaient, formant « une communauté multinationale où chacun a droit à sa propre langue ».

Quand Kundera écrit en 1983, la Tchécoslovaquie est pour les français un des pays de l'Est soviétique, c'est l'opportunité pour Kundera d'insister sur la grandeur de l'Université Charles au XIV^e siècle et le rayonnement de la communauté intellectuelle tchèque de l'époque. Il rappelle que « Jan Hus » devint le « recteur » de cette Université Charles en 1402, et influença de nombreux étudiants au-delà des frontières tchèques.

³⁹⁸ Milan Kundera, « Un Occident kidnappé. ou la tragédie de l'Europe centrale », *Le Débat* 1983/5 (n° 27), DOI 10.3917/deba.027.0003, p. 8.

³⁹⁹ Christophe Charle, Jaques Verger, *Histoire des universités XII^e-XXI^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, p.30.

3.6.3 Esch est Luther

Poursuivons la lecture de « Esch est Luther ». Dans le cinquième chapitre Kundera mentionne des écrivains de l'Europe centrale : Karl Kraus, Robert Musil, Hermann Broch, Jaroslav Hasek et Franz Kafka :

Il mentionne à deux reprises le mot « la fin ». La première fois c'est le synonyme de « l'écroulement d'un Empire », la deuxième fois est celle de l'emprise de « la civilisation russe ». Dans « Un Occident kidnappé », Kundera rappelait que l'Europe centrale rassemblait les mêmes pays que ceux de l'ancien l'Empire Austro-Hongrois.

Cette « fin » en 1918, correspond à l'écroulement de cet Empire. Kundera ne détaillera plus cette « fin ».

Dans la Première partie de notre thèse, Milan Kundera et Hermann Broch ont donc ces cinq points en commun : l'éducation solide, initiale, leurs penchants poétiques de jeunesse, la vie à la fin d'une époque, l'exil et les témoignages écrits de leurs vécus.

Dans la Deuxième partie, nous observons qu'ils vivaient « la fin d'une époque »

° Broch né en 1886 a vécu « la fin » de l'Empire Austro-Hongrois, démembré en 1918,

° Kundera né en 1929 a vécu « la fin » de « l'Europe centrale » influencée par les idées de l'Europe occidentale.

Bien que Kundera ne l'écrive pas clairement, il fait allusion que ces deux grands évènements historiques de « l'Europe centrale » auraient influencés son œuvre et celle de Broch, de même que les sacrifices de Jan Palach et Jan Hus.

Ces traumatismes qui unissent deux personnes apparemment tout à fait différentes ne se limitent pas à Jan Palach et Jan Hus.

Kundera dans le titre « Esch est Luther », associe « Esch » un des personnages des *Somnambules* et « Luther » le théologien et initiateur du protestantisme (Martin Luther 1483-1546). Dans cet essai, Kundera explique que le point commun de ces deux personnes est le « rebelle ». Puis il unit par « la mort » un personnage de *La Vie est ailleurs* « Jaromil », le poète russe Mikhaïl Lermontov (1814-1841) et le poète britannique Percy Bysshe Shelley (1792-1822).

Ces associations de personnages, reviennent souvent dans les romans de Kundera.

Ce procédé est important pour mieux comprendre l'idée de Kundera.

3.6.4 La notion de « fin »

La deuxième « fin », concerne l'emprise forcée dans la « civilisation russe ». C'est donc la « colonisation » et l'« annexion » de l'Europe centrale par l'U.R.S.S. En 1968 quelques pays de cette partie de l'Europe vivaient sous le joug soviétique. Kundera observe que « l'écroulement d'un Empire », « traditionnellement compris comme un modèle de l'Europe (« la petite Europe ») » est « une anticipation » de l'écroulement plus général qui est intervenu après la Deuxième Guerre Mondiale.

3.6.5 Que signifie ce « modèle » de « la petite Europe » ?

Kundera ne s'explique pas sur cette « petite Europe », mais à partir de la lecture de ses écrits, elle correspondrait aux « petites nations » de « l'Europe centrale ».

Notons que la littérature de cette « petite Europe » présentait la « fin » d'un « modèle » :

« Les causes de cette obsession de la fin ne sont pas si difficile à comprendre : l'écroulement d'un Empire, traditionnellement compris comme un modèle de l'Europe (« la petite Europe ») apparaissait comme une anticipation d'un écroulement beaucoup plus général qui, d'ailleurs, n'a pas tardé à venir : Hitler, Staline et, enfin, le véritable commencement de la fin de l'Europe centrale dont la plus grande partie a été incluse pour un temps imprévisiblement long dans la civilisation russe. »⁴⁰⁰

« A partir de 1914, l'Europe centrale vit dans l'obsession de la fin : Karl Kraus écrit *les Derniers jours de l'humanité* ; Robert Musil compose *l'Homme sans qualité* où une société planifie son avenir au moment où elle n'en a plus aucun ; Hermann Broch, dans *les Somnambules*, étudie le déclin graduel des valeurs occidentales ; Jaroslav Hasek décrit le monde où la liberté survit seulement sous le masque d'un idiot ; Franz Kafka imagine un monde où l'Histoire est déjà oubliée et où la vie se passe dans un présent sans mémoire. »⁴⁰¹

Ci-dessus Kundera se réfère à l'année « 1914 », l'attentat de Sarajevo et le commencement de la Première Guerre mondiale.

Il observe chez plusieurs écrivains de l'Europe centrale « l'obsession de la fin » de « l'Europe centrale » à l'issue de la Première Guerre Mondiale.

Il cite : l'écrivain autrichien Karl Kraus (1874-1936), l'écrivain autrichien Robert Musil (1880-1942), l'écrivain Autrichien Hermann Broch (1886-1951), et les écrivains tchèques Jaroslav Hasek (1883-1923) et Franz Kafka (1883-1924).

En 1922, la pièce de Karl Kraus : *Les Derniers jours de l'humanité* traite de la Première Guerre mondiale dans un style allégorique,.

En 1930, *L'Homme sans qualité* de Robert Musil, décrit « une société qui planifie son

⁴⁰⁰ Milan Kundera, « Esch est Luther », *La Quinzaine littéraire*, 16/31 mars 1981, n°344, p.6.

⁴⁰¹ Milan Kundera, « Esch est Luther », *La Quinzaine littéraire*, 16/31 mars 1981, n°344, p.6.

avenir au moment où elle n'en a plus aucun »,

En 1931, *Les Somnambules* d'Hermann Broch, traite du « déclin graduel des valeurs occidentales »,

En 1921, *Le Brave Soldat Chvéïk* de Jalouslav Hasek « décrit le monde où la liberté survit seulement sous le masque d'un idiot »

En 1926, *Le Château* de Kafka décrit « un monde où l'Histoire est déjà oubliée et où la vie se passe dans un présent sans mémoire ».

Ces romans, écrits dans un style allégorique et ironique, expriment « la fin » d'une époque et anticipent « un effondrement beaucoup plus général » :

- L'arrivée au pouvoir d' « Hitler », la persécution et le génocide des Juifs et des Tsiganes visant une extermination aux fins d'une race pure.

- Les purges et la terreur imposée par « Staline », dans « les petites nations » de « l'Europe centrale ».

Hitler comme Staline ont imposé une pensée unique bafouant toute la diversité et le multiculturalisme des pays de l'Europe centrale.

Après la Deuxième Guerre Mondiale, ce sera au tour de la génération de Milan Kundera d'exprimer les sentiments des écrivains de « l'Europe centrale ».

3.7 Entretien « Aux racines de la modernité » en 1981

3.7.1 Lyrique et antilyrique des romanciers

En juillet 1981, Petr Kral rencontre Milan Kundera. Cette interview fut publiée

dans *La Quinzaine littéraire*. A cette occasion il fut remarqué que Kundera utilisait deux fois le mot « l'Europe centrale ». Kundera se réfère au phénomène spécifique de la littérature pragoise :

« [U]ne grande *révolte antilyrique* : phénomène, me semble-t-il, spécifique, non seulement pour Prague mais pour toute l'Europe centrale. »⁴⁰²

Pour Kundera la « *révolte antilyrique* » est un « phénomène » « spécifique » « pour toute l'Europe centrale ». Que signifie cette « *révolte antilyrique* » de l'Europe centrale ? :

« La révolte anti-lyrique des romanciers de l'Europe centrale s'oppose à l'*idéologie* de l'avant-garde, à son messianisme, à son optimisme historique, à ses illusions politiques. Mais elle ne s'oppose pas à ses innovations *esthétiques*, à sa libération de l'imagination. Malgré leur attitude anti-lyrique, Kafka ou Gombrowicz restent de grands *poètes modernes*. Pour moi aussi, le roman, bien qu'animé par la passion démystificatrice, est avant tout *poésie*. »⁴⁰³

Selon le dictionnaire, « lyrique » « Se dit de la poésie qui exprime des sentiments intimes au moyen de rythmes et d'images propres à communiquer au lecteur l'émotion du poète, et de ce qui appartient à ce genre de poésie »⁴⁰⁴. Ce mot est plutôt utilisé par le poète et pour la poésie, il exprime les « sentiments intimes » de l'écrivain. Mais Kundera reprend « anti-lyrique », pour lui « anti-lyrique » est une personne qui ne dévoilerait pas ses « sentiments intimes » ou n'oserait pas utiliser les mots appropriés pour exprimer son

⁴⁰² Milan Kundera, « Aux racines de la modernité », in *La Quinzaine Littéraire*, n°352, 16-31 juillet 1981, p.7.

⁴⁰³ Milan Kundera, « Aux racines de la modernité », in *La Quinzaine Littéraire*, n°352, 16-31 juillet 1981, p.7.

⁴⁰⁴ *Le Nouveau Petit Robert de la langue française*, 2008, Paris, Le Robert.

ressenti.

Selon Kundera, « des romanciers de l'Europe centrale » expriment une « révolte anti-lyrique ». Regardons historiquement le poème « lyrique », nous songeons à la littérature grecque antique. Au XIX^{ème} siècle, le poème « lyrique » est la forme principale du poème : la poésie romantique.

Comme nous l'avons écrit dans le chapitre « 2.3.1.4 Quatre-vingt-neuf mots », Kundera apprécie Hermann Broch dans la mesure où Broch n'est pas « romantique ». Pour Broch, « le kitsch est lié historiquement au romantisme sentimental du XIX^e siècle »⁴⁰⁵.

Ce serait donc « la révolte » contre une attitude qui exprime soit des « sentiments intimes », soit une forme de romantisme. Cette « révolte » « s'oppose » à « l'idéologie », à l'« optimisme historique » et aux « illusions politiques ». Kundera situe « des romanciers de l'Europe centrale » dans un contexte politique.

Observons qu'à plusieurs reprises, dans ses œuvres, Kundera utilise les mots « lyrique » et « anti-lyrique ». Exemple, dans « Soixante-neuf mots » paru dans *L'Art du roman*, « Les plus grands parmi les romanciers devenus poètes sont violemment antilyriques : Flaubert, Joyce, Kafka, Gombrowicz. Roman : poésie antilyrique »⁴⁰⁶.

Dans « Les Listes noires ou divertimento en hommage à Anatole France » paru dans *Une Rencontre* en 2009, Kundera parle d'Anatole France comme d'un authentique poète lyrique⁴⁰⁷.

⁴⁰⁵ Milan Kundera, « Quatre-vingt-neuf mots », *Le Débat* 1985/5 (n° 37), p. 87-118. DOI 10.3917/deba.037.0087, p.8.

⁴⁰⁶ Milan Kundera, « Soixante-neuf mots », in *L'Art du roman*, *Œuvre édition définitive II*, Éditions Gallimard, 2011, p.732.

⁴⁰⁷ Milan Kundera, *Une Rencontre*, in *Œuvres édition définitive II*, 2009, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, pp.1095, 1096.

Et dans « Le testament des somnambules » en 1982, il énonçait son opinion sur l'« antilyrique » :

« C'est de ce contre-courant antilyrique que je me réclame (contre un Eluard, contre un Neruda) ; de l'héritage de Broch en particulier et pour une autre raison encore : il a démontré (contre un Orwell, contre un Zinoviev) que l'attitude *antilyrique* (sceptique, démystificatrice) n'autorise pas un romancier à renoncer aux plus hautes aspirations esthétiques, autrement dit : à la *poésie*. »⁴⁰⁸

Ci-dessus Kundera écrit que Broch a « l'attitude *antilyrique* », et la précise par une attitude : « sceptique » et « démystificatrice ».

Par ces deux styles le romancier pourrait atteindre les « plus hautes aspirations esthétiques », c'est-à-dire « la *poésie* ». L'« antilyrique » n'exclue pas la poésie, elle-même différente de l'esthétique « Kitsch » utilisée pour plaire aux lecteurs.

Poursuivons avec « contre-courant », Kundera ironise sur la situation de cette époque qui chérissait l'œuvre plutôt « lyrique », c'est-à-dire l'attitude « certaine » et « mystificatrice ». Il se réfère aux écrivains : Paul Eluard (1895-1952) poète français dadaïste et surréaliste, Pablo Neruda (1904-1973) poète et politicien chilien, George Orwell (1903-1950) écrivain britannique et l'écrivain russe Alexandre Zinoviev (1922-2006) qui a également publié beaucoup d'œuvres en France.

Mais Kundera affirme que Broch est différent de ces quatre écrivains.

Pour Kundera, « des romanciers de l'Europe centrale » qui ont « l'attitude antilyrique » peuvent demeurer de « grands *poètes modernes* ». Kundera cite Kafka et Gombrowicz. Il ne récuse pas ce courant « pour moi aussi ». Pour la première fois

⁴⁰⁸ Milan Kundera, « Le testament des somnambules », in *Le Nouvel Observateur*, n°909, 9-16 avril 1982, p.81.

Kundera s'inscrit dans cette lignée de poète moderne.

3.8 « Le testament des somnambules » en 1982

3.8.1 « Comme un rescapé de la dernière génération de la grande culture centre-européenne »

En 1982, Kundera publie l'essai « Le testament des somnambules » dans *Le Nouvel Observateur* illustré par une photo, grand format, d'Hermann Broch prise vers 1948. Ce titre est inspiré de la trilogie d'Hermann Broch, *Les Somnambules*.

Écrivant sur cette trilogie de Broch, parallèlement, Kundera écrit sur l'Europe centrale.

Dans le premier paragraphe :

« Un jour, refusant l'étiquette simpliste de la « dissidence de l'Est » qu'on s'obstinait à plaquer sur mes livres, je me suis défini comme « un rescapé de la dernière génération de la grande culture centre-européenne ». A quoi pensais-je ? A la musique de Bartók ? A Prague, le berceau du structuralisme ? A la petite ville morave (je connais par cœur ses rues) où est né Husserl ou bien à cette autre, pas loin de là, où Freud a vu le jour ? A tout, peut-être. Mais c'est surtout au roman que je pensais. »⁴⁰⁹

Kundera refuse « l'étiquette simpliste » « dissidence de l'Est », plaquée sur ses livres par « on » ; « on » n'est pas une personne déterminée, mais une « étiquette » interprétée par l'opinion générale c'est-à-dire, l'anonymat.

Reprenons le mot « étiquette ». En 1983, dans « Un Occident kidnappé ou la tragédie de l'Europe centrale » Kundera écrit que « Joseph Conrad, est irrité par l'étiquette d'« âme

⁴⁰⁹ Milan Kundera, « Le testament des somnambules », in *Le Nouvel Observateur*, n°909, 9-16 avril 1982, p.79.

slave » qu'on aimait plaquer sur lui et sur ses livres à cause de son origine polonaise »⁴¹⁰. Kundera s'approprie le mécontentement de Conrad au sujet de « l'étiquette » « slavisée » de ses romans. Souvenons-nous que l'année précédente, en 1982, Kundera exprimait déjà son propre mécontentement marqué par le ressentiment.

En 1992, neuf ans après l'écrit sur Conrad, Kundera présente l'« interprétation kitschifiante » que nous avons traitée dans « 2.3.1.6 À la recherche du présent perdu ». Dans les années 1990, sa désapprobation sur ces clichés et étiquettes devient plus fréquente. Il ne s'agit plus d'être identifié à l'« âme slave » mais il choisit de s'inscrire dans la continuité d'une culture centre-européenne.

Nous retrouvons une citation de 1982, au lieu d'accepter « l'étiquette » de « dissident de l'Est », Kundera se définit comme « un rescapé de la dernière génération de la grande culture centre-européenne ». Il cite d'autres rescapés de « la dernière génération de la grande culture centre européenne » : le compositeur né en Autriche-Hongrie, Béla Bartók (1881-1945), le philosophe né en Moravie en Empire d'Autriche, Edmund Husserl (1859-1928), le neurologue né en Moravie (l'actuelle République Tchèque), Sigmund Freud (1856-1939).

Ci-dessus, il ne s'agit plus de la personne, de son identité nationale, mais plutôt d'un courant novateur artistique englobant « la musique », « le berceau du structuralisme » et « la petite ville morave ».

Quand il se réfère à la culture de « l'Europe centrale », Kundera cite des écrivains. En réalité, il ajoute « peut-être ». Puis, il souligne « surtout », le « roman »,

⁴¹⁰ Milan Kundera, « Un Occident kidnappé. ou la tragédie de l'Europe centrale », *Le Débat* 1983/5 (n° 27), DOI 10.3917/deba.027.0003, pp.6,7.

c'est à dire des écrivains. La « grande culture centre-européenne » s'incarnerait surtout dans les romans de l'Europe centrale.

Observons les mots « un rescapé » de « la dernière génération ».

Kundera cite plusieurs fois les noms de romanciers rescapés de l'Europe centrale : Kafka (1883-1924), Hašek (1883-1923), Gombrowicz (1904-1969) et Broch (1886-1951). Kundera est né en 1929, juste après la mort de Kafka et Hašek, alors que Gombrowicz et Broch vivaient encore. Kundera s'inscrit comme un écrivain contemporain de ceux cités ci-dessus. Remarquons également qu'il utilise le mot « dernière génération ». Ceci sous-entend qu'après cette génération, « la grande culture centre-européenne » appartiendra au passé.

Dans « Un Occident kidnappé ou la tragédie de l'Europe centrale » Kundera écrit en 1983 : « Aujourd'hui, l'Europe centrale est asservie par la Russie, à l'exception de la petite Autriche qui, plutôt par chance que par nécessité, a gardé son indépendance mais qui, arrachée à l'ambiance centre-européenne, perd la grande partie de sa spécificité et toute son importance »⁴¹¹. Kundera ne l'explique pas mais il est certain que l'expression « dernière », résulte d'un ressentiment douloureux, contenu, en lien avec « l'invasion russe » de 1968, qui a tout bouleversé.

3.9 « L'Histoire et le grand roman de l'Europe centrale »

En 1982, au cours de l'entretien « Aux racines de la modernité », Kundera, pour la première fois, s'inscrit dans la tradition littéraire de Kafka ou Gombrowicz. Il s'y exprime comme « un rescapé ».

⁴¹¹ Milan Kundera, « Un Occident kidnappé. ou la tragédie de l'Europe centrale », *Le Débat* 1983/5 (n° 27), DOI 10.3917/deba.027.0003, p.1

Dans ce même essai, il écrit à propos de l'Europe centrale :

« L'Histoire a détruit l'Europe centrale. Le grand roman de l'Europe centrale a détrôné l'Histoire.

Hasek l'a représentée comme une futilité absolue. Musil l'a trouvée cachée, comme un fauve prêt à sauter sur le monde inconscient. Broch l'a dévoilée comme un engrenage de l'irrationnel. Kafka a annoncé son aboutissement, *la fin des temps modernes* : l'homme dépossédé et de la nature et de soi-même. »⁴¹²

L'« Histoire a détruit l'Europe centrale », le « grand roman de l'Europe centrale a détrôné l'Histoire ». Pour exemple de « grand roman de l'Europe centrale », il cite les noms de quatre grands écrivains : « Hašek », « Musil », « Broch » et « Kafka ».

Dans « Le pari de la littérature tchèque », Kundera écrit à propos du livre de Jaroslav Hašek, : *Le Brave soldat Chvéik*, que ce « n'est pas l'ignorance ni la bêtise qui s'expriment ici, mais bien le refus d'attribuer quelque valeur à l'Histoire, de lui accorder du sérieux »⁴¹³.

Dans le chapitre « Le Pari de la littérature tchèque », Kundera pense que cette « spécificité » serait née de l'intégration de plusieurs traditions. L'origine de cette « spécificité » remonterait à « la germanisation » après la Guerre de Trente Ans (1618-1648). Cependant, en 1968, après « l'invasion russe », cette spécificité est bouleversée. C'est ce que sous-entend Kundera quand il écrit « L'Histoire a détruit l'Europe centrale. Le grand roman de l'Europe centrale a détrôné l'Histoire ».

⁴¹² Milan Kundera, « Le testament des somnambules », in *Le Nouvel Observateur*, n°909, 9-16 avril 1982, p.81.

⁴¹³ Milan Kundera, « Le pari de la littérature tchèque », in *Liberté*, vol. 23, n° 3, (135) 1981, p.8.

3.10 « Soixante-neuf mots » dans *L'Art du roman* en 1986

3.10.1 Entre Histoire et culture

Entre 1981 et 1983, Kundera s'est beaucoup exprimé sur l'Europe centrale. Après « Un Occident kidnappé ou la tragédie de l'Europe centrale » écrit en 1983, Kundera ne traitera plus directement de cette période et de ses conséquences douloureuses sur « l'Europe centrale ».

En 1986, Kundera publie un recueil d'essais *L'Art du roman*, dont la sixième partie est intitulée « Soixante-neuf mots », représentant son « *dictionnaire personnel* ». En 1985, il avait déjà publié l'essai « Quatre-vingt-neuf mots » dans *Le Débat*, sans mentionner « l'Europe centrale ». Cependant en 1986, dans « Soixante-neuf mot » il y ajoute deux articles : « Europe centrale » et « Europe centrale et Europe ».

Concernant : « Europe centrale ».

« XVII^e siècle : l'immense force du baroque impose à cette région, multinationale et, partant, polycentrique, aux frontières mouvantes et indéfinissables, une certaine unité culturelle. L'ombre attardée du catholicisme baroque se prolonge au XVIII^e siècle : aucun Voltaire, aucun Fielding. Dans la hiérarchie des arts, c'est la musique qui occupe la première place. Depuis Haydn (et jusqu'à Schönberg et Bartók) le centre de gravité de la musique européenne se trouve ici. XIX^e siècle : quelques grands poètes mais aucun Flaubert ; l'esprit du Biedermeier : le voile de l'idylle jeté sur le réel. »⁴¹⁴

Ci-dessus Kundera décrit le XVII^e siècle comme un siècle encore influencé par l'art « baroque ». En 1980, dans « Prague, poème qui disparaît », il décrit Prague au XVI^e

⁴¹⁴ Milan Kundera, *L'Art du roman*, in *Œuvres édition définitive II*, 1986, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p.719.

siècle comme référence à l'« époque du baroque »⁴¹⁵. En 1983, dans « Un Occident kidnappé ou la tragédie de l'Europe centrale » il rappelle « l'extraordinaire épanouissement de l'art baroque »⁴¹⁶.

Rappelons que dans « Prague, poème qui disparaît » en 1980, il énumère quelques événements « importants » sur l'Histoire de Prague : « première ville universitaire à l'est du Rhin » au XVème siècle, « la guerre de Trente Ans », 1618-1648, « la première grande révolution européenne » fin du XVIII et début du XIXème siècle, « le fameux coup de Prague, en 1948 », « le fameux procès de Slansky, en 1951 » et « l'invasion russe « en 1968 »⁴¹⁷.

Après les événements tragiques et les bouleversements produits par la Guerre de Trente Ans, tous les états et nations de l'Europe centrale ont retrouvé une certaine unité culturelle par l'art « baroque ». Ces disciplines ont permis de dépasser tous les aspects éclatés : « multinationale », « polycentrique », « frontières ».

Kundera pense que la « spécificité » de la culture tchèque est « le refus d'attribuer quelque valeur à l'Histoire » de même que « le refus d'accorder à l'Histoire du sérieux »⁴¹⁸. Comme Kafka et Hašek l'écrivaient, cette « spécificité » résulte de l'intégration de plusieurs traditions et l'origine de cette « spécificité » remonterait à « la germanisation » après la Guerre de Trente Ans.

⁴¹⁵ Milan Kundera, « Prague, poème qui disparaît », *Le Débat* 1980/2 (n° 2), p. 48-65. DOI 10.3917/deba.002.0048, p.6.

⁴¹⁶ Milan Kundera, « Un Occident kidnappé. ou la tragédie de l'Europe centrale », *Le Débat* 1983/5 (n° 27), DOI 10.3917/deba.027.0003, p.8.

⁴¹⁷ Milan Kundera, « Prague, poème qui disparaît », *Le Débat* 1980/2 (n° 2), p. 48-65. DOI 10.3917/deba.002.0048.

⁴¹⁸ Milan Kundera, « Le pari de la littérature tchèque », in *Liberté*, vol. 23, n° 3, (135) 1981, p.8.

3.10.2 Le Kitsch comme conspiration du puritanisme monogame contre le siècle des Lumières

Dans l'Art du roman, écrit en 1986 :

« La pléiade des grands romanciers centre-européens : Kafka, Hasek, Musil, Broch, Gombrowicz : leur aversion pour le romantisme ; leur amour pour le roman prébalzacien et pour l'esprit libertin (Broch interprétant le kitsch comme une conspiration du puritanisme monogame contre le siècle des Lumières) ; leur méfiance à l'égard de l'Histoire et de l'exaltation de l'avenir ; leur modernisme en dehors des illusions de l'avant-garde. »⁴¹⁹

Ci-dessus Kundera mentionne les grands romanciers de « l'Europe centrale » : « Kafka, Hasek, Musil, Broch, Gombrowicz ». Il rappelle leur « aversion pour le romantisme ». Comme nous l'avons cité dans « 2.3.1.4 Quatre-vingt-neuf mots », Broch écrit que le grand art du romantisme a été influencé par l'environnement « Kitsch ».

Kundera, après être revenu à plusieurs reprises sur l'« aversion pour le romantisme » de Broch, associe d'autres « grands romanciers centre-européens » « Kafka », « Hasek », « Musil » et « Gombrowicz » à cette même « aversion pour le romantisme ».

Comme Kundera l'explique ci-dessus, Broch interprète-il « le kitsch comme une conspiration du puritanisme monogame contre le siècle des Lumières » ?

À vrai dire : oui. Dans la conférence « Quelques remarques à propos de Kitsch », Broch écrit :

⁴¹⁹ Milan Kundera, *L'Art du roman*, in *Œuvres édition définitive II*, 1986, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p.719.

« Mais à l'époque de l'industrialisation, il n'était plus possible de revenir sur la philosophie des lumières. La vieille puissance de la foi, qui avait fourni l'élément moteur de l'ascétisme ne pouvait plus être revigorée. Maintenir cependant cet ascétisme sans abolir du même coup le rationalisme du libertinage, c'était une tâche quasiment impossible à accomplir et il fallait néanmoins qu'elle le fût. [...] Nous avons ici l'origine du Romantisme, d'une part celle de l'exubérance avec laquelle, en tendant toutes ses forces --- et parmi celles-ci, la force artistique n'était pas la dernière ---, il cherche à exalter les misérables événements de la vie de tous les jours jusqu'aux sphères de l'absolu et du pseudo-absolu, d'autre part, l'origine du recul effrayé en présence de l'entreprise audacieuse trop grande et de son insécurité, si bien que l'âme, devenue timorée, désirerait regagner le refuge de l'Église et la sécurité de son absolu. Pour prévenir pareille rechute, le mouvement calviniste et puritain a renvoyé l'homme à l'unique sécurité de la parole de l'Écriture et lui a imposé l'obligation de cet ascétisme plein de sobriété, excluant toute exubérance, qui est devenu depuis la forme de vie de la bourgeoisie. [...] Le puritanisme ne réclamait pas, il est vrai, la chasteté monacale, mais bien celle de la monogamie la plus stricte et, à celle-ci, il s'agissait de donner un nouveau soutien, d'autant plus qu'on devait porter ainsi un coup au libertinage. Cela se fit par la voie de l'exubérance même que l'ascétisme avait prohibée. »⁴²⁰

Dans l'extrait ci-dessus, Broch ne s'élève pas directement contre « le kitsch comme une conspiration du puritanisme monogame contre le siècle des Lumières » comme Kundera l'a mentionné (Réf.418).

Cependant, Broch, dans cette œuvre qui traite du Kitsch, utilise des mots comme « la philosophie des lumières », « puritain » et « la monogamie »

Broch explique ci-dessus que « l'origine du Romantisme » se trouve dans la

⁴²⁰ pp.316, 317

difficulté de « maintenir » en même temps l'« ascétisme » et le « libertinage ».

Le « puritanisme » imposerait donc « la monogamie la plus stricte » ou un couple composé d'une femme et d'un homme, exclurait l'« ascétisme », et le « libertinage ».

L'origine du romantisme prend sa source dans cet équilibre humain à rechercher entre « ascétisme » et « libertinage ».

Selon Broch, « la force artistique » du « Romantisme » résulterait d'une « conspiration du puritanisme monogame contre le siècle des Lumières ». Cependant comme nous l'avons traité dans « 2.3.1.4 Quatre-vingt-neuf mots », Broch dans « Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches »⁴²¹, écrit que le grand art du romantisme est né au milieu de l'environnement « Kitsch ». Bien qu'il lie le « Kitsch » au « romantisme », il n'écrit pas que le « Kitsch » soit le romantisme. Pourtant Kundera l'interprète comme cela.

3.10.3 Crépuscule possible dans toute L'Europe

En 1986, dans l'article « Europe centrale » « Soixante-neuf mots », Kundera écrit :

« La destruction de l'Empire, puis, après 1945, la marginalisation culturelle de l'Autriche et la non-existence politique des autres pays font de l'Europe centrale le miroir prémonitoire du destin possible de toute l'Europe, le laboratoire du crépuscule. »⁴²²

⁴²¹ « Inmitten dieser ihr völlig inadäquaten, kitschigen Umgebung ist die große Kunst der Romantik entstanden; es war noch nicht die Umgebung Beethovens, Schuberts, Byrons, Shelleys, Keats' und Novalis', aber sie war es bereits für Stendhal, für Delacroix, für Turner, für Berlioz und Chopin, für Eichendorff, Tieck und Brentano. », Hermann Broch, « Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches », in *Dichten und Erkennen Essays Band I*, Zürich, Rhein-Verlag, 1955, p.296.

⁴²² Milan Kundera, *L'Art du roman*, in *Œuvres édition définitive II*, 1986, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, pp.719, 720.

Il cite quelques grands événements historiques de l'Europe centrale :

« la destruction de l'Empire » austro-hongrois en 1918, l'occupation de l'Autriche après la Seconde Guerre Mondiale en 1945 ; quelques pays de « l'Europe occidentale » passent sous domination soviétique.

Après la Deuxième Guerre Mondiale, avec ces destructions, et ces occupations, ces pays sont tombés dans un environnement culturel très difficile, complexe.

Dans l'essai paru en 1980 « Prague, poème qui disparaît », Kundera remarque que le manque de liberté lié au changement d'un système politique influence la vie culturelle et nuit à la créativité. Il y exprime son mécontentement au sujet des malentendus qui existaient à l'époque dans les pays occidentaux. Kundera soulignait alors sa prémonition de ce qui pourrait arriver à toute l'Europe occidentale.

3.11 Les Testaments trahis

3.11.1 « Le jour où Panurge ne fera plus rire »

3.11.1.1 Histoire du roman européen : diversité

En 1990, après la parution de *L'Immortalité*, Kundera publie régulièrement des essais. Un de ceux-ci, édité en 1992, est « Le jour où Panurge ne fera plus rire ». Dans ce traité se trouve un chapitre intitulé « Roman Européen ». Il y traite notamment de « l'Europe centrale » :

« Lors des différentes phases du roman, différentes nations reprirent l'initiative comme dans une course de relais : d'abord l'Italie avec Boccace, le grand précurseur ; puis la France de Rabelais ; puis l'Espagne de Cervantès et du roman picaresque ; le XVIII^e siècle

du roman anglais avec, vers la fin du siècle, l'intervention allemande de Goethe ; le XIX^e siècle qui, tout entier, appartient à la France avec, dans le dernier tiers, l'entrée du roman russe et, tout de suite après, l'apparition du roman scandinave. Enfin, le XX^e siècle et son aventure centre-européenne avec Kafka, Musil, Broch et Gombrowicz.

Si Europe n'était qu'une seule nation, je ne crois pas que l'histoire de son roman aurait pu durer avec une telle vitalité, une telle force et une telle diversité pendant quatre siècles. Ce sont les situations historiques toujours nouvelles (avec leur contenu existentiel nouveau) surgissant en France, puis en Russie, puis en Scandinavie et en Europe centrale qui remirent en marche l'art du roman, lui apportèrent de nouvelles inspirations, lui ouvrirent de nouvelles directions. »⁴²³

Ci-dessus Kundera cite « Kafka, Musil, Broch et Gombrowicz » comme des écrivains participant à l'aventure « centre-européenne » du XX^e siècle.

Dans ce paragraphe, il rappelle la filiation d'une certaine forme de culture européenne en partant de :

l'écrivain italien du quatorzième siècle, « Boccace »,

l'écrivain français du seizième siècle, François « Rabelais »,

l'écrivain espagnol des seizièmes et dix-septièmes siècles, Miguel de « Cervantès »

l'écrivain allemand, de la fin du dix-huitième siècle Johann Wolfgang « Goethe ».

Kundera inscrit les écrivains « Kafka, Musil, Broch et Gombrowicz » dans cette lignée éclectique d'auteurs européens.

Entre « l'intervention allemande de Goethe » à la fin du XVIII^e siècle et le XX^e siècle, Kundera rappelle que le XIX^e siècle est celui du roman français, russe, puis scandinave. Le XX^e siècle est pour lui, celui du roman de l'aventure « centre-européenne ».

⁴²³ Milan Kundera, « Le jour où Panurge ne fera plus rire », in *L'Infini*, n°39, Automne 1992, p.48.

Remarquons, que Kundera associe le « roman russe » aux autres romans européens. Au cours du « XIX^e siècle », Kundera positionne « l'entrée du roman russe » entre celle des romanciers français et « l'apparition du roman scandinave ».

Puis, « les situations historiques toujours nouvelles » surgissant « en France » « en Russie » « en Scandinavie » et enfin en Europe centrale, suscitèrent un renouveau de l'art du roman.

Comme nous l'avons développé dans « 3.5.5 Perception de « l'Europe centrale », dans l'essai en 1983 « Un Occident kidnappé ou la tragédie de l'Europe centrale », Kundera précise que le mot « Europe » ne désigne pas une entité géographique mais une notion spirituelle synonyme du mot « Occident »⁴²⁴. Pour Kundera, avant 1989, l'Europe était séparée entre l'« Occident » et l'« Orient » les pays de l'Est.

« L'Europe » était perçue comme « synonyme du mot « Occident ». Depuis, l'art de l'Europe de l'Est n'est plus considéré comme « l'ennemi ».

L'Europe n'étant pas « une nation », cela veut dire que « le roman européen » est différent du roman national comme « le roman français » ou « le roman allemand ». Kundera écrit que « si l'Europe n'était qu'une seule nation », « l'histoire de son roman n'aurait pu durer avec une telle vitalité ». Ce qui distingue les différents romans nationaux est leur « diversité ». Cette « diversité » est composée de particularités : culturelles, linguistiques et historiques. Pour Kundera, le plus important serait la « diversité » historique.

Rappelons que Kundera a écrit dans « Le pari de la littérature tchèque » en 1981, « un Allemand est conscient de son appartenance à une grande nation engagée dans « l'Histoire » et, « un Juif de Prague qui savait que ni les Juifs ni les Tchèques ne faisaient

⁴²⁴ Milan Kundera, « Un Occident kidnappé. ou la tragédie de l'Europe centrale », *Le Débat* 1983/5 (n° 27), DOI 10.3917/deba.027.0003, p.1.

l'Histoire et qu'au contraire ils la subissaient »⁴²⁵. Dans cet écrit, Kundera compare les écrits de Hasek et de Kafka au commencement de la Première Guerre mondiale. Ni l'Allemand, ni le Juif, ni le Tchèque n'expérimentèrent la même « histoire » vécue face aux mêmes événements tragiques.

Kundera affirme que cette « diversité » remet « en marche l'art du roman », apporte « de nouvelles inspirations » et « de nouvelles directions ». Sans cette « diversité », « le roman européen » n'occuperait pas une situation aussi importante.

En 1992, Kundera a publié cet essai dans *L'Infini*. Celui-ci est inclus dans le recueil *Les Testaments trahis* publié 1993. En comparant cette citation entre l'essai de 1992 et celui publié en 1993, remarquons que l'idée générale est inchangée mais que quelques mots sont modifiés. Exemple : « Ce sont les situations historiques toujours nouvelles (avec leur contenu existentiel nouveau) surgissant en France, puis en Russie, puis en Scandinavie et en Europe centrale qui remirent en marche l'art du roman » ; Cet extrait devient : « Ce sont les situations historiques toujours nouvelles (avec leur contenu existentiel nouveau) surgissant une fois en France, une fois en Russie, puis ailleurs et encore ailleurs, qui remirent en marche l'art du roman »⁴²⁶. Ici la phrase « en Scandinavie et en Europe centrale » est éliminée ; remplacée par « puis ailleurs et encore ailleurs ». Dans ce chapitre, extrait du recueil *Les Testaments trahis* 1993, le mot « l'Europe centrale » est donc cité une fois.

Cependant écrivant « ailleurs et encore ailleurs », il souligne « la diversité ».

⁴²⁵ Milan Kundera, « Le pari de la littérature tchèque », in *Liberté*, vol. 23, n° 3, (135) 1981, p.9.

⁴²⁶ Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, in *Œuvres édition définitive II*, 1986, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p.768.

3.11.2 « Improvisation en hommage à Stravinski »

3.11.2.1 L'effet de Denis Diderot

En 1991, Kundera publie l'essai « Improvisation en hommage à Stravinski » dans *L'Infini*, qui sera ultérieurement intégré dans la troisième partie : *Les Testaments trahis*. Dans cet essai, Kundera n'écrit pas directement sur « l'Europe centrale », mais nous percevons l'expression d'un apaisement :

« J'ai eu ma propre expérience de la transcription libre d'une œuvre du passé quand, au commencement des années soixante-dix, encore à Prague, je me suis mis à écrire une variation théâtrale sur *Jacques le Fataliste*. Diderot étant pour moi l'incarnation de l'esprit libre, rationnel, critique, j'ai vécu alors mon affection pour lui comme une nostalgie de l'Occident (l'occupation russe de mon pays représentait à mes yeux une désoccidentalisation imposée). Mais les choses changent perpétuellement leur sens : aujourd'hui je dirais que Diderot incarnait pour moi la première mi-temps de l'art du roman et que ma pièce était l'exaltation de quelques principes familiers aux anciens romanciers, et qui, en même temps, m'étaient chers : 1) la liberté euphorique de la composition ; 2) le voisinage constant des histoires libertines et des réflexions philosophiques ; 3) le caractère non-sérieux, ironique, parodique, choquant, de ces mêmes réflexions. »⁴²⁷

Ci-dessus Kundera traite de son expérience à Prague dans les années 1970. Il écrivait alors « une variation théâtrale sur *Jacques le Fataliste* ».

En 1981, il publie la pièce de théâtre « Jacques et son maître, hommage à Denis Diderot en trois actes » inspirée par *Jacques le fataliste* de Denis Diderot (1713-1784).

Pourquoi choisit-il Diderot ? Pour lui au cours de l'occupation soviétique, Diderot symbolisait « une nostalgie de l'Occident » : « l'occupation russe de mon pays

⁴²⁷ Milan Kundera, « Improvisation en hommage à Stravinski », in *L'Infini*, n°36, Hiver 1991, p.31.

représentait à mes yeux une désoccidentalisation imposée ».

Kundera mentionne « représentait à mes yeux » à l'imparfait de l'indicatif, c'était son ressenti des années 1970-1980, avis qu'il n'éprouve plus en 1991 : « les choses changent perpétuellement leur sens ».

Suite à l'occupation de Prague en 1968, dans les années 1970, Kundera éprouve un désespoir et une angoisse plus oppressante. Après la Révolution de velours en 1989, la Tchécoslovaquie n'est plus sous l'emprise de L'URSS ; elle-même disloquée au cours de l'hiver de 1991.

Cet essai date de ces époques. Il reprend l'analyse de Diderot, de manière plus littéraire, sans ressentiment particulier.

Après avoir été associé à « une nostalgie de l'Occident », Diderot perd « aujourd'hui » cet aspect symbolique. Néanmoins, Kundera retrouve chez le philosophe Diderot « quelques principes » qui lui sont « chers ». Les « anciens romanciers » avaient ces principes. Kundera donne trois raisons : « la liberté euphorique de la composition », « le voisinage constant des histoires libertines et des réflexions philosophiques » et « le caractère non-sérieux, ironique, parodique, choquant, de ces mêmes réflexions ».

Ces caractéristiques se retrouvent dans les romans de « l'Europe centrale ».

Notamment chez Hasek, ces caractéristiques sont remarquables. Exemple, dans « Entretien sur l'art de la composition », cité dans la sixième partie de *L'Insoutenable légèreté de l'être* : « Dès le premier mot, ma réflexion a un ton ludique, ironique, provocateur, expérimental ou interrogatif » et « il y a derrière elle beaucoup de réflexions, d'expériences, d'études, même de la passion, mais le ton n'est jamais sérieux »⁴²⁸. Cela

⁴²⁸ Milan Kundera, *L'Art du roman*, Traduit du tchèque par François Kérel, in *Œuvres édition définitive I*, 1987, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, pp.689, 690.

veut dire que, dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*, nous pourrions retrouver l'influence de Diderot. Cependant Diderot n'est pas un écrivain de « l'Europe centrale ».

3.11.2.2 Histoire du roman européen : diversité culturelle

Par rapport aux essais repris dans le recueil *L'Art du roman* publié en 1983, et ceux cités en 1993, dans *Les Testaments trahis*, Kundera utilise dans ces derniers, beaucoup moins le mot « Europe centrale ».

Cependant, dans « Le Mal-aimé de la famille » publié en 1992, dans *L'Infini*, Kundera remplace le terme de « l'Europe centrale » par celui de « petites nations » :

« Les petites nations. Concept qui n'est pas seulement quantitatif : un autre destin ; un autre sentiment d'existence nationale (toujours menacée ou remise en question) ; un autre rythme d'évolution historique (un peu en décalage). Elles forment une « autre Europe » en contrepoint de celles des grandes. »⁴²⁹

Comme nous l'avons déjà traité dans « 3.4 « Le pari de la littérature tchèque » et « 3.5.9 XIXe siècle petite nation, grande nation », Kundera écrit sur « les petites nations » dans « Le pari de la littérature tchèque » paru dans *Liberté* en 1981⁴³⁰, et dans « Prague, poème qui disparaît » paru dans *Le Débat* en 1980⁴³¹.

⁴²⁹ Milan Kundera, « Le mal-aimé de la famille », in *L'Infini*, n°38, Été 1992, p.58.

⁴³⁰ « Et pour ne pas m'en tenir uniquement à la culture tchèque, je soulignerai que toutes les cultures des petites nations d'Europe centrale, au commencement du vingtième siècle, ont constitué dans leur ensemble un des milieux les plus créateurs de la culture mondiale, à laquelle elles ont légué la psychanalyse viennoise, le structuralisme pragois, une nouvelle esthétique romanesque (par les œuvres de Kafka, Musil et Broch), la dodécaphonie de Vienne et la musique de Bartok, et enfin le théâtre absurde avant la lettre (chez Witkiewicz). », Milan Kundera, « Le pari de la littérature tchèque », in *Liberté*, vol. 23, n° 3, (135) 1981, p.10.

⁴³¹ « Il me semble souvent que la culture européenne connue recèle encore une autre culture inconnue, celle des petites nations aux langues bizarres, celle des Polonais, des Tchèques, des Catalans, des Danois. On suppose que les petits sont nécessairement les imitateurs des grands. C'est une illusion. Ils sont même très différents. La perspective d'un petit n'est pas celle d'un grand. L'Europe des petites nations est une *autre Europe*, elle a un autre regard et sa pensée forme souvent le vrai contrepoint de l'Europe des grands. »,

Dans « Prague, poème qui disparaît », Kundera écrit que la « perspective d'un petit n'est pas celle d'un grand. L'Europe des petites nations est une *autre Europe*, elle a un autre regard et sa pensée forme souvent le vrai contrepoint de l'Europe des grands », son idée reste cohérente. Cependant, en 1980, Kundera souligne l'originalité des petites nations qui ne peuvent pas être « les imitateurs » des grandes.

« les petites nations » ne sont pas définissables seulement par leurs populations et leurs tailles. Reprenons le terme « quantitatif ». Dans *Les Testaments trahis*, Kundera ajoute une phrase : « la langue du plus petit peuple européen, en islandais »⁴³². Ce « quantitatif » signifierait donc la démographie de cette nation.

Pour être défini comme, « les petites nations », il faut d'autres conditions : elles ne sont pas « les imitateurs » des nations « grandes », mais elles ont « un autre sentiment d'existence nationale » et « un autre rythme d'évolution historique » étant menacées par des nations « grandes ». Ces « petites nations » ne sont pas forcément celles de « l'Europe centrale ».

Dans « Le pari de la littérature tchèque », Kundera écrit « petites nations d'Europe centrale » et dans « Prague, poème qui disparaît », il cite les peuples « Polonais », « Tchèques », « Catalans », « Danois », comme des exemples de langue de « petites nations ».

Puis dans « Le mal-aimé de la famille », il nomme des artistes de « petites nations » : le dramaturge norvégien Henrik « Ibsen » (1828-1906), l'écrivain suédois August « Strindberg » (1849-1912), l'écrivain irlandais James « Joyce » (1882-1941) et le poète grec Georges « Séféris » (1900-1971). Ces écrivains ont été d'autant plus

Milan Kundera, « Prague, poème qui disparaît », *Le Débat* 1980/2 (n° 2), p. 48-65. DOI 10.3917/deba.002.0048, p.1.

⁴³² Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, in *Œuvres édition définitive II*, 1986, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p.877.

reconnus qu'ils ont passé une partie de leur vie à l'étranger⁴³³. Pour Kundera, la Suède, l'Irlande et la Grèce sont également des « petites nations » en Europe. Ces petites nations forment une « autre Europe » que celle des grandes nations.

Dans la même citation *Les Testaments trahis*, il s'explique sur ces « petites nations ». Nous comparons ces deux versions :

« Les petites nations. Concept qui n'est pas seulement quantitatif : il désigne une situation ; un destin : les petites nations ne connaissent pas la sensation heureuse d'être là depuis toujours et à jamais ; elles sont toutes passées, à tel ou tel moment de leur histoire, par l'antichambre de la mort ; toujours confrontées à l'arrogante ignorance des grandes, elles voient leur existence perpétuellement menacée ou mise en question ; car leur existence *est* question.

Dans leur majorité, les petites nations européennes se sont émancipées et sont arrivées à leur indépendance au cours des XIX^e et XX^e siècles. Leur rythme d'évolution est donc spécifique. »⁴³⁴

Le sens de cet écrit est similaire à celui de la version parue dans *L'Infini*. Pourtant ce qu'il souligne ici est que « leur existence » n'est ni stable, ni normale ; de plus il ajoute « l'arrogante ignorance » des grandes nations. Il explique « un autre rythme d'évolution historique (un peu en décalage) » de *L'Infini*, comme « indépendance au cours des XIX^e et XX^e siècles ». Il serait normal que le « rythme d'évolution » soit différent et qu'il existe un « décalage » avec les grandes nations. Celles-ci ont permis l'accession à l'indépendance de ces petites nations.

⁴³³ « Ibsen, Strindberg, Joyce, Seféris l'ont su. Ils ont passé une grande partie de leur vie à l'étranger, loin du pouvoir familial de leurs petites nations. », Milan Kundera, « Le mal-aimé de la famille », in *L'Infini*, n°38, Été 1992, p.59.

⁴³⁴ Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, in *Œuvres édition définitive II*, 1986, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p.876.

Les « petites nations » évoluent à leur rythme après leur indépendance : « les petites nations » évoluent « en décalage », en imitant « les grandes nations ».

Selon Kundera, ce raisonnement repose sur des malentendus :

« Dissimulées derrière leurs langues inaccessibles, les petites nations européennes (leur vie, leur histoire, leur culture) sont très mal connues ; on pense, tout naturellement, que là réside le handicap principal pour la reconnaissance internationale de leur art. Or, c'est le contraire : cet art est handicapé parce que tout le monde (la critique, l'historiographie, les compatriotes comme les étrangers) le colle sur la grande photo de famille nationale et l'empêche de sortir de là. »⁴³⁵

Ci-dessus, Kundera déclare que le problème des langues : « leurs langues inaccessibles », n'est pas la cause de la méconnaissance de « ces petite nations ». Par contre, « la reconnaissance internationale de leur art » ne devrait pas se résumer à la taille de la nation et à la spécificité de sa langue.

Kundera ajoute que « tout le monde » a facilement le réflexe de coller et d'enfermer les artistes dans un cadre géographique.

Ces critiques nous rappellent le « mécontentement » d'Hermann Broch. Nous l'avons traité dans la quatrième partie, Broch envoie plusieurs lettres à Daniel Brody, Mme Brody, G. H. Meyer, et la maison d'édition de Brody Rhein-Verlag.

Parmi ces lettres écrites en 1930, Broch s'oppose fermement à la publicité qui lie son œuvre à celle d'Italo Svevo, italien, né dans l'Empire austro-hongrois. La maison d'édition liait Svevo et Broch pour leur appartenance commune à l'Empire austro-

⁴³⁵ Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, in *Œuvres édition définitive II*, 1986, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p.877.

hongrois.

Nous avons traité dans « 3.8 « Le testament des somnambules » en 1982, le fait que Kundera abordait le problème du contexte géographique dans la littérature. Dans « Là, vous n'êtes pas chez vous, mon cher » paru dans *Les Testaments trahis* en 1993, il explique : d'une part « centre européen » comme « local » ou « petit contexte », et d'autre part « international » ou « mondial » comme « grand contexte »⁴³⁶. Kundera y définit le « petit contexte » comme « la grande photo de famille nationale ». Soit l'écrivain le souhaite, soit il ne le souhaite pas, il ne peut pas sortir facilement du cadre de cette « grande photo de famille nationale ».

Ci-dessus Kundera utilise l'expression « famille ». Normalement, on ne peut pas choisir sa famille. De même que dans la vie courante, dans la littérature, on ne peut pas choisir sa « famille » car celle-ci est la « famille nationale ». Bien sûr, il existe d'autres catégories littéraires comme les écrivains romantiques, surréalistes, modernes, de XX^e siècle, etc. Mais avant tout il y a la « famille ». Kundera désapprouve le fait que l'origine des écrivains les relie et les attache à un « contexte » national.

Dans le chapitre « 3.8 « Le testament des somnambules » en 1982 », Kundera critique « l'étiquette simpliste de la « dissidence de l'Est » » qui est lui appliquée⁴³⁷. Cette « étiquette » appartient à « la grande photo de famille », elle renforce le préjugé politique. Ces situations irritent profondément Kundera.

⁴³⁶ Milan Kundera, « Là, vous n'êtes pas chez vous, mon cher », in *Les Testaments trahis*, Œuvre édition définitive II, Éditions Gallimard, 2011, p.916.

⁴³⁷ « Un jour, refusant l'étiquette simpliste de la « dissidence de l'Est » qu'on s'obstinait à plaquer sur mes livres, je me suis défini comme « un rescapé de la dernière génération de la grande culture centre-européenne ». A quoi pensais-je ? A la musique de Bartók ? A Prague, le berceau du structuralisme ? A la petite ville morave (je connais par cœur ses rues) où est né Husserl ou bien à cette autre, pas loin de là, où Freud a vu le jour ? A tout, peut-être. Mais c'est surtout au roman que je pensais. », Milan Kundera, « Le testament des somnambules », in *Le Nouvel Observateur*, n°909, 9-16 avril 1982, p.79.

3.11.2.3 Autocritique

Dans les essais des années 1990, Kundera analyse et revient sur l'attitude qu'il avait du temps de l'occupation soviétique. Dans *Les chemins dans le brouillard*, Kundera écrit :

« Je pense à ma jeunesse vécue en Tchécoslovaquie. Sortis du premier enchantement communiste, nous avons ressenti chaque petit pas contre la doctrine officielle comme un acte de courage. Nous protestions contre la persécution des croyants, défendions l'art moderne proscrit, contestions la bêtise de la propagande, critiquions notre dépendance de la Russie, etc. Ce faisant, nous risquions quelque chose, pas grand-chose, mais quelque chose pourtant et ce (petit) danger nous donnait une agréable satisfaction morale. Un jour une affreuse idée m'est venue : et si ces révoltes étaient dictées, non pas par une liberté intérieure, par un courage, mais par l'envie de plaire à l'autre tribunal qui, dans l'ombre, préparait déjà ses assises ? »⁴³⁸

Ci-dessus, Kundera écrit à propos de sa « jeunesse vécue en Tchécoslovaquie », durant les années 1950. Rappelons que Kundera fut expulsé du parti communiste, pour la première fois, en 1950, il avait alors vingt-et-un ans. Il décrit alors ses « révoltes » et ses sentiments de cette époque, comme étant « un acte de courage ». Selon lui, par ses protestations il risquait « quelque chose » « pas grand-chose », ce qui lui « donnait une agréable satisfaction morale ». Il analyse le mécanisme de ses « révoltes » en reconnaissant qu'elles n'étaient pas seulement une forme de courage mais également une « envie de plaire », de s'associer aux autres opposants rebelles.

⁴³⁸ Milan Kundera, « Les chemins dans le brouillard », in *L'Infini*, n°40, Hiver 1992, pp.53, 54.

3.11.2.4 *Le père Goriot dans un autre siècle*

En 2005, Kundera publie le recueil d'essais *Le Rideau*. Dans la première partie, « Conscience de la continuité », Kundera décrit pour la première fois, les œuvres des écrivains russes : Dostoïevski et Tolstoï. Dans cette partie il se remémore une conversation tenue avec un ami, en 1989 à Prague.

« Pendant l'un de mes premiers séjours à Prague après l'implosion du régime communiste en 1989, un ami qui avait vécu tout le temps là-bas me dit : c'est d'un Balzac que nous aurions besoin. [...] Et il me raconte l'histoire d'un vieil homme, ancien haut fonctionnaire du parti qui, il y a vingt-cinq ans, a favorisé le mariage de sa fille avec le fils d'une grande famille bourgeoise expropriée auquel il a tout de suite procuré (en cadeau de mariage) une belle carrière ; aujourd'hui, l'apparatchik est en train de terminer sa vie dans la solitude ; la famille de son beau-fils a récupéré ses biens jadis nationalisés et la fille a honte de son père communiste qu'elle n'ose voir qu'en secret. Mon ami rit : tu te rends compte ? C'est mot à mot l'histoire du père Goriot ! L'homme puissant à l'époque de la Terreur réussit à marier ses deux filles avec des « ennemis de classe » qui, plus tard, à l'époque de la Restauration, ne veulent plus le connaître, si bien que le pauvre père ne peut jamais les rencontrer en public.

Nous avons longtemps ri. Aujourd'hui, je m'arrête sur ce rire. En fait, pourquoi avons-nous ri ? »⁴³⁹

Ci-dessus, il rapporte une conversation avec un vieil ami durant son séjour à Prague « après l'implosion du régime communiste ». Son ami disait : « c'est d'un Balzac que nous aurions besoin ». Il écoute alors l'histoire d'un communiste tchèque dont la vie ressemble étrangement à celle du père Goriot ; créée par Balzac au dix-neuvième siècle.

⁴³⁹ Milan Kundera, *Le Rideau*, in *Œuvres édition définitive II*, 1986, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, pp.962, 963.

C'est l'histoire d'un homme puissant, qui marie ses filles à ses « ennemis de classe ». Mais plus tard avec le changement politique, il perd sa situation sociale, il n'est plus un homme de pouvoir. Finalement il finit sa vie dans la solitude et la misère.

Kundera écrit « nous avons longtemps ri » avec ces deux histoires parallèles.

Malgré la différence de siècles, de pays, de situations sociales, des histoires de vies similaires peuvent se reproduire. Cependant après cette anecdote, il écrit sur son changement de sentiment. Pour lui, cette histoire n'est plus risible.

Posons-nous la question : pourquoi Kundera écrit-il sur cette histoire ?

3.12 Comparaison des deux versions « Le Rideau » années 1986 et 2005

Nous avons traité dans « 3.11.1 « Le jour où Panurge ne fera plus rire », l'essai « Le jour où Panurge ne fera plus rire » en 1992, où Kundera écrit : le XVIII^e siècle est défini comme le « siècle du roman anglais » et « allemand », le XIX^e siècle comme celui du roman français, russe, puis scandinave et enfin, le XX^e siècle comme celui du roman « centre européen ».

Nous y remarquons que Kundera y intègre le « roman russe » parmi les romans européens. Ainsi dans *Le Rideau*, en 1986 il énonce :

« C'est pourquoi l'histoire de chaque art européen (peinture, roman, musique, etc.) apparaît comme une course de relais où les différentes nations se passent, de l'une à l'autre, le même témoin. [L]’essor du roman anglais du XVIII^e siècle est suivi par l'époque du roman français, puis par le roman russe, puis par le roman scandinave, etc. Le dynamisme et le long souffle de l'histoire des arts européens sont inconcevables sans l'existence des notions dont les expériences diverses constituent un inépuisable réservoir

d'inspiration. »⁴⁴⁰

Ci-dessus, Kundera revient sur l'« essor du roman anglais », suivi de celui du « roman français » puis du « roman russe » et enfin « du roman scandinave ».

Ensuite il note l'importance des « expériences diverses » de chaque époque dans les créations successives qui constituent « l'histoire des arts européens ».

En 2005, ses écrits sont différents comparés à ceux des années 1980, mais sa pensée demeure identique et cohérente :

« [À] côté des grandes nations, il y a en Europe des petites nations dont plusieurs, au cours des deux siècles derniers, ont acquis (ou retrouvé) leur indépendance politique. Peut-être leur existence m'a-t-elle fait comprendre que la diversité culturelle est la grande valeur européenne. À l'époque où le monde russe a voulu remodeler mon petit pays à son image, j'ai formulé mon idéal de l'Europe ainsi : *le maximum de diversité dans le minimum d'espace* ; les Russes ne gouvernent plus mon pays natal, mais cet idéal est encore plus en danger.

Toutes les nations d'Europe vivent le même destin commun mais chacune le vit différemment, à partir de ses propres expériences particulières. »⁴⁴¹

Ci-dessus Kundera revient sur les « petites nations » comparées aux « grandes » en Europe. Comme nous l'avons déjà traité dans « 3.11.2.2 Histoire du roman européen : diversité culturelle », Kundera écrit sur « les petites nations » depuis les années 1980 : dans « Le pari de la littérature tchèque » paru dans *Liberté* en 1981⁴⁴², dans « Prague,

⁴⁴⁰ Milan Kundera, *Le Rideau*, in *Œuvres édition définitive II*, 1986, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, pp.964, 965.

⁴⁴¹ Milan Kundera, *Le Rideau*, in *Œuvres édition définitive II*, 2005, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p.964.

⁴⁴² « Et pour ne pas m'en tenir uniquement à la culture tchèque, je soulignerai que toutes les cultures des petites nations d'Europe centrale, au commencement du vingtième siècle, ont constitué dans leur ensemble

poème qui disparaît » paru dans *Le Débat* en 1980⁴⁴³ et dans « Le mal-aimé de la famille », paru dans *L'Infini* en 1992⁴⁴⁴. Dans ces trois essais, il y souligne que « les petites nations » Européennes ne sont pas correctement comprises.

Il rappelle « l'existence » des « petites nations » qui « ont acquis (ou retrouvé) leur indépendance politique » et que « le monde russe a voulu remodeler mon petit pays ». Il revient sur la situation et l'histoire de son pays natal dans les années 1980. Néanmoins ces écrits sont différents.

Il décrit les événements passés qui ont apporté une « diversité culturelle ».

Kundera affirme que « la diversité culturelle est la grande valeur européenne ». Les « petits nations » ont « acquis » ou « retrouvé » « leur indépendance politique », au détriment de l'existence des « grands nations ». De même la Tchécoslovaquie a retrouvé son indépendance politique après l'effondrement du bloc soviétique et de la Russie.

Observons toutefois que les anciens pays de l'Est de l'Europe restent marqués et ce sur plusieurs générations par des décennies d'occupation soviétique.

En 1992, Kundera écrit dans *L'Infini* : « Si l'Europe n'était qu'une seule nation, je ne crois pas que l'histoire de son roman aurait pu durer avec une telle vitalité, une telle

un des milieux les plus créateurs de la culture mondiale, à laquelle elles ont légué la psychanalyse viennoise, le structuralisme pragois, une nouvelle esthétique romanesque (par les œuvres de Kafka, Musil et Broch), la dodécaphonie de Vienne et la musique de Bartok, et enfin le théâtre absurde avant la lettre (chez Witkiewicz). », Milan Kundera, « Le pari de la littérature tchèque », in *Liberté*, vol. 23, n° 3, (135) 1981, p.10.

⁴⁴³ « Il me semble souvent que la culture européenne connue recèle encore une autre culture inconnue, celle des petites nations aux langues bizarres, celle des Polonais, des Tchèques, des Catalans, des Danois. On suppose que les petits sont nécessairement les imitateurs des grands. C'est une illusion. Ils sont même très différents. La perspective d'un petit n'est pas celle d'un grand. L'Europe des petites nations est une *autre Europe*, elle a un autre regard et sa pensée forme souvent le vrai contrepoint de l'Europe des grands. », Milan Kundera, « Prague, poème qui disparaît », *Le Débat* 1980/2 (n° 2), p. 48-65. DOI 10.3917/deba.002.0048, p.1.

⁴⁴⁴ « Les petites nations. Concept qui n'est pas seulement quantitatif : un autre destin ; un autre sentiment d'existence nationale (toujours menacée ou remise en question) ; un autre rythme d'évolution historique (un peu en décalage). Elles forment une « autre Europe » en contrepoint de celles des grandes. », Milan Kundera, « Le mal-aimé de la famille », in *L'Infini*, n°38, Été 1992, p.58.

force et une telle diversité pendant quatre siècles »⁴⁴⁵. La « diversité » des nations européennes a engendré une fondation culturelle qui a su subir mais a perduré « pendant quatre siècles ».

Kundera écrit, en raison de ses expériences concernant « le monde russe », il a trouvé son « idéal de l'Europe » : « cet idéal est encore plus en danger ».

Cet « idéal », c'est-à-dire « *le maximum de diversité dans le minimum d'espace* ». Il a formulé son « idéal » à l'époque où « les Russes » occupaient la Tchécoslovaquie.

En 2005 Kundera estime que : « cet idéal est encore plus en danger ».

Il n'explique pas clairement les raisons de ce « danger », d'une présence informelle de l'« ennemi » mais il observe : « Toutes les nations d'Europe vivent le même destin commun mais chacune le vit différemment ».

Dans les années 1980, l'Europe était coupée en deux par le rideau de fer soviétique.

En 2000, l'Europe est réunie et devrait vivre le même « destin ». Cependant Kundera pressent que chaque nation de l'Europe souhaiterait vivre sa propre identité nationale.

Dans « Die Weltliteratur », *Le Rideau*, Kundera compare les cultures des « petites nations » et « grandes nations » en Europe. Dans cet essai rédigé en **1986**, un petit chapitre est intitulé « l'Europe centrale » :

« Entre le *grand contexte* mondial et le *petit contexte* national on peut imaginer une marche, disons un *contexte médian*. Entre la Suède et le monde, cette marche est la Scandinavie. Pour la Colombie, l'Amérique latine. Et pour la Hongrie, pour la Pologne ? Dans mon émigration, j'ai essayé de formuler la réponse à cette question, et le titre d'un de mes textes d'alors la résume : *Un Occident kidnappé ou la Tragédie de l'Europe centrale*.

L'Europe centrale. Mais qu'est-ce que c'est ? L'ensemble des petites nations situées entre deux puissances, la Russie et l'Allemagne. La lisière orientale de l'Occident. Soit, mais de

⁴⁴⁵ Milan Kundera, « Le jour où Panurge ne fera plus rire », in *L'Infini*, n°39, Automne 1992, p.48.

quelles nations s'agit-il ? Les trois pays Baltes en font-ils partie ? Et la Roumanie, tirée par l'Église orthodoxe vers l'est, par sa langue romane vers l'ouest ? Et l'Autriche, qui pendant longtemps a représenté le centre politique de cet ensemble ? Les écrivains autrichiens sont étudiés exclusivement dans le contexte allemand et ne seraient pas heureux (moi non plus, à leur place) de se voir renvoyés dans cette cohue multilinguistique qu'est l'Europe centrale. Toutes ces nations ont-elles d'ailleurs manifesté une volonté claire et permanente de créer un ensemble commun ? Pas du tout. Pendant quelques siècles, la majeure partie d'entre elles appartenait à un grand État, l'empire des Habsbourg, que pourtant, à la fin, elles ne désiraient que fuir. »⁴⁴⁶

Ci-dessus Kundera utilise le mot « *contexte médian* », c'est-à-dire « qui est situé, placé au milieu »⁴⁴⁷ selon la définition du dictionnaire.

Pour expliquer ce « contexte médian », Kundera prend quelques exemples.

Le « contexte médian » concerne une entité intermédiaire entre un pays et le monde, c'est-à-dire une grande zone géographique ou culturelle comme « la Scandinavie » ou « l'Amérique latine ». Dans le cas de « la Hongrie », de « la Pologne » ou de « la Tchécoslovaquie », ces pays se situeraient-ils dans quel « *contexte médian* » ?

Kundera le définit dans « *Un Occident kidnappé ou la Tragédie de l'Europe centrale* », titre de l'essai publié dans *Le Débat* en 1983.

« Un Occident kidnappé ou la tragédie de l'Europe centrale », Kundera à propos de cette tragédie, l'analyse : « celle d'une nation qui choisit entre son existence et sa non-existence ; autrement dit, entre sa vie nationale authentique et l'assimilation à une plus grande nation »⁴⁴⁸. Kundera mentionne « une plus grande nation » ; sans le formuler

⁴⁴⁶ Milan Kundera, *Le Rideau*, in *Œuvres édition définitive II*, 1986, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p.974.

⁴⁴⁷ *Le Nouveau Petit Robert de la langue française*, Paris, Le Robert, 2008.

⁴⁴⁸ Milan Kundera, « Un Occident kidnappé. ou la tragédie de l'Europe centrale », *Le Débat* 1983/5 (n° 27), DOI 10.3917/deba.027.0003, p. 8.

clairement il s'agit de l'Union soviétique. Dans *Le Rideau*, ces pays d'Europe centrale sont situés entre « deux puissances, la Russie et l'Allemagne ».

3.13 A propos de l'Autriche :

Kundera écrit en 1983 : « Même les Autrichiens, la nation dominante de l'Empire, n'ont pu échapper à la nécessité de ce choix ; ils ont dû choisir entre leur identité autrichienne et leur fusion en la plus grande entité allemande »⁴⁴⁹.

Il revient sur les intellectuels autrichiens. Ils préfèrent être influencés par l'Allemagne plutôt que par « cette cohue multilinguistique qu'est l'Europe centrale ». Cet écrit de 1983 restera cohérent avec sa pensée de 2005.

Dans « Un Occident kidnappé ou la tragédie de l'Europe centrale », Kundera rappelle que l'Autriche était pendant très longtemps « la nation dominante de l'Empire ». Jusqu'en 1918, l'empire autrichien englobait une grande partie de « l'Europe centrale ». En 1986, Kundera écrit : « Les écrivains autrichiens sont étudiés exclusivement dans le contexte allemand » ils « ne seraient pas heureux (moi non plus, à leur place) » d'être assimilés aux multiples cultures de « l'Europe centrale ».

Dans des essais écrits dans les années 1980, Kundera souligne la nature de « l'Europe centrale », soit historiquement, soit artistiquement, qui regroupait principalement les pays : l'Autriche, la Pologne, la Hongrie et la Tchécoslovaquie. Concernant les auteurs de l'empire austro-hongrois, Kundera définit « un groupe » plutôt autrichien et pragois : « Kafka », « Hašek », « Musil » et « Broch » ou « Kafka », « Musil », « Broch » et « Gombrowicz ».

⁴⁴⁹ Milan Kundera, « Un Occident kidnappé. ou la tragédie de l'Europe centrale », *Le Débat* 1983/5 (n° 27), DOI 10.3917/deba.027.0003, p. 8.

Concernant l'histoire il rappelle l'empire des Habsbourg pour expliquer l'histoire de « l'Europe centrale »⁴⁵⁰.

L'ancien empire des Habsbourg était un « Empire occidental » qui incluait la Tchécoslovaquie, son pays natal.

De plus, Kundera ajoute que les nations de « l'Europe centrale » à la fin de cet empire austro-hongrois « ne désiraient que fuir l'empire des Habsbourg ».

Après le démantèlement de l'Empire des Habsbourg en 1918, ce grand espace de l'Europe centrale a été morcelé en de multiples petites nations. Chacune de ces nations a retrouvé plus ou moins sa culture et son histoire particulière ; cela mena finalement à un « maximum de diversité » en Europe.

3.14 Positionnement mal aisé des « petites nations » de l'Europe centrale

Kundera écrit en 1983, dans « Un Occident kidnappé ou la tragédie de l'Europe centrale » que « l'ensemble centre européen » n'est pas déterminé par « les frontières politiques », mais des « situations communes »⁴⁵¹.

Toutefois en 2005, dans *Le Rideau*, il écrit de nouveau sur « l'Europe centrale ».

« Ces nations n'ont jamais été maîtresses ni de leur sort ni de leurs frontières. Elles ont rarement été sujets, presque toujours objets de l'Histoire. Leur unité était non-

⁴⁵⁰ Par exemple, il écrit : « La destruction de l'Empire, puis, après 1945, la marginalisation culturelle de l'Autriche et la non-existence politique des autres pays font de l'Europe centrale le miroir prémonitoire du destin possible de toute l'Europe, le laboratoire du crépuscule. », Milan Kundera, *L'Art du roman*, in *Œuvres édition définitive II*, 1986, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, pp.719, 720.

⁴⁵¹ « Ce qui définit et détermine l'ensemble centre-européens ne peut donc pas être les frontières politiques (qui sont inauthentiques, toujours imposées par des invasions, des conquêtes et des occupations) mais les grandes situations communes qui rassemblent des peuples, et les regroupent toujours différemment, dans des frontières imaginaires et toujours changeantes, à l'intérieur desquelles subsistent la même mémoire, la même expérience, la même communauté de tradition. », Milan Kundera, « Un Occident kidnappé. ou la tragédie de l'Europe centrale », *Le Débat* 1983/5 (n° 27), DOI 10.3917/deba.027.0003, pp. 8, 9.

intentionnelle. Elles étaient proches les unes des autres non par volonté, ni par sympathie, ni par proximité linguistique, mais en raison d'expériences semblables, en raison des situations historiques communes qui les rassemblaient, à des époques différentes, dans des configurations différentes et dans des frontières mouvantes, jamais définitives. »⁴⁵²

Ci-dessus Kundera écrit que les « nations » de « l'Europe centrale » n'ont jamais été acteurs « de leur sort ni de leurs frontières », mais leurs points communs se sont construits « en raison d'expériences semblables » et « en raison des situations historiques ». De plus, Kundera souligne que ces « frontières » des nations de « l'Europe centrale » n'étaient « jamais définitives ».

Dans « Un Occident kidnappé ou la tragédie de l'Europe centrale », Kundera utilise en 1983 le mot les frontières « changeantes » et en 2005, les frontières « mouvantes ».

Le changement est un acte tranché, une situation mouvante qui évolue avec la durée, le temps.

En 1983, Kundera écrivait sur les aspects historiques et politiques, en 2005, il insiste sur les rapprochements par la « volonté », la « sympathie » et la « proximité linguistique ».

Dans « Un Occident kidnappé ou la tragédie de l'Europe centrale », Kundera écrit que « Histoire » de l'Europe centrale a commencé par le regroupement des intellectuels à Prague, dans l'Université fondé par Charles IV en 1348. La prise de pouvoir par les communistes, en 1948, a officialisé la prise de contrôle intellectuel de cette université. L'histoire de l'Europe centrale s'est terminée par « l'écroulement de l'Empire, l'annexion russe et la longue période des révoltes centre-européennes »⁴⁵³.

⁴⁵² Milan Kundera, *Le Rideau*, in *Œuvres édition définitive II*, 2005, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, pp.974, 975.

⁴⁵³ Milan Kundera, « Un Occident kidnappé. ou la tragédie de l'Europe centrale », *Le Débat* 1983/5 (n° 27), DOI 10.3917/deba.027.0003, pp. 8, 9.

Dans *Le Rideau*, édition 2005, Kundera conserve cette « Histoire » et en précise la chronologie :

« au milieu du XIV^e siècle, la première université centre-européenne à Prague »,

« au XV^e siècle, la révolution hussite annonce la Réforme »

« au XVI^e siècle, l'Empire Habsbourgeois se constitue progressivement : de la Bohême, de la Hongrie, de l'Autriche »,

« Le XIX^e siècle fit exploser le patriotisme de tous ces peuples », « c'est-à-dire germaniser » et « le sionisme »,

« Au XX^e siècle », « les ruines de l'Empire Habsbourgeois », « la domination de la Russie », la « chaîne d'or des révoltes qui pendant quarante ans ont miné l'empire de l'Est »⁴⁵⁴.

Cependant, Kundera y apporte un autre point de vue :

« Je ne crois pas qu'on enseignera dans les universités l'histoire de l'Europe centrale comme une discipline particulière ; dans le dortoir de l'au-delà, Jan Hus respirera toujours les mêmes exhalaisons slaves qu'Ivan le Terrible. Moi-même, d'ailleurs, ne me serais-je jamais servi de cette notion, et avec une telle insistance, si je n'avais pas été secoué par le drame politique de mon pays natal ? Sûrement pas. Il y a des mots assoupis dans la brume et qui, au bon moment, accourent à notre aide. Par sa simple définition, le concept d'Europe centrale a démasqué le mensonge de Yalta, ce marchandage entre les trois vainqueurs de la guerre qui ont déplacé la frontière millénaire entre l'Est et l'Ouest européen de plusieurs centaines de kilomètres vers l'ouest. »⁴⁵⁵

⁴⁵⁴ Milan Kundera, *Le Rideau*, in *Œuvres édition définitive II*, 2005, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, pp.975, 976.

⁴⁵⁵ Milan Kundera, *Le Rideau*, in *Œuvres édition définitive II*, 2005, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p.976.

Ci-dessus Kundera écrit que « l'histoire de l'Europe centrale » reste et restera toujours liée à celle de l'Europe de l'Ouest. Il rappelle qu'il ne serait jamais revenu avec obsession et aussi souvent sur la notion de « l'Europe centrale » « avec une telle insistance » sans son expérience du « drame politique » de son pays natal. « le drame politique de mon pays natal » signifie « l'annexion russe » suite aux accords de Yalta en 1945.

De plus, il est clair qu'il s'attache au concept des frontières des nations de « l'Europe centrale ». Si nous comparons ses écrits entre ceux des années 1980 et 2000, nous observons qu'il ne critique plus une nation, mais « les trois vainqueurs de la guerre ». La Grande Bretagne, les Etats d'Unis d'Amérique et l'Union Soviétique « les trois vainqueurs de la guerre » ont « déplacé la frontière millénaire entre l'Est et l'Ouest européen ». Kundera conserve les notions de concepts de « l'Est » et « l'Ouest » et pense que « l'Europe centrale » n'est pas bien comprise notamment par les français.

Concernant l'état d'esprit et les réactions de Kundera, celui-ci complète sa pensée par l'extrait ci-dessous :

« La notion d'Europe centrale est venue à mon aide encore une fois, et pour des raisons qui n'avaient rien à voir avec la politique ; cela a eu lieu quand j'ai commencé à m'étonner du fait que les mots « roman », « art moderne », « roman moderne » signifiaient autre chose pour moi que pour mes amis français. Ce n'était pas un désaccord, c'était, tout modestement, la constatation d'une différence entre les deux traditions qui nous avaient formés. [...] Que fut « l'art moderne », ce fascinant orage du premier tiers du XX^e siècle ? Une révolte radicale contre l'esthétique du passé ; c'est évident, bien sûr, sauf que les passés n'étaient pas pareils. »⁴⁵⁶

⁴⁵⁶ Milan Kundera, *Le Rideau*, in *Œuvres édition définitive II*, 2005, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de

Kundera décrit ci-dessus son expérience personnelle après son installation en France. Il note les différences d'appréciation des mots « roman », « art moderne » et « roman moderne » entre les intellectuels de « l'Europe centrale » et ceux de la France. Il impute cette dichotomie non pas à « un désaccord », mais à « une différence » entre les « deux traditions. Kundera interprète que ces écarts de compréhension sont liés aux « traditions » et que les mots « roman », « art moderne » et « roman moderne », n'ont pas une définition universelle.

Souvenons-nous des écrits de Kundera dans les années 1980. Notamment dans « Un Occident kidnappé ou la tragédie de l'Europe centrale », Kundera définissait « l'Europe centrale » comme située « culturellement à l'Ouest »⁴⁵⁷.

En 2000, Kundera observe que son pays natal n'est plus totalement en phase avec la culture occidentale.

3.15 Entre la France et sa nation natale

Kundera détaille, dans *le Rideau*, en 2005, « la différence » de tradition entre la France et son « Europe centrale » :

« Anti-rationaliste, anti-classiciste, anti-réaliste, anti-naturaliste, l'art moderne en France prolongeait la grande rébellion lyrique de Baudelaire et de Rimbaud. Il a trouvé son expression privilégiée dans la peinture et, avant tout, dans la poésie, qui était son art élu. Le roman, par contre, était anathématisé (par les surréalistes notamment), considéré

la Pléiade », 2011, pp.976, 977.

⁴⁵⁷ « Par suite, se sont formées après la guerre trois situations fondamentales en Europe : celle de l'Europe occidentale, celle de l'Europe orientale et celle, la plus compliquée, de cette partie de l'Europe située géographiquement au Centre, culturellement à l'Ouest et politiquement à l'Est. », Milan Kundera, « Un Occident kidnappé. Ou la tragédie de l'Europe centrale », *Le Débat*, 1983/5 (n°27), DOI 10.3917/deba.027.0003, p.2.

comme dépassé, définitivement enfermé dans sa forme conventionnelle. En Europe centrale, la situation était différente ; l'opposition à la tradition extatique, romantique, sentimentale, musicale, conduisait le modernisme de quelques génies, les plus originaux vers l'art qui est la sphère privilégiée de l'analyse, de la lucidité, de l'ironie : le roman. »⁴⁵⁸

Ci-dessus, Kundera explique que « l'art moderne en France » émerge après les rebellions des poètes « Baudelaire » et « Rimbaud » ; « Le roman » est « considéré comme dépassé ». Kundera observe que « le roman » est anathématisé notamment « par les surréalistes ». Ces écrits nous rappellent le chapitre « Les Listes noires ou divertimento en hommage à Anatole France » paru dans *Une Rencontre* en 2009.

Nous l'avons écrit dans 2.3.1.8 « Les Listes noires ou divertimento en hommage à Anatole France, Kundera revenait sur la critique des surréalistes après la mort d'Anatole France⁴⁵⁹. »

Alors qu'en « Europe centrale », « le roman » est né par « le modernisme de quelques génies ». Qui sont ces « quelques génies » ? Dans le chapitre « Ma grande pléiade », Kundera cite les noms des écrivains de « l'Europe centrale » : Robert Musil, Franz Kafka, Hermann Broch et Witold Gombrowicz.

⁴⁵⁸ Milan Kundera, *Le Rideau*, in *Œuvres édition définitive II*, 2005, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p.977.

⁴⁵⁹ « Ceux qui ont réussi, pour tout un siècle, à placer le nom d'Anatole France sur la liste noire n'étaient pas romanciers ; c'étaient des poètes : d'abord, les surréalistes : Aragon (sa grande conversion au roman l'attendait encore), Breton, Éluard, Soupault (chacun a écrit son propre texte pour le pamphlet commun). Jeunes avant-gardistes convaincus, ils étaient tous irrités par une gloire trop officielle ; authentiques poètes lyriques, ils concentraient leur aversion sur les mêmes mots-clés ; Aragon reproche au mort : « l'ironie » ; Éluard : « le scepticisme, l'ironie » ; Breton : « le scepticisme, le réalisme, le manque de cœur ». Leur violence avait donc un sens, une logique, même si, sincèrement, ce « manque de cœur » sous la plume de Breton me déconcerte un peu. Le grand Non-Conformiste voulait-il châtier le cadavre avec le martinet d'un mot-kitsch si usé ? », Milan Kundera, *Une Rencontre*, in *Œuvres édition définitive II*, 2009, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p.1096.

Kundera publie l'essai *Une Rencontre* en 2009, soit quatre ans après *Le Rideau*, dans ce dernier, il précisait :

« [...] Kafka me rappelle Hermann Broch, allergique à « l'esprit de l'opéra », particulièrement à l'opéra de Wagner (de ce Wagner si adoré par Baudelaire, par Proust) qu'il tient pour le modèle même du kitsch (un « kitsch génial », comme il disait) ; par quoi Broch me rappelle Witold Gombrowicz qui, dans son fameux texte *Contre les poètes*, réagit à l'indéracinable romantisme de la littérature polonaise de même qu'à la poésie en tant que déesse intouchable du modernisme occidental. »⁴⁶⁰

3.15.1 Observation de Kundera sur certains auteurs Français

Ci-dessus, Kundera cite : Baudelaire et Proust. Il s'agit du poète français Charles Baudelaire (1821-1867), et du romancier français Marcel Proust (1871-1922).

Notons que Kundera ne donne pas de détails sur Baudelaire dans cet extrait de 2005 mais dans *Les Testaments trahis*, œuvre parue en 1993, il citait déjà Baudelaire, puis Proust :

« Depuis toujours les romanciers se sont défendus contre cette fureur biographique, dont, selon Marcel Proust, le représentant-prototype est Sainte-Beuve avec sa devise : « La littérature n'est pas distincte ou, du moins, séparable du reste de l'homme... » Comprendre une œuvre exige donc de connaître d'abord l'homme, c'est-à-dire, précise Sainte-Beuve, de connaître la réponse à un certain nombre de questions [...] [...] Pourtant, entouré « de tous les renseignements possibles », Sainte-Beuve a réussi à ne reconnaître aucun grand écrivain de son siècle, ni Balzac, ni Stendhal, ni Flaubert, ni Baudelaire ; en étudiant leur vie il a manqué fatalement leur œuvre [...] »⁴⁶¹

⁴⁶⁰ Milan Kundera, *Le Rideau*, in *Œuvres édition définitive II*, 2005, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p.978.

⁴⁶¹ Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, in *Œuvres édition définitive II*, 1993, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p.929.

Ci-dessus, Kundera s'appuie sur l'analyse de Marcel Proust à propos de l'aveuglement de *Sainte-Beuve* vis-à-vis des écrivains de son époque. Balzac, Stendhal, Flaubert et Baudelaire étaient les grands écrivains contemporains de Sainte Beuve. Dans ce texte, Kundera ne donne pas son appréciation sur Baudelaire et pour Proust, Kundera le cite à plusieurs reprises et l'estime cité dans « Contre Sainte-Beuve »⁶⁰

Concernant le « kitsch », les idées de Kundera et celles de Proust ont des points communs. Notons que le titre du chapitre que Kundera écrit sur ce « kitschifiant » est « À la recherche du présent perdu ». Kundera s'inspire du titre du roman de Marcel Proust, sans citer nommément Proust.

Nous avons détaillé précédemment dans « 2.3.1.6 À la recherche du présent perdu », les opinions de Kundera concernant le « kitschifiant ». Ce concept signifie : faire une œuvre d'art « populaire » ou « banale ». « L'interprétation kitschifiante met des œuvres d'art à mort », parce que l'œuvre qui est devenue « lieux communs », sans pour autant représenter la réalité. Pour bien comprendre une œuvre artistique, il faut « connaître d'abord l'homme » et « connaître la réponse à un certain nombre de questions ».

Kundera est respectueux de l'œuvre de Marcel Proust. Pour autant, il souligne la différence d'appréciation de Proust et de Broch concernant l'opéra de Wagner. « Hermann Broch, allergique à « l'esprit de l'opéra », particulièrement à l'opéra de

Wagner (de ce Wagner si adoré par Baudelaire, par Proust)⁴⁶².

En 2009, dans *Une Rencontre*, Kundera ajoute :

« [N]os deux parties du monde ont joué un rôle décisif dans l'évolution du roman du XX^e siècle, du roman moderne, disons, post-proustien : d'abord, pendant les années dix, vingt, trente, grâce à la pléiade de grands romanciers de ma patrie d'Europe : Kafka, Musil, Broch, Gombrowicz... »⁴⁶³

Ci-dessus, Kundera donne les noms de grands romanciers de l'Europe centrale : « Kafka, Musil, Broch, Gombrowicz » qui ont joué un rôle décisif dans l'évolution « post-proustienne » du « roman du XX^e siècle ».

3.15.2 De « l'Europe centrale » à « l'Amérique latine » et à « la Martinique » prise en compte du « contexte médian »

3.15.2.1 A propos de l'Amérique latine

Dans *Le Rideau*, publié en 2005, Kundera, à la littérature européenne et celle de l'Europe centrale, ajoute des considérations sur la littérature de « l'Amérique latine » :

« D'emblée, j'ai vu mon Europe centrale dans le voisinage inattendu de l'Amérique latine : deux lisières de l'Occident situées aux extrémités opposées ; deux terres négligées,

Milan Kundera, *Une Rencontre, Œuvre édition définitive II*, 2009, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p.978.

⁴⁶³ Milan Kundera, *Une Rencontre, Œuvre édition définitive II*, 2009, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p.1109.

méprisées, abandonnées, deux terres parias ; et les deux parties du monde les plus profondément marquées par l'expérience traumatisante du baroque. [...] Et j'ai pensé aussi à une autre affinité entre nos deux terres natales : elles occupaient une place-clé dans l'évolution du roman du XX^e siècle : d'abord, les romanciers centre-européens des années vingt et trente (Carlos me parlait des *Somnambules* de Broch comme du plus grand roman du siècle) ; plus, quelque vingt, trente ans après, les romanciers latino-américains, mes contemporains. »⁴⁶⁴

Kundera décrit a ressenti « son Europe centrale dans le voisinage inattendu de l'Amérique latine ». Souvenons-nous que pour Kundera « l'Europe centrale » constitue « l'ensemble centre-européen » non déterminé par « les frontières politiques », mais par les « situations communes »⁴⁶⁵. Géographiquement, ces deux régions sont très distantes, séparées par l'Océan Atlantique. Leurs cultures et leurs histoires diffèrent.

Cependant pour Kundera ces deux régions présentent des « situations communes » : « terres négligées, méprisées, abandonnées, deux terres parias ». Deux parties du monde marquées par « l'expérience traumatisante du baroque ». Des romanciers y ont joué un grand rôle dans « l'évolution du roman du XX^e siècle » comme Carlos Fuentes (1928-2012) en « Amérique latine » et Hermann Broch en « Europe centrale ».

3.15.2.2 A propos de la Martinique

En 2005, dans le Rideau, Kundera se remémore son expérience martiniquaise :

⁴⁶⁴ Milan Kundera, *Le Rideau*, in *Œuvres édition définitive II*, 2005, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, pp.1000, 1001.

⁴⁶⁵ Milan Kundera, « Un Occident kidnappé. ou la tragédie de l'Europe centrale », *Le Débat* 1983/5 (n° 27), DOI 10.3917/deba.027.0003, pp. 8, 9., « Ce qui définit et détermine l'ensemble centre-européens ne peut donc pas être les frontières politiques (qui sont inauthentiques, toujours imposées par des invasions, des conquêtes et des occupations) mais les grandes situations communes qui rassemblent des peuples, et les regroupent toujours différemment, dans des frontières imaginaires et toujours changeantes, à l'intérieur desquelles subsistent la même mémoire, la même expérience, la même communauté de tradition. »

« Quelques mois après avoir quitté à jamais mon petit pays kidnappé, je me suis retrouvé à la Martinique. Peut-être, pour quelque temps, voulais-je oublier ma condition d'émigré. Mais c'était impossible : hypersensible comme je l'étais au destin des petits pays, là-bas tout m'a rappelé ma Bohême ; d'autant plus que ma rencontre avec la Martinique a eu lieu au moment où sa culture était passionnément en quête de sa propre personnalité. »⁴⁶⁶

Ci-dessus, Kundera se souvient de son état émotionnel après son départ forcé de son « petit pays kidnappé ». Son séjour en Martinique, loin de faire « oublier » sa « condition d'émigré » ravive sa nostalgie de la « Bohême ». Il a ressenti à cette occasion des points communs entre la culture de « l'Europe centrale » et la Martinique.

Dans *Une Rencontre* publiée en 2009, Kundera présente une lettre ouverte intitulée « L'Archi-roman, lettre ouverte pour l'anniversaire de Carlos Fuentes ». Dans cette lettre, il détaille cette fois les points communs entre l'Amérique latine et son pays natal :

« Nous avons parlé alors de l'étonnante parenté entre ta grande Amérique latine et ma petite Europe centrale, les deux parties du monde pareillement marquées par la mémoire historique du baroque qui rend un écrivain hypersensible à la séduction de l'imagination fantastique, féerique, onirique. Et un autre point commun : nos deux parties du monde ont joué un rôle décisif dans l'évolution du roman du XX^e siècle, du roman moderne, disons, post-proustien : d'abord, pendant les années dix, vingt, trente, grâce à la pléiade de grands romanciers de ma partie d'Europe : Kafka, Musil, Broch, Gombrowicz...[...]; puis, pendant les années cinquante, soixante, soixante-dix, grâce à une autre grande pléiade qui, dans ta partie du monde, continuait à transformer l'esthétique du roman : Juan Rulfo,

⁴⁶⁶ Milan Kundera, *Le Rideau*, in *Œuvres édition définitive II*, 2005, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, pp.1048, 1049.

Carpentier, Sabato, puis toi et tes amis... »⁴⁶⁷

Ci-dessus, Kundera évoque son « étonnante parenté » entre la « grande Amérique latine » et l'« Europe centrale ». Pour lui, les deux points communs sont : « marqués par la mémoire historique du baroque » et le « rôle décisif dans l'évolution du roman du XX^e siècle ».

1 - Par rapport à « la mémoire historique du baroque », Kundera écrivait déjà en 1980, dans « Prague, poème qui disparaît » paru dans *Le Débat*.

Concernant l'histoire de Prague, Kundera la décrivait comme la : « capitale du baroque » au « XVI^e » et au « XVII^e siècle »⁴⁶⁸. Puis en 1983, dans « Un Occident kidnappé ou la tragédie de l'Europe centrale » paru dans *Le Débat*, il écrit sur « l'extraordinaire épanouissement de l'art baroque » « de Salzbourg jusqu'à Wilno »⁴⁶⁹.

2 – Le « rôle décisif dans l'évolution du roman du XX^e siècle ».

Pour l'Europe centrale, Kundera cite les écrivains qui ont joué un « rôle décisif dans l'évolution du roman du XX^e siècle » : « Kafka, Musil, Broch, Gombrowicz »

Pour la « grande Amérique latine », il cite : « Juan Rulfo, Carpentier, Sabato, Carlos Fuentes et ses amis ».

⁴⁶⁷ Milan Kundera, *Une rencontre*, in *Œuvres édition définitive II*, 2009, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, pp.1109, 1110.

⁴⁶⁸ Milan Kundera, « Prague, poème qui disparaît », *Le Débat* 1980/2 (n° 2), p. 48-65. DOI 10.3917/deba.002.0048, p.1., « Prague, ce centre dramatique et douloureux du destin occidental, s'éloigne lentement dans les brumes de l'Europe de l'Est à laquelle elle n'a jamais appartenu. Elle, première ville universitaire à l'est du Rhin, scène, au XV^e siècle, de la première grande révolution européenne, berceau de la Réforme, ville qui a fait éclater la guerre de Trente Ans, capitale du baroque et de ses folies, elle qui, en 1968, a vainement essayé d'occidentaliser le socialisme importé du froid ».

⁴⁶⁹ Milan Kundera, « Un Occident kidnappé. ou la tragédie de l'Europe centrale », *Le Débat* 1983/5 (n° 27), DOI 10.3917/deba.027.0003, p. 8., « Les autres situations suivirent : la révolutions hussite ; le rayonnement international de la Renaissance hongroise à l'époque de Mathias Korvin ; la formation de l'empire des Habsbourg comme l'union personnelle de trois États indépendants : la Bohême, la Hongrie et l'Autriche ; les guerres contre les Turcs ; la Contre-Réforme au XVII^e siècle. À cette époque, la spécificité culturelle contre-européenne resurgit avec éclat grâce à l'extraordinaire épanouissement de l'art baroque, qui unit cette vaste région, de Salzbourg jusqu'à Wilno ».

Pour les quatre écrivains de « l'Europe centrale », Kundera s'y réfère à plusieurs reprises dans son œuvre.

Pour les écrivains de « la grande Amérique latine », Kundera les cite en exemple : l'écrivain et photographe mexicain Juan Rulfo (1917-1986), l'écrivain cubain Alejo Carpentier (1904-1980), l'écrivain argentin Ernest Sábato (1911-2011). Enfin, « toi », c'est-à-dire l'écrivain mexicain Carlos Fuentes (1928-2012) et ses amis. Concernant l'écrit de Carlos Fuentes, nous voudrions traiter dans un autre article.

3.15.2.3 Le « contexte médian »

Dans l'essai paru en 2009, « Beau comme une rencontre multiple », Kundera écrit sur le positionnement de l'Autriche après 1918 puis après 1945 :

« Car chaque peuple à la recherche de lui-même se demande où se trouve la marche intermédiaire entre son chez-soi et le monde, où se trouve, entre les contextes national et mondial, ce que j'appelle le *contexte médian*. Pour un Chilien, c'est l'Amérique latine ; pour un Suédois, c'est la Scandinavie. Évidemment. Mais pour l'Autriche ? Où se situait la marche ? Dans le monde germanique ? Ou dans celui de l'Europe centrale multinationale ? Tout le sens de son existence dépendait de la réponse à cette question. Quand, après 1918, puis, encore plus radicalement, après 1945, sortie du contexte centre-européen, elle s'est repliée sur elle-même ou sur sa germanité, ce n'était plus cette rayonnante Autriche de Freud ou de Mahler, c'était une Autriche autre et avec une influence culturelle considérablement restreinte. [...] [I]l y a des nations dont l'identité est caractérisée par la dualité, par la complexité de leur contexte médian, et c'est précisément là que réside leur originalité. »⁴⁷⁰

⁴⁷⁰ Milan Kundera, *Une rencontre*, in *Œuvres édition définitive II*, 2009, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, pp.1109, 1110.

Ci-dessus Kundera reprend le mot « le *contexte médian* » qui est un contexte se situant « entre les contextes national et mondial ».

Tout d'abord, « le contexte national », est lié à la nation ou au pays natal. Pour Kundera, il s'agit du contexte tchèque et pour Hermann Broch, de celui de l'Autriche.

Puis « le contexte mondial » ? Nous nous rappelons que Kundera écrit plusieurs fois sur le « grand contexte » et le « petit contexte ». Notamment en 2011, dans « Là, vous n'êtes pas chez vous, mon cher » dans *Les Testaments trahis*⁴⁷¹ et dans « Die Weltliteratur » dans *Le Rideau*⁴⁷².

Le « petit contexte » signifie « le contexte national », le « grand contexte » correspond à « l'international » ou « au mondial » par exemple l'« histoire supranationale de son art ». Entre ce « petit contexte » et ce « grand contexte », il y aurait « le *contexte médian* ». Comme exemple, Kundera donne « l'Amérique latine » pour un Chilien et « la Scandinavie » pour un Suédois.

Concernant l'Autriche, depuis 1918, le contexte intermédiaire était l'Europe. Depuis 1945, l'Autriche est située politiquement en Europe occidentale.

Dans *Les Testaments trahis*, Kundera écrit que « le contexte Broch-Svevo-Hofmannsthal » est « un petit contexte, c'est-à-dire local, centre-européen »⁴⁷³.

⁴⁷¹ « Arrêtons-nous sur cette proposition : quelle est, en fait, la différence entre le contexte Broch-Svevo-Hofmannsthal et le contexte Broch-Joyce-Gide ? Le premier contexte est *littéraire* dans le sens large et vague du mot ; le second est spécifiquement *romanesque* (c'est du Gide des *Faux-monnayeurs* que Broch se réclame). Le premier contexte est un *petit contexte*, c'est-à-dire local, centre-européen. Le deuxième est un *grand contexte*, c'est-à-dire international, mondial. En se plaçant à côté de Joyce et de Gide, Broch insiste pour que son roman soit perçu dans le contexte du *roman européen*[.] », Milan Kundera, « Là, vous n'êtes pas chez vous, mon cher », in *Les Testaments trahis*, Œuvre édition définitive II, Éditions Gallimard, 2011, p.916.

⁴⁷² « Il y a deux contextes élémentaires dans lesquels on peut situer une œuvre d'art : ou bien l'histoire de sa nation (appelons-le le *petit contexte*), ou bien l'histoire supranationale de son art (appelons-le le *grand contexte*). Nous sommes accoutumés à envisager la musique, tout naturellement, dans le grand contexte : savoir quelle était la langue natale de Roland de Lassus ou de Bach n'a pas grande importance pour un musicologue ; par contre, un roman, parce qu'il est lié à sa langue, est étudié dans toutes les universités du monde presque exclusivement dans le petit contexte national. », Milan Kundera, « Die Weltliteratur », in *Le Rideau*, Œuvre édition définitive II, Éditions Gallimard, 2011, p.967.

⁴⁷³ Milan Kundera, « Là, vous n'êtes pas chez vous, mon cher », in *Les Testaments trahis*, Œuvre édition

Hermann Broch et Hugo Von Hofmannsthal sont des écrivains autrichiens, Italo Svevo, est un écrivain italien et Austro-hongrois ; les trois sont regroupés dans un contexte « centre-européen ».

Dans *Une Rencontre*, Kundera hésite à situer l'Autriche dans « le contexte de l'Europe centrale ». L'art autrichien est influencé par le « monde germanique » ou celui de « l'Europe centrale » ; c'est dans cette « dualité » que l'Autriche trouve son « originalité ».

3.15.2.4 Après « l'Europe centrale » « Une nouvelle Europe »

Dans les années 1980, Kundera utilise souvent les expressions : « l'Europe de l'Ouest », « l'Europe de l'Est » ou « l'Europe centrale ». Mais en 2009, dans le dernier chapitre d' « *Une rencontre*, « « La Peau » : Un Archi-roman », il apporte la notion d' : « une nouvelle Europe » qui n'est plus « l'Europe occidentale », et « l'Europe centrale ». Ce titre du chapitre « *La Peau* » fait référence à l'une des œuvres de Curzio Malaparte, écrivain italien (1898-1957).

« La nouvelle Europe est née d'une immense défaite qui n'a pas sa pareille dans son histoire ; pour la première fois l'Europe a été vaincue, l'Europe en tant que telle, toute l'Europe. Vaincue d'abord par la folie de son propre mal incarné dans l'Allemagne nazie, libérée ensuite par l'Amérique d'un côté, par la Russie de l'autre. Libérée et occupée. Je le dis sans ironie. Ces mots, tous les deux, sont justes. Dans leur réunion réside le caractère unique de la situation. L'existence des résistants (des partisans) qui s'étaient battus partout contre les Allemands n'a rien changé à l'essentiel : aucun pays d'Europe (l'Europe depuis l'Atlantique jusqu'aux pays Baltes) ne s'est libéré par ses propres forces. (Aucun ? Quand même. La Yougoslavie. Par sa propre armée de partisans. C'est pourquoi il a fallu

définitive II, Éditions Gallimard, 2011, p.916.

bombarder en 1999 des villes serbes pendant de longues semaines : pour imposer, à posteriori, même à cette partie de l'Europe le statut de vaincu.) »⁴⁷⁴

Ci-dessus, Kundera décrit une « l'Europe » allant de « l'Atlantique jusqu'aux pays Baltes ». Cette nouvelle Europe comprend les pays de l'Europe de l'Ouest comme la France et l'Italie et les pays de « l'Europe centrale ».

La quasi-totalité de cette nouvelle Europe a été occupée par l'Allemagne nazie. Tous ces pays ont donc été vaincus et furent libérés par des puissances extérieures à l'Europe.

Après 1945, la partie occidentale a été libérée par l'Amérique.

La partie orientale le fut par l'Union Soviétique. L'armée rouge a occupé ces pays et leur a imposé l'emprise soviétique. Seule la Yougoslavie s'est libérée par elle-même de l'occupation de l'Allemagne nazie.

Kundera ironise sur le fait « qu'il a fallu bombarder en 1999 les villes serbes » pour que la Yougoslavie ait elle aussi « le statut de vaincu ».

Après avoir écrit dans les années 1980 sur les pays d'Europe centrale comparés aux pays d'Europe, Kundera en 2011, parle de peuples « mineurs » et de peuples « majeurs ».

Il vit depuis de nombreuses années en France, un des pays « majeurs », et il écrit des romans dont les personnages sont français et vivent à Paris.

Même s'il a la nationalité française, de cœur et cela est normal, il n'oublie pas ses origines et son pays natal.

⁴⁷⁴ Milan Kundera, *Une rencontre*, in *Œuvres édition définitive II*, 2009, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, pp.1176, 1177.

IV

James Joyce, Hugo von Hofmannsthal et Hermann Broch

4 James Joyce, Hugo von Hofmannsthal et Hermann Broch

4.1 Préambule

Dans ses essais, Milan Kundera parlant d'Hermann Broch cite plusieurs fois les noms de James Joyce et Hugo von Hofmannsthal. Mais de quel point de vue Kundera écrit-il sur ces écrivains ? Parmi ces écrits nous soulignons cette phrase extraite de *Le Rideau* paru en 2005 : « c'est dans sa réflexion sur Joyce que Broch développe sa propre poétique du roman »⁴⁷⁵. Cette phrase nous paraît suggestive. Qu'est-ce « sa propre poétique du roman » ? Est-ce vraiment dans « sa réflexion » que « Broch développe sa propre poétique du roman » ? Comment Broch estime-t-il réellement James Joyce et Hugo von Hofmannsthal ? Son appréciation est-elle constante ? Pour finir, nous voudrions répondre à ces questions.

Pour les traiter, revenons sur leurs biographies.

James Joyce est un écrivain né à Dublin en Irlande en 1882. Après ses études en Irlande, il vit dans plusieurs pays d'Europe : en France, en Italie, dans l'Empire austro-hongrois et en Suisse. En 1938 alors qu'il habite Paris, il aide Hermann Broch à fuir les Nazis⁴⁷⁶. En 1940 il quitte la France pour se réfugier en Suisse afin d'éviter l'occupation allemande. Il décède en Suisse en 1941. Bien qu'il ait vécu la majeure partie de sa vie à l'étranger, ses romans se passent généralement en Irlande.

Ses œuvres représentatives sont *Dubliners* [*Les Gens de Dublin*] en 1914, *Ulysses*

⁴⁷⁵ Milan Kundera, « Die Weltliteratur », *Œuvre* édition définitive II, Éditions Gallimard, 2011, p.967.

⁴⁷⁶ « *Ulysses* was, in fact, if anyone cared to examine it, so anti totalitarian a book that there was no more to be said. Joyce's views were reaffirmed by his actions ; in 1938 he began to help people to escape from Nazi territory to Ireland and America. The first of theses was Hermann Broch, whom Joyce knew through an essay, *James Joyce und die Gegenwart* ; Broch was obliged by the *Anschluss* of March 1938 to leave Vienna, and Joyce helped him reach England. », Richard Ellmann, *James Joyce*, New and Revised Edition, Oxford, Oxford University Press, 1982, P.709..

[*Ulysse*] en 1922 et *Finnegans Wake* [*Finnegans Wake*] en 1939.

Hugo von Hofmannsthal est un écrivain né dans une famille riche à Vienne dans l'Empire austro-hongrois en 1874. La chute de l'Empire l'influencera fortement.

Il écrit plusieurs livrets d'opéra. Il meurt en Autriche en 1929.

Ses œuvres représentatives sont *Ein Brief* [*Lettre de lord Chandos*] en 1902, *Andreas oder Die Vereinigten* [*Andréas*] publié en 1932, *Der Rosenkavalier* [*Le Chevalier à la rose*] en 1911.

Comme nous l'avons écrit précédemment, Hermann Broch est né en 1886 à Vienne et meurt aux États-Unis après y avoir émigré, en 1951. De ces trois écrivains contemporains, Broch est celui qui vécut le plus longtemps. Broch rédige des essais dans lesquels il fera référence aux noms de ces deux écrivains : *James Joyce und die Gegenwart* (*James Joyce et le temps présent*) en 1936 ; *Hofmannsthal und seine Zeit* (*Hofmannsthal et son temps*) en 1955. Ci-après nous traitons ces deux œuvres principales.

4.2 James Joyce et Hermann Broch

À propos de James Joyce :

Milan Kundera cite plus souvent James Joyce que Hofmannsthal, bien qu'Hermann Broch écrive plus longuement sur Hofmannsthal. Rappelons que *James Joyce et le temps présent* est paru environ vingt ans avant *Hofmannsthal et son temps* (paru en 1955, quatre ans après la mort de Broch).

Hermann Broch présente *James Joyce et le temps présent* en 1936. L'origine de la première moitié de cet essai *James Joyce et le temps présent* est préparée pour la conférence à l'occasion du cinquantième anniversaire de Joyce, le 22 avril 1932.

La deuxième partie est un manuscrit en vue d'un cours dans la Volkshochschule de Vienne. La première partie de l'essai est donc publiée juste après les *Somnambules* (1931-1932).

Lorsque nous consultons les lettres de l'année 1932 échangées entre Hermann Broch et un de ses amis Daniel Brody, également patron de la maison d'édition, nous trouvons cette lettre écrite par Brody destinée à Broch le 13 janvier à Munich :

« Und noch etwas: Joyce wird am 2. Februar 50 Jahre alt. Könnten Sie in der Presse oder sonstwo aus diesem Anlaß eine längere Notiz aus eigener Feder unterbringen? Das wäre schön.⁴⁷⁷ »

« Et nous notons : Joyce vient d'avoir 50 ans ce 2 février. Pourriez-vous donner une note plus longue pour votre propre compte dans la presse ou ailleurs à cette occasion ? Ce serait bien. »

Ci-dessous, Brody écrit à propos de l'anniversaire des cinquante ans de James Joyce, et l'ami éditeur suggère à Broch de rédiger une note. Le début de la rédaction de cet essai est marqué par cette date. Broch a reçu cette proposition trois mois avant la conférence du 22 avril 1932. Il commence à écrire son manuscrit et répond à Brody le 19 janvier :

⁴⁷⁷ Hermann Broch, Daniel Brody, *Briefwechsel 1930-1951*, Herausgegeben von Bertold Hack und Marietta Kleiß, Buchhändler-Vereinigung GMBH, Frankfurt am Main, 1971, p.274.

« Dank für Brief, Joyce-kommentar, Gollbrief. Über all dies mündlich. Das Schlußkapitel hat nun ein Format, das man neben den Ulysses stellen kann. Besser kann ich von diesem eigenen Kind nicht sprechen. Aber ich glaube objektiv zu sein, - und wenn es nichts anderes ist, so ist die symphonische Arbeit, die darin steckt reell (und geglückt). Fräulein Herzog ist mitten im Abschreiben. »⁴⁷⁸

« Merci pour votre lettre, le commentaire de Joyce, Gollbrief (lettre de Goll). À propos tout cela sera fait oralement. Le dernier chapitre a maintenant un format que vous pouvez mettre à côté de l'*Ulysse*. Au mieux je ne peux pas parler de ce propre enfant. Mais je pense que je suis objectif - et s'il n'y a rien d'autre, c'est un travail symphonique qui est réel (et réussi). Mlle Herzog est en train de le recopier. »

Broch en remerciant de sa proposition, dit que son chapitre final des *Somnambules* est en forme, qu'il l'a remis à la secrétaire afin qu'il soit dactylographié. Le chapitre final sera enfin publié en avril 1932 après ses corrections et ses retouches. Il cite ci-dessus l'oeuvre de Joyce *Ulysse* que Brody apprécie. Il suggère que Brody aimera son roman et que ce livre aura la même réussite qu'*Ulysse*. Il a confiance dans le choix de la maison d'édition et la réussite de sa publication. Par ailleurs nous remarquons que Broch lie son oeuvre à celle de Joyce.

Il est certain qu'à cette époque Broch a recueilli beaucoup de documents sur James Joyce et aurait souhaité le rencontrer. Cela ne s'est pas réalisé. Dès 1930 Brody, nous venons de le dire, admirateur de James Joyce, a le projet de publier plusieurs livres de James Joyce à l'occasion de son cinquantième anniversaire. Brody propose à Broch d'écrire l'introduction sur Joyce. Pour ce travail, Broch avait déjà suffisamment de matière et ce, avant les trois mois de la conférence. Ce travail, aura en 1938, une évolution positive pour la survie de Broch.

En 1927, James Joyce publie son *Ulysse* en allemand dans la maison d'édition

⁴⁷⁸ Hermann Broch, Daniel Brody, *Briefwechsel 1930-1951*, Herausgegeben von Bertold Hack und Marietta Kleiß, Buchhändler-Vereinigung GMBH, Frankfurt am Main, 1971, PP.274-275.

de Brody. C'est par ces faits que Joyce prend connaissance de l'œuvre d'Hermann Broch. En 1932, Brody envoie le manuscrit de Broch présenté à la conférence. Ces bonnes relations entre Joyce et Broch amèneront Joyce à aider Broch dans sa fuite de l'Autriche en 1938.

À ce stade de l'étude nous formulons une hypothèse : C'est juste après avoir achevé les *Somnambules* que Broch lit *Ulysse*⁴⁷⁹. Cela veut dire que Broch a lu *Ulysse* pour la première fois en 1932. Mais *Ulysse* est publié en 1922 en format complet, et la traduction en allemand est publiée par Georg Goyert en 1927 en Allemagne. Daniel Brody, publie *Ulysse* dans sa maison d'édition en 1930. Selon la biographie de Broch, et avant son premier manuscrit, l'éditeur recherche des auteurs modernes tels que : James Joyce, John Dos Passos, André Gide, Thomas Mann, Heinrich Mann, Franz Kafka et Robert Musil⁴⁸⁰. De plus Broch fréquente souvent les librairies lit plusieurs livres récemment publiés comme ceux de : Italo Svevo, Jean Giono, Lion Feuchtwanger et Ernst Glaeser⁴⁸¹. Bien qu'il soit féru de littérature contemporaine, il n'aurait pas lu *Ulysse* ? Ce serait étonnant. C'est en 1930 que Broch trouve un accord avec la maison d'édition de Brody. Broch finit son premier manuscrit à la fin de 1929. Il commence la lecture d'*Ulysse* seulement au début de 1930 ? Cela est improbable. Pour satisfaire la maison d'édition, Broch fait l'éloge de James Joyce dans sa lettre, parce qu'il sait que Brody admire Joyce⁴⁸².

En réalité en 1930, dans plusieurs lettres à Daniel Brody, Mme Brody, G. H. Meyer, et la maison d'édition de Brody Rhein-Verlag, il cite plusieurs fois les noms de

⁴⁷⁹ 「ブロッホが『ユリシーズ』を読んだのは、『夢遊の人々』を書き終わった直後だったといわれる。」(“C'était juste avant d'achever *Les Somnambules* que Broch a lu *Ulysse*”), Hideo Kikumori, « Kaisetsu » in *Hoffmansthal to sono jidai*, Chikuma-shobo, Tokyo, 1984, p.280.

⁴⁸⁰ p.109.

⁴⁸¹ p.120.

⁴⁸² p.116.

Joyce et *Ulysse*. Parmi ces lettres, c'est la lettre ci-dessous écrite le 5 octobre 1930, destinée à Brody et Meyer de la maison d'édition Rhein-Verlag :

« Zum Erfolg nun die Propaganda : ich bin mit jeder Propaganda einverstanden, die mich[an] Joyce koppelt. Den Svevo habe ich mir auf Grund Ihres Briefes angeschaut: er ist sicherlich ein gutes Buch, ein endgültiges Urteil konnte ich mir noch nicht bilden, habe bloß den vorläufigen Eindruck, daß der Roman das nicht besitzt, was das Wesentliche bei Joyce ist, was ich (im gebührenden Abstand) gleichfalls angestrebt und zum Teil immerhin verwirklicht habe, nämlich die *architektonische Vielstimmigkeit*. Es ist selbstverständlich bloß ein Schlagwort, wenn auch eines mit Hintergrund, ein Schlagwort, das man zwar für eine gemeinsame Propaganda Ulysses-Schlafwandler ausnützen kann, das aber nichts gegen eine solche Schlafwandler-Cosini besagt. Aber in Propagandadinge brauche ich Ihnen nichts dreinzureden; das verstehen Sie besser als ich. Hingegen bitte ich Sie, keine Gemeinsamkeit zwischen Svevo und mir auf Grund des Österreichertums zu statuieren; Svevo hat den Vorteil trotzdem als Italiener zu gelten, während ich unweigerlich in Schönherr-, bestenfalls Hofmannsthalnähe gerückt wäre. Und das [ist] weder für mich, noch für den Rhein-Verlag günstig. Machen Sie also doch das projektierte » trio « lieber als Irisch-Deutsch-Italienisch auf. »⁴⁸³

« Pour le succès, parlons maintenant de la publicité. Je suis d'accord avec toute publicité qui m'associe à Joyce. J'ai regardé Svevo à cause de votre lettre : c'est certainement un bon livre. Un jugement définitif, je n'ai pas encore pu m'en informer, j'ai simplement l'impression provisoire que ce roman ne possède pas ce qui est l'essentiel chez Joyce, ce à quoi je me suis efforcé également (sans oublier la distance qui s'impose) et qu'après tout j'ai réalisé en partie, à savoir : la *polyphonie architectonique*. Ce n'est là bien entendu qu'une formule à effet, bien que ce soit une formule à arrière-plan, une formule qu'on pourra sans doute utiliser pour une publicité commune en faveur du couple *Ulysse-Somnambules*, mais qui ne s'oppose pas à une publicité toute parallèle pour le couple *Somnambules-Cosini*. Mais dans les questions de publicité je n'ai pas besoin de vous mettre mon grain de sel : vous sous y entendez mieux que moi. En revanche je vous prie de n'établir aucune communauté entre Svevo et moi sur la base de l'appartenance à la culture autrichienne. Svevo a l'avantage de passer quand même pour Italien, alors que je serais rangé bon gré mal gré à proximité de Schönherr, et en mettant les choses au mieux, de Hofmannsthal. Et ce ne serait favorable ni pour moi ni pour le Rhein-Verlag. Ainsi présentez donc le « trio » que vous projetez comme : Irlandais-Allemand-Italien. »⁴⁸⁴

Cette lettre est relative à la publicité des *Somnambules*. Broch propose une formule qui

⁴⁸³ Hermann Broch, Daniel Brody, *Briefwechsel 1930-1951*, Herausgegeben von Bertold Hack und Marietta Kleiß, Buchhändler-Vereinigung GMBH, Frankfurt am Main, 1971, p.82.

⁴⁸⁴ Hermann Broch, *Lettres (1929-1951)*, éditées et présentées par Robert Pick, traduites de l'allemand par Albert Kohn, Éditions Gallimard, Paris, 1961, p.36.

lie deux œuvres, celle de James Joyce : *Ulysse* et la sienne les *Somnambules*. Il s'oppose à la publicité qui lie son œuvre à celle d'Italo Svevo. Italo Svevo est un écrivain italien, né à Trieste dans l'Empire austro-hongrois en 1861. Il est le collègue de James Joyce à l'école de langue de Trieste. Son œuvre est appréciée par Joyce. Il publie *La Conscience de Zeno* (*La coscienza di Zeno* en italien) en 1923, dont le personnage principal s'appelle Zeno Cosini. Ce roman est traduit en allemand au début de 1928 sous le titre : *Zeno Cosini*. Broch cite donc « le couple *Somnambules-Cosini* », et non pas « le couple *Somnambules-Zeno* ». Il demande clairement à ne pas établir de relation entre Svevo et lui comme faisant partie de « la culture autrichienne », puisque Svevo est un écrivain italien. Il impose le « trio » « Irlandais-Allemand-Italien » à savoir les écrivains : James Joyce, Hermann Broch et Italo Svevo. Ici, Broch souligne que Svevo est un écrivain italien, et non pas autrichien. En ce qui le concerne, Broch se définit comme « Allemand », et non pas « Autrichien ». Cela s'expliquerait par la situation complexe de Vienne à cette époque d'entre-deux guerres ? Par cette missive, Broch voulait s'opposer à son association à Svevo, plus à cause du contenu de son roman, qu'à cause du problème de nationalité.

Puis la réponse à la lettre de G. H. Meyer en date du 22 septembre 1930. Dans celle-ci, Meyer écrivit :

« Jetzt geht's rasch der Fertigstellung zu, und ich bereite heute abend den Prospekt und die Börsenblattanzeige noch vor. Dieser erste Prospekt wird in erster Linie in Österreich zur Wirkung kommen müssen. Sind Sie böse, wenn man den neuen deutschen Dichter aus Österreich, Hermann Broch, mit einem Altösterreicher, der der große moderne Schriftsteller Italiens geworden ist, zusammenkoppelt: Italo Svevo? »⁴⁸⁵

« Maintenant cela va rapidement se terminer, et je suis prêt ce soir à publier le prospectus et l'annonce de Börsenblatt. Ce premier prospectus doit entrer en vigueur principalement en Autriche. Êtes-vous contrarié si le nouvel écrivain allemand d'origine Autrichienne, Hermann Broch, voit son nom associé à celui d'un ancien autrichien, devenu le grand écrivain moderne

⁴⁸⁵ Hermann Broch, Daniel Brody, *Briefwechsel 1930-1951*, Herausgegeben von Bertold Hack und Marietta Kleiß, Buchhändler-Vereinigung GMBH, Frankfurt am Main, 1971, p.79.

italien : Italo Svevo ? »

Meyer écrit qu'il prépare la publicité destinée à l'Autriche pour la publication des *Somnambules*. Pour cela il demande la permission à Broch de joindre son nom à celui d'un écrivain contemporain dont les œuvres sont déjà vendues et connues en Autriche. Mais Meyer désigne Svevo comme un des écrivains autrichiens. Bien que ce dernier soit italien, il est né dans l'Empire austro-hongrois. Meyer rappelle à Broch qu'il est autrichien et écrit en allemand. De même Svevo est né autrichien et écrit en italien. Selon cette lettre, il est clair que Meyer veut associer ces deux écrivains selon des critères géographiques, et non au vu de leur art et de leurs romans. En réponse, Broch écrit la lettre ci-dessous. Broch y précise qu'il a lu *La Conscience de Zeno* suite au courrier de Meyer en date du 22 septembre 1930.

Après lecture, Broch estime qu'il ne peut pas trouver de point commun entre son œuvre et celle de Svevo : « *architektonische Vielstimmigkeit* (plusieurs voix architectoniques) ».

Dans cette lettre, Broch n'écrit pas à propos de la publicité de son roman. Il tient absolument à ne pas être associé à Svevo. Le 17 octobre 1930, Broch écrit à Meyer :

« Und seien Sie nicht böse, daß ich Ihnen bei der Inseratenformulierung dreingeredet habe. Aber da ich die Sache nicht mit den Augen des Fachmannes, der Sie sind, sondern mit denen des bücherkaufenden Publikums, [handschriftlicher Zusatz:] das ich war, anschau, so kann vielleicht solche Stimme aus dem Volke nichts schaden. Auch jetzt möchte ich noch etwas bemerken: alle Namen anzuführen, Joyce, Gide, Proust, Huxley, Lawrence, Powys, erscheint mir etwas viel und kann den Leser verwirren, umsomehr als es zum Teil heterogene Erscheinungen sind. Ich habe die Namen bloß zur Auswahl geliefert (eine wirkliche Verwandtschaft fühle ich ja bloß zu Joyce und Gide) während die Formulierung Ihnen überlassen bleibt. Sie werden es schon richtig machen. »⁴⁸⁶

« Et ne m'en veuillez pas d'avoir mis mon grain de sel lors de la rédaction des annonces à la presse. Mais comme je vois la chose, non avec les yeux du technicien que vous êtes, mais du public qui achète les livres, peut-être qu'une voix sortant du peuple, comme la

⁴⁸⁶ Hermann Broch, Daniel Brody, *Briefwechsel 1930-1951*, Herausgegeben von Bertold Hack und Marietta Kleiß, Buchhändler-Vereinigung GMBH, Frankfurt am Main, 1971, p.98.

mienne, ne peut pas nuire. Aussi maintenant j'aimerais encore vous faire une remarque : citer tous les noms : Joyce, Gide, Proust, Huxley, Lawrence, Powys me semble un peu beaucoup et peut troubler le lecteur, d'autant plus que ce sont en partie des phénomènes littéraires hétérogènes. Je ne vous ai fourni ces noms que pour que vous choisissiez (de parenté réelle, je n'en sens vraiment qu'avec Joyce et Gide) tout en vous laissant le soin de la rédaction. Je suis persuadé que vous ferez cela très bien. »⁴⁸⁷

Broch ci-dessus s'excuse de mettre son grain de sel ou de s'immiscer dans l'organisation pour la rédaction de la publicité.

Dans la lettre du 5 octobre 1930, il écrit qu'associer Broch et Hofmannsthal n'est pas favorable ni pour lui-même ni pour la maison d'édition. Cette fois également il s'y oppose fortement au regard des futurs acheteurs et lecteurs de son roman. Il propose d'ajouter d'autres noms d'écrivains considérés hétérogènes et contemporains : L'irlandais James Joyce, le français André Gide (1869-1951), le français Marcel Proust (1871-1922), les britanniques : Aldous Huxley (1894-1963), David Herbert Lawrence (1885-1930), et John Cowper Powys (1872-1963).

Bien que Broch désigne « les phénomènes littéraires hétérogènes », il les limite à trois Pays : l'Irlande, la France et la Grande Bretagne. Les noms d'écrivains allemand, autrichien ou italien ne sont pas mentionnés. Nous observons que par ces courriers, Broch n'est pas attaché aux origines géographiques des écrivains. Il rappelle son sentiment que parmi ces écrivains seul Joyce et Gide ont sa sympathie.

⁴⁸⁷ Hermann Broch, *Lettres (1929-1951)*, éditées et présentées par Robert Pick, traduites de l'allemand par Albert Kohn, Éditions Gallimard, Paris, 1961, p.39.

Cette publicité ci-dessous est-elle définitive ? Quand nous consultons *Briefwechsel*, nous pouvons observer des documents ajoutés : les exemples de « vierseitige Prospekt ». ⁴⁸⁸.



Mit aller Verantwortung bringt der Rhein-Verlag nach dem „Ulysses“ von James Joyce das deutsche monumentale Romanwerk von Hermann Broch

**HERMANN
BROCH
DIE
SCHLAF-
WANDLER**

Das Buch
das von der ganzen Welt erwartet wird
Der große Entwicklungsroman
des deutschen Menschen und Deutschlands von 1888–1918

Dans ce prospectus, nous lisons la phrase « Mit aller Verantwortung bringt der Rhein-Verlag nach dem „Ulysses“ von James Joyce das deutsche monumentale Romanwerk von Hermann Broch ». Nous pouvons la traduire : « Avec toute la responsabilité, Rhein-Verlag publie la monumentale œuvre romanesque allemande de Hermann Broch après *Ulysse* de James Joyce ». Cette tournure lie bien *Les Somnambules* de Broch à *Ulysse* de

⁴⁸⁸ Hermann Broch, Daniel Brody, *Briefwechsel 1930-1951*, Herausgegeben von Bertold Hack und Marietta Kleiß, Buchhändler-Vereinigung GMBH, Frankfurt am Main, 1971, P.100.

James Joyce. Son prospectus est enfin rédigé et imprimé dans la forme souhaitait par
Broch.

4.3 Trois points de vue de Milan Kundera

Comment Milan Kundera regarde-t-il les écrits d'Hermann Broch par rapport à ceux de James Joyce ? Nous l'expliquons par ces trois points d'analyse de Milan Kundera : « *petit contexte et grand contexte* », « *C'est dans sa réflexion sur Joyce que Broch développe sa propre poétique du roman* » et « *Joyce n'a jamais été mieux compris que par Broch* ».

4.3.1 « petit contexte et grand contexte »

Commençons par « *petit contexte et grand contexte* ». Quel en est le sens ? Dans l'essai « *Là, vous n'êtes pas chez vous, mon cher* », Kundera écrit ci-dessous :

« Quels sont les moyens que possède un auteur pour se faire comprendre tel qu'il est ? Pas très nombreux, pour Hermann Broch dans les années trente et dans l'Autriche coupée de l'Allemagne devenue fasciste, ni plus tard, dans la solitude de son émigration : quelques conférences, où il exposait son esthétique du roman ; puis, des lettres aux amis, à ses lecteurs, aux éditeurs, aux traducteurs ; il n'a rien négligé étant, par exemple, extrêmement soucieux des petits textes publiés sur la jaquette de ses livres. Dans une lettre à son éditeur, il proteste contre la proposition de la quatrième page de couverture pour *Les Somnambules* qui met son roman en comparaison avec Hugo Von Hofmannsthal et Italo Svevo. Il avance une contre-proposition : le mettre en parallèle avec Joyce et Gide.

Arrêtons-nous sur cette proposition : quelle est, en fait, la différence entre le contexte Broch-Svevo-Hofmannsthal et le contexte Broch-Joyce-Gide ? Le premier contexte est *littéraire* dans le sens large et vague du mot ;

le second est spécifiquement *romanesque* (c'est du Gide des *Faux-monnayeurs* que Broch se réclame). Le premier contexte est un *petit contexte*, c'est-à-dire local, centre-européen. Le deuxième est un grand contexte, c'est-à-dire international, mondial. En se plaçant à côté de Joyce et de Gide, Broch insiste pour que son roman soit perçu dans le contexte du *roman*

européen[.] »⁴⁸⁹

Partant de la situation de l'Autriche dans les années 1930, Kundera explique ci-dessus, les difficultés de Broch à s'identifier. Rappelons le contexte. En 1932, Engelbert Dollfuss est appelé au poste de chancelier fédéral d'Autriche. A partir de 1934 il transforme son régime politique en un système plus autoritaire désigné de nos jours comme « Austrofascisme ». En 1938, Hermann Broch s'exile. Mais avant son départ de l'Autriche, il prononce quelques conférences et écrit régulièrement. Nous pouvons consulter des lettres de cette époque.

Kundera revient ci-dessus sur la lettre de Broch destinée à son éditeur. Il est certain que Kundera avait connaissance des deux lettres de Broch du 5 octobre et du 17 octobre 1930. Kundera rappelle que Broch a protesté à propos de la comparaison de son œuvre avec celles d'Hofmannsthal et de Svevo. Broch a insisté pour mettre en parallèle son œuvre avec celles de Joyce et de Gide.

Kundera revient sur la raison de cette protestation : le petit contexte centre européen et le grand contexte international et mondial. Il traite ici du contexte géographique dans la littérature : d'une part « centre européen » comme « local » ou « petit contexte », et d'autre part « international » ou « mondial » comme « grand contexte ».

Quand Broch parle de « phénomènes littéraires hétérogènes », il ne mentionne pas dans ses lettres de 1930 le « *roman européen* », ni « *international* ». L'idée de ces deux lettres était qu'il n'acceptait pas d'être catalogué par le nom du pays.

Cependant nous avons un doute sur la réalité de cette phrase de Kundera :

⁴⁸⁹ Milan Kundera, « Là, vous n'êtes pas chez vous, mon cher », in *Les Testaments trahis*, Œuvre édition définitive II, Éditions Gallimard, 2011, p.916.

« Broch insiste pour que son roman soit perçu dans le contexte du *roman européen* ». Broch cite les noms des écrivains européens comme celui des « littéraires hétérogènes » : Joyce, Gide, Proust, Huxley, Lawrence, Powys⁴⁹⁰. Mais Broch voulait-il être identifié comme un écrivain européen ? Il voulait plutôt être estimé pour le contenu de son roman. Broch est né en 1886 à Vienne dans l'empire Austro-Hongrois. En 1918, âgé de trente-deux ans il subit le déclin d'une certaine civilisation à l'occasion du démembrement de l'empire Austro-Hongrois. Était-il fier d'être un membre de l'Empire ? Nous supposons que cela n'avait plus une grande importance pour lui.

Dans sa lettre du 5 octobre 1930, Broch se définit comme « Allemand », et non pas « Autrichien ». En ce qui concerne Italo Svevo ce dernier est né et a vécu à Trieste. Cette ville faisait partie de l'empire austro-hongrois. En 1921, après la première guerre mondiale Trieste et sa région furent rattachées à l'Italie. Cela veut donc dire qu'en 1930 quand Broch écrit les lettres à sa maison d'édition, Trieste est italienne. Broch a vécu à une période où les systèmes politiques et les pays furent bouleversés. En 1930, Broch proteste contre la publicité associant son nom à celui de Svevo. Elles font suite à la proposition de sa maison d'édition. Cette position est influencée par son éducation et sa formation de base.

Comme nous l'avons cité précédemment dans sa biographie, Broch n'a pas étudié la littérature et l'histoire de la littérature à l'université. Il a suivi des études pour obtenir un diplôme d'ingénieur dans l'industrie textile. Son intérêt est encore pour les mathématiques et la philosophie. Ses connaissances sur la littérature proviennent de ses

⁴⁹⁰ « Auch jetzt möchte ich noch etwas bemerken: alle Namen anzuführen, Joyce, Gide, Proust, Huxley, Lawrence, Powys, erscheint mir etwas viel und kann den Leser verwirren, umsomehr als es zum Teil heterogene Erscheinungen sind. », Hermann Broch, Daniel Brody, *Briefwechsel 1930-1951*, Herausgegeben von Bertold Hack und Marietta Kleiß, Buchhändler-Vereinigung GMBH, Frankfurt am Main, 1971, p.98.

nombreuses lectures. Il se peut qu'il ne soit pas assez imprégné par des traditions littéraires. Nous ne négligeons pas ces faits pour analyser les lettres de contestation de Broch.

À ce propos, dans quelle langue Kundera a-t-il lu cette correspondance ? Nous l'ignorons, nous supposons qu'il l'a lue en français comme les autres essais écrits par Broch. Le livre de *Lettres* est publié en allemand en 1957 et en français en 1961, puis *Briefwechsel* en allemand en 1971. Comme nous l'avons déjà traité, c'est à partir des années 1980, après son arrivée en France, que Kundera commence à citer Broch. Les livres de Kundera sont édités par la maison Gallimard, qui publie également les *Lettres* de Broch. Il lui était plus aisé de les lire en France et donc dans la version française. Au début des années 1980, Kundera commence effectivement à écrire des essais en français. Concernant la traduction en français, remarquons que *Lettres* en français n'est pas l'équivalent de « Correspondances ». Nous n'avons pas connaissance des lettres écrites par l'éditeur Meyer. De plus, toutes les lettres ne sont pas traduites.

Parmi les sept lettres écrites entre le 22 septembre 1930 et le 17 octobre 1930, Broch écrit fréquemment à la maison d'édition soit à Meyer, soit à Brody : le 5 octobre à Brody et Meyer, le 9 octobre à Meyer, le 10 octobre à Brody, le 11 octobre à Meyer, le 13 octobre à Meyer, le 15 octobre à Meyer et le 17 octobre à Meyer. Dans *Lettres* ne sont reprises que les trois suivantes sur les sept : le 5 octobre, le 13 octobre et 17 octobre 1930. Parmi ces trois lettres, nous en citons deux ci-dessous. À noter que dans le livre consulté ne sont pas insérées des exemples des prospectus de la maison d'édition. Cependant dans *Lettres*, nous consultons d'autres lettres destinées à d'autres personnes que celles envoyées à la maison d'édition.

Dans « Là, vous n'êtes pas chez vous, mon cher », Kundera écrit « des lettres aux amis, à ses lecteurs, aux éditeurs, aux traducteurs ». Kundera a consulté la version en

français publiée par Gallimard pour écrire son essai : « Là, vous n'êtes pas chez vous, mon cher ». Nous avons pu lire cette version française de *Lettres*. Ci-dessous nous reprenons la lettre écrite le 5 octobre 1930, à Brody et Meyer, traduite en français :

« Pour le succès, parlons maintenant de la publicité. Je suis d'accord avec toute publicité qui m'associe à Joyce. J'ai regardé Svevo à cause de votre lettre : c'est certainement un bon livre. Un jugement définitif, je n'ai pas encore pu m'en former, j'ai simplement l'impression provisoire que ce roman ne possède pas ce qui est l'essentiel chez Joyce, ce à quoi je me suis efforcé également (sans oublier la distance qui s'impose) et qu'après tout j'ai réalisé en partie, à savoir : la *polyphonie architectonique*. »⁴⁹¹

Remarquons l'expression « *polyphonie architectonique* ». Albert Kohn, a traduit le mot « *Vielstimmigkeit* » en « polyphonie ». En allemand, « viel » signifie « nombreux » ou « beaucoup », et « ...stimmig » fait « qui a tant de voix ». Selon le dictionnaire « vielstimmig (adj.) » signifie « à plusieurs voix ». Le dictionnaire donne un exemple « vielstimmiger Beifall » comme « tonnerre d'applaudissements »⁴⁹². En allemand, il existe le mot « Polyphonie » comme un terme musical. Cela veut dire qu'on peut utiliser parfois le mot « vielstimmig » dans le contexte musical. Comme nous l'avons écrit, l'idée de « polyphonie » est l'un des plus importants sujets propres à Milan Kundera et à Hermann Broch. Kundera utilise plusieurs fois ce mot pour analyser l'art dans *Les Somnambules* de Broch. Kundera emprunte ce mot propre au vocabulaire musical. Il reprend ce mot dans *L'Art du roman* publié en 1986. Bien que Kundera n'ait jamais nié ni affirmé avoir emprunté le mot « polyphonie » à Broch, nous pouvons affirmer que

⁴⁹¹ Hermann Broch, *Lettres (1929-1951)*, éditées et présentées par Robert Pick, traduites de l'allemand par Albert Kohn, Éditions Gallimard, Paris, 1961, p.36.

⁴⁹² *Larousse Grand Dictionnaire*, allemand français, français allemand, Paris, Larousse, 2007.

Kundera a été inspiré par ce mot. Quand Kundera a lu cette lettre, il fut sensible à ce mot.

4.3.2 « C'est dans sa réflexion sur Joyce que Broch développe sa propre poétique du roman »

Commençons par cette phrase : « c'est dans sa réflexion sur Joyce que Broch développe sa propre poétique du roman »⁴⁹³. Quel sens donne-t-il à « sa propre poétique du roman ? Ci-dessous reprenons la réflexion de Kundera :

« Il y a deux contextes élémentaires dans lesquels on peut situer une œuvre d'art : ou bien l'histoire de sa nation (appelons-le le *petit contexte*), ou bien l'histoire supranationale de son art (appelons-le le *grand contexte*). Nous sommes accoutumés à envisager la musique, tout naturellement, dans le grand contexte : savoir quelle était la langue natale de Roland de Lassus ou de Bach n'a pas grande importance pour un musicologue ; par contre, un roman, parce qu'il est lié à sa langue, est étudié dans toutes les universités du monde presque exclusivement dans le petit contexte national. L'Europe n'a pas réussi à penser sa littérature comme une unité historique et je ne cesserai de répéter que c'est là son irréparable échec intellectuel. Car, pour rester dans l'histoire du roman : c'est à Rabelais que réagit Sterne, c'est Sterne qui inspire Diderot, c'est de Cervantès que se réclame sans cesse Fielding, c'est à Fielding que se mesure Stendhal, c'est la tradition de Flaubert qui se prolonge dans l'œuvre de Joyce, c'est dans sa réflexion sur Joyce que Broch développe sa propre poétique du roman, c'est Kafka qui fait comprendre à Garcia Marquez qu'il est possible de sortir de la tradition et d'« écrire autrement ». »⁴⁹⁴

Kundera retraite ici le sujet « *petit contexte* » et « *grand contexte* » développé dans *Les*

⁴⁹³ Milan Kundera, « Die Weltliteratur », *Œuvre* édition définitive II, Éditions Gallimard, 2011, p.967.

⁴⁹⁴ Milan Kundera, « Die Weltliteratur », in *Le Rideau*, *Œuvre* édition définitive II, Éditions Gallimard, 2011, p.967.

Testaments trahis en 1993. Cet extrait ci-dessus est inclus dans le recueil d'essais *Le Rideau* paru en 2005, plus de dix ans après *Les Testaments trahis*.

En 1993, il donnait la définition « *petit contexte* » comme « littéraire » ou « local », et « *grand contexte* » comme « romanesque », « international » ou « mondial ». Kundera définit cette fois « *petit contexte* » comme « nation » et « *grand contexte* » comme « histoire supranationale de son art ». Bien qu'il ait traité seulement de littérature ou de roman, il élargit sa réflexion à la littérature et à la musique. Il pose le problème du lien de l'écrivain avec sa langue natale. Pour l'œuvre d'un écrivain, la langue natale n'est pas prépondérante. Il comprend la particularité de la littérature liée à la langue, par contre, l'étude académique d'une œuvre pensée exclusivement à travers un petit contexte national lui semble un « irréparable échec ». Généralement à l'université, la littérature est enseignée et étudiée dans un contexte géographique exemple la littérature américaine, la littérature antillaise, la littérature française ou la littérature allemande. Par contre, dans le monde académique de la musique, il est possible de classifier par périodes : la musique baroque, la musique classique, la musique romantique. Ces périodes peuvent regrouper des musiciens de différents pays européens.

Poursuivons la pensée de Kundera à propos de l'influence d'écrivains sur d'autres écrivains, Kundera donne ci-dessous des exemples :

L'écrivain britannique Laurence Sterne (1713-1768) est connu comme l'auteur de *Vie et Opinions de Tristram Shandy, gentilhomme*. Guillemette Bolens, spécialiste de littérature anglaise et comparée remarque « Chez des auteurs comme Rabelais, Cervantès et Sterne, l'humour joue un rôle fondamental »⁴⁹⁵. Quand nous comparons ces trois écrivains Rabelais (1494 -1553), Cervantès (1547-1616) et Sterne, avant tout nous nous souvenons

⁴⁹⁵ Guillemette Bolens, *L'Humour et le savoir des corps*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2016, P.9.

de leur « humour ». C'est également dans la comparaison entre Diderot et Sterne que Kundera écrit ci-dessous pour définir le mot « RIRE (européen) » dans l'essai « Soixante-neuf mots » paru dans *L'Art du roman* :

« Pour Rabelais, la gaieté et le comique ne faisaient encore qu'un. Au XVIII^e siècle, l'humour de Sterne et de Diderot est un souvenir tendre et nostalgique de la gaieté rabelaisienne. »⁴⁹⁶

Kundera associe ci-dessus les noms de ces trois écrivains Rabelais, Sterne et Diderot, aux mots « gaieté et comique ». Selon Kundera, l'humour de Sterne et de Diderot rappelle la gaieté rabelaisienne.

Concernant Sterne et Diderot Kundera également fait allusion à « l'humour ». Il écrit une pièce de théâtre en trois actes *Jacques et son maître* inspirée du roman de Diderot *Jacques le fataliste et son maître*. Dans *Jacques et son maître*, Kundera précise ses réflexions sur Diderot et son œuvre. Il associe à plusieurs reprises Diderot et Sterne dans ses essais. Dans « L'Héritage décrié de Cervantès » paru dans *L'Art du roman*, Kundera cite ces deux écrivains et qualifie leurs œuvres *Tristram Shandy* et *Jacques le fataliste* « comme un jeu grandiose »⁴⁹⁷ :

« Le roman ultérieur se fit ligoter par l'impératif de la vraisemblance, par le décor réaliste, par la rigueur de la chronologie. Il abandonna les possibilités contenues dans ces deux chefs-d'œuvre, qui étaient en mesure de fonder une autre évolution du roman que celle qu'on connaît (oui, on peut imaginer aussi une autre histoire du roman européen...). »⁴⁹⁸

⁴⁹⁶ Milan Kundera, « Soixante-neuf mots », in *L'Art du roman*, Œuvre édition définitive II, Éditions Gallimard, 2011, p.732.

⁴⁹⁷ Milan Kundera, « L'Héritage décrié de Cervantès », in *L'Art du roman*, Œuvre édition définitive II, Éditions Gallimard, 2011, p.648.

⁴⁹⁸ Milan Kundera, « L'Héritage décrié de Cervantès », in *L'Art du roman*, Œuvre édition définitive II,

Kundera remarque ci-dessus que ces deux œuvres ne sont pas gênées par la vraisemblance, le réalisme, ou la chronologie. En même temps il déplore que ces grandes possibilités ne soient pas assumées comme un héritage de l'œuvre de Rabelais. Hermann Broch ne traite pas « l'humour » dans ses essais, même s'il apprécie la vraisemblance et le réalisme, comme nous l'avons traité dans « 2.2 Le « Kitsch » d'Hermann Broch ». Kundera apporte un autre point de vue que celui de Broch en particulier dans une de ses œuvres : *le livre du Rire et de l'Oubli* (1978).

Dans « Entretien sur l'art de la composition » paru dans *L'Art du roman*, Kundera cite les noms de Sterne et Diderot :

« Ce qui lui enlève l'apparence d'un roman, c'est l'absence d'unité d'action. On a du mal à imaginer un roman sans elle. Même les expérimentations du « nouveau roman » sont fondées sur l'unité d'action (ou de non-action). Sterne et Diderot s'amuse à rendre cette unité extrêmement fragile. Le voyage de Jacques et de son maître occupe la partie mineure du roman, il n'est qu'un prétexte comique pour emboîter d'autres anecdotes, récits, réflexions. Néanmoins ce prétexte, cette « boîte », est nécessaire pour que ce roman soit ressenti comme roman ou, au moins, comme parodie de roman. »⁴⁹⁹

Kundera écrit au début que « l'unité d'action » de l'œuvre de Sterne et de Diderot est extraordinairement fragile. Puis pour illustrer son assertion, il reprend les mots propres à « l'humour » comme « comique » et « parodie ». Il est donc clair que Kundera a « l'humour » en tête dans cette citation.

Mais pourquoi Kundera écrit-il « c'est Sterne qui inspire Diderot » ? En fait ces

Éditions Gallimard, 2011, p.648.

⁴⁹⁹ Milan Kundera, « Entretien sur l'art de la composition », in *L'Art du roman*, Œuvre édition définitive II, Éditions Gallimard, 2011, p.691.

deux écrivains sont nés en 1713. Cependant Sterne a publié *Vie et opinions de Tristram Shandy, gentilhomme* en 1759, et Diderot a écrit *Jacques le fataliste et son maître* vers la fin de sa vie en 1784 mais publiée post-mortem en 1796. Ce qui explique la prévalence que Kundera donne à Sterne.

En ce qui concerne le lien entre Cervantès et Fielding, Kundera écrit dans *Le Rideau*.

« Fielding a écrit son roman en 1749, donc deux siècles après *Gargantua et Pantagruel*, un siècle et demi après *Don Quichotte*, et pourtant, même s'il se réclame de Rabelais et de Cervantès, le roman est toujours pour lui un art nouveau, si bien qu'il se désigne lui-même comme « le fondateur d'une nouvelle province littéraire... ». »⁵⁰⁰

L'écrivain anglais Henry Fielding (1707-1754) écrit le roman *The History of Tom Jones, a Foundling* [*Histoire de Tom Jones, enfant trouvé*] en 1749. Par « son roman en 1749 », Kundera fait référence à l'histoire de cet enfant abandonné et recueilli par un châtelain. François Rabelais a écrit *Gargantua et Pantagruel* de 1532 à 1534 soit environ deux cents ans avant *Tom Jones*. Cervantès a publié *Don Quichotte* entre 1605 et 1615.

À propos, dans « Die Weltliteratur », Kundera écrit : « c'est de Cervantès que se réclame sans cesse Fielding » et ici dans *Le Rideau* il réutilise le même mot « se réclamer » à propos de Rabelais et de Cervantès.

Dans « Die Weltliteratur » cité précédemment Kundera écrit que « c'est la tradition de Flaubert qui se prolonge dans l'œuvre de Joyce ». Il précise sa pensée dans « Soixante-neuf mots » paru dans *L'Art du roman* :

⁵⁰⁰ Milan Kundera, « Conscience de la continuité », in *Le Rideau, Œuvre édition définitive II*, Éditions Gallimard, 2011, p.948.

« À partir de 1857, l'histoire du roman sera celle du *roman devenu poésie*. Mais *assumer les exigences de la poésie* est tout autre chose que *lyriser* le roman (renoncer à son essentielle ironie, se détourner du monde extérieur, transformer le roman en confession personnelle, le surcharger d'ornements). Les plus grands parmi *les romanciers devenus poètes* sont violemment *antilyriques* : Flaubert, Joyce, Kafka, Gombrowicz. Roman : poésie antilyrique. »⁵⁰¹

En 1857, Gustave Flaubert (1821-1880) publie le roman *Madame Bovary*. Pour Kundera cette œuvre marque l'histoire du « roman devenu poésie ». Kundera pense que la tradition de Flaubert « *antilyrique* » est vive dans l'œuvre de Joyce : *Ulysse* en 1922, *Le Château* en 1926 (écrit à partir de 1922) et *Ferdydurke* en 1937. De même, pour saisir le sens de « c'est Kafka qui fait comprendre à Garcia Marquez qu'il est possible de sortir de la tradition et d'« écrire autrement » », nous nous référons à « *L'Ombre castratrice de Saint Garta* » paru dans *Les Testaments trahis* de Kundera.

« Je me rappelle une conversation, il y a vingt ans déjà, avec Gabriel Garcia Marquez qui m'a dit : « C'est Kafka qui m'a fait comprendre qu'on peut écrire autrement. » Autrement, cela veut dire : en franchissant la frontière du vraisemblable. Non pas pour s'évader du monde réel (à la manière des romantiques) mais pour mieux le saisir. »⁵⁰²

Ci-dessus Kundera rapporte la conversation échangée avec Garcia Marquez dans les années 1970. Pour Garcia Marquez les écrits de Franz Kafka l'ont aidé à comprendre la manière d'écrire autrement pour mieux saisir le monde réel. « Saisir le monde réel »,

⁵⁰¹ Milan Kundera, « Soixante-neuf mots », in *L'Art du roman, Œuvre édition définitive II*, Éditions Gallimard, 2011, p.732.

⁵⁰² Milan Kundera, « *L'Ombre castratrice de saint Garta* », in *Les Testaments trahis, Œuvre édition définitive II*, Éditions Gallimard, 2011, p.782.

exclure le mensonge et le vraisemblable sont également une des convictions d'Hermann Broch. Kundera rapproche ici Hermann Broch et Franz Kafka.

Concernant la relation entre Joyce et Broch, Kundera écrit sur ces deux écrivains pour reprendre « *petit contexte et grand contexte* » et « Joyce n'a jamais été mieux compris que par Broch ». Kundera rajoute « c'est dans sa réflexion sur Joyce que Broch développe sa propre poétique du roman ». Nous sommes bien dans le contenu de « *petit contexte et grand contexte* ». Revenons sur la citation dans « Là, vous n'êtes pas chez vous, mon cher » paru dans *Les Testaments trahis* où Kundera écrit également :

« [I]l se rend compte que *Les Somnambules*, de même qu'*Ulysse* ou *Les Faux-monnayeurs*, est une œuvre qui révolutionne la forme romanesque, qui crée une autre esthétique du roman, et que celle-ci ne peut être comprise que sur la toile de fond de l'histoire du *roman en tant que tel*. »⁵⁰³

Kundera écrit ci-dessus que Broch réalise que son œuvre *Les Somnambules*, a la possibilité de modifier la forme romanesque comme l'*Ulysse* de Joyce et *Les Faux-monnayeurs* de Gide. Kundera à juste titre explique ici pourquoi Broch ne souhaitait pas être associé à l'œuvre de Svevo. Selon Kundera, Broch et Joyce créent une autre esthétique du roman. Il s'attache à la « forme », à l'« esthétique » et à l'« histoire » du roman. Bien qu'il ait en tête le mot « poétique », Kundera ici ne l'utilise pas. Nous pouvons conclure que « sa propre poétique du roman » signifie « une autre esthétique du roman ».

⁵⁰³ Milan Kundera, « Là, vous n'êtes pas chez vous, mon cher », in *Les Testaments trahis*, Œuvre édition définitive II, Éditions Gallimard, 2011, p.916.

4.3.3 « Joyce n'a jamais été mieux compris que par Broch »

En introduction à ce chapitre, reprenons cet extrait de « Die Weltliteratur » écrit par Kundera en 2011.

« Ce que je viens de dire, c'est Goethe qui l'a formulé pour la première fois : « La littérature nationale ne représente plus grand-chose aujourd'hui, nous entrons dans l'ère de la littérature mondiale (die Weltliteratur) et il appartient à chacun de nous d'accélérer cette évolution. » Voilà, pour ainsi dire, le testament de Goethe. [...] Et pourtant, toujours sous-estimé par ses compatriotes, Rabelais n'a jamais été mieux compris que par un Russe : Bakhtine ; Dostoïevski que par un Français : Gide ; Ibsen que par un Irlandais : G. B. Shaw ; James Joyce que par un Autrichien : Hermann Broch [...]. »⁵⁰⁴

Kundera explique ci-dessus la différence entre la « littérature nationale » et la « littérature mondiale » en se référant à Goethe. C'est en 1827 que Johann Wolfgang von Goethe a inventé le mot « Weltliteratur »⁵⁰⁵. Remarquons aussi que Kundera utilise ce mot comme un symbole du « *grand contexte* ». Broch a étudié profondément l'œuvre de Goethe. Paul Michael Lützel remarque que le thème radical de Broch dans *James Joyce et le temps présent* présente la même construction littéraire que celle de Joyce dans *Ulysse*. Celle-ci se retrouvait déjà dans *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister* de Goethe⁵⁰⁶.

Nous supposons donc que l'idée du « phénomène littéraire hétérogène » aurait son origine dans l'œuvre de Goethe. Remarquons qu'ultérieurement et probablement inconsciemment, Kundera commencera à écrire sur « Weltliteratur ».

À propos des écrivains « sous-estimés » Kundera dit que c'est l'écrivain russe

⁵⁰⁴ Milan Kundera, « Die Weltliteratur », in *Œuvre* édition définitive II, Éditions Gallimard, 2011, pp.967, 968.

⁵⁰⁵ http://sucra.saitama-u.ac.jp/modules/xoonips/download.php/BKK0001559.pdf?file_id=25308

⁵⁰⁶ p.140.

Bakhtine (1895–1975) qui comprend le mieux Rabelais, l'écrivain français André Gide (1869-1951) Dostoïevski, l'écrivain irlandais George Bernard Shaw (1856-1950) le dramaturge norvégien Henrik Ibsen, et l'écrivain autrichien Hermann Broch, James Joyce.

Kundera souligne ici les exemples d'écrivains libérés des conventions littéraires nationales. Broch n'est pas le seul écrivain qui comprenne bien l'œuvre de Joyce. Il est vrai qu'en Angleterre, Joyce eut des difficultés lors de la publication de *Les Gens de Dublin* et il lui fut demandé quelques suppressions⁵⁰⁷. Pour *Ulysse*, ce roman paraît d'abord sous forme de chroniques dans le magazine américain *Little Review* en mars 1918⁵⁰⁸. La première édition complète est publiée par Shakespeare and Company, en France à Paris en 1922. À Dublin où l'action se passe, l'un des personnages irlandais est inspiré par John Stanislaus Joyce, le père de James Joyce. Son père n'aime pas ce livre⁵⁰⁹, tout comme ses compatriotes qui n'ont pas toujours bien accepté cette description parfois dévalorisante des Irlandais. Les œuvres du français Rabelais et du norvégien Ibsen étaient aussi considérées obscènes ou scandaleuses par leurs compatriotes. De même quelques œuvres de Dostoïevski étaient critiquées sévèrement en Russie. Ces écrivains ne sont pas toujours reconnus comme de grands écrivains. Bien que Kundera souligne

⁵⁰⁷ « He offered Joyce alternative proposals, the first to make all requested deletions with an explanatory preface, the second to bring out the book under his own name. », Richard Ellmann, *James Joyce*, New and Revised Edition, Oxford, Oxford University Press, 1982, P.324.

⁵⁰⁸ « They did in fact start the book in the March 1918 issue of the Little Review, and nobly piloted the magazine towards the reef of censorship on which it temporarily foundered. », Richard Ellmann, *James Joyce*, New and Revised Edition, Oxford, Oxford University Press, 1982, P.421.

⁵⁰⁹ « Off in Dublin copies reached Mrs. Murray and John Stanislaus Joyce. Neither of them liked the book. Mrs. Murray was scandalized and put it away in a press --- then lent it so it would not be in the house; John Joyce, after staring at parts of the book through his monocle, observed without rancor to his daughter Eva, 'He's a nice sort of blackguard.' », Richard Ellmann, *James Joyce*, New and Revised Edition, Oxford, Oxford University Press, 1982, P.530.

que Joyce n'était pas estimé par ses compatriotes, il remarque que Broch estime beaucoup Joyce. Nous retrouvons ici la pensée de Kundera sur « *petit contexte et grand contexte* » et sur « une autre esthétique du roman ».

4.3.4 James Joyce et le temps présent

Pourquoi Kundera affirme-t-il que Broch eût beaucoup d'estime pour James Joyce ? Nous le développons ici à partir de l'essai de Broch : *James Joyce et son temps*.

Milan Kundera a-t-il consulté cette œuvre ? À vrai dire, il ne détaille pas cet essai, et nous ne pouvons pas l'affirmer. Pourtant comme nous l'avons déjà traité dans le chapitre---, Kundera a consulté l'essai de Broch sur « Kitsch » en traduction française pour écrire son essai⁵¹⁰ « Quatre-vingt-neuf mots ». La maison d'édition Gallimard publie le recueil d'essais d'Hermann Broch, intitulé *Création littéraire et connaissance* introduit par Hannah Arendt, et traduit de l'allemand par Albert Kohn. Pour Kundera, il n'aurait pas été difficile de prendre connaissance de ce recueil, tiré en plusieurs éditions, après son arrivée en France. Ce recueil contient plusieurs essais dont « Quelques remarques à propos de l'art tape-à-l'œil », « Hofmannsthal et son temps. Étude » et « James Joyce et le temps présent ». Il est probable que Kundera consulte ces essais à l'occasion de sa lecture « Quelques remarques à propos de l'art tape-à-l'œil ».

Poursuivons ci-après ce qu'écrit Hermann Broch sur James Joyce dans l'essai *James Joyce et le temps présent*.

⁵¹⁰ « Dans la version française du célèbre essai de Hermann Broch, le mot « kitsch » est traduit par « art de pacotille ». Un contresens, car Broch démontre que le kitsch est autre chose qu'une simple œuvre de mauvais goût. », Milan Kundera, « Quatre-vingt-neuf mots », in *Le Débat histoire politique société*, numéro 37, novembre, Paris, Gallimard, 1985, p.99.

« Il faut remonter loin dans l'histoire de la peinture, peut-être aux grands maîtres de la Renaissance, pour retrouver une semblable multiplicité de moyens d'expression, une semblable possession des techniques existantes, une semblable théorisation et scientification de la représentation picturale, comme on les rencontre dans l'œuvre de Picasso, et si, dans la littérature moderne, on veut mettre un nom en parallèle, pour une telle richesse, une telle abondance de variations sur la dissolution et la synthèse de l'objet, il n'y en a véritablement qu'un seul et c'est celui de James Joyce. »⁵¹¹

Broch fait l'éloge de James Joyce comme étant un écrivain incomparable, qui donne notamment une « multiplicité de moyens d'expression », « possession des techniques existantes » et « représentation picturale ». Il poursuit qu'il est impossible de trouver d'autres écrivains contemporains arrivés à la richesse de la connaissance et à l'abondance de variations comme James Joyce. Nous observons que Broch compare ci-dessus des artistes différents : des grands maîtres de la Renaissance, le peintre espagnol vivant en France, Pablo Picasso (1881-1973), et l'écrivain James Joyce. Il assimile James Joyce à d'autres artistes non écrivains, ayant des connaissances sur la littérature allant de la mythologie grecque à la littérature contemporaine. Si Kundera avait lu cette œuvre, il aurait remarqué cet écrit. Nous ne pouvons pas traiter détaillé dans notre thèse, Kundera regroupe des personnages et des personnes historiques comparables dans plusieurs de ses romans. Pour ce faire, il se serait inspiré d'autres sources pour écrire cet essai ? Il compare également des artistes venant d'autres disciplines : des musiciens et des écrivains. Concernant le musicien tchèque Leoš Janáček (1854-1928), il l'associe souvent avec des écrivains comme Flaubert, Joyce ou Hemingway⁵¹². Ce dernier point

⁵¹¹ Hermann Broch, « James Joyce et le temps présent » in *Création littéraire et connaissance*, Traduit de l'allemand par Albert Kohn, Gallimard, Paris, 2007, P.204.

⁵¹² « Cette force ne vise pas seulement l'art, elle vise avant tout la réalité même. Elle fait le contraire de

est détaillé dans le chapitre---

Nous savons maintenant que Broch apprécie James Joyce au même titre que les grands maîtres de la Renaissance. Que cite Broch des autres influences artistiques de Joyce ?

« Outre que les formes de figuration antiques et traditionnelles, donc la forme épique, lyrique, dramatique sont fondues en une unité, outre que ces formes elles-mêmes sont employées dans des variations de la plus grande diversité, dans des transformations qui s'étagent de l'expression scientifique à l'expression homérique et que chacun des douze chapitres d'*Ulysse* est écrit dans un style différent, il existe aussi dans ce livre des passages que l'on pourrait qualifier d'absolument naturalistes et il y en a même où le sujet figuré apparaît dissous d'une façon telle que l'on comprend que des critiques aient parlé d'un dadaïsme. »⁵¹³

Broch cite ci-dessus trois formes utilisées dans *Ulysse* : « la forme épique », « la forme lyrique » et « la forme dramatique ». Dans *Ulysse*, James Joyce essaie plusieurs formes. Dans ce roman chaque partie est écrite sous une forme singulière. De plus, Broch souligne que les trois formes sont fondues en une unité. Mais ces formes sont utilisées dans des variations d'une grande diversité. De plus, Broch y souligne que Joyce a recours à ce procédé dans chacun des douze chapitres d'*Ulysse*.

Nous l'avons déjà écrit dans « 2.4.1.4 Le reportage », Milan Kundera remarque « cinq éléments » pris dans la troisième partie des *Somnambules* d'Hermann Broch : « le récit romanesque », « la nouvelle intimiste », « le reportage », « le récit poétique », et

ce que faisant Flaubert, Janacek, Joyce, Hemingway. Sur l'instant présent, elle jette le voile des lieux communs afin que disparaisse le visage du réel. », Milan Kundera, « *À la recherche du présent perdu* », in *Les Testaments trahis*, Œuvre édition définitive II, Éditions Gallimard, 2011, p.845.

⁵¹³ Hermann Broch, « James Joyce et le temps présent » in *Création littéraire et connaissance*, Traduit de l'allemand par Albert Kohn, Gallimard, Paris, 2007, P.194.

« l'essai philosophique »⁵¹⁴. Hermann Broch écrit également son roman sous plusieurs formes comme James Joyce l'avait réalisé. Cela veut dire que Broch a été inspiré par cette façon d'écrire de James Joyce dans *Ulysse* de James Joyce. En réalité, *Ulysse* a été publié dans son intégralité en 1922. En 1927, il est traduit en allemand. Le roman *Les Somnambules* est publié plus tard, en 1931 et 1932. Cependant Broch ne reprend pas toutes les formes employées par Joyce. Parmi ces formes caractéristiques de Joyce, nous prenons comme exemple le chapitre XV d'*Ulysse* : Circé. Joyce écrit ce chapitre sous forme théâtrale. Pourtant dans *Les Somnambules* Broch ne reprend pas cette forme. Ce procédé d'écriture qui change de forme pour chaque chapitre, n'est pas rare à cette époque littéraire. James Joyce ne serait pas le seul écrivain qui utilise ce procédé rédactionnel littéraire.

Ces recherches sur James Joyce ont-elles inspirées d'autres romans de Broch comme *La Mort de Virgile* en 1945, *Les Irresponsables* en 1950 etc. ? Hideo Kikumori remarque que Broch rompt la tradition du roman réaliste du XIXème siècle dans *Les Somnambules*, et après sa lecture d'*Ulysse* il serait convaincu de cette importance⁵¹⁵. Broch commente plutôt le naturalisme dans *Ulysse* et écrit ci-dessous :

« Lorsque dix-huit heures de vie sont décrites sur 1 200 pages, c'est-à-dire 75 pages par heure, plus d'une page pour chaque minute, presque une ligne pour chaque seconde, lorsqu'en outre les besoins naturels de l'homme sont retenus dans la mémoire avec

⁵¹⁴ « Prenez le troisième roman des *Somnambules*. Il est composé de cinq éléments, de cinq « lignes » intentionnellement hétérogènes : 1. le *récit romanesque* fondé sur les trois principaux personnages de la trilogie : Pasenow, Esch, Huguenau ; 2. la *nouvelle intimiste* sur Hanna Wendling ; 3. le *reportage* sur un hôpital militaire ; 4. le *récit poétique* (en partie en vers) sur une jeune fille de l'Armée du salut ; 5. L' *essai philosophique* (écrit dans un langage scientifique) sur la dégradation des valeurs. », Milan Kundera, « Entretien sur l'art de la composition » in *L'Art du roman, Œuvres édition définitive II*, 1986, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, pp.684-685.

⁵¹⁵ Hermann Broch, *Hofmannsthal to sono jidai*, traduit en japonais par Hideo Kikumori, Chikuma-shobo, Tokyo, 1984, p.280.

précision, on pourrait penser que le caractère de ce livre serait un grandiose enregistrement naturaliste. Ce naturalisme existe, il existe même avec toute l'intensité possible et il n'est nullement limité, comme beaucoup le pensent, au domaine psychologique ni non plus au monologue intérieur, particulier à Joyce. Au contraire il comprend toutes les méthodes naturalistes, de Zola à Dostoïevski, et dépasse celui des naturalistes. »⁵¹⁶

Broch écrit sur une particularité du « naturalisme » dans *Ulysse* en citant les noms d'Émile Zola (1840-1902) et de Fiodor Dostoïevski (1821-1881) comme des exemples d'écrivains naturalistes connus. Cependant il ne dit pas qu'*Ulysse* est juste « un grandiose enregistrement naturaliste », bien que Joyce décrive précisément la journée d'un de ces personnages en 1200 pages⁵¹⁷. Selon cet exemple, Broch illustre son « histoire » des méthodes naturalistes, et trouve la trace de ces toutes méthodes et leur développement dans *Ulysse*. Ce que Broch souligne ici est l'existence claire de la tradition naturaliste dans l'œuvre de Joyce.

Dostoïevski est-il perçu comme un écrivain du naturalisme ? Est-il plutôt celui du réalisme ? On serait tenté de classer Zola dans la catégorie du naturalisme. Il nous semble qu'il y aurait plusieurs écrivains plus connus comme naturalistes que Dostoïevski, exemple : Guy de Maupassant, Alphonse Daudet ou Joris-Karl Huysmans. Nous consultons ci-après trois livres écrits en français sur le naturalisme dans la littérature : *Le Naturalisme étude d'un mouvement littéraire international* écrit par Yves Chevrel⁵¹⁸, *Lire le Réalisme et le Naturalisme*⁵¹⁹ de Colette Becker et *Panorama de la littérature*

⁵¹⁶ Hermann Broch, « James Joyce et le temps présent » in *Création littéraire et connaissance*, Traduit de l'allemand par Albert Kohn, Gallimard, Paris, 2007, P.194.

⁵¹⁷ Dans la traduction par Georg Goyert (©1956Rhein-Verlag AG, Zürich), c'est en 815 pages. (James Joyce, *Ulysses*, Band I et II, Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, München, 1966.)

⁵¹⁸ Yves Chevrel, *Le Naturalisme étude d'un mouvement littéraire international*, Presses Universitaires de France, Paris, 1982.

⁵¹⁹ Colette Becker, *Lire le Réalisme et le Naturalisme*, Dunod, Paris, 1998.

française réalisme et naturalisme de Sylvie Thorel-Cailleteau⁵²⁰. Ces trois écrivains citent le plus souvent Émile Zola.

Concernant Dostoïevski, Yves Chevrel cite quelques fois le nom de Dostoïevski. Nous avons consulté le document écrit en allemand par le spécialiste de la littérature allemande Karl Wagner. Dans son article intitulé « Das bäuerliche Paradigma », Karl Wagner compare les écrivains naturalistes : l'écrivain et dramaturge suédois August Strindberg (1849-1912), l'écrivain français Émile Zola (1840-1902), l'écrivain et poète britannique Thomas Hardy (1840-1928) et l'écrivain et poète autrichien Peter Rosegger (1843-1918). Ce spécialiste ajoute d'autres écrivains mais ne mentionne pas le nom de Dostoïevski⁵²¹.

Pourquoi Hermann Broch souligne-il Dostoïevski comme un des écrivains du naturalisme ? Pour répondre à cette question, un écrit d'Yves Chevrel nous éclaire : « Un phénomène semblable se reproduit avec le naturalisme : la critique allemande des années 1890 identifie la triade Zola-Ibsen-Tolstoï (ce dernier étant parfois remplacé par Dostoïevski, mort en 1881, mais dont l'œuvre ne connaît un retentissement européen que dans les vingt dernières années du XIX^e siècle) »⁵²². Compte tenu de ce contexte de la fin de XIX^e siècle, il est probable que Broch considère Dostoïevski comme un des membres de la triade des écrivains du naturalisme. Pour Broch, Dostoïevski n'est pas un écrivain spécial ou admirable mais un des écrivains naturalistes.

Après la réflexion de *James Joyce et le temps présent*, nous pouvons apprécier

⁵²⁰ Sylvie Thorel-Cailleteau, *Panorama de la littérature française réalisme et naturalisme*, Hachette Livre, Paris, 1998.

⁵²¹ Karl Wagner, « Das bäuerliche Paradigma » in *Sonderweg in Schwarzgelb? Auf der Suche nach einem österreichischen Naturalismus in der Literatur*, Roland Innerhofer, Daniela Strigl (Hg.), Studienverlag, Innsbruck, 2016, pp.71-83.

⁵²² Yves Chevrel, *Le Naturalisme étude d'un mouvement littéraire international*, Presses Universitaires de France, Paris, 1982, pp.30-31.

l'estime que Broch porte à Joyce dans les années 1930. À cette époque, il donne du prix à Joyce, beaucoup moins à Hofmannsthal. Ses idées évolueront-elles ? Nous traitons cette évolution dans l'essai *Hofmannsthal et son temps* écrit par Broch à la fin des années 1940 après son arrivée aux États-Unis (1938).

4.4 « Naturalisme élargi » et « Kitsch »

Ici, nous voudrions traiter un peu sur « naturalisme » de Hermann Broch. Si Broch pense que le roman est un des bons moyens de décrire le monde « tel qu'il est réellement », recommande-t-il le réalisme ou le naturalisme ?

Dans l'histoire de la littérature, le réalisme qui contient le naturalisme serait la meilleure manière de décrire le monde tel qu'il est. Broch écrit également sur le naturalisme. Comme nous le traitons dans « 4.3.4 *James Joyce et le temps présent* » de notre thèse.

Broch écrit sur le naturalisme de James Joyce dans *James Joyce et le temps présent* écrit de 1932 à 1936. Remarquons que ces deux écrits sur « Kitsch » que nous sommes en train de traiter, sont présentés en 1933, période où il écrit sur l'œuvre de l'irlandais James Joyce.

Broch précise que le « naturalisme existe » dans l'*Ulysse*, puisque « dix-huit heures de vie sont décrites sur 1200 pages »⁵²³. Broch observe que Joyce détaille dans ce roman, une journée du personnage en un grand nombre de pages. Il dit aussi : « il comprend toutes les méthodes naturalistes, de Zola à Dostoïevski, et dépasse celui des naturalistes »⁵²⁴. Broch, dans son œuvre ne recherche pas à s'approcher du naturalisme de Joyce.

Dans « Le Mal dans le système des valeurs de l'art », Broch ne reprend pas seulement le mot « naturalisme » mais parle de « naturalisme élargi », et il lie « naturalisme » et « Kitsch ». Nous citons :

⁵²³ Hermann Broch, « James Joyce et le temps présent » in *Création littéraire et connaissance*, Traduit de l'allemand par Albert Kohn, Gallimard, Paris, 2007, P.194.

⁵²⁴ Hermann Broch, « James Joyce et le temps présent » in *Création littéraire et connaissance*, Traduit de l'allemand par Albert Kohn, Gallimard, Paris, 2007, P.194.

À ajouter plus tard

« Car il s'agit toujours, et cela même encore en musique, de la représentation d'un monde intérieur ou extérieur, d'une reproduction, dont la première exigence est qu'elle soit directe et, pourtant, absolument fidèle et véridique. C'est d'un « naturalisme élargi » en une certaine mesure qu'il s'agit en cette occurrence, naturalisme élargi où Van Gogh et Kafka occupent une place tout aussi justifiée que Dürer et Zola. Il s'agit toujours de « montrer » le monde, intérieur ou extérieur, « tel qu'il est réellement ». »⁵²⁵

Broch souligne ci-dessus, avant tout, que le plus important dans l'art, est de « montrer le monde, intérieur ou extérieur, tel qu'il est réellement ». Pour ce faire, l'artiste doit décrire un monde « absolument fidèle et véridique ». Il s'agit d'un « naturalisme élargi ».

Selon Broch, les quatre artistes suivants : le peintre néerlandais postimpressionniste : Vincent van Gogh (1853-1890), le romancier pragois moderniste Franz Kafka (1883-1924), le peintre de la Renaissance allemande Albrecht Dürer (1471-1528) et l'écrivain français naturaliste Émile Zola (1840-1902), sont à mettre au même niveau de création du « naturalisme élargi ». Broch poursuit :

« Mais si, dans ce naturalisme élargi, l'irrationalité mystique du but axiologique doit aussi jeter sa lueur, la prescription de « peindre le monde, tel qu'il est réellement » ne peut pas suffire. Il faut sans doute qu'il y ait à l'œuvre des forces qui dépassent cette prescription. Il apparaît alors effectivement qu'à côté de la tendance naturaliste, il en existe une autre non moins puissante, « à peindre le monde tel qu'on désire ou redoute qu'il soit », que, en d'autres termes, à la première exigence de conditionnement par l'objet s'ajoute un conditionnement subjectif qui représente vraisemblablement le postulat personnel de toute création et de toute jouissance

⁵²⁵ Hermann Broch, « Le Mal dans le système des valeurs de l'art » in *Création littéraire et connaissance*, p.344.

artistique. Si naturaliste que soit une œuvre littéraire, elle ne consentira guère à renoncer au héros triomphant ou succombant après une victoire intérieure. »⁵²⁶

Broch insiste ci-dessus sur l'importance d'éviter de peindre ou de décrire « le monde tel qu'on désire ou redoute qu'il soit ». Il souligne qu'aucune œuvre naturaliste ne peut échapper au « Kitsch ». Pour Broch, il serait impossible de décrire « le monde, tel qu'il est réellement » avec le naturalisme.

4.5 Hofmannsthal et son temps

Hermann Broch publie un essai sur Hofmannsthal intitulé *Hofmannsthal und seine Zeit* [*Hofmannsthal et son temps*]. Cet essai est composé de trois chapitres. Avant d'être présenté comme un essai complet, le troisième chapitre est écrit aux Etats Unis en 1947 en vue d'un commentaire destiné aux œuvres choisies d'Hofmannsthal. Le premier et le deuxième chapitre sont ajoutés ultérieurement. Ces extraits parurent à plusieurs reprises dans des magazines. Finalement ces trois chapitres sont regroupés sous la forme *Hofmannsthal et son temps*, après la mort de Broch, (1951) lors de la publication des œuvres complètes d'Hermann Broch en 1955. Cet essai est élaboré au minimum quinze ans après *James Joyce est son présent*.

Nous remarquons cet essai car Milan Kundera cite le nom d'Hofmannsthal alors qu'il écrit sur Hermann Broch. Comme nous l'avons déjà précisé ultérieurement, dans l'oeuvre « Là, vous n'êtes pas chez vous, mon cher », Kundera revient sur la lettre de Broch destinée à l'éditeur. Dans cette lettre Broch proteste contre la publicité qui le lie à Hofmannsthal. Kundera estime que Broch n'évalue pas à sa juste valeur l'œuvre

⁵²⁶ Hermann Broch, « Le Mal dans le système des valeurs de l'art » in *Création littéraire et connaissance*, p.344.

d'Hofmannsthal. Si nous portons une fois de plus notre observation sur l'écrit de Kundera, nous constatons qu'il associe Hermann Broch à Hofmannsthal et à Svevo : « il proteste contre la proposition de la quatrième page de couverture pour *Les Somnambules* qui met son roman en comparaison avec Hugo Von Hofmannsthal et Italo Svevo »⁵²⁷. Rappelons l'écrit de Broch : « je vous prie de n'établir aucune communauté entre Svevo et moi sur la base de l'appartenance à la culture autrichienne »⁵²⁸. Broch a aussi écrit : « je serais rangé bon gré mal gré à proximité de Schönherr, et en mettant les choses au mieux, de Hofmannsthal »⁵²⁹.

Certes Broch ne veut pas être lié à Hofmannsthal et à Svevo mais il ne se prononce pas sur l'œuvre d'Hofmannsthal dans ses lettres de 1930. Nous n'avons pas connaissance du jugement littéraire de Broch vis-à-vis d'Hofmannsthal.

Cependant, plus tard Broch écrit *Hofmannsthal et son temps* un de ses plus longs essais publié en 1955 donc après sa mort (1951). Dans *Création littéraire et connaissance*, recueil d'essais traduits en français « Hofmannsthal et son temps. Étude » après l'introduction, notons que le premier chapitre occupe la moitié de ce recueil. Broch affine Hofmannsthal à Proust, comme un parent éloigné.

« Zur Zeit des Ersten Weltkrieges arbeitete James Joyce an seinen 1908 begonnenen »Ulysses«; daneben erschienen 1914 die »Dubliner« und 1916 das »Portrait«. Warum nicht auf den nicht minder gleichzeitigen Proust hinweisen, der von vielen als Fernverwandter Hofmannsthals angesehen wird? Nein, überraschenderweise ist die Parallele zu Joyce aufschlußreicher. Warum? Etwa wegen der Traditionsverhaftung der beidseitigen Jugendlyrik? Oder wegen der Ähnlichkeiten zwischen Hofmannsthals Präexistenztheorie und der von Joyce adoptierten Vicoschen Geschichtsphilosophie? Das sind Oberflächen-Analogien. Wichtiger hingegen ist es wohl, daß wahrscheinlich auch Joyce sein Chandos-Erlebnis gehabt hat, denn die Ausdruckszertrümmerung, die er in seinem Prosawerk vorgenommen hat, um aus ihr, aus ihren Satzfragmenten und Wortpartikeln einen neuen und echteren Realitätsausdruck zu bilden, läßt auf einen geradezu wilden Zorn-Ekel schließen, auf Ekel vor der überkommenen unzureichenden Sprache, vor

⁵²⁷ Milan Kundera, « Là, vous n'êtes pas chez vous, mon cher », in *Les Testaments trahis*, Œuvre édition définitive II, Éditions Gallimard, 2011, p.916.

⁵²⁸ Hermann Broch, *Lettres (1929-1951)*, éditées et présentées par Robert Pick, traduites de l'allemand par Albert Kohn, Éditions Gallimard, Paris, 1961, p.36.

⁵²⁹ Hermann Broch, *Lettres (1929-1951)*, éditées et présentées par Robert Pick, traduites de l'allemand par Albert Kohn, Éditions Gallimard, Paris, 1961, p.36.

ihren sowohl in Vokabular wie Syntax erstarren Klischees. »⁵³⁰

« Au temps de la Première Guerre mondiale, Joyce travaillait à son *Ulysse*, commencé en 1908. À côté de cette œuvre, les *Gens de Dublin* parurent, en 1914 et, en 1916, le *Portrait*. Pourquoi rappeler cette contemporanéité ? Pourquoi ne pas rappeler que Proust, que beaucoup regardent comme le parent éloigné de Hofmannsthal, en est tout autant le contemporain ? Non, chose surprenante, le parallèle avec Joyce est plus révélateur. Pourquoi ? Serait-ce parce que le lyrisme de jeunesse de tous les deux est enfoncé dans la tradition ? Ou à cause des similitudes entre la théorie de la préexistence et la philosophie de l'histoire de Vico adoptée par Joyce ? Ce sont des analogies superficielles. Plus important, en revanche, est sans doute que Joyce ait eu vraisemblablement son expérience de Lord Chandos, car la démolition de l'expression à laquelle il s'est livré dans son œuvre de prose pour former de ses décombres, de ses fragments de phrases et de ses particules verbales une expression nouvelle et plus authentique de la réalité permet de conclure à un dégoût furibond, carrément forcené, dégoût de l'insuffisance du langage traditionnel, de ses clichés, figés tout autant dans leur vocabulaire que dans leur syntaxe. »⁵³¹

Broch souligne que Joyce et Hofmannsthal écrivent plusieurs œuvres curieuses au cours des années 1900 à 1920. Pour Joyce : *Gens de Dublin* en 1914, *Portrait* en 1916 et *Ulysse* en 1922 (commencé en 1908). Pour Hofmannsthal : *Bassompierre* en 1905, *Lucidor* en 1910, *Orage nocturne* en 1911, *Andreas* en 1912 et *La Femme sans ombre* en 1919.

Broch estime que Joyce aurait été lié à Hofmannsthal et non pas à Proust au motif que Joyce aurait eu l'« expérience de Lord Chandos [Chandos-Erlebnis gehabt] ». Rappelons qu'Hofmannsthal a publié le livre *Lettre de Lord Chandos [Ein Brief]* en 1902. Cette publication prend la forme d'une lettre rédigée par un noble anglais, personnage imaginaire du XVII^{ème} siècle « Lord Chandos » adressée au philosophe Francis Bacon

⁵³⁰ Hermann Broch, *Hofmannsthal und seine Zeit*, R.Piper&Co Verlag, München, 1964, P.163.

⁵³¹ Hermann Broch, « Hofmannsthal et son temps » in *Création littéraire et connaissance*, Traduit de l'allemand par Albert Kohn, Gallimard, Paris, 2007, P.164.

(1561-1626). Ce personnage écrit : « afin de s'excuser d'avoir renoncé à toute activité littéraire »⁵³². Jean-Claude Schneider traducteur de *Lettre de Lord Chandos*, écrit : « Plus Hofmannsthal avance dans ce qu'il a dire, et moins il s'accommode du seul pouvoir des mots. Le besoin de serrer la réalité de plus près, de servir l'éthique, explique son dégoût de l'art pour l'art, il n'explique pas la condamnation de la poésie en tant que forme littéraire »⁵³³. Hofmannsthal remarque que le pouvoir des mots ne s'accorde pas pour exprimer la réalité et servir l'éthique. Cette lettre de Lord Chandos a été publiée en 1902, et il est probable qu'Hermann Broch l'ait lue ? Bien que nous ne puissions pas l'affirmer clairement, vraisemblablement Broch se serait inspiré de cette lettre pour écrire soit « éthique et esthétique », soit « kitsch ». Ces réflexions serviront à Kundera. Cependant Broch n'a pas le style littéraire d'Hofmannsthal, ni n'essaie d'écrire en plusieurs langues comme Joyce. Broch s'attache à « écrire éthiquement » comme nous l'avons dans le chapitre « 2.2.2 « L'homme de Kitsch » --- « bon travail » et « beau travail » ».

Ci-dessous Broch revient sur l'origine du style propre à ces deux écrivains :

« Joyce war vornehmlich mit auditivem, Hofmannsthal mit visuellem Gedächtnis begabt, und so entwickelten sich bei dem einen die Symbolketten in Gestalt von Echo und Gegen-Echo, beim andern als Bilderreihen in unendlicher Spiegelung und Aberspiegelung; der Roman wird hier zum Sehraum, dort zum Klangraum. [...] Soll also Visualität Ich – Verschweigung hervorbringen, oder – und das ist wahrscheinlicher – drängt es den ich – verschwiegenen, bekenntnisabgeneigten Menschen zur Visualität? Wenn man Hofmannsthals Gedichte durchblättert, wenn man seine tagebuchartigen Briefe irgendwo aufschlägt, so wird man allüberall auf Zeugnisse seines Visualgedächtnisses stoßen und wird von deren weiträumiger Vielfalt (die sich mit der des an zwanzig Sprachen geschulten Joyceschen Auditivgedächtnisses ohne weiteres messen kann) immer wieder überrascht sein. »⁵³⁴

« Joyce étant doué principalement de mémoire auditive, Hofmannsthal de mémoire visuelle. Ainsi, chez l'un, les chaînes de symboles se développent sous forme d'écho renvoyé, chez l'autre de séries d'images infiniment miroitées et remiroitées. Le roman

⁵³² Hugo von Hofmannsthal, *Lettre de Lord Chandos* in *Lettre de Lord Chandos et autres textes*, Préface de Jean-Claude Schneider, Traductions de Jean-Claude Schneider et Albert Kohn, Gallimard, Paris, 1992, P.37.

⁵³³ « Préface » in Hugo von Hofmannsthal, *Lettre de Lord Chandos* in *Lettre de Lord Chandos et autres textes*, Préface de Jean-Claude Schneider, Traductions de Jean-Claude Schneider et Albert Kohn, Gallimard, Paris, 1992, P.10.

⁵³⁴ Hermann Broch, *Hofmannsthal und seine Zeit*, R.Piper&Co Verlag, München, 1964, PP.164-165.

devient ici espace visuel, là il devient espace sonore. [...] La visualité doit-elle donc être cause de ce que l'on garde le mutisme sur son Moi ou bien, est c'est plus vraisemblable, -- l'homme secret au sujet de son Moi, peu enclin à la confession, se sent-il poussé à la visualité ? Lorsqu'on feuillette les poèmes de Hofmannsthal, lorsqu'on ouvre à n'importe quelle page ses lettres qui ressemblent à un journal, on tombera partout sans exception sur des témoignages de sa diversité (qui peut sans réserve soutenir la comparaison avec la mémoire auditive de Joyce que vingt langues ont éduquée). »⁵³⁵

Ci-dessus Broch déclare que Joyce est doué de mémoire auditive, et Hofmannsthal de mémoire visuelle. Joyce utilise effectivement le son ici l' « écho », et Hofmannsthal celle de « l'image » réfléchi. Par exemple pour Joyce : sa mémoire auditive de vingt langues apprises, et pour Hofmannsthal : l'ampleur de la diversité des témoignages de sa mémoire visuelle. Il est vrai que James Joyce inclut dans *Ulysse* écrit en anglais, beaucoup de mots de langues différentes. Depuis 1930, Broch souligne fréquemment le côté auditif de James Joyce. Il juge que c'est à cause du manque de vocabulaire et de syntaxe de la langue anglaise que Joyce utilise beaucoup de mots étrangers. Nous revenons sur ce point de vue dans le chapitre de « Polyphonie ». Broch considère que la connaissance de plusieurs langues n'est pas nécessairement le meilleur chemin pour l'expression de la pensée. et je rajouter sur Joyce :

«Dem ungleich rationaleren Joyce dagegen ---seine Jugendlyrik zeigt, um wie viel dürftiger, konstruierter, also undichterischer seine Assoziationen ablaufen --- war es beschieden, der Meister der modernen Romankunst zu werden und ihr (nicht nur im Technischen) ganz neue Ausdrucksmöglichkeiten zu eröffnen. »⁵³⁶

« À Joyce, nature plus rationnelle dans une toute autre mesure--- son lyrisme de jeunesse montre de quelle manière plus indigente, plus construite, donc moins poétique se déroule le processus de ses associations, --- à Joyce il échet de devenir le maître de l'art du roman

⁵³⁵ Hermann Broch, « Hofmannsthal et son temps » in *Création littéraire et connaissance*, Traduit de l'allemand par Albert Kohn, Gallimard, Paris, 2007, PP.164-165.

⁵³⁶ Hermann Broch, *Hofmannsthal und seine Zeit*, R.Piper&Co Verlag, München, 1964, P.164.

moderne et de lui ouvrir (et non pas seulement dans le domaine technique) des possibilités d'expression toutes nouvelles. »⁵³⁷

Ci-dessus Broch critique l'œuvre de jeunesse de Joyce. Selon lui ce côté indigent le conduit aux nouveautés de l'art du roman moderne. Nous pouvons dire qu'entre 1930 et le moment où Broch écrit « *Hofmannsthal et son temps* » le jugement de Broch sur Joyce a évolué. Il estime que la mémoire auditive de Joyce ne peut pas surpasser celle visuelle d'Hofmannsthal.

⁵³⁷ Hermann Broch, « Hofmannsthal et son temps » in *Création littéraire et connaissance*, Traduit de l'allemand par Albert Kohn, Gallimard, Paris, 2007, P.165.

V

Conclusion

Ci-après nous résumons les trois parties de notre thèse

La Réception de l'œuvre d'Hermann Broch chez Milan Kundera

Dans la première partie, « Milan Kundera et Hermann Broch », nous détaillons la biographie de ces deux écrivains. Puis nous analysons l'évolution des points de vue de M. Kundera sur H. Broch.

1 - Nous trouvons cinq points communs dans leur biographie :

« la vie à la fin de leur époque ; pour l'un du début du XXème siècle et pour l'autre, du milieu du XXème siècle », « l'éducation et la formation initiale, solide », « leurs souhaits de jeunes poètes, créatifs », « la prise en compte des idées de leur époque comme thèmes de réflexion », « l'exil ».

Trois points les différencient : « les périodes économiques et sociales », « leur évolution par rapport à la poésie », et « leur vie au cours de leur exil »

Ces deux écrivains vécurent des expériences difficiles dans leur pays natal : l'Autriche pour l'un, la Tchécoslovaquie pour l'autre. Au cours de son exil en France, Kundera a une vie plus « favorable » que celle de Broch aux Etats Unis. Lors de son exil, Broch, n'eut pas la reconnaissance de son talent ou génie, ses années américaines furent difficiles.

2 - Les points de vue de Kundera sur Hermann Broch évoluent-ils chronologiquement de 1980 à nos jours ?

A partir de 1980, Kundera écrit en français sur Broch, écrivain qu'il considère éminent. En 1982, Kundera relève les idées de Broch qui lui paraissent essentielles : « la dégradation des valeurs », « le Kitsch » et « la possibilité de roman ». En 1983, il cite l'œuvre de Broch écrivain Viennois qui voulait être identifié tout d'abord comme écrivain et non comme Austro-Hongrois. En 1984, il analyse le roman de Broch *Les Somnambules*.

Au cours de ces années 80, il associe souvent les noms de Broch à ceux de Kafka et Gombrowicz. Dans *L'Art du roman* paru en 1986, Kundera regroupe quelques essais écrits pour des magazines et il n'y cite plus Hermann Broch.

À partir des années 1990, Kundera revient plutôt sur les personnages des romans de Broch qu'il détaille dans le troisième livre des *Somnambules*. Dans les années 2000, même s'il revient sur Broch, Kundera n'apporte pas de nouveaux éléments à son analyse des années 80.

En 2005, Kundera sans citer précisément l'œuvre d'Hermann Broch, reprend à son compte 10 thèmes inspirés par ce dernier : « James Joyce », « Kitsch », « l'Europe centrale », « morale du roman », « dégradation des valeurs », « moderne », « roman philosophique », « passé du personnage », « intégrer les genres différents » et « nouveauté ».

Notons que dans *Une Rencontre* en 2009, Kundera cite Broch dans deux paragraphes sur neuf. Il y reprend les idées exposées au cours des années 1980. Dans cet essai, il établit un parallèle entre la littérature d'Europe centrale et celle d'Amérique latine ; il y cite quatre écrivains d'Amérique latine.

Rappelons qu'arrivé en France en 1975, Kundera a commencé à écrire sur Broch, ses idées et son art du roman. Au fil des années vécues loin de son pays natal, il se détache de Broch.

Dans la deuxième partie, « Kitsch », nous présentons les définitions de Kitsch, le « Kitsch » général, celui d'Hermann Broch et celui de Milan Kundera.

La définition du mot « kitsch » a évolué selon les époques, le pays, la langue. Il est donc complexe de le définir. En français, nous retenons trois mots clef : « imitation », « mauvais goût » et « grande quantité ». En allemand, le Kitsch n'est pas toujours de

« mauvais goût », il correspond au « goût des grandes masses » au caractère « doux-sentimental » ; il n'est pas considéré comme une œuvre d'art. En tchèque, ce mot représente un certain charme qui attire les personnes et leur procure du plaisir ; nous retenons ces deux mots clef : « plaisant » et « artistiquement sans valeur ».

Notons qu'en 1962 Edgar Morin l'utilise pour la première fois. Ce philosophe et sociologue français, reprend le mot « kitsch » selon la définition utilisée aux États-Unis. Celle-ci comporte une nuance négative. Ce qui est « kitsch » n'est pas représentatif de la « vraie » culture.

Hermann Broch conçoit que le « Kitsch » est l'imitation et la copie de l'original. Les contemporains de Broch estiment que le « Kitsch » a un sens plus ou moins négatif, signifiant « l'imitation » mal reproduite d'une œuvre d'art.

Milan Kundera, qui s'inspire de l'idée de Broch, explique avant tout que le « kitsch » est l'antonyme de l' « ironie ». Il le définit comme une vision et non pas comme un produit ou un objet. De 1982 à 2009, Kundera qualifie le « kitsch » de : « l'antonyme de l'ironie », « la négation absolue de la merde », « l'attitude de celui qui veut plaire à tout prix et au plus grand nombre » et « le déchet sirupeux ». En sus de ses essais Kundera revient sur le « kitsch » dans le roman *L'Insoutenable légèreté de l'être*. Dans ce dernier, Kundera affirme que le mot « kitsch » est « la négation absolue de la merde », et que personne ne peut échapper au « kitsch ». Dans le roman suivant, *L'Immortalité*, Kundera ne cite plus le mot « kitsch », mais les idées reprises dans ces deux romans expriment son aversion pour le « kitsch », il reste cohérent.

Dans la troisième partie, « l'Europe centrale », nous tentons de définir le mot « Europe centrale » utilisé fréquemment par Kundera dans ses essais.

Il y a plusieurs façons de définir le mot « Europe centrale ». De nos jours, la définition la plus courante de l'Europe centrale et orientale, désignée par l'acronyme PECO comprend les onze pays situés entre la Russie et l'Europe de l'ouest. Après la Deuxième Guerre mondiale, ces pays se sont retrouvés sous la domination de l'URSS et furent désignés comme « pays de l'Est ». Pour Milan Kundera, « l'Europe centrale » signifie avant tout Prague, puis des régions autour de Prague. A la suite de la Guerre de Trente Ans (1618 – 1648) l'Autriche a renforcé sa domination sur un ensemble d'états et de régions comprenant la Tchécoslovaquie imposant une certaine « germanisation » des différentes cultures et traditions.

A partir de 1945, l'occupation soviétique de ces pays et régions a modifié les esprits et les cultures des Peuples d'Europe centrale.

A partir de 1975, après son arrivée en France, Kundera s'attache à définir la culture commune aux pays d'Europe centrale. Plus tard il reconnaît que chacune de ces nations a une identité, une histoire particulière et une culture qui ouvre sur un « maximum de diversité »

pour l'Europe. .

De 1945 à 1975, Kundera a vécu dans un pays sous domination de l'URSS. Néanmoins de 16 à 46 ans il s'ouvre et participe à une vie intellectuelle et artistique variée malgré l'emprise soviétique. Dans les œuvres de Kundera se rapportant à cette époque s'entremêlent les séquelles historiques, culturelles, économiques et mentales propres aux peuples des pays occupés par l'URSS. Dans le même temps, Kundera relate des épisodes personnels tragico-comiques vécus dans son environnement artistique. Depuis que

Kundera vit à l'Ouest, il peut exprimer les insatisfactions des habitants d'Europe occidentale.

Ainsi au travers de ses expériences, Kundera nous transmet une certaine vision des Hommes et des Peuples d'Europe centrale qui malgré les diverses contingences historiques ont su garder un esprit et une culture spécifique.

Avec notre thèse nous espérons avoir contribué à mieux appréhender la pensée de Milan Kundera influencée par les réflexions d'Hermann Broch sur l'évolution prémonitoire des valeurs de la société contemporaine.

« L'existence n'est pas ce qui s'est passé, l'existence est le champ des possibilités humaines, tout ce que l'homme peut devenir, tout ce dont il est capable »

Citation célèbre de Milan Kundera « l'art du roman »

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie

1. Œuvres de Milan Kundera (classées par ordre chronologique)

Livres traduits du tchèque

L'Insoutenable Légèreté de l'être, Traduit du tchèque par François Kérel, in *Œuvre édition définitive I*, 1987, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011.

Livre en tchèque

Nesnesitelná lehkost bytí, Bruno, Atlantis, 2006.

Livres écrit en français

L'Art du roman, in *Œuvre édition définitive II*, 1986, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011.

Articles critiques en français

« Prague, poème qui disparaître » in *Le Débat histoire politique société*, numéro 2, juin, Paris, Gallimard, 1980.

« Quelque Part là-derrrière », in *Le Débat histoire politique société*, numéro 8, janvier, Paris, Gallimard, 1981.

« Le pari de la littérature tchèque », in *Liberté*, vol.23, numéro 3, (135), 1981, www.erudit.org.

« Xenakis, prophète de l'insensibilité » in *Regards sur Iannis Xenakis*, Paris, Stock musique, 1981.

« Esch est Luther », in *La Quinzaine Littéraire*, numéro 344, 16 mars, Paris, Editions Maurice Nadeau, 1981.

« Le Testament des somnambules », in *Le Nouvel Observateur*, numéro 909, 9-16 avril, 1982.

« Et si le roman nous abandonne ? » in *Le Nouvel Observateur*, numéro 981, 26 août-1 septembre, 1983.

« Un Occident Kidnappé ou la tragédie de l'Europe centrale », in *Le Débat histoire politique société*, numéro 27, novembre, Paris, Gallimard, 1983.

« Connaissez-vous Seifert ? » in *Le Nouvel Observateur*, numéro 1041, 19-25 octobre, 1984.

« Quatre-vingt-neuf mots » in *Le Débat histoire politique société*, numéro 37, janvier, Paris, Gallimard, 1985.

Articles critiques en anglais

« What I'm Writing, What I'm Reading », in *The New York Times Book Review*, number 44, May, 1981.

« A Kidnapped West or Culture Bows Out », translated from the French by Edmund White, in *GRANTA11*, Granta Publications, 1984.

« Esch is Luther », translated by David Rieff, in *Carlos Fuentes Terra Nostra*, Dalkey Archive, 2009.

2. Etudes critiques sur Milan Kundera (classées par ordre alphabétique)

Livres en français

BESSIERE Jean, *Questionner le Roman*, Presses Universitaire de France, 2012.

BOISEN Jorn, *Une fois ne compte pas Nihilisme et sens dans L'insoutenable légèreté de l'être de Milan Kundera*, Intitut d'études romanes Museum Tusculanum Press University of Copenhagen, 2005.

BOYER-ZEINMANN Martine, *Lire Milan Kundera*, Paris, Armand Colin, 2009.

BOYER-WEINMANN Martine et THIROUIN Marie-Odile, *Désaccords parfaits La Réception Paradoxe de l'œuvre de Milan Kundera*, Ellug, 2009.

CHVATIK Kvetoslav, *Le Monde romanesque de Milan Kundera*, traduit de l'allemand par Bernard Lortholary, Gallimard coll. « Arcades », 1995.

GEORGEL Jaques, *Kundera, Soares, Per Jakez Hélias et Florence*, Pascal Galodé, 2011.

IVANOVA Velichka, *Fiction, Utopie, Histoire Essai sur Philip Roth et Milan Kundera*, L'Harmattan, 2010.

KADIU Silvia, *George Orwell – Milan Kundera*, L'Harmattan, 2007.

LE GRAND Eva, *KUNDERA ou La Mémoire du désir*, Paris, L'Harmattan, 1995.

RICARD François, *Le Dernier Après-midi d'Agnès Essai sur l'œuvre de Milan Kundera*, Gallimard coll. « Arcades », 2003.

RIZEK Martin, *Comment devient-on Kundera ?*, Paris, L'Harmattan, 2001.

Livres en japonais

AKATSUKA Wakagi, *Jan Švankmajer et Art tchèque*, Tokyo, Michitani, 2008. (赤塚若樹『シュヴァンクマイエルとチェコ・アート』、未知谷、2008.)

AKATSUKA Wakagi, *Milan Kundera et le roman*, Tokyo, Suiseisya, 2000. (赤塚若樹『ミラン・クンデラと小説』、水声社、2000.)

KUDO Yoko, *The Novel as Obligato : Reading Milan Kundera*, University of Tokyo Press, 1996. (工藤

庸子『小説というオブリガート——ミラン・クンデラを読む』、東京大学出版会、1996.)
NISHONAGA Yoshinari, *La philosophie du roman chez Milan Kundera*, Tokyo, Heibonsya, 1998. (西永
良成『ミラン・クンデラの思想』、平凡社、1998.)
Yuriika, No.23-2, Tokyo, Seidosya, 1991. (『ユリイカ』第23巻第2号、青土社、1991.)
Umi, No.13-1, Tokyo, Chuokoronsha, 1981. (『海』第13巻第1号、中央公論社、1981.)

Livres en d'autres langues

BLOOM Harold, *MILAN KUNDERA*, Philadelphia, Chelsea House Publishers, 2003.
MISURELLA Fred, *Understanding Milan Kundera*, Columbia, University of South Carolina Press, 1933.
NEMOCOVA BANERJEE Maria, *Terminal Paradox The Novels of Milan Kundera*, New York, Grove
Weidenfeld, 1990.
WOODS Michelle, *Translating Milan Kundera*, Toronto, Multilingual matters Ltd, 2006.
KRATOCHVIL Jiri, *Pribehy pribehu*, Bruno, Atlantis, 1995.
KNOOP, Christine Angela, *Kundera and the Ambiguity of Authorship*, MHRA Texts and Dissertations, 79,
Cambridge, MHRA, 2011.

Articles en français

TANAKA Shuko, « Le Rire et la mélancolie dans les romans de Milan Kundera », Université de Strasbourg,
2013.

Articles en japonais

INOMATA Toshiki, « Le kitsch et sa reflexion dans le monde de la roman de Milan Kundera », in
Hitotsubashikenkyuu, No.33, Tokyo, Université de Hitotsubashi, 2008. (猪又俊樹「ミラン・ク
ンデラの小説世界における「キツチュ」とその考察」、『一橋研究』(33)、一橋大学、
2008.)
KITAGAWA Hisashi, “Franz Kafka und sein Nachfolger Milan Kundera”, in *Doitsu Bungaku*, No.37,
Osaka, Université de Kansai, 1993. (北川尚「カフカの継承者、ミラン・クンデラ」、『独逸文
学』(37)、関西大学、1993.)
NISHINAGA Yoshinari, « Histoire, Patrie, Littérature – Conversation avec M. Kundera », in *Subaru*,
No.15-7, Tokyo, Syueisya, 1993. (西永良成「歴史・祖国・文学——M.クンデラとの対話」、
『すばる』第15巻第7号、集英社、1993.)
NISHINAGA Yoshinari, « Histoire, Existence, Roman – « Maintenant » de Milan Kundera », in *Subaru*,
No.23-5, Tokyo, Shueisya, 2001. (西永良成「歴史・実存・小説——ミラン・クンデラのく

ま>』、『すばる』第23巻第5号、集英社、2001.)

NISHINAGA Yoshinari, « Milan Kundera après sept ans d'absence », in *Subaru*, No. 24-4, Tokyo, Shueisya, 2002. (西永良成「七年ぶりのミラン・クンデラ」、『すばる』第24巻第4号、集英社、2002.)

HAGIWARA Syunji, « Dostoïevski et Kundera – autour de romans polyphonique », in *Eibeigengobunkakenkyu*, No.44, Osaka, Université de ville d'Osaka, 1996. (萩原俊治「ドストエフスキーとクンデラ——ポリフォニー小説をめぐって」、『英米言語文化研究』(44)、大阪府立大学、1996.)

FIALA Karel, « Sur la critique de Kundera par Havel », traduit par YOSHIDA Sentaro, in *Subaru*, No.14-9, Tokyo, Syueisya, 1992. (フィアラ・カレル「ハヴェルのクンデラ批判について」、吉田仙太郎訳、『すばる』第14巻第9号、集英社、1992.)

FIALA Karel, « « Destin de peuple tchèque ? » - la critique de Kundera par Havel dans l'affaire Tchèque », traduit par YOSHIDA Sentaro, in *Subaru*, No.14-9, Tokyo, Syueisya, 1992. (フィアラ・カレル「「チェコ民族の運命？」——チェコ事件におけるハヴェルのクンデラ批判」、吉田仙太郎訳、『すばる』第14巻第9号、集英社、1992.)

YASUNAGA Ai, « la fable de « l'Europe » : autour de Milan Kundera », in *Azur*, No.3, Tokyo, Université de Seijyo Colloque littérature et culture françaises, 2002. (安永愛「「ヨーロッパ」という寓話：ミラン・クンデラをめぐって」、Azur (3)、成城大学フランス語フランス文化研究会、2002.)

3. Œuvres de Hermann Broch (classées par ordre chronologique)

Livres en français

Les Somnambules, Traduit de l'allemand par Pierre Flachet et Albert Kohn, Paris, Gallimard, 1956.

Lettres (1929-1954), Editées et présentées par Robert Pick, Traduit de l'allemand par Albert Kohn, Paris, Gallimard, 1961.

Création littéraire et connaissance, Traduit de l'allemand par Albert Kohn, édition et introduction de Hannah Arendt, Paris, Gallimard, 1966.

Quelques remarques à propos du kitsch, Traduit de l'allemand par Albert Kohn, Allia, 2001.

Livres en japonais

Les Somnambules, Traduit de l'allemand par KIKUMORI Hideo, Tokyo, Chuokoronsha, 1971. (『夢遊の

人々』、菊盛英夫訳、中央公論社、1971.)

Hofmannsthal et son temps, Traduit de l'allemand par KIKUMORI Hideo, Tokyo, Chikumasosyo, 1971.

(『ホフマンスタールとその時代』菊盛英夫訳、筑摩叢書、1971.)

Littérature dans l'époque de dégradation, Traduit de l'allemand par IRINODA Masaaki, Tokyo,

Kawaidesyobo, 1973. (『崩壊時代の文学』、入野田真右訳、河出書房新社、1973.)

Espace littéraire de Hermann Broch, Traduit de l'allemand par IRINODA Masaaki, Tokyo, Hokusosya,

1995. (『H・ブロッホの文学空間』、入野田真右訳、北宋社、1995.)

Livres en d'autres langues

Dichten und Erkennen, Hamburg, Rhein-Verlag, 1955.

The Sleepwalkers, translated from German by Willa and Edwin Muir, New York, Vintage International, 1996.

Náměsíčníci, v překladu Rio Preisnera, Academia, 2012.

4. Études critiques sur Hermann Broch (classées par ordre alphabétique)

Livres en français

SCHMID Sigrid, *Hermann Broch, éthique et esthétique*, Traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.

Articles en français

LAURENCON Angelica, *Hermann Broch : Éthique et esthétique ou les fondements d'un idéal absolu*, Thèse doctorale Lettre : Paris 8, 1992.

Articles en japonais

ARIUCHI Yoshihiro, « Les Somnambules et origine de création de Hermann Broch », in *Kyotosangyodaigaku ronsyu*, No.2, Kyoto, Université de Kyotosangyo, 1973. (有内嘉宏「ヘルマン・ブロッホの創作原点と「夢遊の人々」」、『京都産業大学論集 外国語と文化系列』(2)、京都産業大学、1973.)

ARIUCHI Yoshihiro, « L'Origine de création de Hermann Broch et *Les Somnambules* », in

Kyotosangyodaigakuronshu Gaikokugo to bunkakeiretsu, No.2, Kyoto, Université de Kyotosangyo, 1973. (有内嘉宏「ヘルマン・ブロッホの創作原点と「夢遊の人々」」、『京都産業大学論集 外国語と文化系列』(2)、京都産業大学、1973.)

ICHIKAWA Shinji, « Littérature de dégradation de valeur - Sur la troisième partie des *Somnambules* », in *Gengobunkaronshu*, No.9, Tokyo, Université de Tokyokogyo, 2004. (市川伸二「価値崩壊の文学 ヘルマン・ブロッホの『夢遊の人々』第三部について」、『言語文化論叢』(9)、東京工業大学、2004.)

TAKEDA Ryuya, « *Les Somnambules* de Hermann Broch », in *Jinbungakuho*, No.245, Tokyo, Université de Tokyotoritsu, 1993. (武田竜弥「ヘルマン・ブロッホの『夢遊病者達』」、『人文学報』(245)、東京都立大学、1993.)

NAKAMURA Zenichi, « Étude sur Kitsch de Hermann Broch », in *Keidaigaku Kenkyuronshu*, No.52, Chiba, Université de Keiai, 1997. (中村善一「H・ブロッホのキッチュ論」、『敬愛大学研究論集』(52)、敬愛大学、1997.)

LÜTZELER Paul Michael, *La Vie de Hermann Broch*, Traduit de l'allemand par IRINODA Masaaki, Tokyo, Hoseidaigaku syuppanyoku, 2002. (パウル・ミヒャエル・リュツェラー『ヘルマン・ブロッホの生涯』、入野田真右訳、法政大学出版局、2002.)

HUKUYAMA Satoru, « Sur « somnambulisme » dans *Les Somnambules* de Hermann Broch », in *Aichidaigaku ronshu Kyoyobukiyo*, No.37-3, Aichi, Université d'Aichigakuin, 1990. (福山悟「ヘルマン・ブロッホの『夢遊の人々』に於ける「夢遊」について」、『愛知学院大学論集 教養部紀要』37 (3)、愛知学院大学、1990.)

3. Divers

Livres en français

ARRAULT Valérie, *L'Empire du kitsch*, Paris, Klincksieck, 2010.

BECKER Annette, *Oubliés de la Grande Guerre, Humanitaire et culture de Guerre 1914-1918, Populations occupées, déportés civils, prisonniers de Guerre*, Paris, Éditions Noësis, 1998.

BLÉD Jean-Paul, *Histoire de Vienne*, Paris, Fayard, 1998.

CONORD Fabien, *Les Gauches européennes au XX^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2012.

CORNEJ Petr, POKORNY Jiří, *L'Histoire des Pays Tchèques jusqu'à l'an 2004 en Abrégé*, traduit par

- Adama Zizien, Práh, 2003.
- DENIS Ernest, *Huss et La Guerre des Hussites*, Paris, Ernest Leroux, Editeur, 1878.
- ELLMANN Richard, *James Joyce*, traduit de l'anglais par André Coeuroy, Paris, Gallimard, 1962.
- FARRÉ Sébastien, *Colis de guerre Secours alimentaire et organisations humanitaires (1914-1947)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014.
- FRANCE Anatole, *Les dieux ont soif*, in *Œuvres IV*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1994.
- FRUOCO Jonathan, *Geoffrey Chaucer : polyphonie et modernité*, Paris, Michel Houdiard Éditeur, 2015.
- FUENTES Carlos, *Terra Nostra I*, traduit de l'espagnol par Céline Zins, Paris, Gallimard, 1989.
- GODÉ Maurice, LE RIDER Jaques, Mayer Françoise (éd.), *Allemands, Juifs et Tchèques à Prague de 1890 à 1924*, Montpellier, Bibliothèque d'Études Germaniques et Centre-Européennes Université Paul-Valéry de Montpellier, 1996.
- JOHNSTON William M., *L'Esprit viennois une histoire intellectuelle et sociale 1848-1938*, traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dautat, Vendôme, Presses Universitaires de France, 1985.
- JOYCE James et SVEVO Italo, *Correspondance et autres documents*, édition conçue et traduite par Thierry Gillyboeuf, Toulon, La Nerthe, 2014.
- KOCH François-Guillaume (réunis par), *J'ai connu Kafka Témoignages*, traduit de l'allemand par François-Guillaume Lorrain, Arles cedex, Solin Actes Sud, 1998.
- LABBÉ Dominique, *Le Vocabulaire de François Mitterrand*, Paris, Presses de la fondation nationale des sciences politiques, 1990.
- LAHIRE Bernard, *Franz Kafka éléments pour une théorie de la création littéraire*, Éditions La Découverte, Paris, 2010.
- LEMAIRE Gérard-Georges, *Franz Kafka à Prague*, Vanves, Éditions du Chêne, 2002.
- LEPICK Olivier, *La Grange Guerre chimique 1914-1918*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.
- MARCOU Lilly (Sous la direction de), *L'U.R.S.S. vue de gauche*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982.
- MICHEL Bernard, *Prague belle époque*, Paris, Aubier, 2008.
- Mitterrand François, *Réflexions sur la politique extérieure de la France*, Paris, Fayard, 1986.
- PIÉTRI Nicole, MICHEL Bernard, BUFFET Cyril, *Villes et sociétés urbaines dans les pays germaniques 1815-1914*, Paris, Sedes, 1992.
- RAZAC Olivier, *Histoire politique du barbelé la prairie, la tranchée, le camp*, Paris, La fabrique-éditions, 2000.

- RICHARD Gilles, GUILLAUME Sylvie et SIRINELLI Jean-François (Sous la direction de), *Histoire de l'UDF L'Union pour la démocratie française, 1978-2007*, Rennes Cedex, Presses Universitaires de Rennes, 2013.
- RIMBAUD, *Œuvres complètes*, Édition établie par André Guyaux, avec la collaboration d'Aurélia Cervoni, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009.
- SEBBAG Georges (Textes réunis et présentés par), *Manifestes DADA surréalistes*, Paris, Jean-Michel Place, 2005, pp.91,92.
- SCARPETTA, Guy, *L'Impureté*, Paris, Grasset, 1985.
- SVEVO Italo, *Ulysse est né à Trieste*, traduite, annoncée et trécédée de Bloom et Cosini par Dino Nessuno, Finitude, Bordeaux, 2003.
- WAGENBACH Klaus, *Franz Kafka Années de jeunesse (1883-1912)*, Traduit de l'allemand par Élisabeth Gaspar, Paris, Mercure de France, 1967.
- WINOCK Michel, *François Mitterrand*, Paris, Gallimard, 2015.
- Manifestes DADA surréalistes*, Textes réunis et présentés par Georges Sebbag, Paris, Jean-Michel Place, 2005.
- Naissance du roman moderne : Rabelais, Cervantès, Sterne*, Études recueillies et introduites par Christian Michel, Publications des Universités de Rouen et du Havre, Mont-Saint-Aignan Cedex, 2007.

Livres en allemand

- KOCH Hans-Albrecht, *Hugo von Hofmannsthal*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2004.

Livre en anglais

- CARBA Tomáš, KORAB Alexandr, BOREK David, *Legacy*, translated by Lily Čiřářovská, Museum of Communism, 2014.
- COHEN Gary B., *The Politics of Ethic Survival Germans in Prague, 1861-1914*, Indiana, Purdue University Press, 2006.
- CORNEJ Petr, *Great Stories in Czech History*, translated by Anna Bryson, Práh, 2005.
- FUENTES Carlos, *Terra Nostra*, Translation by Margaret Sayers Peden, Introduction by Jorge Volpi, *Afterword by Milan Kundera*, Dalkey Archive Press, 2009.
- HOUŽVIČKA Václav, *Czechs and Germans 1848-2004 The Sudeten Question and the Transformation of*

Central Europe, Prague, Charles University in Prague Karolinum Press, 2015.

Livres en japonais

APPLEBAUM Anne, *Gulag - Histoire de camp de concentration*, Traduit du russe par Takeshi KAWAKAMI, Tokyo, Hakusuisya, 2006. (アン・アプルボーム『グラーク ソ連集中収容所の歴史』、川上洸訳、白水社、2006.)

MOLES Abraham, *Psychologie de kitsch*, Traduit de l'allemand par MANZAWA Masami, Tokyo, Hoseidaigaku syuppanyoku, 1984. (アブラアム・モル『キッチュの心理学』、万沢正美訳、法政大学出版局、1984.)

ISHIKAWA Tatsuo, *L'Esprit de Masaryk et Chèque – À la recherche d'identité et autonome*, Kanagawa, Seibunsha, 1995. (石川達夫『マサリクとチェコの精神—アイデンティティと自律性を求めて』、成文社、1995.)

ISHIKAWA Tatsuo, *Mouvement de renaissance ethnique tchèque : Promotion de la diversité ou de l'existence de petits groupes ethniques*, Tokyo, Iwanamisyoten, 2010. (石川達夫『チェコ民族再生運動：多様性の擁護、あるいは小民族の存在論』、岩波書店、2010.)

ISHIKAWA Tatsuo, *La Prague dorée - Alchimie fantastique et réelle*, Tokyo, Heibonsha, 2000. (石川達夫『黄金のプラハ—幻想と現実の錬金術』、平凡社選書、2000.)

INOUE Kazuo, *Beethoven - La trajectoire du combat*, Tokyo, Ongakunotomosya, 1988. (井上和雄『ベートーヴェン 闘いの軌跡』、音楽之友社、1988.)

Eco Umberto, *L'œuvre ouverte*, Traduit de l'italien par Motoaki SHINOHARA, Tokyo, Seidosya, 1993. (ウンベルト・エーコ『開かれた作品』、篠原資明訳、青土社、1993)

Eco Umberto, *Lecteurs dans l'histoire*, Traduit de l'italien par Motoaki SHINOHARA, Tokyo, Seidosya, 2011. (ウンベルト・エーコ『物語における読者』、篠原資明訳、青土社、2011.)

CALINESCU Matei, *Cinq visages modernes – Modern, Avant-garde, Décadence, Kitsch et Post moderne*, Traduit de l'anglais par Hidetoshi TOMIYAMA et Masayuki TOGA, Tokyo, Serikasyobo, 1989. (マティ・カリネスク『モダンの五つの顔——モダン・アヴァンギャルド・デカダンス・キッチュ・ポストモダン』、富山英俊、梶正行訳、せりか書房、1989.)

KAWASAKI Rai, *Pouvoir et Utopie*, Tokyo, Iwanamisyoten, 1995. (川崎涿『権力とユートピア』、岩波書店、1995.)

CARR Edward Hallett, *Qu'est-ce que l'histoire*, Traduit de l'anglais par Ikutaro SHIMIZU, Tokyo, Iwanamisyoten, 2013. (E. H. カー『歴史とは何か』、清水幾太郎訳、岩波新書、2013.)

- KIMURA Hidesuke et YAMAMOTO Satoshi, *Histoire moderne du monde 30 - L'histoire moderne de l'Union soviétique II*, Tokyo, Yamakawashuppansya, 1979. (木村英亮、山本敏『世界現代史 30 ソ連現代史 II』、山川出版社、1979.)
- KURAMOCHI Syunichi, *Histoire moderne du monde 30 - L'histoire moderne de l'Union soviétique II*, Tokyo, Yamakawashuppansya, 1979. (倉持俊一『世界現代史 29 ソ連現代史 I』、山川出版社、1986.)
- KURIUZAWA Takeo, *Ronflement tatar - Etudes sur la domination mongole dans l'histoire russe*, Tokyo, Tokyodaigaku syuppankai, 2007. (栗生沢猛夫『タタールのくびき ロシア史におけるモンゴル支配の研究』、東京大学出版会、2007.)
- EIDA Takuhiro, *Histoire et historiens*, Tokyo, Taimeido, 1993. (栄田卓弘『歴史と歴史家たち』、大明堂、1993.)
- SATSUMA Hideto, *L'histoire de la République tchèque*, Tokyo, Chuokoronshinsya, 2006. (薩摩秀登『物語チェコの歴史』、中央公論新社、2006.)
- SOUVARINE Boris, *Staline - L'histoire du parti Bolchevik*, Traduit du français par Jun EBARA, Tokyo, Kyoikusya, 1989. (ボリス・スヴァーリン『スターリン ボルシェヴィキ党概史』、江原順訳、教育社、1989.)
- Solzhenitsyn Alexandr Isaevich, *Une journée d'Ivan Denissovitch*, Traduit du russe par Toyoki OGASAWARA, Tokyo, Kawaidesyobosinsya, 1970. (A・ソルジェニツィン『イワン・デニソビッチの一日』、小笠原豊樹訳、河出書房新社、1970.)
- Solzhenitsyn Alexandr Isaevich, *Le Chêne et le veau*, Traduit du russe par Shigeru SOMEYA et Takuya HARA, Tokyo, Shinchosya, 1976. (A・ソルジェニツィン『仔牛が櫛の木に角突いた』、染谷茂・原卓也訳、新潮社、1976.)
- HATANAKA Sachiko, *Lituanie - Comment un petit pays a-t-il survécu*, Nihonhososyuppanyokai, 1996. (畑中幸子『リトアニア 小国はいかに生き抜いたか』、日本放送出版協会、1996.)
- BONHEUR Pierre, *Histoire de la Tchécoslovaquie*, Traduit du français par Toshiro YAMAMOTO, Tokyo, Hakusuisya, 1990. (ピエール・ボヌール『チェコスロヴァキア史』、山本俊朗訳、白水社、1990.)
- BERNHEIM Ernst, *Einleitung in die Geschichtswissenschaft*, Traduit de l'allemand par Subaru SAKAGUCHI et Tetsuji ONO, Tokyo, Iwanamibunko, 1991. (ベルンハイム『歴史とは何ぞや』、坂口昴、小野鉄二訳、岩波文庫、1991.)
- YADA Toshitaka, *Histoire moderne du monde 26 - Histoire moderne en Hongrie et Tchécoslovaquie*,

- Tokyo, Yamakawasyuppansya, 1978. (矢田俊隆『世界現代史 26 ハンガリーチェコスロヴァキア現代史』、山川出版社、1978.)
- HASEK Jaroslav, *Le Brave Soldat Chvéik I*, Traduit du tchèque par Kei KURUSU, Tokyo, Iwanamisyoten, 2008. (ヤロスラフ・ハシェク『兵士シュヴェイクの冒険(一)』、栗栖継訳、岩波書店、2008.)
- RATUSHINSKAIA Irina, *Bienvenue au camp de concentration*, Traduit du russe par Masako YADA et Miiko KATAOKA, Tokyo, Shobunsha, 1991. (イリーナ・ラトゥシンスカヤ『強制収容所へようこそ』、矢田雅子・片岡みいこ訳、晶文社、1991.)
- LEFORT Claude, *Extra humain – Une étude sur L’Archipel du Goulag*, Traduit du russe par Tozo UKYO, Tokyo, Miraisha, 1991. (クロード・ルフォール『余分な人間—『収容所群島』をめぐる考察』、宇京籟三訳、未来社、1991.)
- ROSSI Jacques, *Divers fragments bruts – Vingt ans du camp de concentration de l’Union soviétique*, Traduit du russe par Tsuguo TOGAWA, Tokyo, Seibunsha, 1996. (ジャック・ロッシ『さまざまな生の断片—ソ連強制収容所の20年』、外川継男訳、成文社、1996.)
- ROSSI Jacques, *Une note de Lageri (camp de concentration)*, Traduit du russe par Shigeru SOMEYA, Kosuke UCHIMURA, Tomokichi KAJIURA et Kyoichi ASADA, Tokyo, Keigadosyuppan, 1996. (ジャック・ロッシ『ラーゲリ(強制収容所) 註解事典』、染谷茂、内村鋼介、梶浦智吉、麻田恭一訳、恵雅堂出版、1996.)
- WASHIYAMA Yasuhiko, *La conscience historique reflétée dans la littérature - Littérature allemande moderne*, Tokyo, Kyoeishobo, 2013. (鷲山恭彦『文学に映る歴史意識 現代ドイツ文学考』、共栄書房、2013.)
- WATANABE Shogo, *Littérature et fiction - Qu’est-ce que la littérature et l’histoire ?*, Tokyo, Iwatasyoten, 1995. (渡邊昭五『文学と虚構—文学とは歴史とは何か—』、岩田書店、1995.)

Livre en d’autres langues

M.M.Бахтин, *Собрание сочинений*, Т2., Москва, Русские словари, 2000.

Jaroslav Hašek, *Osudy dobrého vojáka Švejka s obrázky Josefa Lady*, Cesty, 2000.

LA RÉCEPTION DE L'ŒUVRE D'HERMENN BROCH CHEZ MILAN KUNDERA

Résumé

Dans la première partie, « Milan Kundera et Hermann Broch », nous détaillons la biographie de ces deux écrivains, puis nous analysons l'évolution des points de vue de Milan Kundera sur Hermann Broch.

Dans la deuxième partie, « Kitsch », nous présentons les définitions de Kitsch, le « Kitsch » général, celui d'Hermann Broch et celui de Milan Kundera. La définition du mot « kitsch » a évolué selon les époques, le pays, la langue. Hermann Broch conçoit que le « Kitsch » est l'imitation et la copie de l'original. Milan Kundera, qui s'inspire de l'idée de Broch, explique avant tout que le « kitsch » est l'antonyme de l' « ironie ». Il le définit comme une vision et non pas comme un produit ou un objet.

Dans la troisième partie, « l'Europe centrale », nous tentons de définir le mot « Europe centrale » utilisé fréquemment par Kundera dans ses essais. Il y a plusieurs façons de définir le mot « Europe centrale ».

Dans la quatrième partie, « James Joyce, Hugo von Hofmannsthal et Hermann Broch », nous traitons l'écrit de Kundera : « c'est dans sa réflexion sur Joyce que Broch développe sa propre poétique du roman ».

Mots clés : Milan Kundera / Hermann Broch / Kitsch / Europe centrale

Résumé en anglais

In the first part, «Milan Kundera and Hermann Broch», we detail the biography of these two writers, then we analyze the evolution of Milan Kundera's views on Hermann Broch.

In the second part, «Kitsch», we present the definitions of Kitsch, the general «Kitsch», that of Hermann Broch and that of Milan Kundera. The definition of the word kitsch has evolved according to time, country and language. Hermann Broch conceives that the «Kitsch» is the imitation and the copy of the original. Milan Kundera, inspired by Broch's idea, explains above all that "kitsch" is the antonym of "irony". It defines it as a vision, not a product or an object.

In the third part, "Central Europe", we attempt to define the word "Central Europe" that Kundera frequently uses in his essays. There are several ways to define the word "Central Europe".

In the fourth part, «James Joyce, Hugo von Hofmannsthal and Hermann Broch», we deal with Kundera's writing: «it is in his reflection on Joyce that Broch develops his own poetics of the novel».

Keywords : Milan Kundera / Hermann Broch / Kitsch / Central Europe