

**UQAR**

Université du Québec  
à Rimouski

**KITSCH ET CULTURES DE MASSE DANS *LA TACHE* DE  
PHILIP ROTH ET *L'INSOUTENABLE LÉGÈRETÉ DE  
L'ÊTRE* DE MILAN KUNDERA**

Mémoire présenté

dans le cadre du programme de maîtrise en Lettres

en vue de l'obtention du grade de maître ès arts

PAR

© LAURENCE GAGNÉ GALLANT

Novembre 2016



**Composition du jury :**

**Martin Robitaille, président du jury, Université du Québec à Rimouski**

**Kateri Lemmens, directrice de recherche, Université du Québec à Rimouski**

**Mustapha Fahmi, examinateur externe, Université du Québec à Chicoutimi**

Dépôt initial le 6 mai 2016

Dépôt final le 2 novembre 2016



UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À RIMOUSKI  
Service de la bibliothèque

Avertissement

La diffusion de ce mémoire ou de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire « *Autorisation de reproduire et de diffuser un rapport, un mémoire ou une thèse* ». En signant ce formulaire, l'auteur concède à l'Université du Québec à Rimouski une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de son travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, l'auteur autorise l'Université du Québec à Rimouski à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de son travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits moraux ni à ses droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, l'auteur conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont il possède un exemplaire.



*À Claudie et Vianney, mes  
parents-guides-sherpas, qui m'aident  
toujours à me débroussailler l'esprit, à  
lire entre les lignes et dans la marge.*





## REMERCIEMENTS

Un immense merci à ma directrice Kateri Lemmens qui a su éclairer le chemin avant même la naissance du projet jusqu'à sa toute fin, et dans les nombreux détours.

Merci à Claudie, Vianney, Odile, Tristan et Jules, pour votre soutien essentiel et les innombrables dérives sur le kitsch dans les soupers. Merci pour votre amour et votre confiance indéfectibles.

Je ne remercierai jamais assez le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, le Fonds de recherche du Québec – Société et Culture et la Fondation Sandy-Burgess pour leur appui financier qui a fait, et je pèse mes mots, toute la différence. Merci pour cette chance, ce privilège inouï que vous m'avez accordé.

Merci à Vincent, Camille, Kevin, Stephan, Vincent, Louis, Fanie, Catherine, Audrey, Louis-Antoine, Évelyne, Florence, Thuy, Addisyn, Olivier, Antoine, Marie-Ange, Jeanne-Marie et la belle gang du Bercaïl. Merci d'avoir été là. Merci d'être là.



Elle voulait leur dire que le communisme, le fascisme, toutes les occupations et toutes les invasions dissimulent un mal plus fondamental et plus universel : l'image de ce mal, c'était le cortège des gens qui défilent en levant le bras et en criant les mêmes syllabes à l'unisson.

Milan Kundera,  
*L'insoutenable légèreté de l'être*

Nous laissons une souillure, nous laissons une trace, nous laissons notre empreinte. Impureté, cruauté, sévices, erreur, excrément, semence – on n'y échappe pas en venant au monde. Il ne s'agit pas d'une désobéissance originelle. Ça n'a rien à voir avec la grâce, le salut, ni la rédemption. La souillure est en chacun. À demeure, inhérente, constitutive. La souillure qui est là avant sa marque. Sans son signe, elle est là. La souillure tellement intrinsèque qu'elle n'a pas besoin d'une marque. La souillure qui *précède* la désobéissance, qui *englobe* la désobéissance, défie toute explication, toute compréhension.

Philip Roth, *La tache*



## RÉSUMÉ

Ce mémoire a pour but d'étudier les différentes théories du kitsch et ses manifestations dans deux romans contemporains : *La tache* de Philip Roth et *L'insoutenable légèreté de l'être* de Milan Kundera. Pour ce faire, nous parcourons les définitions du kitsch convoquées par les travaux majeurs en philosophie culturelle, sociologie et histoire de l'art, ainsi que certains essais littéraires qui s'intéressent à la question. Nous pourrions ensuite analyser le kitsch à partir de textes de fiction qui veulent en faire état, voire en faire la critique. En adoptant cet angle d'analyse thématique, nous verrons comment la fiction contemporaine dépeint le kitsch dans ses dimensions ontologique et sociale, dans des contextes liés au totalitarisme et au puritanisme. Statuant que ces conjonctures se rejoignent sous le signe du conformisme, nous analyserons l'influence du kitsch sur le comportement des masses, mais aussi sur des situations et des personnages particuliers représentés dans la fiction. Ce mémoire mettra en parallèle *La tache* de Philip Roth avec *L'insoutenable légèreté de l'être* de Milan Kundera, et proposera les multiples échos que ces romans se renvoient l'un à l'autre. L'étude donnera ainsi à voir un dialogue entre deux œuvres, suggérant l'omniprésence du kitsch collectif et individuel, qui s'exprime autant à l'échelle historiographique que psychologique.

Mots-clés : kitsch, roman, puritanisme, conformisme, totalitarisme, culture, masse, idylle, société, individu



## ABSTRACT

The purpose of this thesis is to study the various theories of kitsch and its manifestations in two contemporary novels: Philip Roth's *Human Stain* and Milan Kundera's *Unbearable Lightness of Being*. Therefore, we will explore the definitions of kitsch convoked by major works in cultural philosophy, sociology and history of art, and also in relevant essays in literature. We will afterwards analyse kitsch from fictional texts that seem to testify its presence, as to criticize it. Adopting this thematic point of view, we will see how contemporary fiction depicts kitsch within its ontological and social dimensions, in totalitarian or puritan contexts. Decreeing on the idea that those circumstances rely on conformism, we will analyze kitsch's influence on masses' behaviors, but also on particular cases and characters shown in the fiction. This thesis will compare *The Human Stain* and *The Unbearable Lightness of Being*, and will underline many echoes generated by the two novels. The study will therefore show how the texts create a dialogue, suggesting the omnipresence of the kitsch in its collective and individual aspects, expressing itself equally on historiographical and psychological scales.

Keywords : kitsch, novel, puritanism, conformity, totalitarianism, culture, mass, idyll, society, individual





## TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	ix
RÉSUMÉ.....	xiii
ABSTRACT.....	xv
TABLE DES MATIÈRES.....	xvii
INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	1
PREMIÈRE PARTIE : LE KITSCH DÉCODÉ.....	7
CHAPITRE 1 LES THÉORIES DU KITSCH.....	9
1.1  CONSIDÉRATIONS ESTHÉTIQUES.....	9
1.1.1  Étymologie et typologie.....	10
1.1.2  Historique.....	12
1.2  PERSPECTIVES ÉTHIQUES.....	13
1.3  PERSPECTIVES ONTOLOGIQUES.....	15
1.3.1  Le <i>Kitsch-Mensch</i> .....	15
1.3.2  Un idéal de bonheur.....	16
1.3.3  Un autre rapport au temps.....	18
CHAPITRE 2 CULTURES DE MASSES ET IDÉOLOGIES.....	21
2.1  KITSCH ET SOCIÉTÉ.....	21
2.1.1  Dans les coulisses de la foule.....	22
2.1.2  Le pouvoir de l'« imagologie ».....	25
2.1.3  « La crise de la culture ».....	26
2.2  LA SOCIÉTÉ EST UNE INDUSTRIE DU SPECTACLE.....	27
2.2.1  L'industrie culturelle.....	28

2.2.2	Un écran d'illusions .....	29
2.2.3	De l'aliénation.....	31
2.3	LE PURITANISME ET LA MASSE .....	32
2.3.1	Origines et définitions.....	32
2.3.2	La condamnation de la déviance.....	33
2.4	L'UNIVERSALITÉ DU KITSCH .....	35
DEUXIÈME PARTIE : L'EMPRISE DU KITSCH COLLECTIF .....		39
CHAPITRE 3 ANCRAGES SOCIOPOLITIQUES ET LITTÉRAIRES .....		41
3.1	LES ŒUVRES ET LES AUTEURS MIS EN CONTEXTE .....	41
3.2	PRÉAMBULE SUR L'IRONIE.....	43
3.3	LA TYRANNIE DES CONVENANCES .....	47
3.4	AU PAYS DE HAWTHORNE.....	52
3.5	AU ROYAUME DU KITSCH .....	53
3.6	LE KAFKAÏEN CHEZ KUNDERA .....	56
CHAPITRE 4 DES HISTOIRES DE PROCÈS .....		57
4.1	LA RESPONSABILITÉ D'ŒDIPE .....	57
4.2	L'AUTOCRITIQUE .....	58
4.3	LA REVANCHE DES SPOOKS.....	60
4.4	L'INÉVITABLE MARQUE DE L'ÊTRE.....	62
4.5	VIE PRIVÉE, VIE PUBLIQUE.....	63
4.5.1	« Sous l'œil des caméras ».....	64
4.5.2	L'opinion publique .....	66
4.5.3	La liberté dans l'intimité.....	68
4.6	L'HÉGÉMONIE DU « NOUS » .....	69
4.7	LE KITSCH SANS FRONTIÈRES .....	73
TROISIÈME PARTIE : Le kitsch comme code existentiel des personnages.....		75
CHAPITRE 5 L'HOMME ET LA FEMME DU KITSCH.....		77
5.1	IDYLLES ET ANTI-IDYLLES .....	77

5.2	INCARNATIONS PSYCHOLOGIQUES .....	78
5.3	TEREZA : ENTRE L'ÂME ET LE CORPS .....	80
5.4	L'AUTOSATISFACTION DE L'ÊTRE .....	82
5.5	LE CLIN D'ŒIL À KUNDERA.....	85
5.6	VIVRE DANS LE RÊVE.....	87
5.6.1	Franz et la « Grande Marche ».....	88
5.7	INTERPRÉTATIONS « KITSCHIFIANTES ».....	90
5.7.1	Le manichéisme de Delphine Roux .....	91
5.7.2	Terrasser l'impossible amour.....	92
5.7.3	Le kitsch de la mort.....	95
CHAPITRE 6 L'AMBITION DE TOMAS ET COLEMAN SILK : UNE IDYLLE		
	PRIVÉE ?.....	99
6.1	« ES MUSS SEIN ! » : UN DÉTERMINISME PRIVÉ.....	100
6.2	« PIONNIER DU MOI ».....	103
6.2.1	Une exception appelée Tereza .....	104
6.3	PAS SI LIBRES.....	106
CHAPITRE 7 FAUNIA FARLEY ET SABINA : LES VISAGES DE		
	L'AFFRANCHISSEMENT .....	111
7.1	EN RUPTURE .....	111
7.2	REFUS DU KITSCH .....	114
CHAPITRE 8 L'ÉROTISME CONTRE LE KITSCH.....		
8.1	L'AUTORITÉ DU DÉVOILEMENT .....	117
8.2	DANS LA LUMIÈRE .....	119
8.3	LA TACHE DE TEREZA.....	120
8.4	LA DÉSOLIDARISATION NÉCESSAIRE .....	121
CONCLUSION GÉNÉRALE : CE QUE PEUT LA LITTÉRATURE.....		125
BIBLIOGRAPHIE.....		131



## INTRODUCTION GÉNÉRALE

Lors de la réception du prix Jérusalem en 1985, Milan Kundera affirme qu'« être moderne signifie un effort effréné pour être à jour, être conforme, être encore plus conforme que les plus conformes<sup>1</sup> ». Plus de trente ans plus tard, cette observation sur la propension de l'individu à se fondre dans les normes sociales et culturelles de la masse peut sembler presque convenue, tant cette réalité est en constante réactualisation. L'écrivain tchèque mentionnait pourtant qu'auparavant, au contraire, la modernité signifiait une « révolte non-conformiste contre les idées reçues<sup>2</sup> ». Ce qui a peut-être changé, c'est que le monde entier s'arrime maintenant à des médias de masse extrêmement actifs et présents. La modernité a désormais adopté « la nécessité impérative de plaire et de gagner ainsi l'attention du plus grand nombre », une quête qui prend la forme du kitsch. Même lorsque l'on veut embrasser la marginalité, la différence, peu de choses paraissent pouvoir nous séparer de la société de masse et de consommation. Celle-ci semble avoir tout absorbé : la conformité comme la révolte. Kundera s'est particulièrement intéressé au kitsch, à cette recherche de confort moral, lisse et uniforme, qu'on repère généralement dans ce qui est larmoyant, touchant et surtout convenu, pour la majorité. Tout comme ses manifestations chez l'individu ou la masse, le kitsch convoque différentes définitions aux frontières poreuses, à la manière de couches de sens qu'on lui aurait attribuées au fil du temps. Les définitions du kitsch que nous avons rencontrées au cours de nos recherches touchent à l'esthétique, à l'éthique, en passant par la politique, jusqu'aux questions ontologiques. Autant le préciser d'entrée de jeu quant à ce mémoire, sera évacué le kitsch artistique ironique, à l'instar de Jeff Koons, qui présente des productions *volontairement* kitsch, poussées à l'exagération et aux effusions. Il s'agira plutôt pour nous d'interroger la nature

---

<sup>1</sup> Milan Kundera, « Discours de Jérusalem : Le roman et l'Europe », *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 199.

<sup>2</sup> Milan Kundera, « Discours de Jérusalem », art. cité, p. 199.

du kitsch marquée par le désir d'une idylle d'univocité et par l'aspiration fondamentale d'une entente consensuelle. C'est la lecture de deux romans contemporains, *L'insoutenable légèreté de l'être*<sup>3</sup>, du Tchèque Milan Kundera, et *La tache*<sup>4</sup>, de l'Américain Philip Roth, qui nous ont mise sur cette piste, dans un mémoire qui est devenu une interrogation constante sur les lieux et les moments où se déploie le phénomène du kitsch : tant du côté du pouvoir de l'image, des cultures de masse, de l'autocomplaisance de l'individu, que d'une certaine indignation convenue de l'opinion publique. Ces deux romans se sont donc révélés particulièrement pertinents afin d'étudier les mécanismes de « la séduction du kitsch<sup>5</sup> », comme l'écrivait Eva Le Grand, dans ses dimensions existentielles, sociales, éthiques ou même politiques. Ces angles d'approche nous permettront d'approfondir les possibles représentations des tendances conformistes et idylliques de l'être humain, qui sont à l'œuvre dans le kitsch. D'une part, Milan Kundera, avec *L'insoutenable légèreté de l'être*, a considérablement contribué à cette réflexion, en interrogeant le kitsch à travers les mécanismes de l'Histoire, tout particulièrement en ce qui concerne le totalitarisme et les tensions de plusieurs personnages qui y font face. D'autre part, il nous a paru évident que *La tache*, roman de l'écrivain Philip Roth, faisait écho à l'œuvre de Kundera de nombreuses façons. Cette fiction américaine décrit un procès social intenté par la collectivité contre un individu, d'après un code moral rappelant l'influence toujours aussi actuelle du puritanisme et de cette volonté, qui semble parfois plus profonde encore, de se rassembler autour d'une indignation commune. En somme, dans ce mémoire, nous chercherons à comprendre comment le kitsch constitue une source de l'oubli de l'être, quand l'humain désire supprimer doutes et différences de son expérience de la vie et du monde. Cette méditation prendra source dans plusieurs travaux théoriques et critiques sur le kitsch, puis tentera de s'arrimer aux manifestations du phénomène dans *La tache* et *L'insoutenable légèreté de l'être*.

---

<sup>3</sup> Milan Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être* [1984], postface de François Ricard, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1989. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *ILE*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

<sup>4</sup> Philip Roth, *La tache*, Paris, Gallimard, 2000. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *LT*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

<sup>5</sup> Eva Le Grand (dir.), *Séductions du kitsch*, Montréal, XYZ, 1996.

Plusieurs raisons motivent la mise en parallèle des romans de Roth et de Kundera. Notre articulation prendra forme à travers *L'insoutenable légèreté de l'être*, notamment pour traiter de la question du kitsch. Il s'agira, dans ce mémoire, d'étayer les importants jalons que pose l'écrivain tchèque au sujet du kitsch, de l'idylle, et de les mettre en dialogue avec les travaux d'autres théoriciens ayant réfléchi au phénomène. Nous établirons par la suite les nombreuses correspondances qui se dessinent entre les éléments fictionnels de *L'insoutenable légèreté de l'être* et ceux de *La tache* de Philip Roth. Comme chez Kundera, l'identité, l'exclusion et le conformisme sont des thèmes romanesques récurrents chez l'écrivain américain. En outre, plusieurs éléments du schéma narratif permettent de tracer des parallèles entre *La tache* et *L'insoutenable légèreté de l'être* : la mise au ban de certains protagonistes, leur désir d'autonomisation et d'individuation, et leurs interactions avec des personnages féminins en rupture volontaire avec la société, mais aussi la présence de personnages qui, en revanche, viennent incarner, dans leurs pensées et leurs actions, l'adhésion naïve et irréfléchie au kitsch. Il s'agira donc, pour nous, de retracer la façon dont plusieurs de ces échos romanesques mettent en lumière les particularités des manifestations du kitsch dans des œuvres de fiction, de même que les effets de distanciation, notamment par l'utilisation de l'ironie, qui permettent aux deux romanciers de dévoiler la part d'idylle qui sous-tend l'aspiration, si profondément humaine, au kitsch.

Nous l'avons souligné, les définitions du kitsch sont multiples, touchant autant à l'histoire de l'art et à l'esthétique, qu'à la sociologie, la philosophie et l'éthique. La recension de la documentation qui les concerne sera dans un premier temps dédiée aux théories du kitsch et aux perspectives et propositions qui s'entrecroisent et se complètent les unes les autres. Deux aspects se distingueront de cette réflexion : la présence du kitsch sur le plan social et collectif, et son influence sur l'individu. Plusieurs textes nous permettront de nous pencher sur les dimensions collectives, sociales et politiques associées au kitsch : Hermann Broch, Abraham A. Moles, Matei Calinescu et autres auteurs qui, partant de considérations esthétiques, ouvrent la porte à la philosophie culturelle. Ainsi,

Theodor W. Adorno et Max Horkheimer se sont intéressés à l'essor de l'industrie culturelle, Walter Benjamin, à l'aura de l'art contre les techniques de reproduction et Hannah Arendt, à la détérioration de la culture au profit du divertissement et de la consommation à l'heure de la société de masse. L'omniprésence du divertissement a d'ailleurs été critiquée par Edgar Morin ainsi que par *La Société du spectacle*<sup>6</sup> de Guy Debord, puis abordée d'un point de vue américain par Harold Rosenberg, introduisant entre autres les travaux d'Edward Shils. Ces réflexions sur le divertissement et les cultures de masse nous conduisent vers les études comportementales des masses, que l'on trouve chez Hannah Arendt, notamment par rapport au totalitarisme. Il est également primordial d'étudier le comportement des masses à la lumière du puritanisme, angle que nous offrent d'abord Alexis de Tocqueville et, plus tard, le sociologue Kai T. Erikson. Par ailleurs, le kitsch sera traité sur le plan individuel, comme déterminant du caractère de l'être humain. En ce sens, nous avons parcouru les travaux de Abraham A. Moles qui s'intéressent également au kitsch ontologique, précisant les explorations romanesques de Kundera autour de l'« accord catégorique avec l'être ». Hermann Broch a pour sa part marqué la réflexion sur le kitsch en expliquant comment ce phénomène représente le mal pour l'art et pour la vie de l'humain, en général. Toutes ces théories ont par la suite été citées puis actualisées dans les études plus contemporaines de Tomas Kulka et de Christophe Genin.

Des considérations sur les masses et le kitsch collectif, en trame de fond, mettront en lumière, dans un deuxième temps, comment, dans *L'insoutenable légèreté de l'être* et *La tache*, le contexte sociopolitique, qu'il soit totalitaire ou démocratique, fait ressortir l'influence du kitsch sur les masses et sur les individus. Dans un troisième temps, nous aborderons les personnages des deux romans étudiés d'après leur « code existentiel », afin de mieux comprendre la façon dont on peut entrer en contact avec le kitsch, y résister ou y céder complètement. Nous nous pencherons davantage sur les incarnations psychologiques et existentielles du kitsch en examinant les différentes relations que peuvent entretenir des personnages face au kitsch. Nous nous intéresserons notamment aux personnages qui

---

<sup>6</sup> Guy Debord, *La société du spectacle* [1967], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992.



tentent d'échapper à la pression collective et au désir pacificateur d'une idylle consensuelle. Les protagonistes nous amèneront à interroger les différentes manières dont on peut chercher à s'affranchir du conditionnement social et identitaire, et à se couper du monde : choisir la fuite, le secret, l'isolement ou l'exil. La question de l'érotisme sera par la suite abordée comme espace de singularité et de liberté.

Afin d'étudier la fiction de Milan Kundera, nous explorerons les différents travaux de François Ricard, de Guy Scarpetta et d'Eva Le Grand, où se trouvent examinés les liens entre la vision du kitsch qu'on trouve dans les romans de Kundera et d'autres théories sur le kitsch. En ce qui concerne l'œuvre de Philip Roth, nous utiliserons les travaux de Debra Shostak, de Mark Schechner et de Kasia Boddy qui ont traité de la question du conformisme et du puritanisme. Seule Velichka Ivanova, d'après nos recherches, s'est intéressée à tracer des parallèles entre l'œuvre de Philip Roth et celle de Kundera, notamment au sujet du kitsch et des cultures de masse. Dans *Fiction, Utopie, Histoire*<sup>7</sup>, elle compare les quatre romans du cycle tchèque de Kundera et la tétralogie américaine de Roth d'après leur traitement de l'Histoire et la capacité de différents personnages à renverser les discours idéologiques dominants. À partir d'un large corpus, Ivanova touche bien entendu au kitsch et à l'idylle, mais se concentre davantage sur l'ensemble des discours historiographiques et les différents aspects formels des romans de Roth et de Kundera. En considérant tous ces travaux qui ont contribué à intégrer le kitsch à une pensée plus globale sur l'homme et la société modernes, nous analyserons spécifiquement *L'insoutenable légèreté de l'être* et *La tache*. Nous verrons comment leurs auteurs entrent en dialogue en interrogeant le kitsch, d'une part sur le plan sociopolitique et d'autre part d'un point de vue ontologique et existentiel, à partir des personnages de ces romans qui présentent de grandes similarités.

---

<sup>7</sup> Velichka Ivanova, *Fiction, utopie, histoire : Essai sur Philip Roth et Milan Kundera*, Paris, L'Harmattan, coll. « Littératures comparées », 2010. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *FUH*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.



## **PREMIÈRE PARTIE : LE KITSCH DÉCODÉ**



# CHAPITRE 1

## LES THÉORIES DU KITSCH

### 1.1 CONSIDÉRATIONS ESTHÉTIQUES

Si l'angle qui nous intéresse dans ce mémoire relève surtout de la sociologie et de la philosophie, il nous paraît important de retracer, dans un premier temps, l'« apparition » du kitsch dans l'horizon historique et esthétique, pour ensuite l'ancrer dans son application ontologique. L'idée n'est pas de détailler ici la genèse complète de ce que l'essayiste autrichien Hermann Broch appelait « l'art kitsch<sup>8</sup> », mais de présenter les dimensions historiques et terminologiques qui nous seront utiles pour comprendre les causes de son intégration dans des sphères qui dépassent les considérations artistiques. Les propos qui suivent mettent en parallèle le fruit de deux réflexions qui traitent de la question du kitsch, soit celles d'Abraham A. Moles, auteur de l'œuvre phare *Psychologie du kitsch : l'art du bonheur*<sup>9</sup> et de Christophe Genin, qui nous offre un regard contemporain et synthétique, avec son essai *Kitsch dans l'âme*<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> Hermann Broch, *Création littéraire et connaissance : Essais* [1955], « Quelques remarques à propos de l'art tape-à-l'œil », édition et introduction de Hannah Arendt, Paris, Gallimard, 2007. Dans cette édition du texte d'Hermann Broch, les traducteurs ont stipulé que le mot « kitsch » n'avait pas d'équivalent français, et ont choisi de le traduire par « art de pacotille » ou « art tape-à-l'œil ». Comme le texte original s'intitule « Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches » et que le terme est désormais plus assimilé en français, nous avons décidé de le restituer, autant dans les citations que dans nos propos. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *CLC*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

<sup>9</sup> Abraham A. Moles, *Psychologie du kitsch : l'art du bonheur*, Paris, Denoël/Gonthier, 1971. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *PK*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

<sup>10</sup> Christophe Genin, *Kitsch dans l'âme*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, coll. « Matière étrangère », 2010. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *KDA*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

D'un point de vue stylistique, le kitsch évoque d'abord le baroque, la braderie et le foisonnement, cette dernière propriété pouvant également caractériser un mode de vie dans son ensemble. Genin introduit le kitsch ainsi : « il décore, il orne, il enrubanne, le tout dans une bonne conscience de soi. Il ajoute du mignon, du mignard, de la fanfreluche, comme si la vie était plus légère à porter avec cette parure insistante » (*KDA*, p. 9). Les productions qui se rattachent au kitsch ont pour condition *sine qua non* d'être hautement chargées en émotions et de susciter une réaction prévisible chez ceux qui entrent en contact avec elles. Il faut comprendre que, sur le plan sémantique, la notion de kitsch peut s'appliquer à plusieurs objets : il concerne à la fois l'œuvre, l'homme qui la produit (que ce soit par le biais d'une intention ou d'une attitude, consciente ou inconsciente), mais aussi le spectateur. En l'occurrence, une œuvre qui ne présente pas de caractéristiques kitsch à l'origine, peut par la suite subir une récupération kitsch ; prenons l'exemple de la pièce *Für Elise* de Beethoven, que l'on entend souvent comme sonnerie kitschifiée de téléphone portable ou des célèbrissimes *Nymphéas* de Monet, retrouvées sur une nappe de salle à manger. Ces manifestations qui occupent notre monde matériel, souvent considérées comme relevant du domaine du mauvais goût, tirent leurs premiers balbutiements du XIX<sup>e</sup> siècle européen. Alors explorons d'abord les dimensions historiques, typologiques et étymologiques du kitsch.

### 1.1.1 Étymologie et typologie

L'étymologie du kitsch, à l'instar des définitions parfois nébuleuses de celui-ci, demeure incertaine, observe Christophe Genin : « Cette étymologie confuse et proliférante est à l'image même du kitsch, et rend la lettre conforme à l'esprit. Art du faux, on doute de ses origines, on perd la trace de sa provenance qui erre en Europe pour ne garder que l'éclat du résultat. » (*KDA*, p. 12) C'est Abraham A. Moles qui situe les origines les plus probables du terme, reprises par plusieurs auteurs, dont Eva Le Grand et Christophe Genin. Ainsi, le terme « kitsch » serait né à Munich vers 1860. Il dériverait du verbe familier « kitschen » qui signifie « bâcler, et en particulier faire de nouveaux meubles

avec des vieux » (*PK*, p. 5) et de « verkitschen » soit « refiler en sous-main, vendre quelque chose à la place de ce qui avait été exactement demandé » (*PK*, p. 5).

Dans ses travaux, Abraham A. Moles établit une typologie du kitsch et en tire cinq principes fondateurs : l'inadéquation, la cumulation, la synesthésie, la médiocrité et le confort. On peut, en premier lieu, observer le phénomène sous l'angle de l'inadéquation, au sens où un décalage permanent caractériserait l'objet kitsch et la fonction qu'il doit accomplir. Moles donne l'exemple d'un bouchon de bouteille qui, au lieu de prendre l'apparence d'un simple bouchon, prend la forme d'une tête de politicien connu<sup>11</sup>. L'intérêt de l'objet ne réside alors plus dans son utilité d'origine, mais dans l'amusante ou sympathique évocation qu'il arbore en appoint. Ce fini artisanal kitsch remplace ainsi « le pur par l'impur » (*PK*, p. 67). En deuxième lieu, on associe le kitsch à la cumulation, à une frénésie du « toujours davantage ». Dans le contexte où son esthétique est née du désir d'élévation de la bourgeoisie voulant imiter la noblesse, le kitsch peut tout autant se traduire par le foisonnement de dorures et de fioritures du Château de Versailles (le kitsch se greffe d'ailleurs à plusieurs styles, du baroque au rococo) que par la surenchère caractéristique des compositions fantasmagoriques de Wagner, « entassant la poésie sur la musique, le théâtre sur la poésie, le ballet sur le drame<sup>12</sup> ». Du fait d'une forme de perception synesthésique s'y trouvant directement rattachée, Moles explique que le kitsch a en quelque sorte pour effet d'encombrer les canaux sensoriels, à l'image du rêve wagnérien du *Gesamtkunstwerk*<sup>13</sup>, de l'art total et absolu. À quoi s'adjoindrait le principe de médiocrité, lequel constitue pour Moles le « nœud gordien<sup>14</sup> » du kitsch, issu « tout autant [de] la démesure que [de] la position moyenne<sup>15</sup> », raison pour laquelle le kitsch serait si facilement adopté par la masse. Nous prenons souvent appui sur le domaine artistique pour définir le concept, mais il s'agit plus largement d'un « ensemble de perversités esthétiques, fonctionnelles, politiques, ou religieuses » (*PK*, p. 72). Le kitsch se définit également à

<sup>11</sup> Eberhard Wahl et Abraham A. Moles, « Kitsch et objet », *Communications*, vol. 13, n° 13, 1969, p. 118.

<sup>12</sup> Eberhard Wahl et Abraham A. Moles, « Kitsch et objet », art. cité, p. 119.

<sup>13</sup> Theodor Adorno, *Essai sur Wagner* [1966], Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 1993.

<sup>14</sup> Eberhard Wahl et Abraham A. Moles, « Kitsch et objet », art. cité, p. 119.

<sup>15</sup> Eberhard Wahl et Abraham A. Moles, « Kitsch et objet », art. cité, p. 119.

partir du principe de confort, car il offre à l'observateur ou au consommateur un accès direct et instantané à toutes les gammes de sensations. Cette typologie, dressée par l'auteur de *Psychologie du kitsch : l'art du bonheur*, souligne à quel point la théorisation du kitsch est complexe, si ce n'est, déjà, à cause de l'hétérogénéité de sa conceptualisation et de la diversité de ses champs d'influence.

### 1.1.2 Historique

À l'instar de son étymologie, le kitsch, selon la plupart des travaux qui en font état, prend naissance comme phénomène esthétique vers la moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, en pleine période romantique. À l'époque, le triomphe de la bourgeoisie ne fait plus aucun doute et semble à l'origine d'un point tournant dans l'histoire de l'art : l'essor de la reproduction des œuvres d'art. Comme l'ont mis en lumière Hannah Arendt et Walter Benjamin<sup>16</sup>, le développement de la reproductibilité technique a profondément transformé la relation de l'homme avec l'art. Les rêves de grandeur des nouveaux riches les incitent à se pourvoir d'imitations de ce que les aristocrates peuvent admirer dans leur boudoir. Dans le même esprit, un peu plus d'un siècle plus tard, on allait pouvoir exposer à bas prix des reproductions laminées de la *Mona Lisa* ou du *Déjeuner des canotiers*. Abraham A. Moles le soutient également : le kitsch est issu de la marchandisation de l'art, par son adaptation et son remaniement pour le plus grand nombre. L'intérêt est ici d'exposer une culture, de donner une impression de sensibilité artistique, auparavant réservée à l'élite. Dans « Quelques remarques à propos du kitsch », Hermann Broch campe ses réflexions sur le phénomène à partir de l'époque des origines, au XIX<sup>e</sup> siècle. Selon lui, le bourgeois, qui désire à la fois assimiler les qualités de l'aristocratie déchue et créer sa propre tradition, tente de transformer sa vie en œuvre d'art, en y accolant une approche esthétisante et les florilèges de beauté caractéristiques de la classe dominante. Au sujet du kitsch, Broch parle à certains moments d'art « dégradé » (*CLC*, p. 315), mais est-ce vraiment le cas ? À lire

---

<sup>16</sup> Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » [1939], *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2000, p. 273.



Abraham A. Moles, le kitsch peut être considéré tout autant comme le résultat d'un nivèlement de l'art qui le rend plus accessible pour la majorité. Il constituerait en outre un passage obligé pour les « philistins » qui veulent s'élever dans la société et avoir du plaisir. Aux yeux de Moles, cette classe bourgeoise est en mesure de surmonter l'effet infantilisant du kitsch pour apprécier plus tard plus haute ou plus authentique forme d'art. À l'opposé, Hannah Arendt aurait pu répliquer que ces hommes étaient dotés d'un « état d'esprit qui juge de tout en termes d'utilité immédiate et de “valeurs matérielles”, et n'ont donc pas d'yeux pour des objets et des occupations aussi inutiles que ceux relevant de la nature de l'art<sup>17</sup> ». Ces deux points de vue conçoivent pourtant tous deux que le kitsch s'en remet au superficiel. Genin le rappelle en soulevant le danger éthique associé au phénomène : « le kitsch ne cherche donc pas la vérité des êtres ou des cultures, puisqu'il se contente de répéter les clichés. Et comme le cliché finit par conditionner des comportements, les clichés engendrent des clichés faisant fonction de vérité. » (*KDA*, p. 41)

## 1.2 PERSPECTIVES ÉTHIQUES

Le kitsch, pour reprendre les propos d'Hermann Broch, représente tout le contraire du « grand style », comme le Gothique ou le Baroque pouvaient l'être, s'avérant incapable d'être investi d'une vision du monde. Il serait en ce sens dépourvu de *valeurs*, d'où l'assertion de Broch maintes fois reprise : « le [kitsch], c'est le mal dans le système des valeurs de l'art » (*CLC*, p. 322). Pour le théoricien, il s'agit du germe du mal, car il obéit à un effet pervers qui guette toute esthétique, par la négation insouciant de ce qui, par essence, motive l'art : la primauté du beau sur le bien. La mission de l'art est entre autres de dépasser par sa beauté authentique le contentement attendu du public, et de le surprendre, par le fait même. La valeur esthétique du kitsch, qui repose sur le bel effet, annule ainsi, par son absence d'authenticité, toute valeur éthique possible. Pour cette raison, le kitsch s'opposerait alors tout naturellement à l'art authentique, ses adeptes préférant la satisfaction

---

<sup>17</sup> Hannah Arendt, « La crise de la culture », *La crise de la culture : huit exercices de pensée politique*, Paris, Gallimard, 1972, p. 258. Désormais, les références à ce texte seront indiquées par le sigle *CC*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

instantanée, plutôt que l'étonnement ou la réflexion. Le kitsch se mesurerait autant du côté du producteur que celui du consommateur : le premier miserait sur l'affect de son œuvre, alors que le public commanderait et rechercherait pour sa part ce type d'objet. Tomas Kulka reprend cette perspective dans une mise en scène du kitsch en peinture et nous amène également vers une plus large description du phénomène :

Le peintre kitsch devrait retirer toute caractéristique déplaisante ou dérangeante de la réalité, nous laissant seulement avec celles auxquelles nous pouvons facilement faire face et nous identifier. Il ne devrait pas y avoir rien de troublant ou de menaçant dans le kitsch. Son succès dépend également de l'universalité des émotions qu'il provoque. Un kitsch typique est rassurant non seulement parce que nous répondons spontanément, mais aussi parce que nous savons que nous répondons « correctement », que nous sommes émus « de la bonne manière », ce qui veut dire, de la même manière que tout le monde. Le kitsch ne fonctionne pas sur des idiosyncrasies individuelles, mais sur des images universelles, dont la charge émotionnelle est hautement intersubjective. Le kitsch existe pour nous rassurer dans nos sentiments et nos croyances fondamentaux, et non pas pour les déranger ou les questionner<sup>18</sup>.

L'universalité soulignée ici par Kulka nous invite à considérer le kitsch comme une forme de conformisme sentimental et moral. Broch, autant que Genin, Le Grand et Moles, ont associé le kitsch à l'hypocrisie, au sens où il veut se couvrir du vernis séduisant des apparences et d'une forme feinte et programmée de jouissance. Les effusions de surface du kitsch et la recherche de sentimentalité universelle qui lui est caractéristique représenteraient ainsi un danger pour l'authenticité. Plusieurs se sont prononcés contre le kitsch, le considérant comme le mal incarné, et même, pour paraphraser la pensée de

---

<sup>18</sup> « The kitsch painter should remove any unpleasant or disturbing features of reality, leaving us only with those which we can easily cope and identify ourselves with. There shouldn't be anything disturbing or threatening in kitsch. The success of kitsch also depends on the universality of the emotions it triggers. A typical kitsch is reassuring not only because we respond spontaneously but also because we know that we respond 'rightly', that is, we know that we are moved in the right kind of way, which is to say, in the same way as everybody else. Kitsch does not work on individual idiosyncrasies but on universal images, the emotional charge of which is highly inter-subjective. Kitsch is to reassure us in our basic sentiments and beliefs, not to disturb or question them. », Tomáš Kulka, « Kitsch » [En ligne], *British Journal of Aesthetics*, vol. 28, n° 1, consulté le 5 janvier 2014, URL : <http://bjaesthetics.oxfordjournals.org/content/28/1/18.full.pdf+html>, 1988, pp. 20-21 ; je traduis.

Moles, comme une sorte de dictature de la vie quotidienne. De l'esthétique à l'éthique, le culte de l'ordinaire, de la norme, présenterait une forme de dangerosité, quant à son influence sur l'humain et ses productions.

### 1.3 PERSPECTIVES ONTOLOGIQUES

#### 1.3.1 Le *Kitsch-Mensch*

En réponse à ces nombreuses études sur le kitsch qui s'attardent surtout aux considérations esthétiques et historiques reliées à l'industrialisation, Eva Le Grand postule que le kitsch devrait plutôt être abordé comme un phénomène atemporel et universel. Comme elle le souligne dans le collectif *Séductions du kitsch*, il faudrait le traiter non pas seulement comme objet, mais également à partir du « rapport esthétique et éthique que l'homme entretient et avec lui-même et avec le monde, rapport sans lequel le kitsch ne saurait tout simplement pas exister<sup>19</sup> ». L'être humain s'avèrerait en être la source, car à l'image des clichés qu'il génère, c'est l'homme qui, par essence, recherche et en ce sens motive l'existence du kitsch. D'ailleurs, avant Le Grand et le développement d'une dimension plus ontologique, Hermann Broch a considéré le kitsch comme une *attitude* romantique, à partir de laquelle s'est défini ce qu'il a appelé le *Kitsch-Mensch*, soit l'homme-kitsch.

Dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, Milan Kundera brosse un portrait tout à fait juste du *Kitsch-Mensch*, incarné, par exemple, par un sénateur américain qui regarde avec ravissement des enfants courir sur la pelouse. Le politicien montre à Sabina la scène qui symbolise pour lui le bonheur. Il verse alors deux larmes d'émotion, raconte le narrateur : la première naît à la vue d'enfants s'élançant dans l'herbe, la deuxième veut s'exclamer « comme c'est beau, d'être ému avec toute l'humanité à la vue de gosses courant sur une

---

<sup>19</sup> Eva Le Grand, « Séductions du kitsch : roman, art et culture », dans Eva Le Grand (dir.), *Séductions*, ouvr. cité, p. 14.

pelouse ! » (*ILE*, pp. 361-362). Or ce serait dans cette dernière larme que résiderait le fondement même du kitsch. Kundera explique en effet que « le sénateur n'avait qu'un argument en faveur de son affirmation : sa sensibilité. Lorsque le cœur a parlé, il n'est pas convenable que la raison élève des objections. Au royaume du kitsch s'exerce la dictature du cœur » (*ILE*, p. 361). L'impression de partager son émotion avec le reste de l'humanité qu'éprouve le sénateur américain est loin d'être dénuée de sens. Nous le verrons plus amplement avec l'étude des masses car, dans plusieurs cas, le kitsch se dédouble : il est à la fois individuel et collectif. L'attitude romantique du *Kitsch-Mensch* se traduit par un idéal de bonheur qui finit par envahir la raison et les sens.

### 1.3.2 Un idéal de bonheur

Dans la pensée kundérienne, le kitsch entretient un rapport direct avec le monde divin, faisant par là écho à Hermann Broch, qui affirmait que le kitsch était « une exubérance simulée puisqu'elle cherche à établir une liaison absolument fausse entre le ciel et la terre » (*CLC*, p. 323). Le chapitre de *L'insoutenable légèreté de l'être* dédié à la « Grande Marche » en témoigne. Le *Kitsch-Mensch* voudrait, par essence, se rapprocher du paradis, en reniant les immondices dont Dieu semble avoir oublié de gracier l'humanité : « 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. » (*ILE*, p. 356) Kundera appelle ce phénomène l'« accord catégorique avec l'être » (*ILE*, p. 356), qui intègre, pour combler cette envie d'harmonie, un idéal esthétique précis : « le kitsch, par essence, est la négation absolue de la merde ; au sens littéral comme au sens figuré : le kitsch exclut de son champ de vision tout ce que l'existence humaine a d'essentiellement inacceptable » (*ILE*, p. 357). Adhérer au kitsch donnerait ainsi la puissante impression d'avoir un contact privilégié avec le divin, et serait à même de générer ce que d'aucuns appelleraient une « extase préfabriquée », tel qu'on a pu le voir chez le sénateur.

L'homme serait donc en proie à cette tentation du kitsch de rejoindre le royaume du bonheur instantané. En ce lieu, la jouissance de se voir heureux, dans une harmonie absolue et sans tache, ainsi que le déni de la défécation et de tout ce qui viendrait contredire cette harmonie forment un seul et même conditionnement. Pour reprendre la formule de Broch, celui qui paraît s'être abandonné au kitsch peut se satisfaire de ce que lui renvoie ce « miroir embellisseur mensonger » (*CLC*, p. 312), qui lui présenterait le monde sous l'éclat de l'univocité et de la simplicité, sans laideur ni nuance. En soi, cela peut correspondre à un idéal de plénitude. Et c'est bien là ce que le kitsch ferait de mieux : il transcende un besoin de bonheur chez l'humain, bonheur surtout engendré par l'idée qu'il est universel, porté et approuvé par l'unanimité. Eva Le Grand affirme que « si l'art, comme le voulait Adorno, est “ la promesse d'un bonheur qui se brise ”, le kitsch pourrait bien se définir comme une promesse d'un bonheur compensatoire mais à prétention de vérité<sup>20</sup> ». Selon ce qu'observe la critique de Kundera, cette harmonie faite de bons sentiments, dictée par le kitsch, constitue en soi une nouvelle catégorie existentielle. Le kitsch se traduirait comme

l'expression de cette fascinante et indéracinable faculté humaine de substituer les rêves d'un monde meilleur (paradis perdu comme avenir radieux) à notre réalité, bref de travestir le réel en une vision idyllique et extatique du monde à laquelle on sacrifie sans scrupules toute conscience éthique et critique. (*KMD*, pp. 38-39)

Il s'agit donc d'aborder le kitsch comme un phénomène existentiel propre à l'être humain, voire un mode de vie qui s'apparente à la recherche de confort et de sécurité, dont peut résulter une impression de plénitude. Cet idéal de bonheur souligne d'ailleurs, d'un point de vue social et culturel, l'avènement d'une époque où l'instantanéité est devenue le fondement d'un nouveau rapport au temps.

---

<sup>20</sup> Eva Le Grand, *Kundera ou la mémoire du désir*, Montréal, XYZ, 1995, p. 43. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *KMD*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

### 1.3.3 Un autre rapport au temps

Ces dernières considérations qui touchent l'essence même de l'homme peuvent donc se transposer sur le plan collectif. À l'aube des travaux d'Hannah Arendt sur la « crise de la culture », il semble que la société tende à adopter un rapport au temps valorisant la « jouissance du présent » (*KDA*, p. 34) au détriment du passé et de l'histoire maintenant caducs. Christophe Genin l'explique ainsi : « La vie illustre n'est plus pensée de la même façon : non plus une existence exemplaire, modèle et leçon de vertu pour les générations futures, mais un vedettariat bavard et automatisant, non plus la postérité mais l'immédiateté. » (*KDA*, p. 34) Le kitsch s'insinuerait dans la vie en faisant fi de ce qui, habituellement, motive la culture à se recréer sans cesse et bouscule réellement l'être humain : l'angoisse fondamentale du temps qui passe et, ultimement, la mort. Pour Matei Calinescu, le kitsch n'est autre que le moyen le plus rapide et le plus satisfaisant d'occuper le vide de l'ennui et du temps à tuer :

le kitsch est le résultat artistique direct d'une importante mutation éthique pour laquelle a été responsable l'attention particulière des classes moyennes accordée au temps. Dans l'ensemble, le kitsch peut être vu comme une réaction contre la « terreur » du changement et de l'insignifiance du temps chronologique flottant d'un passé irréel vers un futur tout autant irréel. Sous de telles conditions, les loisirs – dont la quantité est en train d'augmenter socialement – sont sentis comme un étrange fardeau, le fardeau du vide. Le kitsch apparaît comme un moyen facile de « tuer le temps », comme une agréable évasion de la banalité du travail et des loisirs<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> « Kitsch is the direct artistic result of an important ethical mutation for which the peculiar time awareness of the middle classes has been responsible. By and large, kitsch may be viewed as a reaction against the “terror” of change and the meaninglessness of chronological time flowing from an unreal past into an equally unreal future. Under such conditions, spare time – whose quantity is socially increasing – is felt as a strange burden, the burden of emptiness. Kitsch appears as an easy way of “killing time” as a pleasurable escape from the banality of both work and leisure. », Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity : Avant-garde, Decadence, Kitsch*, Bloomington, Indiana University Press, 1977, p. 248 ; je traduis.

Le kitsch semble, en outre, constituer une échappatoire de la conscience pour anesthésier le vertige propre à la vie qui s'écoule. Individu comme société pourraient s'abriter au paradis de la pensée positive, où sens critique et doute sont évacués. Ainsi, comme le confirme Velichka Ivanovna, ce faux, que le kitsch a adopté comme modèle fondamental, affecte l'ensemble de l'expérience humaine : « le kitsch contamine tous les domaines de la vie lorsque la force ou l'ignorance effacent l'imperfection, et quand l'abject et la mort se dissimulent derrière un masque agréable. Le kitsch fournit une explication autoritaire de l'être. Il impose une réponse unique à des questions complexes qui n'ont pas de réponse définitive. » (*FUH*, p. 89) Celui qui adhère au kitsch est imprégné d'une perspective idyllique du monde qui cherche à être universelle et inévitable pour l'être humain. Cela nous rapproche de *La tache* et de *L'insoutenable légèreté de l'être*, parce que plusieurs personnages, nous le verrons, incarnent cette attitude décrite par Hermann Broch et Eva Le Grand. Attardons-nous d'abord plus en profondeur au lien de filiation entre kitsch et culture de masse donnant lieu à son expression collective, lien qui permettra d'introduire les ancrages sociopolitiques des romans de Roth et de Kundera.





## CHAPITRE 2 CULTURES DE MASSE ET IDÉOLOGIES

### 2.1 KITSCH ET SOCIÉTÉ

Comme le kitsch s'envisage sur le plan de l'individu, mais également sur celui de ses dynamiques sociales et de son environnement culturel, il est important de réfléchir au lien entre culture et société, afin de pouvoir contextualiser le phénomène aujourd'hui. Le kitsch apparaît dans l'équation comme un aspect prépondérant, voire inévitable, à l'image de la culture de masse. Bien que celle-ci ait fait l'objet de nombreuses critiques et dénonciations depuis les années quarante, elle est devenue une norme culturelle à l'échelle mondiale. Le concept de culture de masse sous-entend, bien sûr, la consommation et la production de masse. On ne consomme plus seulement des biens de l'ordre du tangible, mais également de l'immatériel, par exemple du loisir et, par le fait même, du divertissement et de l'évasion. Pour Abraham A. Moles, la consommation est devenue le fondement même des rapports sociaux :

[Le] kitsch partant d'une attitude envers l'environnement matériel, sous-tendue par un nouveau rapport de la production à la consommation, aboutit à la limite, par la sommation psychosociale, qui, se fondant sur l'individu, en tire des ensembles, à une *société Kitsch* globale, à une *Verkitschung* de la société où les rapports sociaux eux-mêmes se trouvent influencés et transformés par ceux avec les objets. (*PK*, p. 229)

Voilà où semble se situer un des points pivots entre la marchandisation et les dimensions ontologique et sociale du kitsch. L'humain, sur le plan des valeurs, se définit désormais

surtout par ses avoirs et ses habitudes de consommation. L'attitude kitsch se rattache logiquement à la poursuite d'un succès matériel, ostentatoire, rêve intrinsèque à la culture de masse. Comme le postule Hannah Arendt, la société de masse qui désire constamment se divertir devient destructrice de l'œuvre d'art, par son attitude consommatrice. On intègre la culture dans un processus digestif, qui fonctionne au rythme cyclique de la vie : l'art y perd sa capacité de traverser le temps. Or, toujours selon Arendt, culture et société s'appartiennent l'une à l'autre, la culture étant avant tout un miroir de notre réalité sociale et politique (CC, p. 285). Le *Kitsch-Mensch* veut afficher aux yeux de tous ses avoirs et son apparence de bonheur érigés selon les standards de la société, et ce comportement pourrait constituer la source première de l'instrumentalisation de l'homme sur le plan collectif : « le kitsch déleste joyeusement l'homme de toute responsabilité et individualité et, devenant ainsi l'instrument par excellence de manipulation de la pensée, le pousse imperceptiblement à se fondre dans la masse du troupeau, ce troupeau fût-il démocratique...<sup>22</sup> » Par sa propagation dans un réseau déployé par la culture de masse, le kitsch, comme le croit Eva Le Grand, réduit la polyphonie habituelle que l'on attend d'une société à une seule et même voix monocorde. Ces considérations seront particulièrement porteuses dans des romans comme *La tache* et *L'insoutenable légèreté de l'être*, qui présentent des personnages en proie aux influences de la masse. Plongeons dans les rouages de ces « effets de troupeau », auxquels Hannah Arendt s'est attaquée.

### 2.1.1 Dans les coulisses de la foule

La philosophe Hannah Arendt a fait de la masse, de la culture et de la politique des questions tout à fait centrales dans son œuvre. Elle a d'ailleurs défini le concept de masse en l'abordant sous le jour du totalitarisme, angle qui permet de mettre en évidence ses mécanismes et ses comportements. Ce contexte politique donne également un éclat particulier au kitsch, dans la mesure où il semble se manifester sans concurrence intellectuelle affichée – parce qu'elle est réprimée – et où son emprise sur la population

---

<sup>22</sup> Eva Le Grand, « Séductions du kitsch : roman, art et culture », art. cité, p. 18.

apparaît plus évidente. Kundera précise en quoi le totalitarisme facilite, pour ainsi dire, la présence du kitsch :

Dans une société où plusieurs courants [de pensée] 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 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 ". (*ILE*, p. 363)

Dans ce contexte politique, les masses, telles que décrites par Arendt, semblent adhérer passivement à une forme d'idéologie basée sur une absence d'intérêt commun : « Les masses ne sont pas unies par la conscience d'un intérêt commun, elles n'ont pas cette logique spécifique des classes qui s'exprime par la poursuite d'objectifs précis, limités et accessibles<sup>23</sup> ». En outre, on reconnaît les masses par leur inertie devant toute possibilité d'engagement politique, souvent pour cause d'indifférence, accentuée par la force du nombre : « Les masses existent en puissance dans tous les pays, et constituent la majorité de ces vastes couches de gens neutres et politiquement indifférents qui n'adhèrent jamais à un parti et votent rarement<sup>24</sup> ». L'effet du nombre semble délester du sentiment de responsabilité, et donc, pour Arendt, une multitude d'individus sans vocation collective se révèlent faciles à manipuler. D'autant plus quand on leur offre la possibilité de prendre part à une certitude séduisante et consensuelle, à un mouvement présenté comme « grand » et « historique ».

---

<sup>23</sup> Hannah Arendt, *Les origines du totalitarisme*, Paris, Gallimard, 2002, t. III, p. 46.

<sup>24</sup> Hannah Arendt, *Origines*, ouvr. cité, p. 46.

On pourrait en ce sens reconnaître que le kitsch motive ce type d'inspiration momentanée qui, d'ailleurs, prend source dans différents domaines. Il peut, certes, être issu d'un message politique, mais il peut aussi bien l'être d'une chanson pop ou d'un match de football ; d'évènements ou de manifestations présents, donc, dans tous types de régimes politiques. Ainsi, bien que la pensée d'Hannah Arendt se soit développée à partir d'une réflexion sur le totalitarisme, les masses s'avèrent tout aussi promptes à avoir cette influence sous égide totalitaire que dans un contexte démocratique. Abraham Moles le souligne également :

*La position Kitsch se situe entre la Mode et le conservatisme comme l'acceptation du " plus grand nombre ". Le Kitsch est à ce titre essentiellement démocratique : il est l'art acceptable, ce qui ne choque pas notre esprit par une transcendance hors de la vie quotidienne, par un effort qui nous dépasse – surtout s'il doit nous faire dépasser nous-mêmes. (PK, p. 28)*

Kundera illustre, entre autres dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, l'euphorie que génère l'unité d'une foule rassemblée pour une cause, chantant ou scandant des slogans. Cette euphorie provient certainement de ce fort sentiment de faire partie intégrante d'un mouvement collectif qui, même banal et hors de toute originalité, procure à la masse une confiance, une impression de sécurité difficiles à substituer. Edward Shils le souligne dans l'ouvrage collectif *Mass Culture Revisited*<sup>25</sup> :

Comme un résultat du haut coût psychologique et économique de l'individualité et de l'intimité, le grégarisme (ou notre tendance à vivre en groupe) s'est intériorisée ou intégrée à notre mode de vie. Les gens craignant la solitude et l'impopularité ; l'approbation populaire devient la seule morale et le seul standard esthétique que la majorité des gens reconnaît<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> Bernard Rosenberg and David Manning White (dir.), *Mass Culture Revisited*, New York, Free Press, 1964.

<sup>26</sup> « As a result of the high psychological and economic costs of individuality and privacy, gregariousness has become internalized. People fear solitude and unpopularity; popular approval becomes the only moral and aesthetic standard most people recognize. », Edward Shils, « Mass Society and its culture », dans Bernard Rosenberg et David Manning White (dir.), *Mass Culture*, ouvr. cité, p. 91 ; je traduis.

Cela explique en soi pourquoi le kitsch est si séduisant pour la majorité, et qu'il est beaucoup plus facile d'y adhérer : premièrement parce que cette tendance au grégarisme est inconsciente, deuxièmement parce que l'idée de s'exclure d'un grand mouvement collectif demeure pour plusieurs insupportable. Faire partie d'une masse de gens, d'un groupe, d'une majorité est en soi une image identitaire puissante, qui gratifie ceux qui y participent d'une forme de sentiment d'immortalité.

### 2.1.2 Le pouvoir de l'« imagologie »

Pour Hannah Arendt, les masses doivent être considérées comme des groupes en fuite de la réalité. Elles adopteraient les images les plus convenues et les plus puissantes, supplantant, par le fait même, les différents messages qui pourraient être véhiculés par la marginalité ou la critique. Milan Kundera annonce, particulièrement dans *L'immortalité*<sup>27</sup>, la nouvelle ère de l'« imagologie », dans laquelle la force du symbole surpasse toute autre pensée. Ce concept kundérien est décrit comme un ensemble de systèmes d'idéaux et d'anti-idéaux, ayant pour vocation ultime de diriger l'émotion des foules. En politique, l'imagologie est ainsi instrumentalisée, d'où découle un kitsch particulier : « 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* » (*ILE*, p. 373). Dans ses romans et ses essais, l'écrivain tchèque nous met en garde contre le grand royaume de l'idylle unanime, où tous chantent le même refrain, main dans la main. Cette représentation des masses évoque le leitmotiv « quiconque n'est pas avec nous est contre nous ». À défaut de perdre de vue les nuances du monde réel, on arrive à éviter toutes ces « source[s] de confusion insupportable[s] pour les masses qui y ont perdu leur place et leur repère<sup>28</sup> ».

---

<sup>27</sup> Milan Kundera, *L'immortalité*, postface de François Ricard, Paris, Gallimard, 1990.

<sup>28</sup> Hannah Arendt, *Origines*, ouvr. cité, p. 153.

### 2.1.3 « La crise de la culture »

L'univers du réel, hors du rêve, peut effectivement avoir quelque chose de terrifiant, lorsqu'il est question des horreurs et des incertitudes du monde. Edward Shils affirme en ce sens que le kitsch n'est pas autre chose que cette « obsession pour l'évasion<sup>29</sup> » dont témoigne la société. Sur le plan culturel, les gens semblent surtout espérer être divertis, plutôt qu'orientés vers une réflexion sur leur condition, par exemple. C'est la production instantanée de l'émotion qui prime : « Il est vrai que [l'individu] souhaite aussi être transporté. Mais la violence irrationnelle ou la vulgarité procure des sensations, autant que du soulagement, tout comme la sentimentalité qui procure l'évasion<sup>30</sup> ». Le texte « La crise de la culture » dans l'ouvrage éponyme d'Hannah Arendt explore d'ailleurs les liens entre les cultures de masse et le divertissement. C'est justement quand la société de masse s'approprié les biens de culture et les récupère pour en faire une marchandise facile à reproduire et à distribuer – souvent kitsch, en l'occurrence –, que l'essence de la culture est en danger : « La société de masse, au contraire, ne veut pas la culture, mais les loisirs (*entertainment*) et les articles offerts par l'industrie des loisirs sont bel et bien consommés par la société comme tous les autres objets de consommation » (CC, p. 263). Alors qu'on a attribué une valeur monétaire à ce qui est tout de même associé à la culture, Arendt conçoit que celle-ci affiche des signes d'usure. À force de passer de main en main, la culture semble devenir braderie. Une fois devenue marchandise et objet de consommation, la culture menacerait de perdre son pouvoir initial, caractéristique de l'art : le pouvoir « d'arrêter notre attention et de nous émouvoir » (CC, p. 261).

De la même manière, Walter Benjamin soutient que l'aura de l'objet d'art authentique se perd avec l'essor du kitsch au XIX<sup>e</sup> siècle : « À la plus parfaite reproduction il manquera toujours *une* chose : le *hic et nunc* de l'œuvre d'art – l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve. C'est cette existence unique pourtant, et elle seule, qui, aussi

<sup>29</sup> Edward Shils, « Mass Society », art. cité, p. 92.

<sup>30</sup> « It is true that it wishes to be thrilled, too. But irrational violence or vulgarity provides thrill, as well as release, just as sentimentality provides escape. », Edward Shils, « Mass Society », art. cité, p. 91 ; je traduis.

longtemps qu'elle dure, subit le travail de l'histoire<sup>31</sup> ». Si le kitsch investit, comme on l'a vu, toutes les sphères de la société, l'absence d'authenticité qui menace l'art se transpose tout autant sur le plan humain. Dans « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », il est dit que l'aura de l'art était vouée à s'affaiblir au profit d'œuvres mineures. Ce déclin est directement lié à deux facteurs dépendants de l'immense place qu'occupent les masses dans le monde actuel, « car [sic] rendre les choses spatialement et humainement “ plus proches ” de soi, c'est chez les masses d'aujourd'hui un désir tout aussi passionné que leur tendance à déposséder tout phénomène de son unicité au moyen d'une réception de sa reproduction<sup>32</sup> ». Walter Benjamin ne parle cependant pas de disparition de l'aura. D'ailleurs, selon l'historicité en mouvement qu'il prône, le déclin est intrinsèque au concept d'origine. Pour lui, l'essence authentique de l'art ne se trouve pas près de l'extinction, car le public aura toujours ce besoin d'entrer en contact et de se laisser envahir par l'inquiétante étrangeté que peut susciter l'art.

## 2.2 LA SOCIÉTÉ EST UNE INDUSTRIE DU SPECTACLE

Pour parler de cultures de masse et de divertissement, il est inévitable d'aborder les théories de l'« industrie culturelle » et de la « société du spectacle », élaborées dans les années 1940 par les théoriciens allemands Theodor W. Adorno et Max Horkheimer, puis par l'essayiste français Guy Debord, dans les années 1960. Ces concepts sont effectivement présentés comme le grand problème du siècle dernier. Adorno affirme que la culture ne peut plus prétendre à la noblesse qui la caractérisait jadis :

La culture qui [sic] d'après son propre sens non seulement obéissait aux hommes mais toujours aussi protestait contre la condition sclérosée dans laquelle ils vivent et par là leur faisait honneur, cette culture, par son assimilation totale aux hommes, se trouve intégrée à cette condition sclérosée ; ainsi elle avilit les hommes encore une fois<sup>33</sup>.

<sup>31</sup> Walter Benjamin, « L'œuvre d'art », art. cité, p. 273.

<sup>32</sup> Walter Benjamin, « L'œuvre d'art », art. cité, p. 278.

<sup>33</sup> Theodor W. Adorno, « L'industrie culturelle », *Communications*, n° 3, 1964, p. 13.

Ces termes soulignent l'ancienne fonction humaniste de la culture, qui avait pour mission fondamentale d'instruire et en quelque sorte « d'améliorer » l'homme. Or, avec l'essor qu'a connu l'industrialisation, la culture semble s'être rapprochée des masses et connaît dès lors ce que d'aucuns appelleraient un nivèlement par le bas ou bien, pour reprendre les théoriciens cités plus haut, un ascendant kitsch. Ce que Guy Debord et les penseurs de l'École de Francfort dénoncent, c'est que la culture, sous le couvert du divertissement, soit dorénavant condamnée à maintenir les hommes dans leur ignorance. Il est intéressant de se pencher sur ces critiques qui, bien qu'écrites vers la moitié du siècle dernier, sont indispensables pour mettre en lumière ce tournant culturel qui s'annonce irréversible, de surcroît avec l'explosion du Web et des réseaux sociaux.

### **2.2.1 L'industrie culturelle**

Theodor W. Adorno et Max Horkheimer se sont penchés sur les transformations sociales que l'industrialisation a générées depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. C'est à partir de ces observations qu'ils ont développé la théorie de l'industrie culturelle. Les cultures de masse demeurent le principal vecteur de cette théorie, ce qui nous amène à établir certaines connexions avec la question du kitsch : « L'industrie culturelle s'est développée en même temps que se développait la prédominance de l'effet, de l'exploit tangible, des détails techniques dans une œuvre qui, au départ, exprimait une idée et fut liquidée en même temps que cette idée<sup>34</sup> ». Avec la découverte de la photographie, puis du cinéma, l'essor de la reproductibilité technique a très rapidement créé le monstre industriel que l'on connaît aujourd'hui, amplifié considérablement avec l'arrivée d'Internet. Cette industrie s'appuie en outre sur le divertissement qui, pour Adorno et Horkheimer, correspond à un mode d'aliénation des masses : « Le fait que l'art inférieur, le divertissement, aille de soi et soit

---

<sup>34</sup> Theodor W. Adorno, *Kulturindustrie* [1944], Paris, Allia, 2012, p. 18.



socialement légitime, est de l'idéologie ; ce caractère d'évidence n'est que l'expression de l'omniprésence de la répression<sup>35</sup> ».

Adorno et Horkheimer avancent que, tant en contexte totalitaire que démocratique, le contrôle des masses par l'État se fait subrepticement, par le biais, entre autres, des médias et du divertissement sur lesquels il a mainmise. Les écrits d'Adorno et de Horkheimer décrivent l'humain comme une machine à consommer, qui désire se changer les idées plutôt que de faire face à ses propres désirs ou méditations. Ses besoins ne vont plus au-delà du matériel : « [L'industrie culturelle] ne lui [le consommateur] fait pas seulement croire que les illusions qu'elle propose sont des satisfactions, mais elle lui fait aussi comprendre que, les choses étant ce qu'elles sont, il doit se contenter de ce qui lui est offert<sup>36</sup> ». L'aberration est si grande, nous dit Adorno, que les consommateurs se mettent à désirer l'imposture associée à l'industrie culturelle, qui montrerait le monde par des futilités les décourageant graduellement à stimuler leur l'esprit critique : « Le paradis offert par l'industrie culturelle est toujours fait de la même quotidienneté. La fuite et l'enlèvement ont d'avance pour objet de ramener au point de départ. Le plaisir favorise la résignation qu'il est censé aider à oublier<sup>37</sup>. » Les productions culturelles dont le message ne correspond pas aux standards de l'industrie seraient absentes du programme offert par les médias de masse, ne répondant pas aux demandes du marché. Le raisonnement de l'industrie culturelle porte à croire que l'art est barbant, voire snob, et qu'il ne pourrait tout simplement pas contenter le spectateur de manière complète et instantanée, effet que semble procurer, en contrepartie, le divertissement.

### 2.2.2 Un écran d'illusions

Pour Guy Debord, le divertissement par rapport auquel s'oriente l'industrie culturelle relève d'un spectacle perpétuel. Dans *La Société du spectacle*, son ouvrage

---

<sup>35</sup> Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique* [1970], Paris, Klincksieck, 2011, p. 331.

<sup>36</sup> Theodor W. Adorno, *Kulturindustrie*, ouvr. cité, p. 52.

<sup>37</sup> Theodor W. Adorno, *Kulturindustrie*, ouvr. cité, p. 52.

considéré comme le plus important, il nous immerge dans une critique du spectacle, phénomène qui semble avoir (déjà) envahi tous les champs de la société. Cette dernière ne donne l'air de prendre forme qu'à travers des représentations, des appareils déformés de la réalité qui nous éloigneraient de la conscience du monde. Les produits générés par cette grande industrie du spectacle ne constituent que des diversions, affirme Debord : « Le consommateur réel devient consommateur d'illusions. La marchandise est cette illusion effectivement réelle, et le spectacle sa manifestation générale<sup>38</sup> ». Si le militant révolutionnaire ne définit pas clairement ce qu'il entend par « réalité » et « illusion », il situe ces concepts comme des mondes d'abord parallèles, qui tendent de plus en plus à se confondre l'un dans l'autre. L'idée est de mettre en lumière l'image et les effets spectaculaires qui paraissent faire écran entre l'homme et sa vie, confirmant une certaine position d'asservissement. La perspective kundérienne de l'imagologie ne se trouve pas bien loin de cette société du divertissement décrite par Debord, car toutes deux semblent suggérer des moyens rapides pour entretenir le culte de l'ordinaire, tout en donnant l'impression qu'il s'agit bien là de bonheur, d'une sérénité dénuée de doutes ou de questionnements.

Ces réflexions font clairement écho aux propos de Milan Kundera sur le kitsch. Les médias seraient peut-être devenus complices de la réduction du sens des choses, de leur simplification, en taisant la multiplicité des hypothèses qui, d'un point de vue humaniste, font avancer l'esprit humain. *La Société du spectacle* dénonce une tendance de son époque qui s'apparente davantage à un refus historique, au détriment de la recherche de la connaissance. Le savoir et l'art auraient plutôt cédé leur place à l'empire du divertissement, du moins auprès de l'intérêt du public. Ce constat s'apparente à celui des critiques du kitsch, qui observent que de lui découle une forme de « totalitarisme sans violence » (*PK*, p. 217) qui, opérant sur la pensée, gomme ce que l'humain peut avoir d'unique ou de marginal.

---

<sup>38</sup> Guy Debord, *Société*, ouvr. cité, p. 44.

### 2.2.3 De l'aliénation

Les concepts d'industrie culturelle et de société du spectacle convergent en une idée charnière. Les *mass médias*, dont les effets sur l'individu et l'ensemble de la société sont indéniables, diffusent une multitude d'invitations à adhérer au royaume du kitsch. Ce que Debord observe, c'est que la culture de masse, génèrerait une forme d'oubli de soi chez l'individu, conséquence d'un pouvoir uniformisant attribuable à la société du spectacle :

L'effacement de la personnalité accompagne fatalement les conditions de l'existence concrètement soumise aux normes spectaculaires, et ainsi toujours plus séparée des possibilités de connaître des expériences qui soient authentiques, et par là découvrir ses préférences individuelles. L'individu, paradoxalement, devra se renier en permanence, s'il tient à être un peu considéré dans une telle société<sup>39</sup>.

Le kitsch pourrait de cette manière exercer son influence chez les masses, vues par Adorno, Horkheimer et Debord, comme conditionnées à l'indifférence pour tout ce qui va au-delà du divertissement ou du spectacle. On fabriquerait ainsi des individus cherchant inconsciemment à obéir aux normes définies par l'industrie, en dépit d'une authenticité individuelle qui est peut-être en voie de disparition, si on en croit les propos de Debord :

L'aliénation du spectateur au profit de l'objet contemplé (qui est le résultat de sa propre activité inconsciente) s'exprime ainsi : plus il contemple, moins il vit ; plus il accepte de se reconnaître dans les images dominantes du besoin, moins il comprend sa propre existence et son propre désir<sup>40</sup>.

Il est d'autant plus intéressant de comprendre l'effet normalisant des cultures de masse sur l'homme à travers le kitsch, car il s'ancre concrètement dans les préoccupations véhiculées par Milan Kundera et Philip Roth. Nous constaterons que cet effet normalisant s'applique à différentes époques et différents contextes, dont celui de la culture américaine décrite dans

---

<sup>39</sup> Guy Debord, *Commentaires sur La société du spectacle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988, p. 49.

<sup>40</sup> Guy Debord, *Société*, ouvr. cité, p. 31.

*La tache.* Nous reculerons d'abord quelques centaines d'années en arrière, en contexte puritain, pour retracer la génétique conformisante dépeinte dans la littérature rothienne. Nous pourrions constater que la pression de la norme y était très présente, même si les médias prenaient une toute autre forme que ceux dénoncés par Guy Debord.

## 2.3 LE PURITANISME ET LA MASSE

### 2.3.1 Origines et définitions

Longtemps avant que les médias et l'industrie n'exercent une quelconque influence aux États-Unis, les Puritains ont marqué les valeurs et les idéaux du pays. Bien qu'ils aient émigré d'Angleterre au XVII<sup>e</sup> siècle, plusieurs traces de leur héritage subsistent dans la société contemporaine américaine. Cette branche du protestantisme, présente notamment dans la colonie de la *Massachussets Bay* dès 1630, avait pour but de purifier l'Église catholique et d'investir un territoire vierge – en l'occurrence, le *wilderness* de l'Amérique – pour le transformer en nouvel Éden. Le sociologue Kai T. Erikson attribue aux colons puritains cette forme « primitive de nostalgie » du paradis perdu. C'est peut-être aussi ce qui les a amenés à réinventer l'union sacrée entre l'homme et Dieu, à la concrétiser de manière plus directe, sans intermédiaire :

Comme chrétien, [le Puritain] mourait d'envie d'avoir une expérience intime de la grâce, une chance de toucher et d'être touché directement par Dieu ; et depuis qu'il s'est senti frustré dans cette intention par les formalités strictes de l'Église, il a appris à s'indigner de la plupart des institutions religieuses inventées par la société pour servir d'intermédiaire entre Dieu et les hommes<sup>41</sup>.

---

<sup>41</sup> « As a Christian, he longed for an intimate experience of grace, a chance to touch and be touched by God directly; and since he felt frustrated in this design by the strict formalities of the Church, he learnt to resent most of the religious institutions invented by society to mediate between God and men. », Kai T. Erikson, *Wayward Puritans : a study in the sociology of deviance*, New York, John Wiley and Sons, 1966, p. 47 ; je traduis.

Erikson attire par ailleurs notre attention sur la « double nature » qui caractérisait les Puritains. Les hommes devaient se considérer comme des anges venus sur terre réaliser la volonté de Dieu, mais aussi, paradoxalement, comme des créatures vulnérables dont il fallait confesser et punir les péchés. Les Puritains prônaient effectivement une forme de moralisme excessif, souvent traduite par une pudeur, du moins affectée. Ce qui paraît plus étonnant, c'est qu'aux dires d'Erikson, l'identité des Puritains reposait essentiellement sur la conformité à leur doctrine. Ils semblaient en quelque sorte avoir mis leur culture en suspension, hors du temps et de l'histoire :

Tout d'abord, [les Puritains] avaient retiré plusieurs des points de repère culturels qui donnent à chaque personne le sens de leur place dans l'histoire et la société humaines – le folklore et les traditions, l'art et la littérature, les monuments et les souvenirs qui font partie de leur identité nationale<sup>42</sup>.

On peut mettre en parallèle les considérations de Debord et d'Arendt, qui qualifiaient d'une certaine façon leur époque d'anhistorique, marquée par le désengagement de la majorité pour la politique et la culture.

### 2.3.2 La condamnation de la déviance

Par ailleurs, le puritanisme était (et est encore) reconnu pour sa tendance à condamner la *déviance*. Les Puritains ont tiré une ligne stricte à respecter pour vivre dans la collectivité, et ceux qui en déviaient étaient sévèrement punis. En ce sens, ils voyaient d'un mauvais œil les manifestations d'originalité, et un simple individualisme trop prononcé pouvait être muselé par la communauté. La mise au pilori était une pratique courante. À cet égard, Kai T. Erikson présente les médias de masse comme une possible incarnation contemporaine de cette coutume ancestrale :

---

<sup>42</sup> « To begin with, they had drawn away from many of the cultural landmarks which give each people a sense of their place in human history and human society – the folklore and traditions, the art and literature, the monuments and memories which become a part of their national identity. », Kai T. Erikson, *Wayward Puritans*, ouvr. cité, p. 49 ; je traduis.

[Bien sûr], on ne fait plus parader les déviants sur la place publique et on ne les expose plus dans l'atmosphère carnavalesque d'un pilori, mais il est intéressant que la « réforme » ayant amené ce changement dans les pratiques pénales coïncide presque exactement avec le développement des journaux comme véhicule de l'information de masse. Peut-être ne s'agit-il que d'un accident de l'histoire, mais quoi qu'il en soit, il est vrai que la presse (et maintenant la radio et la télévision) offre plutôt le même genre de divertissement que les pendaisons publiques<sup>43</sup>.

La société du spectacle trouve également un terrain fertile dans les nouvelles et les rumeurs au sujet des célébrités, celles qui soulèvent les passions depuis que les médias existent. Les gens se plaisent à pointer du doigt les dires et les gestes des personnalités publiques, surtout lorsqu'ils touchent au domaine des apparences ou ébranlent la morale chrétienne. Si le kitsch n'est pas formellement nommé dans les travaux du sociologue Erikson, il se présente à notre esprit devant cette mécanique de la condamnation, qui prenait déjà forme au XVII<sup>e</sup> siècle. Le kitsch instaure peut-être cet effet qu'a l'opinion publique, quand elle se cristallise autour d'un consensus, procurant un sentiment de bien-être à ceux qui se lient contre le fautif à punir. Erikson explique comment un phénomène de solidarisation se créait à l'époque chez les Puritains lorsqu'ils faisaient face à un cas de déviance :

quand [ils] se rassemblent pour exprimer leur outrage et témoigner contre le contrevenant, ils développent un lien de solidarité plus serré que ce qui existait auparavant. L'excitation générée par le crime, en d'autres mots, accélère le rythme des interactions dans le groupe et crée un climat dans lequel les sentiments privés de plusieurs personnes séparées fusionnent ensemble en un seul sens commun de la moralité<sup>44</sup>.

---

<sup>43</sup> « Today, of course, we no longer parade deviants in the town square or expose them to the carnival atmosphere of a Tyburn, but it is interesting that the "reform" which brought about this change in penal practice coincided almost exactly with the development of newspapers as a medium of mass information. Perhaps this is no more than an accident of history, but it is nonetheless true that newspapers (and now radio and television) offer much the same kind of entertainment as public hangings or a Sunday visit to the local goal. », Kai T. Erikson, *Wayward Puritans*, ouvr. cité, p. 12 ; je traduis.

<sup>44</sup> « When these people come together to express their outrage over the offence and to bear witness against the offender, they develop a tighter bond of solidarity than existed earlier. The excitement generated by the crime, in other words, quickens the tempo of interaction in the group and creates a climate in which the private

Il est bien probable que ce jugement moral envers autrui soit millénaire, utilisé comme prétexte d'usage par les êtres humains pour se rapprocher entre eux, sans éveiller de soupçons. Le puritanisme s'apparenterait ainsi au kitsch, si on admet que les collectivités qui y adhèrent interagissent dans un système basé sur le confort et l'uniformité des mœurs. Comme on peut le lire chez Kundera, le kitsch envahit la vie publique autant que la vie privée, la collectivité se donnant un droit de regard sur ce qui se passe dans l'intimité. Ceux qui questionnent ce système s'exposent plus souvent qu'autrement à la marginalisation et à l'exclusion, de la part de leurs pairs.

#### 2.4 L'UNIVERSALITÉ DU KITSCH

Globalement, le kitsch est un concept polysémique, universel, qu'il faut comprendre à la fois comme une esthétique de l'inauthentique et une catégorie existentielle expliquant les tendances conformistes de l'être humain. À partir du XIX<sup>e</sup> siècle, moment où l'attitude consummatrice caractéristique de l'homme bourgeois s'est développée, le kitsch s'est manifesté de manière de plus en plus ostentatoire, par le biais de l'apparat matériel et comportemental encouragé par le modèle social dominant. Il se caractérise, chez le *Kitsch-Mensch*, par une tendance à la complaisance et une forme d'autosatisfaction, mais surtout par le désir de partager une idylle avec le reste du monde. Il semble y avoir un besoin chez la masse de se rattacher sentimentalement à la collectivité, tout en répondant à un désir d'évasion intellectuelle et morale, passant par une univocité qui rejette doutes, laideurs et tout élément pouvant contrevenir à son harmonie.

Pour parvenir à cette évasion aux allures de bonheur, il faudrait donc évacuer de la conscience ce qui est nauséeux, laid et terrifiant, ou encore nuancé, ambigu et abstrait, pour le remplacer par le divertissement : des images simples référant à des lieux communs, destinées au confort psychologique. Une forme de royaume du factice paraît prendre en

---

sentiments of many separate persons are fused together into a common sense of morality », Kai T. Erikson, *Wayward Puritans*, ouvr. cité, p. 4 ; je traduis.

charge l'individu, lui proposant une sensation de bonheur qui correspond au culte des apparences, inculqué par l'industrie culturelle. On pourrait en outre associer l'héritage moral du puritanisme, qui subsiste en Amérique du Nord, à cette tendance de la société à uniformiser les comportements et les apparences. Malgré les propos alarmistes des critiques que nous avons passés en revue, le kitsch que la culture du consensus encourage ne sera jamais absolu dans une société. Edward Shils l'article ainsi :

Aucune société ne peut accomplir une culture du consensus complète : il existe des limitations naturelles pour propager les standards et les produits d'une culture supérieure partout dans la société. La tradition du raffinement est en elle-même pleine d'antinomies, et s'ajoute à elles la nature de la créativité. La créativité est une modification de la tradition. De plus, la transmission traditionnelle de la culture supérieure remue inévitablement certaines de ses parties pour les rejeter et les renier, seulement parce c'est traditionnel. Plus fondamental que les degrés de créativité et d'aliénation demeure la disparité des capacités cognitives, appréciatives et morales de l'humain<sup>45</sup>.

Dans le même sens, Kundera précise que le kitsch n'est pas un phénomène absolu ou invincible. La capacité de doute et de prise de conscience de l'être humain sont à l'essence même de ce qui peut désamorcer le kitsch :

À l'instant où le kitsch est reconnu comme mensonge, il se situe dans le contexte du non-kitsch. Ayant perdu son pouvoir autoritaire, il est émouvant comme n'importe quelle faiblesse humaine. Car nul d'entre nous n'est un surhomme et ne peut échapper entièrement au kitsch. Quel que soit le mépris qu'il nous inspire, le kitsch fait partie de la condition humaine. (*ILE*, p. 372)

---

<sup>45</sup> « No society can ever achieve a complete cultural consensus : there are natural limitations to the spread of the standards and products of superior culture throughout society. The tradition of refinement is itself replete with antinomies, and the nature of creativity adds to them. Creativity is a modification of tradition. Furthermore, the traditional transmission of superior culture inevitable stirs some to reject and deny significant parts of it, just because it is traditional. More fundamental than the degrees of creativity and alienation is the disparity in human cognitive, appreciative, and moral capacities. », Edward Shils, « Mass Society », art. cité, p. 63 ; je traduis.



Force est d'admettre que chaque individu compose avec une dose de kitsch, mais le constater est déjà un peu s'y soustraire.



## **DEUXIÈME PARTIE : L'EMPRISE DU KITSCH COLLECTIF**



## CHAPITRE 3

### ANCRAGES SOCIOPOLITIQUES ET LITTÉRAIRES

#### 3.1 LES ŒUVRES ET LES AUTEURS MIS EN CONTEXTE

Les différentes théories du kitsch maintenant étayées, s'impose une introduction au corpus principal, *La tache* et *L'insoutenable légèreté de l'être*, mais aussi à Philip Roth et à Milan Kundera, qui se sont liés d'amitié plusieurs années avant l'écriture de ces deux romans. Claudia Roth Pierpont raconte le contexte dans lequel Roth a rencontré Kundera à Prague, en 1973, au moment où ses écrits sont déjà ciblés par le régime communiste :

Kundera faisait partie des écrivains les plus sévèrement persécutés du régime tchèque chapeauté par les Soviétiques : viré de son poste de professeur, ses œuvres retirées des bibliothèques et des librairies, ses revenus provenant de l'étranger largement confisqués par une taxe gouvernementale abusive<sup>46</sup>.

Roth, pour sa part, s'est rendu à plusieurs reprises dans l'ancienne Tchécoslovaquie, pérégrinations qui ont mené à la conception et à l'édition, aux États-Unis, d'une collection dédiée aux écrivains de l'Europe de l'Est. Plusieurs livres sont parus sous la bannière « *Writers from the Other Europe* », aux éditions Viking-Penguin, leur offrant une entrée dans le monde anglophone. *Risibles amours* a été l'un d'eux en 1975, et était accompagné d'une préface de Philip Roth, qui disait apprécier « l'habileté de Kundera à retirer un plaisir

---

<sup>46</sup> « Kundera was among the most harshly persecuted writers of the Soviet-backed Czech regime: fired from his teaching post, his works removed from libraries and bookstores, his foreign royalties largely confiscated by a punitive government tax », Claudia Roth Pierpont, « The Book of Laughter : Philip Roth and his Friends », *The New Yorker* [En ligne], mis en ligne le 7 octobre 2013, consulté le 7 mai 2015, URL : <http://www.newyorker.com/magazine/2013/10/07/the-book-of-laughter> ; je traduis.

esthétique des absurdités et des difficultés de la vie<sup>47</sup> ». S'ensuivront différentes collaborations entre les deux écrivains, dont certaines entrevues, introductions et postfaces dédiées à l'un comme à l'autre. Roth et Kundera s'estiment beaucoup l'un l'autre, et c'est ce qui justifie d'autant plus leur connexion intellectuelle. Les nombreuses concordances que nous observerons entre *La tache* et *L'insoutenable légèreté de l'être* tomberont de surcroît sous le sens, interrogeant tous deux le kitsch dans des représentations imaginaires.

Publié en 2000, *La tache*, de son titre original *The Human Stain*<sup>48</sup>, retrace l'histoire de Coleman Silk, un professeur de lettres dans une petite université états-unienne. Doyen septuagénaire estimé de ses pairs, il se voit accusé à tort de racisme contre deux étudiants noirs et jugé sur la place publique. Révolté et forcé de prendre une retraite anticipée, il devient obsédé par l'injustice dont il a été victime. Le drame s'amplifie lorsqu'une crise cardiaque emporte brusquement sa femme bien-aimée. Coleman Silk retrouvera pourtant un peu de bonheur en rencontrant Faunia Farley, une jeune femme de ménage prétendument illettrée dont la vie est une accumulation de tragédies. La relation de Silk avec Farley engendre de nouveau la désapprobation générale, incarnée particulièrement par son ex-collègue Delphine Roux, jeune professeure qui paraît s'être donné pour mission de démolir le doyen de l'université. Le narrateur de *La tache*, l'écrivain Nathan Zuckerman, se lie d'amitié avec l'homme et accueille ses confidences. Cet alter ego de Roth raconte ainsi la lutte d'un individu contre une société conformiste, mais aussi l'absurdité et l'aveuglement sans borne de l'opinion publique. Après le décès de son ami, Zuckerman découvre le secret que l'homme avait décidé d'emporter dans sa tombe : le professeur, dont toute la dégringolade sociale est partie d'une accusation de racisme, était lui-même afro-américain. Il était parvenu à cacher sa véritable identité toute sa vie, derrière une peau pâle dont il a voulu faire profiter son ambition exceptionnelle.

---

<sup>47</sup> « ability to take aesthetic pleasure from the absurdities and even the hardships of life », Claudia Roth Pierpont, « Book of Laughter », art. cité ; je traduis.

<sup>48</sup> Philip Roth, *The Human Stain*, New York, Houghton Mifflin Harcourt, 2000.

Dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, Milan Kundera nous plonge dans différents destins croisés fictifs, à l'époque du Printemps de Prague, dans la Tchécoslovaquie de 1968. Tomas, chirurgien réputé et grand amoureux des femmes, fait la rencontre de Tereza, une jeune femme de province qu'il recueille comme un oiseau blessé, avant d'en faire sa femme. Il poursuit pourtant ses aventures érotiques, notamment avec Sabina, une artiste-peintre avide de sa liberté de pensée et de geste. Pendant les bouleversements qui se déroulent à Prague, ils partiront tous en Suisse, fuyant la surveillance, le contrôle et les meurtres opérés dans le plus grand secret par le régime totalitaire. Sabina se liera brièvement avec Franz, un professeur universitaire marié, qui l'amènera dans ses congrès partout dans le monde, mais qui n'arrivera jamais à comprendre Sabina, bien qu'il en soit complètement infatué. De son côté, Tereza se sentira perdue à l'étranger et, sans repères, décidera de retourner dans son pays d'origine, toujours écrasé par la dictature. Tomas sacrifiera carrière et liberté pour la suivre, et terminera laveur de vitres puis chauffeur de camion, punition de l'État pour avoir publié une lettre d'opinion défavorable au régime dans un journal. Au fil de différents tableaux, on verra se confronter les désirs des personnages face aux autres et à la pression de la société, qu'elle soit totalitaire ou démocratique. *L'insoutenable légèreté de l'être* présente ses personnages comme autant de questionnements existentiels sur le rapport entre l'amour et le sexe, le pouvoir et la liberté, la vie et l'illusion lyrique.

### 3.2 PRÉAMBULE SUR L'IRONIE

Il est de circonstance d'effectuer un léger détour pour traiter de la question de l'ironie chez Milan Kundera et Philip Roth. Il s'agit, chez les deux écrivains, d'un moteur primordial pour mettre le kitsch en relief, mais la forte présence de l'ironie dans les deux romans étudiés soulignera d'autant plus le fort lien qui existe entre Kundera et Roth. De façon générale, cette forme toute spécifique d'humour<sup>49</sup> constitue un procédé privilégié

---

<sup>49</sup> Il est à noter que les concepts d'humour et d'ironie chez Kundera sont intimement liés. D'un côté, Kundera indique que l'ironie « nous prive des certitudes en nous dévoilant le monde comme ambiguïté » (Milan

dans l'écriture des deux écrivains. Nous verrons de quelle manière, à travers leur fiction, l'ironie semble souligner l'influence du kitsch sur les personnages. À l'instar du phénomène kitsch, l'ironie, comme l'indique Mustapha Trabelsi, est un concept mouvant, fourre-tout et donc difficile à circonscrire<sup>50</sup>, mais il s'agit certainement d'un procédé qui engage un effet de distanciation entre le narrateur et son propos. L'écrivain tchèque définit l'humour comme « l'éclair divin qui découvre le monde dans son ambiguïté morale et l'homme dans sa profonde incompetence à juger les autres », voire comme « l'ivresse de la relativité des choses humaines ; le plaisir étrange issu de la certitude qu'il n'y a pas de certitude<sup>51</sup> ».

Il faut donc voir que l'ironie employée dans *L'insoutenable légèreté de l'être* représente un moyen de dévoiler les subterfuges du kitsch. Kundera a toujours manifesté sa constante intention de désamorcer, avec l'ironie générée notamment par le roman, le masque de beauté dont le kitsch semble vouloir couvrir le monde. Le roman offre une pluralité de perspectives, et c'est en cela qu'il va à l'encontre de la vision unilatérale de l'idylle. *L'insoutenable légèreté de l'être* cherche ainsi à révéler comment, derrière chaque individu, se cache une part de lyrisme affecté. Par exemple, le narrateur kundérien raconte l'histoire du fils de Staline, à l'époque où ce dernier était considéré comme l'un des hommes les plus puissants du monde. Le fils de Staline gardait une sorte d'aura familiale grandiose qui le reliait à un destin historique. Lorsqu'il a été fait prisonnier, le choc entre le

---

Kundera, *L'art du roman* [1986], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2004, p. 163. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *AR*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte), puis souligne la présence de l'humour quand « une réalité, subitement, se découvre dans son ambiguïté, [que] les choses perdent leur signification apparente, [et que] l'homme en face de nous n'est pas ce qu'il pense être » (Milan Kundera, *Le rideau : essai en sept parties*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005). L'humour et l'ironie se retrouvent donc dans leur façon de soulever les ambiguïtés de l'homme et du monde. Ils peuvent aussi être associés à la conception kundérienne du roman : l'écrivain mentionne d'un côté que « le roman est l'art ironique : sa « vérité » est cachée, non prononcée, non-prononçable » (*AR*, p. 163) et que « le roman est né non pas de l'esprit théorique mais de l'esprit de l'humour » (*AR*, p. 194). En ce sens, nous jugeons que la filiation entre humour et ironie chez Kundera est assez claire pour les associer également dans le cadre de notre analyse.

<sup>50</sup> Mustapha Trabelsi (dir.), *L'ironie aujourd'hui : Lectures d'un discours oblique*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2006.

<sup>51</sup> Milan Kundera, *Les testaments trahis*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993, p. 45. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *TT*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.



kitsch du récit de sa suprématie familiale et le sort qu'on lui a réservé s'est avéré insoutenable. Il devait partager les latrines avec des officiers anglais, qui se plaignaient de la façon dont le Russe laissait toujours souillés ces lieux d'aisance. Le fils de Staline, à bout de protestations infructueuses et d'humiliation, s'est vu forcé de nettoyer les latrines. Incapable de supporter le contraste entre la honte de se retrouver face à la défécation des autres et le lyrisme flottant autour de sa propre existence, il s'est jeté sans autre préambule sur les barbelés électrifiés du camp. Bien au-delà de l'humiliation pathétique du personnage, l'ironie kundérienne amène le lecteur à constater le ridicule de l'Histoire, qui se répète sans cesse à travers les horreurs de la guerre :

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. (*ILE*, p. 351)

En fait, l'ironie essentielle que soulève Kundera est celle de la guerre. L'écrivain fait souvent appel au cynisme, vu comme une « ironie sanglante » ou encore comme un « pessimisme lucide<sup>52</sup> », pour déconstruire un tableau qui peut paraître de prime abord tragique, voire scabreux. Il distancie le lecteur de l'interprétation qui se présenterait d'elle-même, en soulevant les non-sens et les contradictions récurrentes des personnages et des événements. Comme le soutient Laure Abiad-Moulène, le cynisme se moque de l'impuissance de l'homme devant sa propre fatalité : « la mort est un sujet de prédilection du cynisme en ce qu'elle a d'irrévocable et d'atrocement dégradante pour l'être humain<sup>53</sup> ». Par-dessus tout, Kundera relève surtout le ridicule de l'Histoire et des guerres qui s'enchaînent inmanquablement dans la répétition d'un temps cyclique, sans jamais que les individus n'apprennent de leurs erreurs.

---

<sup>52</sup> Laure Abiad-Moulène, « Le cynisme en littérature : à partir de Milan Kundera et de John Updike », dans Mustapha Trabelsi (dir.), *L'ironie aujourd'hui*, ouvr. cité, p. 125.

<sup>53</sup> Laure Abiad-Moulène, « Cynisme », art. cité, p. 128.

Philip Roth emploie lui aussi des procédés qui permettent la distanciation. Pour l'écrivain américain, l'ironie « provient d'une construction narrative particulière qui permet la révélation du comique d'une situation sans explications du narrateur et sans prise de position » (*FUH*, p. 141). Dans certains passages de *La tache*, le ton ironique du narrateur veut dévoiler la bien-pensance tant privilégiée chez les masses, aux États-Unis. Dans l'extrait suivant, le voisinage de la famille Silk incarne cette tendance par la complaisance qu'il affiche. C'est l'ironie de l'écriture qui met en lumière l'hypocrisie de la masse :

Dans la modeste rue bordée d'arbres qu'habitaient les Silk, les gens ordinaires n'avaient pas envers Dieu et l'État les lourdes responsabilités de ceux à qui il incombe de protéger des impuretés toute une communauté humaine, avec sa piscine et ses équipements divers. Par conséquent les voisins se montraient en général aimables avec ces Silk à la peau claire, ces gens tellement respectables – des Noirs, certes, mais selon la formule d'une maman particulièrement tolérante d'un camarade de maternelle de Coleman : “ Des gens qui ont un bien joli teint, un peu couleur crème anglaise ”. (*LT*, p. 156)

Le ton employé ici attribue à l'esprit du voisinage une condescendance et une forme d'idéalisation de soi sous-jacentes. Le discours ironique du narrateur dépeint la vision réductrice des Afro-Américains que les voisins semblent entretenir : ils les associent aux impuretés qui flottent dans une piscine, et les réduisent à une couleur de peau qui, après tout, attire une complaisante sympathie. Comme le mentionne Pierre Schoentjes, l'ironie veut soulever ce qui veut « réduire la complexité du monde réel<sup>54</sup> », à l'instar de la vision unilatérale du monde qu'inspire le kitsch.

De surcroît, plusieurs personnages de *La tache* apprennent à leurs dépens l'étendue que peut prendre l'expression « ironie du sort », dans des renversements narratifs caractéristiques de l'ironie de situation. On n'a qu'à penser à Coleman Silk, un homme secrètement noir accusé de racisme, ou de la double ironie de Delphine Roux, première

---

<sup>54</sup> Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Points, coll. « Essais », 2001, p. 172.

instigatrice de l'indignation populaire dépeinte dans *La tache*. Elle tente d'une part de cacher, aux autres et à elle-même, qu'elle est en fait amoureuse de l'ex-doyen de son université, dont elle a contribué à démolir la réputation. D'autre part, elle nie ses propres aprioris raciaux, aspect que le narrateur finira par dévoiler lors d'un épisode grotesque où la professeure tente de composer une petite annonce pour trouver un amoureux : « le problème est de glisser dans l'annonce, quelle que soit la subtilité du code, quelque chose qui dise en substance “ hommes de couleur s'abstenir ”. Si l'on découvrait à Athena qu'elle s'était livrée à cette restriction, *elle* – ça ne passerait jamais ; elle avait grimpé trop vite les échelons de la hiérarchie universitaire » (*LT*, p. 324). Il semble que ces différentes variations de « l'arroseur arrosé » viennent appuyer un des propos centraux de l'œuvre de Roth, à savoir le rapport entre les apparences et le réel : « quand l'ironie de situation sert de principe structural à un récit, celui-ci joue volontiers sur les identités cachées et sur l'écart entre l'être et le paraître<sup>55</sup> ».

L'ironie, dans *La tache* comme dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, permet autant de mettre le kitsch en lumière que de prévenir, du même élan, d'éventuels effets – le sentimentalisme, par exemple – de ce kitsch sur l'ensemble du récit, comme sur les lecteurs. En somme, avec la façon dont les deux écrivains dépeignent la réalité dans ce qu'elle a de pluriel et de subversif, le tragique n'invite plus au larmoiement, et l'amour ne suscite plus les émotions lyriques qu'il aurait, autrement, risqué de provoquer.

### 3.3 LA TYRANNIE DES CONVENANCES

Maintenant que nous avons contextualisé l'ironie comme partie intégrante de l'écriture de Philip Roth et de Milan Kundera, nous présenterons, dans les prochains chapitres, plusieurs manifestations du kitsch chez l'humain par le truchement de la fiction, en l'occurrence dans *L'insoutenable légèreté de l'être* et dans *La tache*. Nous verrons comment ces romans se répondent, notamment par le biais des contextes sociopolitiques

---

<sup>55</sup> Pierre Schoentjes, *Poétique*, ouvr. cité, p. 53.

qu'ils dépeignent, et fournissent des pistes de réflexion rejoignant, notamment, les propos d'Arendt, de Broch et d'Adorno. Il a ainsi été suggéré en avant-propos que, sur le plan des libertés individuelles, la différence entre totalitarisme et démocratie reposerait surtout sur le degré de subtilité avec lequel la population se trouve dirigée. Kundera le soulignait justement dans une entrevue accordée à Philip Roth :

[Dans des] pays aux prises avec un régime communiste, il y a un avantage : nous pouvons voir clairement ce qui est mal et ce qui est bien – si la police enregistre vos conversations privées, tout le monde sait que c'est mal. Mais si en Italie, quand un photographe se tapit pour photographier le visage d'une mère d'un enfant assassiné ou l'agonie d'un homme qui se noie, nous n'appelons pas cela violation de l'intimité, mais liberté de presse<sup>56</sup>.

Le contrôle des masses demeurerait en ce sens un concept polymorphe. Il peut prendre la forme d'une répression organisée, voire militaire, comme il peut s'exprimer plus indirectement, par exemple, par des valeurs véhiculées par les médias de masse et le vaste domaine des communications, qui occupent maintenant une place capitale, notamment en politique. Le kitsch se réclame de l'uniformisation de la pensée et des comportements de l'individu qui paraît, en ce sens, découler d'une forte autorité, politique, sociale et ou médiatique. Aux yeux de Kundera, cette emprise agissant sur la population contribue directement à l'homogénéité du royaume du kitsch, caractéristique du monde totalitaire, alors que chez Philip Roth, elle s'opère par le biais d'une tyrannie des convenances. Velichka Ivanova compare l'univers de Roth à celui de Kundera sous l'angle de l'idéologie :

---

<sup>56</sup> « [i]n countries with Communist regimes there's an advantage: we can see clearly what's bad and what's good—if the police tape your private talks, everybody knows that's bad. But in Italy when a photographer lurks around to photograph the face of the mother of a murdered child or the agony of a drowning man, we don't call this a violation of intimacy but freedom of the press. », Roger Kimball, « The ambiguities of Milan Kundera », *The New Criterion* [En ligne], consulté le 25 janvier 2016, URL : <http://www.newcriterion.com/articles.cfm/The-ambiguities-of-Milan-Kundera-6639>, 1986 ; je traduis.

[Philip Roth] voit dans la tyrannie des conventions, décrite dans *La Tache*, un totalitarisme dur, aussi négateur de toute divergence, aussi implacable pour l'individu que le communisme ou le fascisme. Le conformisme déferlant qui provoque la tentative de destitution du président Bill Clinton en même temps que l'exclusion du personnage fictif de Coleman Silk, prouve que la société américaine en particulier, et la société contemporaine en général, ne sont pas moins investies par l'idéologie [que l'univers totalitaire de Kundera]. (*FUH*, pp. 147-148)

Plusieurs œuvres de l'écrivain américain mettent d'ailleurs en scène des personnages qui s'opposent à une société imprégnée par le conformisme et où la différence et le doute semblent d'office étiquetés comme des indésirables. Ce qu'a dit François Ricard sur l'œuvre de Kundera s'applique ainsi très bien aux écrits de Roth : les deux écrivains ont en commun un art de la variation où se répètent des thèmes et des motifs fictionnels. Ces luttes entre individu et collectif habitent particulièrement *La tache*, questionnant la possibilité d'une réelle liberté devant le fort carcan social et moral états-unien. Le personnage principal, Coleman Silk, se bat contre la pensée facile, alors que celle-ci s'échauffe devant des actes qui paraissent s'écarter des convenances préétablies. Son environnement social se retrouve presque entièrement gangrené par le règne de la bien-pensance qui, comme l'écrit Roth, camoufle une incapacité de « penser ». Il s'agit probablement de ce Coleman Silk exècre le plus :

En ce milieu d'année 1998, lui-même demeurait incrédule devant le pouvoir et la longévité des convenances américaines ; et il considérait qu'elles lui faisaient violence ; le frein qu'elles imposent toujours à la rhétorique officielle ; l'inspiration qu'elles procurent à l'imposture personnelle [...]. La force des convenances est protéiforme, leur domination se dissimule derrière mille masques : la responsabilité civique, la dignité des *wasps*, les droits des femmes, la fierté du peuple noir, l'allégeance ethnique, la sensibilité éthique des Juifs, avec toute sa charge émotive. [...] C'est à croire que la conscience est restée imperméable à tout embryon de réflexion et d'imagination susceptible de la perturber. (*LT*, pp. 193-194)

Cet extrait concentre toute la critique de Roth envers l'influence du kitsch sur les mouvements sociaux. Ce dernier revêt d'innombrables visages dès que se manifeste, comme l'indiquait Kundera, le désir d'un accord catégorique avec l'être. Mais encore, « quel est le fondement de l'être ? », se demandait l'écrivain tchèque. « Dieu ? L'humanité ? La lutte ? L'amour ? L'homme ? La femme ? Il y a là-dessus toutes sortes d'opinions, si bien qu'il y a toutes sortes de kitsch : le kitsch catholique, protestant, juif, communiste, fasciste, démocratique, féministe, européen, américain, national, international » (*ILE*, p. 373). Chez Roth, la dynamique du kitsch s'affiche surtout par le biais de la violence de l'opinion générale, mue entre autres par l'indignation puritaine. Au même titre que les différentes appartenances collectives que Kundera a énumérées précédemment, le puritanisme peut également être porteur de kitsch. Le mouvement puritain a ainsi légué une bien-pensance plutôt répandue chez les Américains contemporains. À propos de la bien-pensance, Guy Scarpetta la disait « irriguée par ce que Nietzsche appelait la “*moraline*”, qui fait aujourd'hui du *procès* l'activité intellectuelle la plus répandue<sup>57</sup> ». D'ailleurs, le portrait que brosse Scarpetta du kitsch, d'après l'œuvre kundérienne, peut également éclairer le récit de *La tache*. Le critique aborde en ce sens « la haine systématique de l'art, masquée par son culte officiel devenu rite social inoffensif » (*LC*, p. 17), et surtout « la confusion des valeurs, et en particulier la formidable *perte de*

<sup>57</sup> Guy Scarpetta, « Une lecture complice », préface à Eva Le Grand, *Kundera ou la mémoire du désir*, ouvr. cité, p. 17. Désormais, les références à ce texte seront indiquées par le sigle *LC*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

*sens* produite par la multiplication des “ expressions ” » (LC, p. 17). Ces derniers propos portent, du même élan, un regard sur l'hégémonie du divertissement et l'omniprésence des médias de masse dans la vie contemporaine. D'ailleurs, Philip Roth campe l'histoire de Coleman Silk à l'époque du procès social de Monica Lewinski et de Bill Clinton, dont les médias n'ont fait qu'une bouchée à la fin des années 90. Ce scandale, comme l'explicite *La tache*, a fait surgir les symptômes d'une hypocrisie généralisée, enfouie sous une forme pervertie de puritanisme. Le roman exploite sans relâche l'image du bon Américain guidé par la vertu, qui révèle toutefois rapidement des comportements voyeuristes. Voilà où réside l'hypocrisie enfouie sous la tyrannie des convenances : dès les premières pages, le narrateur décrit comment tous participent à cet échange des « moindres détails mortifiants » (LT, p. 12) qui entourent le *Monicagate*, tout en s'en réjouissant silencieusement. Zuckerman parle ainsi du « vertige de l'indignation hypocrite » (LT, p. 13), la dangereuse passion fédératrice de son pays :

Au Congrès, dans la presse, à la radio et à la télé, les enfoirés à la vertu majuscule donnaient à qui mieux mieux des leçons de morale, dans leur soif d'accuser, de censurer et de punir, tous possédés par cette frénésie calculée que Hawthorne [...] avait déjà stigmatisée à l'aube de notre pays comme le « génie de la persécution » ; tous mouraient d'envie d'accomplir les rites de purification astringents qui permettraient d'exciser l'érection de la branche exécutive. (LT, p. 13)

En outre, dans *La tache*, il semble y avoir peu de recours possibles devant la mainmise des convenances que Roth souligne. Après une ségrégation raciale qui s'est atténuée avec l'avènement de politiques plus libérales, l'écrivain dépeint un pays où les injustices, si elles sont devenues plus insidieuses, restent néanmoins engendrées par le désir ancestral du consensus, une dimension caractéristique du kitsch.

### 3.4 AU PAYS DE HAWTHORNE

L'intention de Philip Roth ne fait aucun doute quant au décor qu'il a choisi pour camper l'histoire de Coleman Silk. L'État du Massachusetts est tristement connu pour les Puritains et les chasses aux sorcières, puis pour son décor et ses mœurs, racontés entre autres par Nathaniel Hawthorne. On n'a qu'à penser à *La lettre écarlate*<sup>58</sup>, ce roman fondateur décrivant la sentence d'une jeune femme qui met au monde un enfant issu d'une relation adultère, et qu'on force à arborer éternellement un « A » écarlate, sous les yeux tantôt réprobateurs, tantôt paternalistes de la communauté puritaine. Dans cette figure de la faute, il nous semble retrouver Faunia Farley, dans *La tache*, une femme de ménage qui a connu une longue suite de tragédies. Enfant, elle s'est fait abuser par son beau-père puis exclure du nid familial. Elle s'est par la suite mariée avec un ancien militaire violent, traumatisé par le Vietnam, avec qui elle a eu deux enfants. Après s'être séparée, elle a perdu ses enfants dans l'incendie qui a ravagé son appartement alors qu'elle se trouvait avec un amant. Elle demeure par la suite constamment harcelée et menacée par son ex-mari. Faunia Farley prétend être illettrée depuis nombre d'années, et même après avoir rencontré Coleman Silk, elle persiste à porter le masque de l'inculture et de feindre l'ignorance. Résignée depuis longtemps à porter le poids de la culpabilité, quoique hors du monde, elle s'est retirée hors du bruit de la persécution populaire, notamment en prétendant être illettrée. Qui plus est, Coleman Silk semble lui aussi devoir porter trois lettres écarlates, d'après ce qu'on veut tour à tour lui reprocher : le « R » de raciste, le « E » d'exploiteur, le « J » de Juif<sup>59</sup>. Le roman de Roth se fait donc souvent l'écho de l'héritage moral et identitaire de la vertu uniformisante et persécutrice héritée des Puritains. Herb Keable, le collègue de Silk, a d'ailleurs bien décrit, à l'enterrement de ce dernier, « cette Nouvelle-Angleterre que l'on associe plus que tout autre État, historiquement, à la résistance de l'individu contre une communauté répressive » (*LT*, p. 382). Keable évoquait

<sup>58</sup> Nathaniel Hawthorne, *The Scarlet Letter* [1850], introduction de Douglas Grant, Londres, Oxford University Press, 1965.

<sup>59</sup> Mark Schechner, *Up Society's Ass, Copper : Rereading Philip Roth*, Madison, The University of Wisconsin Press, 2003, pp. 188-189.



alors Hawthorne, Melville et Thoreau, dont les œuvres se sont érigées comme des espaces de résistance face à la pression morale du collectif.

Il n'est pas anodin de retrouver des références intertextuelles ramenant à ces écrivains fondateurs : Roth les met en dialogue avec son récit d'une vie anéantie par le verdict de l'opinion publique. Comme le soutiennent Gabrielle Seeley et Jeffrey Rubin-Dorsky, « Roth voit que de tout le supposé “ progrès ” que l'Amérique a fait dans les 150 ans suivant les écrits de Hawthorne, certaines manières élémentaires de penser propres aux individus et aux communautés demeurent fondamentalement défectueuses<sup>60</sup> ». *La tache* montre que ces tensions et ces événements ne sont pas seulement de l'ordre de l'anecdote, mais qu'ils existent et se répètent constamment dans l'histoire, quelle que soit la classe sociale. En effet, le narrateur Nathan Zuckerman déplore avec effarement que « des gens [l'entourage de Silk] si instruits, si policés aient pu céder si volontiers à la tentation ancestrale de voir un homme incarner le mal à lui tout seul » (*LT*, p. 378). Et pourtant, Roth souligne de façon catégorique, dans son roman, que cette tentation de juger et de démoniser est un besoin profond chez l'être humain. Nous verrons que Kundera tient des propos semblables à travers ses réflexions sur les manifestations sociales et ontologiques du kitsch.

### 3.5 AU ROYAUME DU KITSCH

Du côté de Kundera, le contexte sociopolitique qui caractérise son œuvre permet l'articulation de ses observations sur la société de masse et le kitsch qu'elle semble soutenir. Dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, le cadre fictionnel correspond à la Tchécoslovaquie de 1968, entre l'« avant » et l'« après » Printemps de Prague. La relative libéralisation sociale dans le pays suscite l'euphorie générale, avant qu'elle ne se dissipe

---

<sup>60</sup> « Roth sees that for all the supposed « progress » America has made in the 150 years since Hawthorne wrote, some of the fundamental ways of thinking about individuals and communities remain fundamentally flawed. », Gabrielle Seeley et Jeffrey Rubin-Dorsky, « “ The pointless meaningfulness of living ” : Illuminating *The Human Stain* through *The Scarlett Letter* », dans Debra Shostak (dir.), *Philip Roth : American Pastoral, The Human Stain, The Plot Against America*, London, New York Continuum, 2011, p. 94 ; je traduis.

avec l'invasion de l'URSS. Les Russes mettent alors sur écoute les artistes et les intellectuels. Plusieurs d'entre eux sont arrêtés puis assassinés, tandis que les autres préfèrent se ranger et adopter un profil bas. Les Tchèques se retrouvent donc sous un régime totalitaire et répressif, et vivent en ce sens dans un climat de surveillance où les médias se soumettent à la propagande du communisme. Des membres du régime sont prêts à torturer et à tuer les indésirables pour atteindre l'harmonie populaire absolue. Ce décor brossé par Kundera correspond sans équivoque au royaume du kitsch. Comme l'explique Eva Le Grand, tous ces acteurs du monde totalitaire espèrent réaliser une idylle fondée sur une forme d'idéologie des bons sentiments qui, ultimement, font office de paravent aux horreurs de la répression :

C'est par cette idéalisation esthétique et émotionnelle du réel, surtout lorsqu'elle embellit morts, guerres, massacres, dénonciations, exécutions ou emprisonnements, que le kitsch devient totalitaire : car *pureté, jeunesse et beauté* au nom desquelles on a perpétré, chants et sourires aux lèvres, tant de crimes sanglants, y deviennent sacralisées. (*KMD*, p. 58)

De plus, la méditation de Kundera sur le kitsch totalitaire se déploie par un motif récurrent dans *L'insoutenable légèreté de l'être* : le cortège. L'écrivain relate sous plusieurs angles des parades festives ou empreintes de gravité, où les jeunes marchent au pas pour la patrie. Témoins de ces parades, les spectateurs se retrouvent, d'une certaine façon, piégés dans l'euphorie collective, émus par l'ostentation de cette union communicative :

Quand le cortège approchait de la tribune, même les visages les plus moroses s'éclairaient d'un sourire, comme s'ils avaient voulu prouver qu'ils se réjouissaient comme il se doit, ou, plus exactement, qu'*ils étaient d'accord* comme il se doit. Et il ne s'agissait pas d'un simple accord politique avec le communisme, mais d'un accord avec l'être en tant que tel. (*ILE*, p. 358)

Le danger ne résiderait donc pas uniquement dans le totalitarisme, mais dans les manifestations de consensus politique, social ou culturel. Le kitsch existe dans tous les

camps, assure Kundera. Pour lui, ceux qui s'opposent aux régimes totalitaires ont tout aussi bien recours au kitsch, car ils « ne peuvent guère lutter avec des interrogations et des doutes. Ils ont eux aussi besoin de leur certitude et de leur vérité simpliste qui doivent être compréhensibles du plus grand nombre et provoquer une sécrétion lacrymale collective » (*ILE*, p. 368). En ce sens, soutient Sabina, le principe du « cortège » s'avère ce dont on doit surtout se méfier : « toutes les occupations et toutes les invasions dissimulent un mal plus fondamental et plus universel : l'image de ce mal, c'était le cortège des gens qui défilent en levant le bras et en criant les mêmes syllabes à l'unisson » (*ILE*, p. 148). Le cortège semble ainsi un lieu consacré pour l'expression de la masse et du fantasme unificateur du kitsch collectif. En outre, dans *Les origines du totalitarisme*, Hannah Arendt rappelle l'effet uniformisant que la masse peut provoquer :

Le désintérêt de soi propre à l'homme de masse apparaissait alors comme un désir d'anonymat, le désir d'être un simple numéro et de fonctionner comme un simple rouage, bref le désir de n'importe quelle transformation qui effacerait les identifications fallacieuses à des types spécifiques ou à des fonctions prédéterminées dans la société. La guerre avait été ressentie comme « la plus puissante de toutes les actions de masse », celle qui oblitérait les différences individuelles à tel point que même la souffrance, qui avait traditionnellement marqué des individus à la destinée unique, pouvait maintenant être interprétée comme « un instrument de progrès historique »<sup>61</sup>.

Cet écho intéressant de la description kundérienne de la « Grande Marche » de l'histoire met l'accent sur l'effacement de la personnalité au profit d'une mission collective, une conséquence également envisagée par Adorno et Debord dans le contexte d'une société de masse. L'oubli de soi constitue d'ailleurs le centre de l'œuvre de Kafka, auteur avec lequel Kundera ne cache pas ses liens de filiation intellectuelle.

---

<sup>61</sup> Hannah Arendt, *Origines*, ouvr. cité, p. 74.

### 3.6 LE KAFKAÏEN CHEZ KUNDERA

Dans son essai *Les testaments trahis*, Kundera décrit l'œuvre de Kafka comme témoignant d'un univers « où il n'y a plus de place pour une liberté individuelle, pour l'originalité d'un individu, où l'homme n'est qu'un instrument des forces extra-humaines : de la bureaucratie, de la technique, de l'Histoire » (*TT*, p. 264). La fiction de Kundera semble en outre se rallier à ces grandes questions que Kafka a explorées dans ses romans, où il interrogeait les limites des individus sous l'angle, notamment, de la conscience et de l'obéissance. Kundera fait remarquer que l'histoire moderne se caractérise par la fréquence de ses situations *kafkaïennes*, c'est-à-dire par « la concentration progressive du pouvoir tendant à se diviniser », « la bureaucratisation de l'activité sociale qui transforme toutes les institutions en *labyrinthes à perte de vue* » et « la dépersonnalisation de l'individu qui en résulte » (*AR*, p. 127). Les quatrième et cinquième parties du roman de Kundera, « L'âme et le corps » et « La légèreté et la pesanteur » interrogent ces conjonctures typiques de l'œuvre de Kafka qui introduisent tout aussi bien une hypothèse extrême du kitsch collectif. La présence marquée de la tragédie d'*Œdipe Roi* dans *L'insoutenable légèreté de l'être* et *La tache* nous permettra de l'aborder, dans le contexte où plusieurs personnages sont aux prises avec un procès social. On verra comment la simplification des idées, les raccourcis intellectuels et l'appel aux émotions y sont les principales expressions du kitsch.

## CHAPITRE 4 DES HISTOIRES DE PROCÈS

### 4.1 LA RESPONSABILITÉ D'ŒDIPE

En somme, dans le roman de Kundera, la publication d'une lettre écrite par Tomas dans un journal engendre tout un dédale kafkaïen. Dans cette lettre, le protagoniste fait part de ses réflexions sur un procès dont parle toute la ville de Prague. Le procès implique des hommes accusés d'avoir commis des meurtres sélectifs au profit du régime communiste tchécoslovaque. Tomas leur reproche leur lâcheté, leur refus d'assumer leurs actes en prônant l'ignorance. Dans ce procès que raconte le roman de Kundera, ce qui représente l'ultime défense, l'ultime salut des collaborateurs des horreurs perpétrées au nom du communisme, c'est le fait qu'ils aient été aveuglés et manipulés par de plus hauts gradés. Tomas dénonce cet argument voulant que de n'avoir rien vu ni su soit suffisant pour déresponsabiliser les fautifs. Ces enthousiastes communistes qui se sont transformés en assassins n'ont fait que s'exclamer : « On ne savait pas ! On a été trompés ! On croyait ! Au fond du cœur, on est innocents ! » (*ILE*, p. 254) Ce procès fictif peut pourtant rappeler un épisode historique précis qui a marqué les esprits, après la fin de la Seconde Guerre mondiale. Il s'agit du procès de l'officier SS Adolf Eichmann, le coordonnateur de la « solution finale » durant l'Holocauste, qui s'était également servi de l'excuse de l'ignorance. La défense de ce dernier se basait sur sa conviction qu'il n'avait été qu'un subordonné, qu'il n'avait fait que suivre les ordres. Dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, le narrateur rappelle la tragédie de Sophocle *Œdipe Roi*, centrée sur l'autocondamnation d'un roi qui se pousse à l'exil après s'être crevé les yeux, geste qui symbolise la honte et l'horreur que suscitent les actes dont il est l'auteur. Dans sa lettre envoyée au journal, Tomas compare ainsi la responsabilité qu'accepte Œdipe après avoir réalisé qu'il avait tué

son père et marié sa mère, à la responsabilité que refusent des criminels après avoir commis une foule d'assassinats d'intellectuels et de dissidents.

En ce sens, dans sa réflexion, Tomas reprend la tragédie de Sophocle pour démontrer que ce qui est digne d'intérêt dans le procès des meurtriers du régime, ce n'est plus la faute en elle-même, mais « l'inflation de lâcheté » (*ILE*, p. 262) qui banalise la conduite des accusés :

maintenant que l'on sait que les accusations étaient absurdes et les suppliciés innocents, comment se peut-il que le même procureur défende la pureté de son âme et se frappe la poitrine : ma conscience est sans tache, je ne savais pas, je croyais ! N'est-ce pas précisément dans son " je ne savais pas ! je croyais !" que réside sa faute irréparable ? (*ILE*, p. 255)

Ce que nous dit Tomas, c'est qu'à avoir la lucidité et la conscience d'esprit d'Œdipe, tous ceux qui participent de près ou de loin, consciemment ou inconsciemment, à cet aveuglement collectif, se seraient châtiés d'eux-mêmes, pour avoir entretenu le mal du totalitarisme. Le chirurgien interroge les fautifs directement : « À cause de votre ignorance, ce pays a peut-être perdu pour des siècles sa liberté et vous criez que vous vous sentez innocents ? Comment, vous pouvez encore regarder autour de vous ? Comment, vous n'êtes pas épouvantés ? Peut-être n'avez-vous pas d'yeux pour voir ! Si vous en aviez, vous devriez vous les crever et partir de Thèbes ! » (*ILE*, pp. 255-256) Tomas, lui, a les yeux bien ouverts et souligne du même coup que le kitsch s'observe dans l'aveuglement et le refus, chez plusieurs, de reconnaître leur participation à l'horreur des événements.

## 4.2 L'AUTOCRITIQUE

La lettre envoyée par Tomas fait beaucoup parler les gens, d'autant plus que plusieurs lecteurs en font une mauvaise interprétation. Le malentendu est risible, parce qu'il repose sur le refus de comprendre une simple métaphore : « Quand la lettre de Tomas parut,

ils poussèrent une clameur : On en est donc arrivé là ! On ose écrire publiquement qu'il faut nous crever les yeux ! » (*ILE*, p. 257) Le vain appel à la réflexion de Tomas a ainsi un effet tout autre. La lettre prend des proportions démesurées et va causer la perte du médecin, alors qu'elle devient une perche tendue à l'opinion publique : elle s'intéressera désormais à la vie privée de Tomas. Le pouvoir exige dès lors que Tomas se rétracte et revienne donc sur ses propos, au risque de perdre sa position importante à l'hôpital. Autour de lui, tout semble montrer que les gens qu'il côtoie de près ou de loin sont au courant de cette demande. Le monde entier, sourires entendus, paraît faire des paris sur son honnêteté et le sort qui lui serait réservé s'il refusait de se rétracter : « L'intérêt que tout le monde lui portait le mettait mal à l'aise comme la pression d'une foule ou comme le contact des gens qui nous arrachent nos vêtements dans un cauchemar » (*ILE*, p. 264). Tomas perd par la suite son emploi de chirurgien, conséquence qui l'attendait après avoir refusé de modifier le message porté par la lettre : « Il n'était pas du tout sûr de bien agir, mais il était sûr d'agir comme il le voulait » (*ILE*, p. 317).

Des années plus tard, les autorités lui demanderont de nouveau de signer une lettre d'autocritique qui, de surcroît, devra glorifier le parti. Tomas semble condamné à s'enliser complètement dans un procès ridicule et sans fin semblable à celui que décrivait déjà Franz Kafka. Kundera se sert de cette histoire pour mettre en scène la perte de liberté de l'individu qui se trouve aux prises avec le kitsch dans son expression totalitaire :

si le tribunal impose un *régime du procès* à un pays, tout le peuple est embrigadé dans les grandes manœuvres du procès et centuple son efficacité ; tout un chacun sait qu'il peut être accusé à n'importe quel moment et il rumine d'avance une autocritique ; l'autocritique ; asservissement de l'accusé à l'accusateur ; renoncement à son moi ; façon de s'annuler en tant qu'individu. (*TT*, p. 273)

Cet épisode de *L'insoutenable légèreté de l'être* génère d'intéressants échos dans *La tache*, puisque la chute sociale de Coleman Silk est également causée par une simple métaphore.

En revanche, Roth, tout comme Kundera, a choisi de placer ses protagonistes en lutte contre le système, refusant la culpabilité que la société leur impose.

### 4.3 LA REVANCHE DES *SPOOKS*

À partir de ces réflexions sur la culpabilité, la présence d'*Œdipe Roi* de Sophocle devient d'autant plus importante dans le roman de Philip Roth, qui s'ouvre d'ailleurs avec une épigraphe tirée de la tragédie : « Quel est le rite de purification ? Comment faudra-t-il l'accomplir ? (Œdipe) – En bannissant un homme, ou par l'expiation du sang par le sang (Créon) » (*LT*, p. 9). Il s'agit bien d'un énoncé annonçant les éléments qui forment le noyau fondamental de *La tache*, souligné également par les références intertextuelles à Hawthorne : les thèmes de la pureté et la condamnation. Le récit se construit autour de la vie de Coleman Silk, un homme mis au ban, alors qu'il jouit d'une brillante carrière comme professeur de lettres classiques à Athena – autre référence au monde grec –, une petite ville fictive du Massachusetts. Silk se retrouve dans une polémique pour des propos mal interprétés, une phrase qui questionne l'absence répétée de deux étudiants : « Est-ce que quelqu'un connaît ces gens ? Ils existent vraiment, ou bien ce sont des zombies ? » (*LT*, p. 17). À ce sujet, il est important de noter que la traduction de « spooks<sup>62</sup> » par « zombies », annule la connotation raciste et choquante que le double sens du mot original sous-tend en anglais. Le terme choque les étudiants concernés qui ont eu vent de ce commentaire : bien qu'ils ne se soient jamais présentés dans la classe du professeur Silk, il s'avère qu'ils sont afro-américains. Cette histoire engendre des allégations de racisme contre le doyen, encouragées en premier lieu par une jeune professeure névrosée, Delphine Roux, et qui se propageront par la suite dans la communauté universitaire. Le refus de Silk de présenter des excuses et, donc, de faire son autocritique, l'amène à précipiter son départ à la retraite, sur cette note qui assombrit considérablement la brillante carrière qu'il s'est forgée.

---

<sup>62</sup> « Does anyone know these people ? Do they exist or are they **spooks** ? », Philip Roth, *The Humain Stain*, New York, Houghton Mifflin Company, 2000, p. 6.



Après la mort subite de l'épouse de Coleman Silk, toute cette histoire de procès social menace de le détruire complètement. L'homme cherche de manière obsessionnelle à se rendre justice, et fait alors la rencontre de l'écrivain Nathan Zuckerman, alter ego récurrent de Philip Roth et confident du protagoniste. D'autre part, il retrouve un peu de légèreté en fréquentant Faunia Farley, une jeune femme de ménage, prétendument analphabète. Cette relation le ramène sur la place publique, car il se heurte une seconde fois à des jugements de la part de plusieurs de ses pairs. Les ragots vont bon train au sujet du doyen de l'université. En plus de l'étiquette de « raciste », Coleman Silk doit maintenant composer avec celle de « vieux pervers » qui semble lui faire perdre le peu d'estime qui lui est encore réservé à Athena. Dans *La tache*, le principal loisir de la masse est de se mêler de la vie privée des gens et de questionner leurs petites aspérités immorales. Voilà toute l'absurdité générée par le kitsch social, à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle :

on a vu des millions de gens condamnés à subir privations sur privations, atrocités sur atrocités, maux sur maux, la moitié du monde plus ou moins assujettie à un sadisme pathologique portant le masque de la police sociale [...] Voilà ce qui aura marqué le siècle, et contre qui, contre quoi, cette levée de boucliers ? Faunia Farley. Ici, en Amérique, on prend les armes contre Faunia Farley ou Monica Lewinsky ! Aujourd'hui la vie des gens est perturbée – quel luxe ! – par l'inconvenance du comportement de Clinton et de Silk. La voilà, en 1998, la perversité à laquelle ils doivent faire face. (*LT*, p. 194)

Une réelle menace se confirme avec les harcèlements répétés de l'ex-mari de Faunia Farley, un vétéran du Vietnam violent, qui espère faire la peau à ce « vieux dégueulasse de Juif » (*LT*, p. 95) et finit par causer, du moins le narrateur le présume, la mort des deux amants dans un accident de voiture. Les personnages nagent en pleine tragédie grecque, et l'histoire se ferme par une forme d'expiation par le sang, comme dans *Œdipe Roi*. Aux funérailles de Coleman Silk, le plaidoyer du professeur Herb Keable donne d'ailleurs lieu à une catharsis, alors qu'il veut rendre à son ex-collègue sa dignité perdue :

[Coleman Silk était] un individualiste américain qui ne prenait pas les règles pour les choses les plus sérieuses de la vie, un individualiste américain qui refusait d'accepter l'orthodoxie de la coutume et les vérités établies sans les soumettre à examen, [...] [il] a été, encore une fois, si impitoyablement trahi par ses voisins et amis qu'il a fini ses jours dépouillé de son autorité morale par leur bêtise moralisatrice. Oui, c'est bien nous, cette communauté de censeurs imbéciles, qui nous sommes abaissés à éclabousser si honteusement la réputation de Coleman Silk. (*LT*, pp. 382-383)

Certains critiques, comme Kasia Boddy, diront d'ailleurs que Coleman Silk, par l'enchaînement des décisions qu'il a prises dans sa vie, a de commun avec Œdipe qu'il a couru à sa propre perte<sup>63</sup>.

#### 4.4 L'INÉVITABLE MARQUE DE L'ÊTRE

Après la mort tragique de Coleman Silk et de sa maîtresse Faunia Farley, l'écrivain Zuckerman apprend tout ce que son ami a caché à la société et, surtout, à sa femme et ses enfants. Adolescent, il a choisi de renier sa famille d'origine afro-américaine pour se faire passer pour Juif blanc, un secret qu'il va emporter dans la tombe. Silk a voulu déjouer le destin que la société a choisi pour lui, mais celle-ci a tout de même fini par trouver de quoi le condamner, malgré que l'énormité du malentendu ne fasse aucun doute, et que sa relation avec Faunia Farley relève de la vie privée. En dépit de l'inimaginable accompli par le protagoniste pour se libérer d'un déterminisme social et racial, celui-ci a tout de même fini par subir l'obsession de la société pour la pureté. L'acharnement du collectif sur un individu ne fait, au fond, que rendre cette même société plus impure. Faunia Farley exprime très bien, dans le prochain passage, le déni de tout ce qui est laid, étrange ou complexe. Cet énoncé programmatique rappelle autant le secret de Coleman Silk que le kitsch des comportements individuels et collectifs :

---

<sup>63</sup> « As several critics have pointed out, Silk resembles Oedipus in that he willingly performs a series of actions which lead to his own ruin. », Kasia Boddy, « Philip Roth's Great Books : A Reading of The Human Stain » [En ligne], *The Cambridge Quarterly*, vol. 39, n° 1, pp. 39-60, consulté le 1<sup>er</sup> mars 2014, URL : [http://www.researchgate.net/publication/249248589\\_Philip\\_Roth's\\_Great\\_Books\\_A\\_Reading\\_of\\_The\\_Human\\_Stain](http://www.researchgate.net/publication/249248589_Philip_Roth's_Great_Books_A_Reading_of_The_Human_Stain), 2010.

Nous laissons une souillure, nous laissons une trace, nous laissons notre empreinte. Impureté, cruauté, sévices, erreur, excrément, semence – on n’y échappe pas en venant au monde. Il ne s’agit pas d’une désobéissance originelle. Ça n’a rien à voir avec la grâce, le salut, ni la rédemption. La souillure est en chacun. À demeure, inhérente, constitutive. La souillure qui est là avant sa marque. Sans son signe, elle est là. La souillure tellement intrinsèque qu’elle n’a pas besoin d’une marque. La souillure qui *précède* la désobéissance, qui *englobe* la désobéissance, défie toute explication, toute compréhension. (LT, pp. 299-300)

La tache incarne ce que chaque être humain a de minimalement subversif et d’incompatible avec le consensus préétabli. Cette essence individuelle peut ensuite se terrer sous un masque d’obtempération pour tenter de se fondre dans la masse ou s’exprimer féroce contre le kitsch du collectif. Cela dit, la tache peut tout autant représenter l’infime partie de l’individu qui cède et participe au kitsch dans l’urgent désir de se rattacher au consensus, malgré l’impossibilité fondamentale de correspondre totalement aux exigences sociales. En cela réside une partie du paradoxe du roman de Philip Roth. Différentes situations déployées dans *L’insoutenable légèreté de l’être* peuvent ainsi retrouver une résonance particulière dans *La tache*, dans leur manière d’interroger l’impuissance de l’individu face à un pouvoir qui prône l’uniformité et la transparence.

#### 4.5 VIE PRIVÉE, VIE PUBLIQUE

En outre, le kitsch fait partie intégrante de ce fantasme séduisant et ravageur que Kundera et Roth exposent à travers la propension à confondre la vie privée et la vie publique. Leurs fictions côtoient ainsi, à leur manière, ce thème typiquement kafkaïen permettant d’interroger la disparition des frontières entre ce qui est de l’ordre de la vie privée et de l’intérêt public. D’ailleurs, pour Kundera, Kafka a réussi la « fusion du rêve et du réel » (AR, p. 31) à laquelle ont aspiré les surréalistes, bien que son œuvre se place en contradiction avec le fantasme d’André Breton. Dans *L’insoutenable légèreté de l’être*, le

personnage de Franz cite d'ailleurs volontiers l'écrivain, lorsqu'il parle d'habiter une « maison de verre » (*ILE*, p. 165) permettant jusqu'à la transparence de l'inconscient<sup>64</sup>. Il est d'ailleurs à supposer que Breton s'est inspiré de l'utopie de la *Glasarchitektur* élaborée par l'écrivain Paul Scheerbart<sup>65</sup>, qui espérait améliorer la morale humaine en cautionnant, du même élan, l'intrusion du social et du politique dans l'intimité. Pour le régime totalitaire dépeint dans le roman de Kundera, qui affiche un pouvoir « de plus en plus opaque » (*AR*, p. 131), faire preuve de pudeur et de discrétion sur sa vie privée est devenu l'indice d'un comportement subversif. On exige en outre de la population la transparence la plus complète en récupérant l'imagerie de la famille, comme l'explique Kundera :

Cet idéal de *vie sans secret* correspond à celui d'une famille exemplaire : un citoyen n'a pas le droit de dissimuler quoi que ce soit devant le Parti ou l'État, de même qu'un enfant n'a pas droit au secret face à son père ou à sa mère. Les sociétés totalitaires, dans leur propagande, affichent un sourire idyllique : elles veulent paraître comme une « seule grande famille ». (*AR*, p. 131)

Le régime dépeint par Milan Kundera cherche donc à contraindre la population à adopter l'apparence d'une grande famille paisible. On imagine les autorités incarner le rôle de parents stricts qui s'arrogent tous les droits pour « élever » et « protéger » leurs enfants, ceux-ci placés, en l'occurrence, derrière de grands murs de verre.

#### **4.5.1 « Sous l'œil des caméras »**

Ainsi, le gouvernement a transformé les conversations privées en spectacles radiophoniques, usant de cette atteinte à la vie privée pour montrer l'absence de limites du pouvoir. L'existence des gens est scrutée à la loupe, à l'image d'un sujet que l'on observerait à la caméra. Les gens finissent logiquement par être méfiants, et, lorsque le

---

<sup>64</sup> André Breton, *Nadja* [1928], édition revue et corrigée par l'auteur en 1962, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1998, p. 18.

<sup>65</sup> Paul Scheerbart, *L'Architecture de verre* [1914], précédé de « La sobriété "barbare" de Paul Scheerbart » de Daniel Payot, Strasbourg, Circé, 1995.

procès n'a pas réellement lieu, l'esprit le fabule. Dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, après la déchéance sociale de son mari, puis son aventure avec l'ingénieur, Tereza se met à considérer la possibilité que la police la surveille. Dans son esprit, le monde s'est peu à peu transformé en « une immense organisation d'indicateurs » (*ILE*, p. 239), bien que si elle avait à avouer une faute commise, elle n'ait à regretter, de son point de vue, qu'une liaison d'un soir. Elle se met à évaluer toutes les hypothèses plausibles et imagine que son amant aurait bien pu cacher un photographe derrière les rideaux, dans un appartement qui d'ailleurs ne semblait pas être celui de l'ingénieur. Il se peut réellement qu'elle ait été victime d'un guet-apens, mais elle paraît surtout piégée par son propre sentiment de culpabilité, après avoir été infidèle. La situation se prête graduellement à la paranoïa et fait apparaître, quoique dans la pénombre, la non-fiabilité des hommes – d'abord celle de Tomas, dont souffre Tereza – et un pouvoir qui agit dans la tromperie, avec des principes exempts de logique. Dans *Le Procès*<sup>66</sup>, Joseph K. en fait aussi le constat après que le prêtre lui ait expliqué qu'« on n'a pas à tenir tout pour vrai, on a seulement à le tenir pour nécessaire » : « Triste opinion, dit K. ; c'est le mensonge érigé en loi de l'univers<sup>67</sup> ».

Guy Scarpetta analyse cette emprise sur la population d'un point de vue plus général, par le biais de la culture de masse :

la façon dont le triomphe du Spectacle (et de sa variante que Kundera désigne du terme d'« *imagologie* ») a désormais supplanté le règne de l'idéologie, et a été à ce point intériorisé que tout un chacun est constamment amené à vivre comme s'il était « *sous l'œil des caméras* ». (*LC*, pp. 16-17)

La notion de spectacle rappelle Guy Debord, dont les essais dénoncent le joug des apparences qui semblent, depuis l'avènement des médias de masse, inonder l'ensemble de la vie humaine. L'idée qu'on doit se conformer à un monde basé sur le spectacle reste d'ailleurs insupportable pour le personnage de Sabina. Cela reviendrait à devoir, d'une

<sup>66</sup> Franz Kafka, *Le procès* [1925], traduction et introduction de Bernard Lortholary, Paris, Flammarion, 1983.

<sup>67</sup> Franz Kafka, *Le procès*, ouvr. cité, p. 263.

manière ou d'une autre, maquiller son identité, édulcorer ses agissements, et donc renoncer à la vérité :

vivre dans la vérité, ne mentir ni à soi-même ni aux autres, ce n'est possible qu'à la condition de vivre sans public. Dès lors qu'il y a un témoin à nos actes, nous nous adaptons bon gré mal gré aux yeux qui nous observent, et plus rien de ce que nous faisons n'est vrai. Avoir un public, penser à un public, c'est vivre dans le mensonge. (*ILE*, p. 165)

Pour Kundera, cette assimilation qui semble s'opérer entre le privé et le public s'applique ainsi à l'ensemble de la société moderne. Cette assimilation permet d'autant plus au kitsch d'orienter l'homme vers ce « miroir embellisseur mensonger » de Broch, qui s'opère collectivement sous la pression du régime totalitaire et individuellement, comme source de sécurité et de confort.

#### 4.5.2 L'opinion publique

Comme il l'est souligné dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, qu'ils soient au Cambodge, en Suisse ou aux États-Unis, si les médias de masse estiment que l'intimité d'un individu vaut la peine d'être transgressée, il y a peu de recours possible pour s'en défendre :

Le désir de violer l'intimité d'autrui est une forme immémoriale de l'agressivité qui, aujourd'hui, est institutionnalisée (la bureaucratie avec ses fiches, la presse avec ses reporters), moralement justifiée (le droit à l'information devenu le premier des droits de l'homme) et poétisée (par le beau mot : transparence) (*AR*, p. 178).

On le constate également à plusieurs égards dans *La tache*, notamment lorsque Delphine Roux découvre la relation que Coleman Silk entretient avec la femme de ménage Faunia Farley. La jeune professeure qui, à ses yeux, se voit obligée moralement de dénoncer cette

situation assurément abusive, décide d'envoyer, sous le couvert de l'anonymat, cette note au principal concerné :

Il est de notoriété publique  
que vous exploitez sexuellement  
une femme opprimée et illettrée  
qui a la moitié de votre âge. (*LT*, p. 55)

Ces quatre lignes mettent en lumière que le concept de vie privée vaut peu de chose, face au regard scrutateur du public. Derrière la menace et l'opprobre se trouve une relation intime et tout à fait consensuelle, pourtant grossie et dramatisée par l'ancienne collègue du retraité. Silk, qui démasque facilement l'auteure de la lettre, va chercher conseil chez son avocat. Celui-ci insinue qu'il faut concéder à ce message un brin de véracité et, avec une forme de condescendance paternaliste, tente de réfréner Coleman Silk qui songe à riposter contre la médisance de Delphine Roux :

vous serez en butte à un puritanisme malveillant qui va vous traîner dans la boue bien au-delà de ce que vous avez connu au départ. Je me souviens à quel point l'hebdomadaire local s'est mépris sur l'accusation ridicule formulée contre vous et sur le sens de votre démission : " L'ancien doyen quitte la faculté déshonoré par son racisme ". (*LT*, p. 103)

Roth entrevoit une société qui accorde une importance démesurée à « l'opinion publique », un concept que Pierre Bourdieu va invalider, pour parler davantage d'« effet de consensus<sup>68</sup> ». Cet effet veut « constituer l'idée qu'il existe une opinion publique unanime, donc légitimer une politique et renforcer les rapports de force qui la fondent ou la rendent possible<sup>69</sup> ». Bien qu'elle soit illusoire, l'unanimité s'autorise un droit de regard et de vérification sur ce qui se passe dans le domaine privé. Aucune défense ne peut alors être envisagée ; une fois que circule l'information, aussi fausse soit-elle, la voix d'un seul

<sup>68</sup> Pierre Bourdieu, « L'opinion publique n'existe pas », *Les Temps modernes* [En ligne], n° 318, janvier 1973, *Acrimed : Observatoire des médias*, consulté le 27 février 2015, URL : <http://www.acrimed.org>.

<sup>69</sup> Pierre Bourdieu, « L'opinion publique », art. cité.

homme ne peut trouver de crédit. Tomas le constate également, dans *L'insoutenable légèreté de l'être* : « les gens se réjouiss[ent] trop de l'humiliation morale d'autrui pour se laisser gâcher ce plaisir par des explications » (*ILE*, pp. 275-276).

En ce sens, les masses semblent entretenir une fascination pour l'impureté et la faute, tout en faisant état de leur réprobation catégorique, souvent à travers une forme de bavardage malveillant. Lorsque ce n'est pas l'esprit totalitaire du *Big Brother* qui opère, c'est l'influence du puritanisme qui en fait foi. Ainsi, *La tache* reste habitée par l'ombre permanente et menaçante de la collectivité, désireuse de prendre en défaut ceux qui, selon eux, vivent de manière indécente. Sous l'opinion publique se cache la force du consensus puritain qui se consacre dans les convenances à respecter chez soi et chez l'autre. Alexis de Tocqueville, dans *De la démocratie en Amérique*, observait déjà avec engouement l'intérêt des communautés pour la vie des autres : « du moment [...] où l'Américain serait réduit à ne s'occuper que de ses propres affaires, la moitié de son existence lui serait ravie ; il sentirait comme un vide immense dans ses jours, et il deviendrait incroyablement malheureux<sup>70</sup> ». Il paraît également nécessaire pour Delphine Roux et le reste de la communauté d'Athena de se nourrir des on-dit qui concernent la vie des autres. Du même élan, ils créent de toute pièce une opinion publique qui contrevient, finalement, à la liberté des prétendus « fautifs ».

#### 4.5.3 La liberté dans l'intimité

En fait, *La tache* et *L'insoutenable légèreté de l'être* mettent en lumière le caractère fragile et précieux de l'intimité. Sabina le résume bien : « Qui perd son intimité a tout perdu » (*ILE*, p. 165). C'est entre autres la raison pour laquelle des personnages tels que Faunia Farley, vus d'une manière ou d'une autre comme des marginaux, persistent à vivre hors du monde, pour se préserver du jugement des autres sur leur passé et leur intimité. Pour cause, si l'on suit la réflexion de Kundera, le kitsch présent dans la société finit par

---

<sup>70</sup> Alexis de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique* [1835], Paris, GF-Flammarion, 1981, t. I, p. 340.



engendrer la banalisation de l'individualité, jusqu'à en éradiquer sa liberté ou sa dignité. C'est également pourquoi Tereza se sent opprimée par la maison maternelle puis par le monde entier, qui lui refusent tous deux un espace privé minimal. La jeune Tchèque ne peut même pas avoir droit à sa propre pudeur, et c'est en cela que son enfance porte les stigmates du totalitarisme, quoiqu'à l'échelle de la vie privée. Elle grandit en luttant contre l'idée qu'un corps équivaut à n'importe quel corps, qu'il ne doit être considéré que dans sa vulgarité, sans valeur ni distinction aucune. Aux yeux de Tereza, il s'agit d'un symptôme d'un monde changé en camp de concentration « où l'on vit perpétuellement les uns sur les autres, jour et nuit » (*ILE*, p. 197) : « Les cruautés et les violences n'en sont qu'un aspect secondaire (et nullement nécessaire). Le camp de concentration, c'est l'entière liquidation de la vie privée » (*ILE*, p. 197). L'œuvre de Hawthorne rappelle aussi combien le collectif se fait un devoir de museler la marginalité jusque dans la vie privée, au détriment, bien sûr, de l'expression de la liberté individuelle. Oublier ses singularités, les « taches » qui forment l'essence de son être, serait synonyme de se fondre dans la masse, cet immense groupe indéfini dont la voix donne l'impression d'être très puissante, mais qui s'avère tout autant manipulable, sous l'emprise du kitsch totalitaire ou de l'autorité sentencieuse du *politically correct*.

#### 4.6 L'HÉGÉMONIE DU « NOUS »

C'est en ce sens que, dans les romans de Roth et de Kundera, la majorité, plus souvent anonyme, jouit d'une forme de souveraineté, apparaissant par le biais d'un « nous », un « on » ou un « eux » indéfini. Alexis de Tocqueville soulevait, lui aussi, au XIX<sup>e</sup> siècle, le caractère despotique de la masse qui régnait aux États-Unis, notamment d'après le regard de l'écrivain :

En Amérique, la majorité trace un cercle formidable autour de la pensée. Au-dedans de ces limites, l'écrivain est libre ; mais malheur à lui s'il ose en sortir. Ce n'est pas qu'il ait à craindre un autodafé, mais il est en butte à des dégoûts de tous genres et à des persécutions de tous les jours. [...] Avant de publier ses opinions, il croyait avoir des partisans ; il lui semble qu'il n'en a plus, maintenant qu'il s'est découvert à tous ; car ceux qui le blâment s'expriment hautement, et ceux qui pensent comme lui, sans avoir son courage, se taisent et s'éloignent<sup>71</sup>.

Cet extrait offre somme toute un nouvel éclairage à l'expérience de Silk et de Tomas, notamment lorsque ce dernier publie sa lettre dans le journal. Dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, l'hégémonie du « nous » semble correspondre à une autre allégorie du kitsch politique propre au totalitarisme, qui cherche à réduire à leur minimum les signes d'individualité. Le « nous » y incarne l'autorité et l'esprit de surveillance, comme le fait ressentir l'expérience de Tereza, dans le bar où elle travaille :

Le petit chauve était revenu, celui qui l'avait accusée l'autre soir de servir de l'alcool à des mineurs. Il racontait d'une voix forte une histoire sale, la même qu'elle avait entendue des centaines de fois de la bouche des ivrognes auxquels elle servait des demis en province. Se sentant de nouveau assaillie par l'univers de sa mère, elle l'interrompit très brutalement.

Il se vexa : « Vous n'avez pas d'ordres à me donner ! Estimez-vous heureuse que nous vous laissions travailler dans ce bar.

Comment *nous* ? Qui ça *nous* ?

Nous », dit l'homme, et il commanda une autre vodka. (*ILE*, p. 236)

Le kitsch apparaît dans sa prédominance sur la liberté individuelle, par ce « nous » soudé, surdimensionné et catégorique. Philip Roth traite en outre de la puissance évocatrice de l'emblème des États-Unis, sous lequel il est écrit *E pluribus unum*, « un à partir de plusieurs ». Le collectif constitue la source, la définition du citoyen, à laquelle Coleman Silk a déclaré la guerre :

---

<sup>71</sup> Alexis de Tocqueville, *Démocratie*, ouvr. cité, pp. 353-354.

Pas question de se laisser imposer les préjugés du grand Eux davantage que l'éthique du " nous " minuscule. La tyrannie du nous, du discours du nous, qui meurt d'envie d'absorber l'individu, le nous coercitif, assimilateur, historique, le nous à la morale duquel on n'échappe pas. (*LT*, p. 140)

Le protagoniste s'est trouvé toute sa vie en réaction à ce phénomène conformiste, en restant cet ego intégral, qui a refusé à plusieurs reprises de s'identifier à la masse. Son passage à l'Université d'Howard, réservée aux Noirs, a été le point charnière de ses choix identitaires et existentiels :

À Howard, je trouvais qu'il y avait trop de Noirs ensemble, des Noirs de toutes les religions, des Noirs de tout poil, mais j'avais pas envie d'être parqué avec eux comme ça. Je voyais pas du tout ce que je venais faire là. On était tellement concentrés que toute la fierté que j'avais pu avoir en prenait un coup. Je me sentais complètement diminué par ce milieu concentrationnaire, artificiel. (*LT*, p. 170)

Cette expérience a fait réaliser au jeune Silk que sa vie valait plus qu'une version allégée du camp de concentration. Il a refusé l'humiliation quotidienne de faire partie d'une sous-classe, et voulu éviter que certains incidents qu'il a vécus se reproduisent : que ce soit entendre sa petite amie suédoise s'écrier « Je ne peux pas ! » (*LT*, p. 159), après avoir découvert « sa vraie couleur » ou se faire tabasser et injurier « comme résultat direct des lois raciales rigides d'une communauté<sup>72</sup> ». Il a donc décidé de fuir le « nous » des Noirs, qui l'opposait à lui-même et le confrontait à une identité double et paradoxale : « À East Orange, le meilleur élève de sa classe, dans le sud ségrégationniste, un nègre parmi tant d'autres » (*LT*, p. 133). Pourtant, il adopte par la suite une autre étiquette sociale et religieuse, en se faisant passer pour Juif, un choix qui paraît de prime à bord étonnant. Ceci dit, historiquement, aux États-Unis, les Juifs ont toujours soutenu l'amélioration des droits civils des Afro-américains et se sont eux-mêmes libérés de plusieurs préjugés raciaux auxquels ils étaient associés :

---

<sup>72</sup> « as a direct result of a community's rigid racial rules », Gabrielle Seeley et Jeffrey Rubin-Dorsky, « " The pointless meaningfulness of living " », art. cité, p. 97 ; je traduis.

Les Juifs américains [...] savaient que l'« identité » était une construction sociale. Ils n'ont peut-être pas rejeté le « nous » des gens dont Coleman Silk s'est enfui alors qu'il était un « *Howard-Negro* », mais aussi tôt qu'à la moitié des années 1950, ils ont publiquement pluralisé ce « nous »<sup>73</sup>.

Malgré tout, Coleman Silk s'est buté à un autre type de « nous », celui du kitsch, qui tend vers un discours et une pensée unique, et qui n'hésite pas à dénigrer les iconoclastes comme lui :

Ses œillères lui avaient interdit de voir un phénomène tout à fait incontrôlable. L'homme qui avait décidé de se forger une destinée historique, qui avait entrepris de faire sauter le verrou de l'histoire et qui y était parvenu, qui avait brillamment réussi à changer son lot, n'en était pas moins piégé par une histoire avec laquelle il n'avait pas compté : celle qui n'est pas encore tout à fait l'histoire [...]. Le *nous* qui est inévitable : l'instant présent, le lot commun, l'humeur du moment, l'état d'esprit du pays, l'état historique qu'est l'époque où chacun vit. Il avait été aveuglé, en partie, par le caractère effroyablement provisoire de toute chose. (*LT*, p. 412)

Les personnages de *La tache* se retrouvent, d'une manière ou d'une autre, coincés par ce carcan social qui paraît banaliser l'exclusion et les inégalités. Herb Keable, par exemple, aurait dû être le premier à monter au front et à prendre la défense de l'ancien doyen Silk, celui-là même qui l'avait engagé, premier professeur noir à avoir même été nommé à l'Université d'Athena. Il s'est toutefois gardé de contester l'opinion de ses collègues, tout en s'expliquant à Coleman Silk à demi-mot : « Je ne peux pas prendre ton parti sur cette affaire-là, Coleman, il va falloir que je sois avec eux » (*LT*, p. 30). Il s'agit en quelque sorte d'une illustration de ce que peut être le « cortège » kundérien dans un contexte américain

---

<sup>73</sup> « American Jews [...] knew “ identity ” was a social construction. American Jews may not have thrown off the “ we ” of people-hood that Coleman Silk flies from while a “ Howard-Negro ”, but as early as the mid-1950s they had publicly pluralized that “ we ” », Dean Franco, « Race, Recognition and Responsibility in *The Human Stain* », dans Debra Shostak (dir.), *Philip Roth*, ouvr. cité, p. 73 ; je traduis.

contemporain. Keable semble avoir subi la pression de la foule pour joindre ses rangs, un « nous » monolithique caractéristique du kitsch qui véhicule des opinions réconfortantes.

#### 4.7 LE KITSCH SANS FRONTIÈRES

En outre, les ancrages historiques, politiques et littéraires de *L'insoutenable légèreté de l'être* et de *La tache* apportent plusieurs éléments d'analyse pour aborder le kitsch. Ils permettent de constater que le phénomène, bien qu'il puisse se manifester différemment selon le contexte politique, opèrerait son influence, contre peu de résistance, par l'effet de masse. Le kitsch paraît simplement investir toute idéologie acceptée par un certain groupe, et s'adapte au territoire et à la culture, pour harmoniser davantage l'expérience humaine :

Roth et Kundera considèrent que la crise de la société moderne n'est pas intellectuelle, mais provient d'un excès des certitudes qui dictent leurs lois en s'appuyant sur les idéologies du consensus social et de la sécurité. Les intellectuels modernes demeurent muets devant le discours péremptoire des dirigeants de la société. Ils sont paralysés par la cacophonie médiatique qui frappe les citoyens de surdité. (*FUH*, p. 145)

Il va sans dire que les intellectuels ont peu de poids devant le culte de l'imagologie kitsch auxquels contribuent les médias de masse. Dans ces sociétés modernes que Kundera et Roth décrivent dans l'ensemble de leur œuvre, la tendance est effectivement à la réduction du sens de toute situation ou de tout conflit. C'est en cela que *La tache* et *L'insoutenable légèreté de l'être* nous montrent les différentes manifestations du kitsch notamment sous l'angle du sociopolitique, qui donne déjà un aperçu de son ampleur sur le plan individuel, si l'on se fie à ce qu'en dit Kundera : « les mécanismes psychologiques qui fonctionnent à l'intérieur des grands  v nements historiques (apparemment incroyables et inhumains) sont les mêmes que ceux qui régissent les situations intimes (tout à fait banales et très humaines) » (*AR*, p. 137). Les prochains chapitres se concentreront sur la dimension

ontologique du kitsch, qui s'exprime donc à la lumière de l'individu, à travers des personnages qui cèdent à l'idylle ou qui tentent de s'en affranchir.

### **TROISIÈME PARTIE :**

#### **LE KITSCH COMME CODE EXISTENTIEL DES PERSONNAGES**

L'analyse des éléments fictionnels de *La tache* et de *L'insoutenable légèreté de l'être* est l'occasion de les interroger dans des contextes précis, pour mieux comprendre les différentes formes sous lesquelles le kitsch peut apparaître. Les personnages de Roth et de Kundera incarnent des portraits d'êtres humains à part entière, et déploient un éventail de complexités à travers lesquelles les écrivains arrivent à faire miroiter l'influence du kitsch. Au sujet des personnages de Kundera, Guy Scarpetta signale en ce sens que le kitsch s'intègre au caractère et constitue ainsi « à des degrés divers, le “ code existentiel ” le plus insidieux » (*LC*, p. 28). Si l'auteur tchèque nomme et définit clairement le kitsch dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, le phénomène y reste pourtant ardu à circonscrire. Les personnages peuvent évoquer une certaine logique, une quête précise, pour les voir se renverser, Kundera suggérant un sens tout autre à leurs actions. En effet, la fiction kundérienne, tout comme celle de Philip Roth, prend forme dans un espace où « tous les contraires qui balisent notre existence ont droit de cité et deviennent, ainsi que les valeurs que nous avons l'habitude de leur assigner, *interchangeables*<sup>74</sup> ». En ce sens, les personnages qui de prime abord semblaient être en lutte constante contre le kitsch ne sont pas hors de toute atteinte. La pensée de François Ricard permettra entre autres de nourrir et de nuancer le discours.

---

<sup>74</sup> Eva Le Grand, « La liberté de l'imaginaire : L'insoutenable légèreté de l'être », *De la philosophie comme passion de la liberté : hommage à Alexis Klimov*, Québec, Beffroi, 1984, p. 271.





## CHAPITRE 5

### L'HOMME ET LA FEMME DU KITSCH

#### 5.1 IDYLLES ET ANTI-IDYLLES

Dans les postfaces de *L'insoutenable légèreté de l'être* et de *L'immortalité*, François Ricard s'est attardé à cerner cette conception du kitsch, de l'idylle, comme un « moteur<sup>75</sup> » définissant « la dynamique ou la “ loi ” existentielle de chaque personnage kundérien » (*II*, p. 471). L'idylle se décrit de manière générale comme un « état du monde d'avant le premier conflit ; ou en dehors des conflits » (*AR*, p. 161). Elle s'apparente en outre, dans l'imaginaire de Philip Roth, à la pastorale, ce tableau bucolique et paisible représentant le monde, qui s'inscrit dans la lignée du *wilderness* américain omniprésent chez les premiers écrivains de la Nouvelle-Angleterre. Sous la loupe de François Ricard, il existe deux types d'idylles, tout à fait opposées l'une à l'autre. Le critique kundérien conçoit l'existence d'une « idylle de l'innocence » (*II*, p. 462), associée au kitsch et à l'immaturation, mais aussi une « idylle de l'expérience » (*II*, p. 467), qui va à l'encontre de la première, littéralement une « anti-idylle » :

---

<sup>75</sup> François Ricard, « L'Idylle et l'idylle : Relecture de Milan Kundera », postface à Milan Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*, ouvr. cité. p. 461. Désormais, les références à ce texte seront indiquées par le sigle *II*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

Le propre de cette Idylle [de l'innocence] est de rejeter et de dévaster tout ce qui résiste à son établissement. Or c'est dans cette dévastation, justement, que se loge l'autre idylle [l'idylle de l'expérience], qui repose, elle, sur le consentement à la finitude, c'est-à-dire, très précisément, sur le renoncement à l'Idylle et la chute hors de son empire. La paix liée à cette seconde idylle est celle de la marginalité et de l'oubli<sup>76</sup>.

C'est à partir de cette distinction que nous pourrions mieux saisir les échos multiples que se font les œuvres de Milan Kundera et de Philip Roth, en cernant davantage les comportements humains que celles-ci dépeignent. Les personnages de Delphine Roux, dans *La tache*, et Franz, dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, constituent pour nous des exemples modèles de cette idylle de l'innocence, traités par les deux écrivains avec beaucoup d'ironie. Nous souhaitons donc examiner ici de quelle façon ces deux personnages incarnent plusieurs caractéristiques du kitsch d'un point de vue ontologique, à travers leur tendance à l'autosatisfaction, leur désir de vivre dans le rêve et les interprétations « kitschifiantes » qu'ils proposent de leur environnement. Par la suite, nous nous attarderons aux personnages de Coleman Silk et de Tomas qui, pour se distancier de l'idylle de l'innocence, cherchent à se concevoir une vie en complète autonomie par rapport au déterminisme social et politique que la collectivité impose. Nous nous intéresserons aussi aux figures de Sabina et de Faunia Farley, ces deux femmes qui viennent, en contrepartie, incarner l'anti-kitsch par leur retrait délibéré du monde social.

## 5.2 INCARNATIONS PSYCHOLOGIQUES

Le phénomène du kitsch dans *La tache* et *L'insoutenable légèreté de l'être* ne se limite donc pas à une perspective collective ou politique. Il s'inscrit dans la fiction de Roth et de Kundera sur un plan ontologique, par le biais de certains personnages, qui constituent

---

<sup>76</sup> François Ricard, « Mortalité d'Agnès », postface à Milan Kundera, *L'immortalité*, ouvr. cité, p. 524. Désormais, les références à ce texte seront indiquées par le sigle *MDA*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

une représentation de certaines notions. Delphine Roux, dans *La tache*, et Franz, dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, manifestent de manière frappante plusieurs aspects du *Kitsch-Mensch* tel que théorisé par Hermann Broch et dont Yves Hersant nous rappelle l'importance chez Kundera :

L'homme-kitsch, pour ne pas dire l'homme tout court, est cet être en perpétuelle quête d'un supplément d'être, dans la névrose et le mensonge. Le monde qu'il se bâtit est supplémentaire et supplétif : l'irréparable fuite du temps réel, il la supplée et la supprime par le mythe d'un temps cyclique, d'une nature où les choses se répètent à l'infini [...], ou d'une histoire linéaire, orientée vers un progrès et dotée d'un sens nécessaire<sup>77</sup>.

L'homme et la femme du kitsch, pour Kundera, apparaîtront donc comme empreints de l'illusion que leur vie et leur âme ont quelque chose de grandiose et d'éternel. Ces individus sont mus par la certitude inconsciente que la fatalité de la mort n'est finalement qu'un canular. Franz, un des amants de Sabina dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, et Delphine Roux, jeune collègue de Coleman Silk à l'Université d'Athènes dans *La tache*, apparaissent comme des incarnations du kitsch sur le plan individuel, dans leur façon de vivre dans l'autosatisfaction et de préconiser une vie fondée sur les apparences au détriment d'une aspiration à une plus grande authenticité. Nous approfondirons également le questionnement que pose le personnage kundérien de Tereza, né de la méditation même de l'auteur sur l'accord catégorique avec l'être, autre manifestation du kitsch qui prend surtout forme à travers sa quête amoureuse avec Tomas. Nous examinerons les caractéristiques des individus séduits par l'idylle de l'innocence, permettant de mieux saisir ses aspects les plus problématiques, à partir de comportements humains – imaginaires, puisque nous sommes en présence d'egos fictifs. Nous espérons ainsi cerner plus précisément la relation littéraire qui unit Philip Roth à Milan Kundera, dans la mesure où ceux-ci déploient une véritable critique de l'idylle à travers le roman.

---

<sup>77</sup> Yves Hersant, « Milan Kundera, La légère pesanteur du kitsch », *Critique*, n° 450, Paris, Éditions de Minuit, 1984, pp. 881-882.

### 5.3 TEREZA : ENTRE L'ÂME ET LE CORPS

Attardons-nous d'abord sur l'ego imaginaire représenté par le personnage de Tereza, dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, dont le code existentiel se construit à partir d'un questionnement sur le kitsch et, plus précisément sur son expression dans la communion entre l'âme et le corps. La quête de Tereza se fait en ce sens sous le signe de l'accord catégorique avec l'être, « cet accord sous-entendant une adhésion aveugle, inconditionnelle et non critique à la représentation d'un monde sans conflits (privé ou collectif) tel qu'on le souhaite ou encore tel que diverses idéologies ou *imagologies* s'efforcent de le faire paraître » (*KMD*, p. 39). L'accord catégorique avec l'être amène d'une certaine manière à fermer les yeux et à se laisser envahir par la volupté, dans un tourbillon où les sens envahissent le corps et l'esprit. Ainsi, au commencement de sa relation avec Tomas, elle ne cesse de crier au moment de l'amour, comme l'expression assourdissante de son désir de fusionner avec l'autre, autant physiquement que spirituellement : « Ce qui hurlait en elle, c'était l'idéalisme naïf de son amour qui voulait abolir toutes les contradictions, abolir la dualité du corps et de l'âme, et peut-être même abolir le temps » (*ILE*, p. 85). Le kitsch agit sur Tereza comme un désir d'inconditionnel, une idylle qui la pousse à se consumer dans son amour pour Tomas.

Autant Tereza aimerait connaître l'harmonie totale et absolue, autant voudrait-elle se départir de cette impression d'être comme toutes les autres, comme toutes ces autres femmes que son amoureux fréquente. D'une certaine manière, Tereza subit le kitsch, dès lors qu'elle se trouve envahie par l'univers grossier et totalitaire de sa mère, qui lui répète « ton corps est comme tous les autres corps ; tu n'as pas droit à la pudeur ; tu n'as aucune raison de cacher quelque chose qui existe sous une forme identique à des milliards d'exemplaires » (*ILE*, p. 88). Elle est obsédée à l'idée de se distinguer de toute cette masse de corps qui ne cesse de défiler dans ses cauchemars, s'avouant qu'elle est « venue vivre avec [Tomas] pour que son corps devienne unique et irremplaçable » (*ILE*, p. 89). La jeune femme ressent d'ailleurs une honte insurmontable aux côtés de Tomas, alors qu'elle entend

son corps émettre des borborygmes, des bruits qui lui donnent l'impression « d'avoir sa mère dans le ventre et de l'y entendre ricaner » (*ILE*, p. 83). Les bruits provenant de son tube digestif court-circuitent sa quête d'accord catégorique avec l'être, et sont totalement incompatibles avec son amour pour Tomas. Tereza est demeurée cette enfant qui rêvait du prince charmant, dévoué, fidèle, bref, d'un amour qui « ne signifie rien d'autre que le désir du Bonheur, d'illusions et de répétition<sup>78</sup> ». L'idylle de l'innocence habite ainsi ses fantasmes jusque dans le sommeil :

Déjà, à l'âge de huit ans, elle s'assoupissait une main pressée contre l'autre, s'imaginant tenir ainsi l'homme qu'elle aimait, l'homme de sa vie. Il est donc bien compréhensible qu'elle serre avec un tel entêtement la main de Tomas dans son sommeil : elle s'y préparait, elle s'y entraînait depuis l'enfance. (*ILE*, p. 85)

Loin de correspondre à cet idéal, Tomas le don Juan pense depuis longtemps que l'amour et le sexe sont deux entités autonomes l'une de l'autre. Tereza aimerait aussi comprendre cette légèreté, se débarrasser de son idée fixe de la fidélité et de sa conception absolue et totale de l'amour. Elle sent que sa constante inquiétude pèse sur sa relation : « elle prend les choses trop au sérieux, elle tourne tout au tragique, elle ne parvient pas à comprendre la légèreté et la joyeuse futilité de l'amour physique. Elle voudrait apprendre la légèreté ! Elle voudrait qu'on lui apprenne à ne plus être anachronique ! » (*ILE*, p. 207). Tereza est ainsi habitée par l'idylle de l'innocence depuis l'enfance, mais elle n'y est pas complètement abandonnée, consciente de l'inadéquation entre son idylle et les mœurs de Tomas. Le personnage ne s'est donc pas complètement abandonné dans sa quête de l'accord catégorique avec l'être, comme le soutient Shuto Tanaka : « Pareillement à la visée du kitsch, [Tereza] aspire à vivre dans un monde plus élevé en oubliant la bassesse corporelle, bien qu'elle n'arrive pas à plonger aveuglément dans ce monde illusoire<sup>79</sup>. » *L'insoutenable légèreté de l'être* demeure le roman de sa lutte interne entre la pression uniformisante de sa

---

<sup>78</sup> Ruben Pauwels, *Kundera face au kitsch* [En ligne], thèse de doctorat, Université de Gand, mis en ligne en 2003, consulté le 1<sup>er</sup> février 2013, URL : [http://www.thesis.net/kundera/kundera\\_inhoud.htm](http://www.thesis.net/kundera/kundera_inhoud.htm).

mère et du communisme, sa recherche d'un idéal unique à travers sa relation avec Tomas et, tout comme lui, la quête de cette distanciation qui permet de séparer l'âme et le corps.

#### 5.4 L'AUTOSATISFACTION DE L'ÊTRE

Un des points charnières de ce mémoire est de démontrer comment, dans les deux romans, des personnages se trahissent en quelque sorte, en révélant certains traits de caractère du *Kitsch-Mensch*. Il est possible de constater, par exemple, les différentes manifestations d'une forme d'autosatisfaction de l'être. Elle peut se traduire par le regard que portent l'homme et la femme du kitsch sur eux-mêmes, regard qui les émeut, les satisfait, et qui est d'ailleurs souvent abordé avec beaucoup d'ironie chez les narrateurs. Dans *La tache*, le personnage de Delphine Roux est un cas type de femme du kitsch, baignant dans l'autosatisfaction de façon constante. Dans un ouvrage dédié à l'ensemble de l'œuvre de Philip Roth, *Up Society's Ass, Copper*, Mark Schechner fait état de l'agilité avec laquelle Roth révèle tout le kitsch de la professeure Roux :

Si sa parodie du “ chic tout contenu ” et de la “ sophistication normalienne ” de Delphine Roux va ravir toute personne qui a passé cinq minutes dans l'académie, c'est bien seulement parce que Roth a fréquenté les universités et peut facilement imiter les langages du baratin académique<sup>80</sup>.

Il est en ce sens très clair que la narration de *La tache* paraît attribuer à Roux une forme de kitsch intellectuel et littéraire. Ce « baratin » dont parle Mark Schechner est omniprésent dans le discours de la femme, qu'elle soit en conversation avec autrui ou en monologue avec elle-même : sa vie se veut reluisante de succès, de grâce et de perfection. Les

---

<sup>79</sup> Shuto Tanaka, *Le rire et la mélancolie dans les romans de Kundera* [en ligne], thèse de doctorat, Université de Strasbourg, mis en ligne en mai 2013, consulté le 15 février 2016, URL : <http://www.theses.fr/2013STRAC008>, p. 99.

<sup>80</sup> « His send-up of Delphine Roux's “ all encompassing chic ” and “ École Normale sophistication ” will delight anyone who has spent five minutes in the academy, if only because Roth has been around universities and can easily mimic the languages of academic flim flam. », Mark Schechner, *Up Society's*, ouvr. cité, p. 189 ; je traduis.

circonstances du départ de Roux en Amérique sont d'ailleurs présentées dans la même tonalité. À peine pensait-elle partir, que son objectif était déjà de rentrer en France, toute triomphante d'avoir réussi de l'autre côté de l'Atlantique et convaincue d'épater famille, amis et collègues. Après plusieurs années passées aux États-Unis, le mythe qu'elle s'est constitué autour de la conquête de l'Amérique continue de la définir :

Il est si tôt qu'on n'a pas encore hissé le drapeau. Tous les matins, elle le cherche des yeux, au sommet de North Hall, et tous les matins, quand elle le voit, elle a un instant de satisfaction. Elle a quitté son pays, elle a osé – elle est en Amérique ! Elle éprouve du contentement à considérer son propre courage, à savoir que les choses n'ont pas été faciles. (*LT*, p. 347)

Chez Delphine Roux, sa beauté, son intelligence et sa carrière en Amérique sont autant d'aspects qu'elle nimbe d'une forme de *glamour* autocomplaisant. La jeune professeure de lettres tend ainsi à idéaliser sa propre vie, en admirant le chemin qu'elle a parcouru, alors qu'elle a « tant réfléchi, ressassé, tant souffert à différents niveaux de son être » (*LT*, p. 249). Nonobstant, tout le traitement ironique avec lequel le narrateur dépeint l'Européenne nous invite au contraire à comprendre que sur l'échelle de la souffrance, sa propre expérience s'avère relativement limitée. Delphine Roux incarne un portrait somme toute très tangible du kitsch dans le comportement humain et plus particulièrement le regard que l'on porte sur soi-même.

Du côté de *L'insoutenable légèreté de l'être*, Franz, lui aussi professeur, témoigne d'autant d'autosatisfaction par rapport à son être et son existence. Il s'agit probablement, comme chez Delphine Roux, de se fondre dans une fausse assurance, une attitude qui aurait la propriété de se rassurer soi-même. En outre, le kitsch, chez le Genevois, semble directement servir à calmer des inquiétudes et des doutes potentiels, premières menaces d'un bonheur qu'il aimerait simple et unilatéral. Il tente de se convaincre que la belle image de lui-même qu'il tente de projeter est la solution à ses maux, notamment ceux qui concernent Sabina et son indésirable indépendance :

Il n'avait aucune raison de douter ainsi de lui-même ! C'était elle, pas lui, qui avait fait les premières avances peu après leur rencontre ; il était bel homme, au sommet de sa carrière scientifique et même redouté de ses collègues pour la hauteur et l'obstination dont il faisait preuve dans les polémiques entre spécialistes. Alors, pourquoi se répétait-il chaque jour que son amie allait le quitter ? (*ILE*, p. 125)

Comme les derniers paragraphes en témoignent, l'idéalisation de soi, l'interprétation au premier degré des événements ou encore leur association à des signes qui semblent leur être envoyés par la vie traduisent la domination des illusions sur le jugement de Franz dans le roman de Kundera, mais aussi sur celui de Delphine Roux, chez Roth. D'ailleurs, dans *La tache*, le narrateur nous fait régulièrement entrer dans les pensées du professeur Roux, donnant ainsi au lectorat l'impression de la surprendre en train de faire étalage des raisons pour lesquelles elle est un être d'exception. Dans le prochain passage, on a droit à l'exposition de sa culture, qu'elle compare à celle – pauvre – de ses étudiants :

Ses jeunes étudiants l'amuse. Elle cherche encore leur côté intellectuel. Elle est sidérée par la façon dont ils s'amuse. Leur façon de penser, de vivre, hors de toute idéologie, dans le chaos. Ils n'ont jamais vu un film de Kurosawa – même ça, ils l'ignorent. Elle, à leur âge, avait vu *tout* Kurosawa, *tout* Tarkovski, *tout* Fellini, *tout* Antonioni, *tout* Fassbinder, *tout* Wertmuller, *tout* Satyajit Ray, *tout* René Clair, *tout* Wim Wenders, tous les Truffaut, les Godard, les Chabrol, les Resnais, les Rohmer et les Renoir. Eux, ils n'avaient vu que *Star Wars*. (*LT*, p. 236)

À l'image des philistins, décrits par Hannah Arendt, qui consomment la culture et la connaissance par unique souci de reconnaissance sociale, Delphine Roux expose l'étendue de sa culture comme un millionnaire montrerait sa richesse en se baladant en Ferrari. La question n'est pas de savoir si elle a réellement visionné tous ces films, mais de constater qu'elle fait de cette culture une parure éclatante qu'elle veut faire reluire en société. En cela, derrière la finesse orchestrée de Delphine Roux, semble se cacher une forme singulière de prosaïsme. La professeure de l'Université d'Athènes et son homologue de



*L'insoutenable légèreté de l'être*, Franz, adhèrent ainsi au kitsch, par l'autosatisfaction et le culte des apparences qui teintent leurs faits et gestes.

## 5.5 LE CLIN D'ŒIL À KUNDERA

Par ailleurs, c'est à travers le personnage de Delphine Roux que les références à Milan Kundera deviennent explicites. Il ne fait aucun doute que Philip Roth, dans *La tache*, offre un clin d'œil au Tchèque, à travers la psychologie de la jeune professeure. L'écrivain va jusqu'à intégrer le personnage de Kundera dans *La tache*, alors qu'il fait quelques apparitions dans les souvenirs de Roux, à l'époque où elle poursuivait ses études en lettres à Paris. Elle s'avoue avoir été atteinte « de ce qu'elle considérait avec une certaine jubilation comme la Kunderite » (*LT*, p. 323), et littéralement fantasmé sur l'écrivain et « son physique de boxeur retouché par la poésie, où elle lisait le signe des collisions inhérentes à son être » (*LT*, p. 323). Ce physique rappelle d'ailleurs Coleman Silk, boxeur dans son ancienne vie de jeune Noir, et dont, nous le verrons en détail plus loin, Delphine Roux tombe inconsciemment amoureuse. Au fond, Philip Roth s'est peut-être même inspiré de Milan Kundera pour composer son personnage de professeur châtié, à l'érotisme et à l'ironie bien présents : le clin d'œil en serait seulement plus évident. Il est d'autant plus fascinant de constater que Delphine Roux se laisse aller à une interprétation kitschifiante à partir de la biographie de Kundera, ce que l'auteur même dénonce fermement depuis plusieurs décennies. En effet, on voit Roux céder à la tentation kitsch d'interpréter la vie de l'écrivain tchèque jusqu'à faire de lui une figure divine, un martyr qui aurait tout donné pour dénoncer le communisme :

C'est que, [aux yeux de Delphine Roux et de son petit ami de l'époque], Kundera était légitimé par les persécutions subies en tant qu'écrivain tchèque, et par le fait qu'il avait perdu la grande bataille historique de libération menée par le peuple tchécoslovaque. [...] Il y avait quelque chose qui inspirait confiance, dans cet écrivain. Son côté Europe de l'Est. Sa nature inquiète d'intellectuel. Le fait que tout semblait difficile pour lui. (*LT*, p. 323)

Cette interprétation de Delphine Roux rappelle directement l'étiquette qui a été apposée sur Kundera par la critique, après son immigration en France. L'écrivain a toujours abhorré la tendance que plusieurs avaient à l'associer à l'histoire politique de son pays. Kundera illustre bien cette aversion dans *L'insoutenable légèreté de l'être* par le biais de Sabina et de la réception critique de ses tableaux, qui connaît d'abord le succès grâce à la prétendue dénonciation politique qu'on leur attribue. Dans *La tache*, Roux fait pour sa part preuve du même type de mésinterprétation kitsch : elle plaque elle aussi des figures archétypales et des étiquettes sur les gens qui l'entourent. L'ironie suprême du personnage se traduit ainsi : Delphine Roux, professeure de lettres dans la fleur de l'âge et à la fulgurante ascension professionnelle dans les échelons universitaires, démontre une incompréhension totale de l'œuvre de l'auteur qu'elle admire le plus. Son admiration pour Kundera l'a complètement aveuglée, jusqu'à l'amener à faire un dieu du dissident. Plus ironique encore, Delphine Roux va jusqu'à s'avouer qu'« il y a des moments où elle a le sentiment de trahir Kundera à titre personnel et alors, en silence, quand elle est seule, elle se le représente et lui parle ; elle lui demande pardon » (*LT*, p. 329). Cette interprétation kitschifiante de Roux semble donc particulièrement probante sous plusieurs angles : d'abord, elle illustre particulièrement bien la manière d'agir et de penser de l'homme et de la femme du kitsch, puis elle consacre directement dans la fiction le lien indéniable qui existe entre Roth et Kundera.

## 5.6 VIVRE DANS LE RÊVE

Par ailleurs, l'idéalisation de soi de l'homme ou la femme du kitsch résulte d'une façon de vivre dans l'idylle, un univers qui adopterait les caractéristiques exactes d'un bonheur pourtant factice. *L'insoutenable légèreté de l'être* de Kundera en fait état, particulièrement chez le personnage de Franz. À l'époque où Sabina s'installe en Suisse, elle entretient une relation avec Franz, relation qui fait s'entrechoquer constamment les désirs et les perspectives des deux personnages, souvent entre kitsch et anti-kitsch. La perspective de Sabina souligne souvent, par certains détours, l'influence du kitsch dans l'esprit de Franz. Par exemple, lors d'une réunion de compatriotes tchèques expatriés à laquelle Sabina s'est laissé convaincre de participer, elle assiste au discours d'un « émigré émérite » (*ILE*, p. 143). L'orateur semble faire partie de ce groupe de gens qui ont « l'index un peu plus long que le médius » et qui se plaisent à « le point[er] sur leurs interlocuteurs » (*ILE*, p. 142). Elle finit par quitter les lieux, lasse d'écouter ses propos inquisiteurs. Or Franz, à une autre occasion, entend lui aussi ce même orateur tchèque. Si, pour Sabina, il accusait une verve réprobatrice et barbante, il aura sur Franz un effet tout à fait différent, puisque les propos de l'orateur lui permettent de se projeter, en esprit, dans les bras de Sabina : « cet homme », pensera Franz, « est un messenger secret, un ange qui maintient la communication entre lui et sa déesse. Il ferme les yeux et il rêve. Il ferme les yeux comme il les a fermés sur le corps de Sabina dans quinze hôtels d'Europe et dans un hôtel d'Amérique » (*ILE*, p. 185). Kundera met ainsi volontairement en parallèle le regard critique de Sabina avec celui, empreint de l'idylle de l'innocence, de Franz. Le motif de l'aveuglement apparaît de nouveau à travers le lyrisme qui habite Franz et qui le plonge sans cesse dans un rêve éveillé. Les œillères du kitsch tendent d'ailleurs à s'y déployer en envahissant les sens un à un, à l'image de cette cumulation wagnérienne décrite dans la typologie d'Abraham A. Moles. Kundera montre comment une musique particulièrement invasive pour les sens en vient à évoquer l'abandon et l'extase, pour Franz :

il eut alors envie, confusément et irrésistiblement, d'une musique immense, d'un bruit absolu, d'un bel et joyeux vacarme qui embrasserait, inonderait, étoufferait toute chose, où sombreraient à jamais la douleur, la vanité, l'insignifiance des mots. La musique [*sic*] c'est la négation des phrases, la musique c'est l'anti-mot ! Il avait envie de rester avec Sabina dans une longue étreinte, de se taire, de ne plus prononcer une seule phrase et de laisser la jouissance confluier avec la clameur orgiaque de la musique. (*ILE*, p. 139)

Le Genevois finit par s'endormir dans ce bienheureux vacarme imaginaire. Lorsqu'il ferme les yeux, il se soumet à la pensée magique et divine du kitsch qui lui permet de concevoir son paradis sur terre.

### 5.6.1 Franz et la « Grande Marche »

L'idylle de Franz prend également forme dans la « Grande Marche », celle où tous marchent, pensent et ressentent à la même cadence. Il n'est pas étonnant de le savoir grand fervent des cortèges, qui s'avèrent, pour lui, la plus belle manifestation de la réalité. En contrepartie, pour Sabina, – et nous y reviendrons – ces parades ne sont « qu'un spectacle, qu'une danse, qu'une fête, autrement dit : un rêve » (*ILE*, p. 147). Le regard faussé et complaisant de Franz sur sa propre existence se fond ainsi dans celui qu'il porte sur l'évolution du monde et de son Histoire. Celle-ci s'accomplit surtout, pour Franz, à travers les grands mouvements de masse : « La foule en marche scandant des slogans était pour lui l'image de l'Europe et de son histoire. L'Europe, c'est une Grande Marche. Une Marche de révolution en révolution, de combat en combat, toujours en avant » (*ILE*, p. 147). Kundera montre ainsi, dans ce passage, que les cortèges sont à l'Histoire ce que sont les slogans par rapport au discours : une forme de réduction de sens, limitée à une seule image percutante qui appelle l'émotion de celui qui y participe autant que celui qui l'observe.

Comme il est fasciné par les grands mouvements historiques, Franz décide un jour de se joindre à une marche de médecins et d'intellectuels sur le bord de la frontière que

partage la Thaïlande avec le Cambodge, pour tenter d'y sauver des malades qui n'ont pas accès aux soins médicaux. Cette scène des plus grotesques montre combien la récupération médiatique de l'évènement dépasse considérablement la véritable portée de la marche. Quelques stars sont de la partie, dont une actrice américaine au kitsch dérisoire, tentant de s'exposer au maximum devant les photographes et les caméramen. À un moment, la star semble réaliser que l'attention n'est pas suffisamment dirigée vers elle, et se met à courir pour rejoindre la tête du peloton, question de réaffirmer l'importance de sa présence. Elle se retrouve freinée dans son élan par une femme en colère qui voit clair dans son jeu. L'Américaine, au sommet de son élan kitsch, finit par fondre en larmes, image que les médias s'empressent d'immortaliser, pour la rattacher à la charge émotive qu'évoque la solidarité envers les Cambodgiens : « “Restez comme ça”, s'écria un caméraman en s'agenouillant devant elle. L'actrice fixa longuement l'objectif ; les larmes ruisselaient sur ses joues. » (*ILE*, p. 386) Un chanteur allemand profite de cet instant pour montrer à la femme sa solidarité, et c'est alors que le récit fait tomber le kitsch dans le comble du comique morbide. Un photographe, qui tente de cadrer le drapeau blanc flottant derrière l'actrice et le chanteur, se recule un peu trop dans une rizière et meurt déchiqueté par l'explosion d'une mine. En revanche, la terreur qui aurait dû normalement assaillir le peloton se trouve contrecarrée par une forme de satisfaction. Tout ce sang sur les manifestants forme un tableau percutant, et tous se félicitent intérieurement d'en faire partie :

[L'actrice et le chanteur] levèrent les yeux vers le drapeau. Il était éclaboussé de sang. Tout d'abord, ce spectacle ne fit qu'accroître leur terreur. Ensuite, à plusieurs reprises, ils levèrent timidement les yeux et ils commencèrent à sourire. Ils éprouvaient un orgueil étrange, encore inconnu, à l'idée que le drapeau qu'ils portaient était sanctifié par le sang. Ils se remirent en marche. (*ILE*, pp. 387-388)

Cette scène kundérienne illustre en fait l'exemple extrême de ce que le kitsch peut faire faire à l'homme, à la fois comme constituante de la masse et comme individu. On le voit avec Franz qui entretient le rêve de se fondre dans le kitsch de la « Grande Marche », sans

jamais déroger de son fantasme. Les épanchements et les élans lyriques, qu'ils soient de l'ordre de la romance ou de l'horreur, témoignent de la réussite de Kundera à mettre en scène l'expression humaine du kitsch. Celle-ci l'écarte du poids de la réalité, lui suggérant plutôt une perspective simple et idéalisée du monde : une idylle de l'innocence, telle que l'a nommée François Ricard.

### 5.7 INTERPRÉTATIONS « KITSCHIFIANTES »

En somme, on comprend que Delphine Roux et Franz, présentant plusieurs aspects du *Kitsch-Mensch*, préfèrent le fantasme au réel, notamment lorsqu'il est question d'amour. Franz semble un jour en prendre légèrement conscience : « il était plus heureux avec Sabina métamorphosée en déesse invisible qu'il ne l'était avec Sabina quand il parcourait le monde avec elle et qu'il tremblait à chaque pas pour son amour » (*ILE*, p. 176). Le kitsch évoque en ce sens le désir d'une version idéalisée de l'autre, d'un ersatz sans accroc ni aspérités, qui réduit quelqu'un ou quelque chose à une seule image ou à une seule idée. Ce que Kundera appelle « interprétation kitschifiante » peut s'observer sur le plan individuel, mais elle est tout aussi présente de façon collective, dans les groupes sociaux. Dans *Les testaments trahis*, Kundera conçoit ce type d'interprétation comme une forme de mise à mort du sens et de la pluralité, un procès qui guette tout individu face aux clichés :

[L'interprétation kitschifiante] est une séduction venue de l'inconscient collectif ; une injonction du souffleur métaphysique ; une exigence sociale permanente ; une force. Cette force ne vise pas seulement l'art, elle vise avant tout la réalité même. [...] Sur l'instant présent, elle jette le voile des lieux communs afin que disparaisse le visage du réel. (*TT*, pp. 174-175)

Nous aborderons ainsi comment ces interprétations influencées par le kitsch se déploient notamment par une tendance au manichéisme, mais aussi par l'appel au lyrisme et au sentimentalisme lorsqu'il est question de maladie ou de mort, dans *La tache* et *L'insoutenable légèreté de l'être*.

### 5.7.1 Le manichéisme de Delphine Roux

Le kitsch, chez l'homme, se traduirait donc, entre autres, par sa manière de comprendre des concepts, des évènements, dans une perspective simplifiée et peu nuancée. On peut parler, dans le cas de Delphine Roux dans *La tache*, d'une très forte tendance au manichéisme : à plusieurs reprises, elle aborde certaines idées à partir d'une seule interprétation souvent archétypale, qui les sépare entre les deux grandes catégories du bien et du mal. Bien sûr, à ses yeux, elle-même incarne la droiture, la noblesse, alors qu'elle diabolise Coleman Silk, lui donne la forme unilatérale du vilain. Malgré l'intellectualisme dont elle se pare, la jeune Française donne l'impression de n'adhérer, finalement, qu'à une vision manichéenne pour cerner des gens ou des évènements. Une fois que Delphine Roux apprend la relation qu'entretiennent Coleman Silk et la jeune Faunia Farley, elle attribue au doyen de l'Université d'Athens l'image concentrée du misogyne et du raciste :

Puisqu'il n'avait plus de petites étudiantes, [*sic*] remettant en question ses préjugés, à intimider, plus de jeunes Noires en mal de nourritures spirituelles à ridiculiser, plus de jeunes collègues femmes menaçant son hégémonie à snober et à insulter, il avait réussi à exhumer des bas-fonds de la fac une candidate à l'asservissement qui était le type même de la vulnérabilité féminine : une femme battue dans toute sa splendeur. (*LT*, p. 243)

Comme Roux s'autoproclame héroïne de la situation, elle se fait un devoir de propager dans l'espace public le portrait monochrome qu'elle se construit de l'homme qui l'a engagée. L'interprétation « kitschifiante » de la jeune femme causera la perte d'un grand professeur, mais aussi, d'une certaine façon, la sienne. Nous verrons qu'à travers son abandon dans l'idylle de l'innocence, Delphine Roux masque inconsciemment ses propres désirs.

### 5.7.2 Terrasser l'impossible amour

Dans le monde de Delphine Roux, chaque objet, chaque personne emprunte la forme de signes, d'archétypes placés sur son chemin pour lui nuire ou lui venir en aide dans ses grands projets personnels. Roux avait d'abord mis au ban le doyen Silk sous prétexte qu'il avait proféré des paroles racistes. Par la suite, lorsqu'elle réalise qu'il flirte avec une femme de ménage, idée qui lui paraît insoutenable, elle en fait de nouveau une affaire personnelle. Toutes les stratégies sont bonnes pour punir le doyen de l'Université d'Athena qui, à ses yeux, ne mérite que la disgrâce. Dans sa vision alambiquée de la situation, Delphine Roux se pousse à croire que Silk s'attaque à elle à travers sa relation avec Faunia Farley. Selon l'interprétation manichéenne de la jeune professeure, Coleman Silk doit certainement vouloir se venger d'elle, en abusant d'une jeune femme : « Il lui avait trouvé un substitut : Faunia Farley, et c'est à travers elle qu'il contre-attaquait » (*LT*, p. 243). À lire les pensées de Roux, il semble que Silk utilise Farley telle une poupée vaudou : « Car, enfin, le visage de cette femme, son nom, sa silhouette, qui peuvent-ils vous rappeler, sinon moi ? » (*LT*, p. 243), se demande Delphine Roux. Le comportement de la Française n'échappe pas au narrateur de *La tache*. Nathan Zuckerman explique à son ami Coleman Silk comment celui-ci est devenu victime d'une interprétation mythologique :

tout ce que vous faites doit être mis sur le compte de l'absence de scrupules, et tout ce que fait Delphine Roux doit l'être sur le compte de la vertu. [...] En vous définissant comme un monstre, elle se définit comme une héroïne. C'est comme ça qu'elle terrasse le dragon. C'est comme ça qu'elle venge les êtres sans défense qui sont votre proie. Elle donne à tout ça une dimension mythologique. (*LT*, p. 61)

Les figures archétypales s'invitent dans la fiction de *La tache*, alors que Coleman Silk devient ce mal à éradiquer du monde soyeux et prétendument raffiné de Delphine Roux. Le narrateur, Nathan Zuckerman, révélera le kitsch dans le comportement fabulateur de Roux, quand elle envoie sa note révélant ce qui est soi-disant « de notoriété publique » (*LT*, p. 55).



Zuckerman souligne en effet qu'elle participe à la réduction du sens des choses, en les séparant entre ce qui est « bien » (normal, approuvé par le consensus social) et ce qui est « mal » (complexe, relatif) :

Qu'est-ce qui fait que les choses se passent comme elles se passent ? Ce qui sous-tend l'anarchie des événements qui s'enchaînent, les incertitudes, les accrocs, l'absence d'unité, les irrégularités choquantes qui caractérisent les liaisons. Personne n'en sait rien, professeur Roux. À dire " il est de notoriété publique que ", on ne fait qu'invoquer un cliché, que commencer à banaliser l'expérience, et ce qui est insupportable, c'est l'autorité sentencieuse des gens quand ils répètent ce cliché. (*LT*, p. 259)

Dans *La tache*, Delphine Roux s'inscrit ainsi dans la propension du conformisme à condamner ou à nier les réalités inconfortables ou complexes, en s'appuyant sur les clichés et l'appel aux sentiments. Cette critique de Roth se traduit souvent par le biais de l'humour, notamment par les différents revirements comiques que subissent les indignations de la professeure. Comble d'ironie, en tentant de composer une annonce pour trouver un prétendant, elle réalisera avec détresse que son « homme mythique » (*LT*, p. 338), l'amant qu'elle n'a pas encore eu la chance de rencontrer, prend les traits mêmes de Coleman Silk, le « dragon » (*LT*, p. 61) qu'elle a tenu à abattre. C'est à la fin du roman que nous comprenons réellement que pour Delphine Roux, Silk n'est coupable que de l'avoir séduite inconsciemment. Dans le même chapitre, alors que la jeune professeure tente de composer une petite annonce pour trouver l'amour, le narrateur dévoile non seulement que c'est elle qui porte secrètement une fibre raciste (ce dont elle avait accusé le doyen), mais aussi que Coleman Silk incarne en fait son fantasme, son idéal amoureux. Elle s'est donc elle-même leurrée, du début à la fin. C'est ainsi que Philip Roth pousse l'ironie plus loin. Quand Delphine Roux, toujours aussi suffisante, fait l'exercice « de se libérer un peu de ses inhibitions » (*LT*, p. 338), elle décrit alors noir sur blanc ce qui, selon elle, correspond à sa personnalité, mais aussi à son idéal amoureux : « Une femme spectaculaire, brillante, multi-orgasmique, cherche... [...] Homme alliant solidité et maturité. Libre. Indépendant. Spirituel. Enjoué. Audacieux. Direct. Excellente éducation. Esprit d'irrévérence. Charme.

Connaisseur et amateur de grands livres » (*LT*, p. 338). En écrivant ces lignes, Delphine Roux fait ainsi la découverte de ce qu'elle se cache à elle-même : « Et c'est alors, alors seulement que l'homme mythique appelé en toute sincérité à l'écran prit les traits de quelqu'un qu'elle connaissait déjà. Aussitôt elle cessa d'écrire » (*LT*, p. 338). Son « homme mythique » se dévoile sous les traits de Coleman Silk, celui-là même autour duquel elle a généré tout un procès social.

Le comble de l'ironie, c'est que, par erreur, Delphine Roux enverra cette annonce par courriel à tous les membres de son département. Quelques secondes plus tard, elle apprendra par téléphone que Silk est mort dans un accident : « [elle] est tellement sous le choc que, plus tard, elle ne se rappellera pas avoir posé le téléphone, s'être précipitée dans son lit en larmes ni être restée à hurler son nom » (*LT*, p. 346). Son acte manqué prend ainsi une toute autre dimension. Roux, en proie « aux pires heures de son existence » (*LT*, p. 346), tente d'imaginer ce que ses collègues penseraient d'elle : « À supposer que l'annonce leur fasse croire que [Silk] lui plaisait, qu'elle l'aimait, qu'est-ce qu'ils penseraient à cette heure de la voir se comporter comme sa veuve ! » (*LT*, p. 346). Le kitsch surgit chez Roux, dans sa manière de vivre dans le déni, en se voilant les yeux face à ce qui serait pour elle inacceptable, comme tomber amoureuse de Silk, son propre racisme, ou avoir échoué aux États-Unis, dans une petite université de province. Son fantasme de gloire américaine s'effondre momentanément, lors d'un éclair de lucidité. Lors de moments exceptionnels, Roux semble ainsi prendre conscience de ses propres difficultés, notamment d'intégration et d'authenticité. À l'occasion d'un de ces rares instants de vérité dans l'intériorité de la jeune femme, elle avoue s'être en quelque sorte « vendue », pour pouvoir se rendre au poste qu'elle occupe à l'université : « tout ce qu'il faut pour réussir est plus ou moins compromettant, si bien qu'elle a le sentiment d'être de moins en moins authentique » (*LT*, p. 329). Elle n'est pas non plus complètement inconsciente du kitsch qui mine son environnement et ses propres rapports sociaux. Delphine Roux vit elle-même une forme d'ostracisme de la part de collègues jalouses, qui semblent faire preuve de médisance à son égard. Elles soupçonnent entre autres que la jeune Française cherche à séduire certains

hommes mûrs du campus parce qu'ils ont du pouvoir. Roux finit par reconnaître ce que Silk a toujours pensé sur la tyrannie des convenances : « qu'on soit inclassable, ici, qu'on soit quelque chose d'inassimilable, et c'est l'enfer qui commence » (*LT*, p. 335). Roux se met pourtant à jouer au jeu de ses adversaires, à « emprunt[er] leur rhétorique » (*LT*, p. 333) fixée dans les clichés pour pointer Silk du doigt. Delphine Roux devient, pour citer Ivanova, encore « plus conformiste que les Américains » (*FUH*, p. 124). Elle tente d'éliminer tout ce qui peut lui faire ombrage ou miner son estime fulgurante – dont Coleman Silk, ce professeur réputé qui met en doute ses compétences intellectuelles à elle. Roux paraît en outre s'être construit un monde idéal dans lequel elle désire évoluer et se gratifier. Elle est ainsi profondément motivée par le kitsch, ce rêve qui prend l'apparence d'un bonheur immaculé, uniforme et sans défaut.

### 5.7.3 Le kitsch de la mort

Les interprétations kitschifiantes sont dépeintes de manière tout aussi magistrale dans *L'insoutenable légèreté de l'être*. Cette tendance est récurrente chez certains personnages, dans leur manière de juger sans nuance, dans le but inconscient de se reconforter. La maladie, la persécution et la mort, entre autres, font l'objet d'un traitement kitsch significatif chez Kundera. L'écrivain résume bien l'influence que peut avoir le kitsch sur la manière d'aborder la mort. Il transforme l'être en un idéal, lui fait revêtir une aura d'éternité, avant d'être définitivement balayé dans l'indifférence induite par le temps qui passe : « Avant d'être oubliés, nous serons changés en kitsch. Le kitsch, c'est la station de correspondance entre l'être et l'oubli. » (*ILE*, p. 406) Dans *La tache*, Coleman Silk aura droit à une interprétation kitschifiante de sa mort, lorsque ses enfants tenteront de redorer son image. Du côté du roman de Kundera, le personnage de Franz, notamment, alors qu'il est au seuil de la mort, subit également la récupération kitsch de son ex-femme Marie-Claude. Pourtant, Franz est d'abord celui qui a entretenu des interprétations kitschifiantes, dans sa manière d'idéaliser Sabina, de l'élever au statut de déesse. Plus encore, l'exemple

le plus probant chez Sabina reste la récupération de son exil politique. Elle est en constante lutte contre la tendance de son entourage à la voir comme une héroïne ou une martyre du communisme. Franz a également participé à la récupération politique et kitsch de la vie de Sabina, à laquelle il voue son admiration : « Quand elle lui parle d'elle et de ses amis de Bohême, et qu'il entend les mots prisons, persécutions, tanks dans les rues, émigration, tracts, littérature interdite, expositions interdites, il éprouve une étrange envie empreinte de nostalgie » (*ILE*, p. 150). Franz sera d'ailleurs « puni par où il a péché<sup>81</sup> », car victime de la récupération kitschifiante de son ex-femme Marie-Claude. Après avoir été attaqué par des voyous à Bangkok, Franz se retrouve paralysé dans un lit d'hôpital de Genève, privé de parole. C'est Marie-Claude, l'épouse qu'il avait abandonnée auparavant pour une femme plus jeune, qui le veille à son chevet. Pour elle, l'accident constituait un signe, une façon de retrouver son homme. Aux yeux de Marie-Claude, le destin avait offert à Franz une possibilité inespérée de rédemption. Le regard que pose le personnage de Marie-Claude sur Franz évoque clairement l'interprétation kitschifiante de Kundera. La femme s'offre la joyeuse illusion qu'elle a pu renouer avec son ex-mari au moment de son agonie :

Franz, ce cher, ce brave Franz, n'a pas supporté la crise de la cinquantaine. Il est tombé dans les griffes d'une pauvre fille ! [...] Mais un quinquagénaire (nous le savons tous !) vendrait son âme pour un morceau de jeune chair. Seule sa propre femme peut savoir comme il en a souffert ! [...] Pendant ses derniers jours, alors qu'il était à l'agonie et qu'il n'avait plus besoin de mentir, il ne voulait voir qu'elle. Il ne pouvait pas parler, mais il la remerciait au moins du regard. Ses yeux lui demandaient pardon. Et elle lui a pardonné. (*ILE*, pp. 404-405)

Cloué dans son lit, sans pouvoir prononcer un seul mot, Franz est contraint de subir l'interprétation kitsch que Marie-Claude plaque sur la situation. Il enrage contre son ex-femme, qui l'empêche de voir sa jeune amoureuse, l'étudiante aux grandes lunettes : « Il

---

<sup>81</sup> Jørn Boisen, *Une fois ne compte pas : nihilisme et sens dans L'insoutenable légèreté de l'être*, Copenhague, Museum Tusulanum Press, coll. « Études romanes », vol. 56, 2005, p. 157. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *FCP*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

constata avec effroi qu'il ne pouvait parler. Il la regardait avec une haine infinie et voulait se tourner vers le mur pour ne pas la voir » (*ILE*, p. 402). Cette situation crée un effet comique pour le lecteur, qui constate tous les décalages possibles entre la réalité et ses différentes interprétations idylliques. Par la suite, Marie-Claude organise pour Franz des funérailles aux allures de noces, consacrant sa réunification avec son mari à travers son décès. Pour Jørn Boisen, le comportement kitsch du personnage repose sur un « exercice indirect de l'égoïsme le plus brutal » (*FCP*, p. 163), à travers ce « sentiment feint (mais érigé en valeur) [communiquant] à ceux qui savent se donner l'alibi de l'émotion un ascendant, un pouvoir dont autrement ils ne jouiraient pas. » (*FCP*, p. 163) Il est bien sûr beaucoup plus flatteur pour Marie-Claude de concevoir la mort à travers son voile kitsch, transformant le défunt, et elle-même au passage, en une icône éternelle et idéalisée.

On pourrait observer un phénomène similaire dans *La tache*, lors des funérailles de Coleman Silk. En faisant retentir la symphonie de Mahler, ses enfants réussissent « à faire naître l'émotion et la prolonger » (*LT*, p. 385). Quand l'enterrement tire à sa fin, Mark Silk, le fils rebelle qui s'est toujours confondu en reproches envers son père, se met à entonner le kaddish, une prière en hébreu pour les endeuillés. À l'insu de tous, même de ses enfants, Silk avait fait semblant toute sa vie d'être Juif. Zuckerman songe que la majorité des Américains, y compris la famille de Mark Silk et lui-même, ne comprennent pas les mots qu'il récite, « mais presque tout le monde reconnaît leur message réfrigérant : un Juif est mort. Encore un. Comme si la mort n'était pas une conséquence de la vie mais de la judéité. » (*LT*, p. 386) Mark se confond ainsi dans un hommage hyperémotif qui n'a aucun sens pour l'homme qu'était son père Coleman Silk et pour la relation qu'il entretenait avec lui. À plusieurs reprises dans *La tache*, les personnages usent ainsi de récupération devant une situation inconfortable, d'après ce qui avantage les uns et rassurent les autres, comme le confirme Dean Franco, critique de Philip Roth : Silk se retrouve « dans une vile histoire de patriarcat qui révèle plutôt une promotion agressive du féminisme, pendant que les enfants de Coleman utilisent ses funérailles comme podium pour en faire un mythe

recupéré<sup>82</sup> ». Le mythe se veut ici une figure fixée dans le temps, qui doit faire abstraction des éléments moins reluisants de l'humain, au profit de l'exaltation de ses plus glorieux aspects, de sorte à le transmuier en une icône pure et inattaquable. Ainsi, aux funérailles de Coleman Silk, l'entourage entreprend une tentative de récupération kitsch pour tenter d'oublier les taches au tableau, les histoires honteuses qui circulent au sujet du défunt. Aux yeux des enfants de Silk, il faut restituer l'image de leur père d'avant, avant que des allégations de racisme ne pèsent contre lui et qu'il se laisse aller à la décadence dans une relation intime avec une femme illettrée, indigne de lui et beaucoup trop jeune. Les funérailles veulent faire taire ce sur quoi monsieur et madame tout le monde spéculent, notamment l'hypothèse selon laquelle Faunia Farley « devait être en train de le sucer [si bien que Silk, par la suite,] a perdu contrôle de son véhicule » (*LT*, p. 320). En réponse à cette indignation perverse, la famille de Silk se sent dans l'obligation de restaurer et d'honorer la mémoire de l'ex-doyen de manière lisse et impeccable. Une façon pour les enfants de Coleman Silk de retrouver la paix, à travers le brouhaha de la réprobation générale.

---

<sup>82</sup> « The anonymous blogger “Clytemnestra” (possibly Delphine) folds Coleman into a feminist agenda-pushing tale of rapine patriarchy, while Coleman’s children use his funeral as a podium for recuperative myth-making. », Dean Franco, « Race, Recognition », art. cité, p. 74 ; je traduis.

## CHAPITRE 6

### L'AMBITION DE TOMAS ET COLEMAN SILK : UNE IDYLLE PRIVÉE ?

Dans la mise en parallèle des romans de Philip Roth et de Milan Kundera que nous avons réalisée, les egos imaginaires que sont Delphine Roux, Tereza et Franz constituent des manifestations particulières de l'idylle de l'innocence. Plusieurs autres personnages tenteront par ailleurs de se détourner de cette idylle, pression provenant notamment d'une collectivité conformisante, encourageant « l'abolition de l'individu » (II, p. 464) au profit de la normativité. Faunia Farley, Coleman Silk, comme Sabina et Tomas, chercheront à atteindre une seconde idylle, l'idylle de l'expérience, où, comme l'explique François Ricard, « le bonheur, paradoxalement, naît de l'exclusion » (II, p. 467). Plus loin, nous verrons en détail que les personnages voudront échapper à l'emprise du kitsch collectif par une désolidarisation volontaire de leur communauté respective. Ils se retireront du chahut social par un pas de côté, dans une intimité hors du monde. Pourtant, ce refuge intérieur, cette idylle du renoncement, comporte un piège, comme l'indique Ricard dans sa postface à *L'immortalité* : certains peuvent tomber dans une forme de culte du *moi*, une idylle privée qui, « loin d'être le siège de la liberté et de la paix » (MDA, p. 526), se concentre sur le développement à outrance de l'individualité, un désir de s'accomplir au maximum de son être. Les cas de Tomas, dans *L'insoutenable légèreté de l'être* et de Coleman Silk, dans *La tache*, dont les vies sont orientées autour d'une recherche de liberté personnelle, pourraient se rattacher à cette idée d'idylle privée. Nous verrons combien le parallèle se fait de manière évidente, alors que l'ambition des protagonistes, leur « es muss sein », semble les pousser vers cette « porte par laquelle continue de s'exercer dans l'être – même délivré de tout projet socio-politique ou religieux – le besoin de dépassement et de plénitude » (MDA, p. 526). Nous observerons comment leur entreprise identitaire se constitue de prime abord en lutte contre le déterminisme social, voulant se soustraire à la pression collective et au

kitsch ambiant. Nous explorerons par la suite les personnages de Faunia Farley et de Sabina, qui poussent encore plus loin cette volonté de rupture, à contrecourant de toutes les représentations du kitsch, dans ce qui s'apparente à l'idylle anti-idyllique définie par Ricard.

### 6.1 « ES MUSS SEIN ! » : UN DÉTERMINISME PRIVÉ

Dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, Tomas, dont le sort est teinté de la prise de pouvoir de la Tchécoslovaquie par les Russes, fera l'expérience, comme plusieurs de ses compatriotes, de l'emprise de l'État sur sa vie personnelle et professionnelle. Face aux manœuvres d'un pouvoir totalitaire, il sera forcé de quitter son emploi, après avoir refusé de déclarer publiquement son approbation du régime. Parallèlement, dans *La tache*, si Coleman Silk réussit d'abord à échapper à la ségrégation raciale, il fera face par la suite à un autre type d'exclusion. Au même titre que son homologue kundérien, il verra sa communauté juger de sa vie privée, à l'époque même où une psychose médiatique entoure la relation entre Monica Lewinski et Bill Clinton, à la Maison-Blanche. Les luttes de Tomas et de Silk prennent forme dans des contextes politiques diamétralement opposés, mais qui dépendent l'un et l'autre d'un univers conformisant. L'un relève du totalitarisme communiste et l'autre d'un pays se voulant indépendant et démocratique, mais que Roth qualifie pourtant d'« obscurantiste » (*LT*, p. 153). C'est dans ces contextes que les personnages défendent bec et ongles leur liberté individuelle, une entreprise qui s'avère en soi une idylle privée, contre la pression de l'idylle collective d'uniformité, de pureté et d'harmonie. D'ailleurs, pour Kundera, les Temps Modernes correspondent à une époque où les dieux ont été remplacés, sur le plan religieux, par l'individu comme tel, l'ego de l'homme, – d'où l'idée que des idylles privées, centrées sur soi, puissent être observées. Dans son essai *Les testaments trahis*, l'écrivain tchèque s'appuie sur Heidegger pour parler de « dédivination du monde » (*TT*, p. 19), que Kundera associe à la modernité. Jørn Boisen de paraphraser l'écrivain : « le sacré [a ainsi été] déplacé hors du temple, dans la sphère hors religion, l'individu, ego qui pense, ayant remplacé Dieu en tant que fondement de



tout » (*FCP*, pp. 84-85). On peut en ce sens voir les personnages de Coleman Silk et de Tomas comme des produits de cette ère moderne, ayant érigé l'accomplissement total de leur être en valeur première de leur existence. Comme en fait foi le commentaire du narrateur du roman de Philip Roth au sujet de Coleman Silk, la singularité a probablement « toujours été l'ambition intime de son ego » (*LT*, p. 167). Une hypothèse qui pourrait tout aussi bien décrire Tomas. Le culte remarquable que les deux personnages, en parallèle, vouent à leur individualité se veut ainsi une tentative de distanciation par rapport à une société placée sous l'égide de l'idylle de l'innocence.

À travers les personnages de Coleman Silk et de Tomas, les romans de Roth et de Kundera interrogent de manière similaire les thèmes du destin et de l'incidence des normes sociales sur le sort d'un individu. Dans *La tache*, l'aliénation identitaire et raciale contre laquelle se bat Coleman Silk s'énonce clairement par le souvenir de son père. Il s'agit d'une lutte d'émancipation et d'individuation qui semble peut-être perdue d'avance, lorsque le père de Silk citait la tragédie shakespearienne *Jules César* : « Que peut-on éviter / Dont la fin est voulue par les dieux tout-puissants ? » (*LT*, p. 139). L'ex-professeur de lettres s'est doté d'une entreprise identitaire ambitieuse, tout comme Tomas, dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, habité par ce qui semble être un leitmotiv : « muss es sein ? es muss sein ! [*sic*] » (*ILE*, p. 280) Ce motif de Beethoven, « Le faut-il ? Il le faut ! », qui s'impose comme un refrain dans la tête de Tomas, se transpose très bien dans la fiction de Philip Roth et la quête identitaire qu'elle raconte. Il nous amène à appréhender les personnages de Tomas et de Coleman Silk selon une même problématique existentielle, centrée sur l'accomplissement du *moi*, et la même volonté de détenir le plein contrôle de leur destinée. « Muss es sein ? es muss sein ! » incarne l'éternelle question menant à la « décision gravement pesée » (*ILE*, p. 281), qui s'annonce parfois déterminante pour le reste d'une vie. Elle apparaît, par exemple, lorsque Tomas décide de rompre tout lien avec sa famille :

Souvenons-nous qu'il lui avait jadis suffi d'un seul instant pour refuser de jamais revoir sa première femme et son fils et qu'il avait appris avec soulagement que son père et sa mère avaient rompu avec lui. Était-ce autre chose qu'un geste brusque et peu rationnel par lequel il repoussa ce qui voulait s'affirmer à lui comme une obligation pesante, comme un « es muss sein » ? (*ILE*, p. 281)

Tomas fait ainsi le même choix que Coleman Silk, en se dissociant de certains liens familiaux. Les deux protagonistes ont davantage l'impression d'être libres, en se bâtissant une vie émancipée du regard des autres et des attaches identitaires auxquelles les condamnerait la fatalité arbitraire de leur naissance. Or c'est cette résistance aux attaches sociales qui donne l'impression au chirurgien comme au professeur de lettres d'avoir autant de puissance et de liberté contre la pression idyllique et normative de la société, quelle soit démocratique ou totalitaire, comme c'est le cas dans *L'insoutenable légèreté de l'être*. Dans *La tache*, Silk s'est modelé une singularité en fuyant la majorité des étiquettes qui lui ont été associées depuis l'enfance, dont la marque si déterminante de la race, à l'époque où régnait la suprématie blanche : « [...] il ne pouvait pas se laisser borner l'horizon par le carcan injuste et arbitraire de la race » (*LT*, p. 153). Jouissant d'une peau particulièrement pâle pour un Afro-Américain, il a décidé ainsi de vivre sa vie comme un « non-Noir ». Coleman Silk se voit comme un homme n'ayant jamais demandé à être noir ni désiré être blanc. Il ne semble motivé que par un goût insatiable pour la liberté, le désir de se « forger une destinée historique » (*LT*, p. 114) – à l'instar des classiques qu'il enseigne, et de l'affranchissement qui peut y être associé. À la mort de son père, Coleman Silk s'est d'ailleurs dit libéré « de tout ce que son père avait dû endurer » (*LT*, p. 140) : « Obligations, humiliations, obstructions. Blessure, souffrance, bonne figure, honte – toutes les douleurs secrètes de l'échec, de la défaite. » (*LT*, p. 140) Au contraire de son père, Silk se sentait désormais libre « de monter sur la grande scène » (*LT*, p. 140) : « Libre de foncer, d'être prodigieux. Libre de jouer le drame illimité et qui définit l'être, des pronoms, nous, eux, et moi » (*LT*, p. 140). La plus grande fierté de Coleman Silk demeure de s'être forgé une vie sans l'aide de personne, d'avoir accompli ce qui lui est apparu comme une destinée

individuelle. Il a constamment œuvré pour s'échapper hors du « nous » de la masse, hors de tout conditionnement arbitraire. Or, comme nous l'avons vu dans un chapitre précédent, garder secrète sa véritable identité a été essentiel à son ascension sociale, de jeune « nègre » (*LT*, p. 133) à qui on avait refusé de servir un hot-dog, jusqu'à devenir un distingué professeur et doyen d'université respecté. C'est dans ce secret identitaire que se concentre l'essence fondamentale de son être. Le protagoniste de *La tache* s'est créé un « es muss sein » au-dessus des impératifs sociaux et génétiques qui sont, normalement, inévitables et incontrôlables. Sa nouvelle identité vient ainsi se déployer dans une complète indépendance, en dehors des hiérarchies sociales et raciales : un asservissement, aux yeux de Coleman Silk, avec lequel le reste du monde compose.

## 6.2 « PIONNIER DU MOI »

En parallèle, dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, le thème même de l'individualisme, qui place l'ego au fondement de tout, est central chez Tomas : le sien mais aussi celui des autres – des femmes, plus particulièrement. L'expression de son être semble passer par la mission qu'il s'est donnée de découvrir, chez les femmes, ce qui les distingue de la masse. Il se plaît surtout à passer le monde au scalpel, à « ouvrir la surface des choses et regarder ce qui se cache au-dedans » (*ILE*, p. 282). Plus précisément, il est à la recherche de la toute petite incongruité qui fait de chaque individu quelqu'un d'unique, hors du groupe monolithique que le régime communiste tente de consolider. Tomas pourrait donc également porter le titre que Coleman Silk s'est lui-même attribué : celui du « plus grand des grands pionniers du moi » (*LT*, p. 139). La liberté se vit par la découverte du « moi à l'état pur » (*LT*, p. 139), sorti des différents conditionnements sociaux, des obligations morales et du souci des apparences. Tomas célèbre la spontanéité et la différence, hommage qui se poursuit même après avoir vu sa carrière de chirurgien anéantie, car c'est cette quête qui donne à sa vie un sens :

L'unicité du « moi » se cache justement dans ce que l'être humain a d'inimaginable. On ne peut imaginer que ce qui est identique chez tous les êtres, que ce qui leur est commun. Le « moi » individuel, c'est ce qui se distingue du général, donc ce qui ne se laisse ni deviner ni calculer d'avance, ce qu'il faut d'abord dévoiler, découvrir, conquérir chez l'autre. (*ILE*, p. 286)

Le chirurgien se trouve en ce sens fasciné par ce que le kitsch veut anéantir : la diversité et l'ambiguïté, qui constitue d'ailleurs la clé de voûte du donjuanisme du personnage. La quête de l'infinie parcelle d'originalité, chez Tomas, se fait uniquement par le corps de la femme, à travers le plus large échantillon possible. C'est par cette voie que l'ambition de son ego se confirme : « [c]'était donc non pas le désir de volupté (la volupté venait pour ainsi dire en prime) mais le désir de s'emparer du monde (d'ouvrir au scalpel le corps gisant du monde) qui le jetait à la poursuite des femmes » (*ILE*, p. 288). Kundera place le personnage de Tomas dans une constante quête de connaissance – qui passe par l'expérience érotique parce que hors du champ public –, et comme nous le verrons plus loin, l'érotisme peut être vu comme un moyen chez les personnages de se sortir de l'idylle de l'innocence. Tomas, par sa grande quête de ce qui est dissemblable en chaque femme, fait l'éloge de la différence et de la liberté, en opposition au fantasme unificateur d'une société aliénante. Il veut en quelque sorte se saisir du monde en explorant ce qui se cache sous le masque qu'arborent certains : il cherche à connaître tout ce qui se distingue des appareils placés en surface des choses.

### **6.2.1 Une exception appelée Tereza**

En revanche, la relation de Tomas avec Tereza ébranle sa conquête du monde et des femmes. Il n'a effectivement jamais rien voulu dévoiler en elle. Le narrateur l'explique ainsi : « Il l'avait trouvée dévoilée. Il avait fait l'amour avec elle sans avoir pris le temps de se saisir du scalpel imaginaire dont il ouvrait le corps gisant du monde. Sans prendre le temps de se demander comment elle serait pendant l'amour, il l'aimait déjà. » (*ILE*, p. 301) Tomas découvre alors la seule chose qui a su affaiblir son entreprise : cette sorte d'abandon

tragique, attendri, qu'il ressent face à Tereza. Comme Shuto Tanaka le souligne, Tereza incarne, pour le chirurgien, la figure de l'enfant recueillie sur le bord du Nil, « une créature chétive dont il est censé sauver la vie<sup>83</sup> ». Cette rencontre l'attire légèrement vers l'idylle de l'innocence, où l'âme et le corps cherchent à fusionner, dans une harmonie lisse et sans trouble. Tomas, « victime de sa propre obsession à vouloir jouer le rôle d'un tuteur amoureux d'un enfant délaissé<sup>84</sup> », est ainsi tiraillé entre deux mondes : « le libertin qui trahit le monde kitsch et Tristan qui poursuit l'amour romantique<sup>85</sup> ». Kundera explore ainsi la faille de son protagoniste qui, après avoir rencontré Tereza, vit en équilibre entre le kitsch amoureux et ses élans vers l'affranchissement identitaire.

En d'autres termes, le désir de « maîtrise sur le monde, sur les circonstances<sup>86</sup> » qui motive Tomas, Gérard Conio le nomme « donjuanisme métaphysique ». Conio l'interprète comme le « rêve d'un ailleurs sans cesse reculé » (*ACM*, p. 289), un rêve qui pourtant impliquerait une forme d'autodestruction identitaire. Pour lui, le désir de toujours déconstruire l'image en surface proposée par autrui, d'abolir purement et simplement la représentation, « confine [l'homme] à une soif de néant » :

[C]ette fracture du miroir social repose, certes, sur le refus du passé, mais aussi sur le refus du présent, un présent sans cesse englouti dans le désir d'altérité, de métamorphose, qui propulse l'être inassouvi vers d'autres horizons, dans l'inachevé. Il est clair que cette quête maximaliste d'identité, ce mouvement de construction de la personne, ce devenir vers un " moi " pur, libéré, vers un ailleurs conçu essentiellement par la négation des déterminations existantes, passe par un processus permanent d'autodestruction. (*ACM*, p. 289)

Selon Gérard Conio, il faut donc en partie s'autosaboter pour se dissocier de toute contrainte, de tout déterminisme extérieur. Le personnage de Coleman Silk, dans *La tache*,

---

<sup>83</sup> Shuto Tanaka, *Le rire et la mélancolie*, art. cité, p. 93.

<sup>84</sup> Shuto Tanaka, *Le rire et la mélancolie*, art. cité, p. 97.

<sup>85</sup> Shuto Tanaka, *Le rire et la mélancolie*, art. cité, p. 97.

<sup>86</sup> Gérard Conio, *L'art contre les masses esthétiques et idéologiques de la modernité*, Lausanne, L'âge d'homme, 2003, p. 289. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *ACM*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

se retrouve en outre inscrit dans cette figure d'identité « maximale », cette idylle à atteindre. L'autosabotage devient dans son cas tous ses efforts à garder intact son secret identitaire, au détriment, entre autres, de ses relations familiales.

### 6.3 PAS SI LIBRES

Poussés par leur ambition individuelle, Tomas et Coleman Silk se sont paradoxalement créé une autre forme d'aliénation, en dépit de celle qui leur était imposée en société. Comme l'affirmait François Ricard, cette tentative de se dissocier du carcan social peut représenter une forme d'idylle privée. Le critique a repris la pensée de Kundera et de Heidegger pour statuer que la modernité avait amené une idylle au nouveau visage : celui du moi. Vu ainsi, Tomas et Coleman Silk se sont doté d'une « conscience idyllique » (*II*, p. 460) personnelle, au sens où l'expression de leur être et de leur liberté est primordiale pour s'accomplir. Ils refusent tout frein à leur élévation, à leur autonomie. « Le moi, pas plus que le rêve révolutionnaire, ne peut tolérer la finitude : son moteur est la transgression permanente de tout ce qui le limite et la destruction de tout ce qui risque d'entraver de quelque manière son existence » (*MDA*, p. 526), mentionne François Ricard. Alors qu'ils semblent en lutte contre le kitsch, une part idyllique se révèle ironiquement en eux, par l'entremise d'un culte de la destinée, leur « es muss sein ».

La quête d'indépendance et de liberté de Coleman Silk et de Tomas ne s'accomplira d'ailleurs pas tout à fait. Le protagoniste de *L'insoutenable légèreté de l'être*, en vieillissant, réalise que son mode de vie libertin constitue, finalement, sa plus grande contrainte. Jørn Boisen soutient dans le même sens qu'il s'agit d'un tout autre type de servitude :

Qui se conforme aux « es muss sein ! » n'est pas libre. Et si nos actes ne dépendent pas de notre libre arbitre, s'ils nous sont dictés, ils ne signifient plus rien pour nous. Pire, les « es muss sein ! » ne réduisent pas seulement l'individu à l'esclavage, ils réduisent également l'expérience particulière à un principe général. Ce sont des machines à niveler qui assimilent le différent à l'identique. (*FCP*, p. 115)

On sent alors que Tomas tend vers l'idylle de l'expérience, qu'il veut « prendre congé de la table d'opération du monde » (*ILE*, p. 337), se départir de tous les impératifs, même ceux qui prennent l'apparence, parfois trompeuse, de l'affranchissement.

Dans le roman de Philip Roth, *Coleman Silk*, dont l'existence est une tentative d'esquive face à l'« es muss sein » colossal du kitsch collectif, s'est lui aussi créé, en quelque sorte, une autre forme de carcan, cette fois-ci identitaire : une idylle privée. « Devenir un être neuf. Bifurquer. Le drame qui sous-tend l'histoire de l'Amérique, il suffit de se lever et en route ! avec l'énergie et la cruauté que requiert cette quête enivrante » (*LT*, p. 420), résume Nathan Zuckerman. Muni de sa nouvelle identité, désormais Blanc et Juif, Coleman Silk jouit en apparence de toutes les libertés et de tous les succès, avant que tout ne dégringole. Mais a-t-il jamais été libre ? Sa lutte pour une indépendance sans borne est de tous les instants, et le personnage ne sera en ce sens jamais en paix, malgré les apparences. Quand sa mère apprend de la bouche de son fils qu'il renie ses origines, elle est catégorique : « Tu penses en prisonnier. [...] Tu es blanc comme neige, et tu penses en esclave » (*LT*, p. 176). Pour elle, ce n'est pas la couleur de sa peau qui pousse Silk à la rejeter. Son fils s'est toujours senti prisonnier de ses seules attaches familiales et de ce qu'elles lui avaient légué, par défaut, à la naissance. C'est l'idylle de pure liberté qui amène Silk à assassiner, symboliquement, sa mère tant aimée. D'ailleurs, ce sacrifice lié au secret de Coleman Silk semble être devenu une tache qui ressurgit aux détours de l'inconscient. Peut-être que Silk ne s'est-il jamais libéré de ce geste « impardonnable » (*LT*, p. 176). Des décennies après ses adieux familiaux, cette tache réapparaît subrepticement, dans un échange entre le professeur et son avocat. Silk ne supporte plus les propos paternalistes et

un peu trop familiers de son avocat, qui refuse, d'une certaine manière, de prendre sa défense. Un lapsus s'échappe alors de la bouche de Silk, lorsqu'il met un terme à la conversation : « Je ne veux plus jamais entendre ta voix qui dégouline d'autosatisfaction, petit enfoiré, ni voir ton faciès d'hypocrite, Blanche-Neige<sup>87</sup> » (*LT*, p. 108). Désignée comme « lily-white face » dans la langue originale du roman, l'expression « Blanche-Neige » met en lumière ce qui donne l'impression d'être un profond malaise intérieur. C'est lorsque Coleman Silk évoque le dernier souvenir qu'il garde de son frère aîné que ces mots prennent tout leur sens. Le lapsus correspond aux exactes paroles proférées par son frère qui a voulu à jamais le bannir de la famille : « Ne t'avise pas de montrer ta petite face de Blanche-Neige dans cette maison<sup>88</sup> » (*LT*, p. 183). Silk a ainsi recyclé une insulte que son frère lui a jadis proférée pour la lancer à son avocat. La trahison qu'il a fait vivre à ses proches se transpose ensuite ironiquement sur la trahison qu'il subit lui-même depuis l'épisode des zombies. Alors que son père s'assurait d'inculquer à ses enfants la préoccupation constante qu'il avait pour le mot juste, Coleman Silk réalise qu'il est la victime de ses propres termes, même lorsqu'ils sont employés à bon escient : « On se révèle ou on cause sa propre perte en employant le mot parfait » (*LT*, p. 112). En ce sens, Tomas et Coleman Silk, dans leur quête idyllique de l'individualité libérée de toute pression extérieure, se retrouvent prisonniers de leur propre obsession, sans trouver la paix.

Ricard associe donc ce type de destinée existentielle à l'idylle privée, toute aussi contraignante que l'idylle de l'innocence : « Par son appartenance au monde de l'Idylle, l'univers du moi moderne reste, en définitive, un univers totalitaire – et plus pernicieux que l'autre, en un sens, puisqu'il n'a plus aucune assise en dehors de lui-même » (*MDA*, p. 528). C'est ainsi que l'hypothèse se confirme, par rapport à Tomas et Coleman Silk : la construction d'une destinée dénuée de contraintes identitaires pourrait, en un sens, constituer une autre forme d'« illusion lyrique du sujet » (Hersant, p. 879), et donc une

---

<sup>87</sup> « I never again want to hear that self-admiring voice of yours or see your smug fucking lily-white face », Philip Roth, *The Human Stain*, ouvr. cité, p. 81.

<sup>88</sup> « Don't you dare ever show your lily-white face around that house again ! », Philip Roth, *The Human Stain*, ouvr. cité, p. 145.



autre forme de kitsch. On assiste en quelque sorte à un phénomène d'esthétisation de l'être, à travers les efforts déployés par Coleman Silk et Tomas pour se constituer une existence grandiose, hors de la prison du quotidien ordinaire. Dans le même sens, Jørn Boisen présente les personnages de *L'insoutenable légèreté de l'être* comme aux prises avec une construction esthétique qu'ils ont établie autour de leur existence, dans une relation au réel qui « vise à satisfaire les besoins du moi, en traitant le concret comme une matière artistique » (*FCP*, p. 85). On pourrait ainsi comparer l'idylle privée de Tomas et celle de Coleman Silk, dans *La tache*, à cette élaboration esthétique. Que ce soit par la recherche du millionième d'unique chez l'être ou par la création d'une destinée hors d'atteinte du déterminisme social et identitaire, les deux protagonistes semblent effectivement aborder le monde avec une approche esthétisante. La glorification de la destinée individuelle chez les protagonistes de Kundera et de Roth évoque ainsi une certaine mise en scène de l'existence. Le but est d'en faire quelque chose d'exceptionnel, une manifestation de réussite et d'accomplissement individuel. Jørn Boisen soutient que l'oubli de l'être peut suivre cette forme d'esthétisation, quand le kitsch filtre notre perspective du réel :

La perspective esthétique du réel offre justement une possibilité de libération, en transformant ce qui a été en lui donnant une nouvelle interprétation. Chaque être humain, comme chaque système politique et chaque nation, organise sa propre histoire, mais également son propre oubli. En effet quand la symbolisation s'insère entre le réel et les consciences, rien ne nous empêche de travestir ou de fausser le réel, l'éloignant encore un peu plus. (*FCP*, p. 87)

Le culte et la symbolisation du moi observés autant dans *La tache* que dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, se retrouvent d'ailleurs renversés, dans plusieurs cas, par l'ironie de situation : qui Coleman Silk en changeant son identité noire pour ensuite devenir « l'amalgame encore inédit de tous les indésirables de l'histoire d'Amérique » (*LT*, p. 167), qui Tomas en réalisant qu'il est esclave de sa propre entreprise existentielle. Néanmoins, ce désir d'accomplissement est une façon de se maintenir, en un sens, à contrecourant du kitsch sociopolitique. Nous verrons qu'ils finiront par tendre vers l'idylle de l'expérience, cette idylle « du non-destin » (*II*, p. 471) hors du consensus préétabli, et débarrassée des

faux oripeaux de l'idylle privée. Ils s'efforceront d'effacer l'influence de l'Autre et finiront par adopter une stratégie de repli, à l'instar de Sabina et Faunia Farley, de bons exemples d'anti-kitsch, dans les romans de Kundera et Roth.

## **CHAPITRE 7**

### **FAUNIA FARLEY ET SABINA : LES VISAGES DE L’AFFRANCHISSEMENT**

Sabina et Faunia Farley personnifient des symboles féminins forts dans *L’insoutenable légèreté de l’être* et dans *La tache*, à travers leur opposition marquée au conformisme et leur désir de vivre en dehors de leur société respective. Nous avons déjà souligné comment Kundera voyait ses personnages comme des « egos expérimentaux », programmés à partir de ses interrogations philosophiques et existentielles. Le code existentiel du personnage de Sabina s’avère en soi une réaction totale au kitsch dans toutes ses dimensions, et trouve d’ailleurs plusieurs échos chez Faunia Farley, dans *La tache*. Nous observerons en quoi ces deux femmes sont parvenues à l’idylle de l’expérience, y répondant par l’acceptation de la merde, de la mort, et d’une vie hors du monde.

#### **7.1 EN RUPTURE**

Tout d’abord, comme Tomas et Coleman Silk, Sabina, dans *L’insoutenable légèreté de l’être*, s’est définie à partir d’une rupture familiale. Ses désirs et ses idées ont très tôt buté contre ceux de son père, et l’ont amenée à le quitter une première fois pour s’affranchir de son autorité. Elle applique ainsi le même acte de « trahison » pour tout ce qui peut faire office de figure paternelle, que ce soit le maître d’école, le mari ou le gouvernement communiste. Le concept de trahison, au sens idéologique et identitaire du terme, devient pour elle une inspiration, dans ce qu’il a de non-conformiste et d’iconoclaste : « quand elle a trahi son père, la vie s’est ouverte devant elle comme une longue route de trahisons et chaque trahison nouvelle l’attire comme un vice et comme une victoire » (*ILE*, p. 144). L’infidélité lui permet en ce sens de se préserver du kitsch. Encore

enfant, alors qu'elle devait intégrer le Chantier de la jeunesse pendant les vacances, elle tenait déjà tête dans les cortèges encouragés par le régime :

Quand elle défilait dans le cortège du 1<sup>er</sup> mai, elle n'arrivait pas à tenir la cadence, si bien que la fille qui était derrière elle l'apostrophait et lui marchait exprès sur les talons. Et s'il fallait chanter, elle ne connaissait jamais les paroles et ouvrait une bouche muette. Ses collègues s'en aperçurent et la dénoncèrent. Depuis sa jeunesse, elle avait horreur de tous les cortèges. (*ILE*, p. 146)

Elle s'est rapidement aperçue qu'elle ne marcherait jamais au pas, que ce soit dans une parade ou face à toute autre forme de kitsch. La trahison reste la façon propre au personnage de Sabina de sortir du rang.

Du côté de *La tache*, Faunia Farley, elle, semble à prime à bord incarner la victime totale de la société. Abusée par son beau-père puis mise à la porte par sa mère, elle épouse un vétéran de la Guerre du Vietnam violent et imprévisible. Elle finit par partir avec ses deux jeunes enfants, qui meurent par la suite dans un incendie accidentel. Survivante de tragédies successives, Farley devient cette femme sobre et farouche « qui [ne] veut être propriétaire de rien » (*LT*, p. 287), fidèle à son onomastique, qui annonce déjà une forme d'état sauvage. Roth décrit ainsi la maîtresse de Coleman Silk :

Trente-quatre ans de surprises sauvages l'ont amenée à la sagesse. Mais c'est une sagesse très étroite, antisociale. Une sagesse sauvage, elle aussi. Celle de quelqu'un qui n'attend plus rien. C'est là sa sagesse, et sa dignité, mais c'est une sagesse négative, ce n'est pas celle qui vous fait avancer, jour après jour. Voilà une femme que la vie essaie de broyer à peu près depuis qu'elle est née. Tout ce qu'elle a appris vient de là. (*LT*, p. 42)

Pour survivre à la suite d'évènements dévastateurs qui ont marqué sa vie, Faunia Farley parvient à se faire une bulle hors du monde, le plus à l'écart possible des fantasmes qu'entretient la société pour la consommation et le divertissement. Comme Coleman Silk, elle choisit de feindre une identité, non pas pour connaître une ascension sociale, mais pour

vivre en paix et se dissocier du reste du monde. Le masque de l'illettrisme, loin d'être glorieux, s'avère pourtant très efficace pour devenir invisible : les gens la croient simple d'esprit, limitée par la pauvreté matérielle et intellectuelle. Delphine Roux d'ailleurs, alimente cette image de la pauvre femme de ménage, incarnée par Faunia Farley. Néanmoins, c'est en s'excluant elle-même que Faunia Farley préserve sa liberté, se soustrayant aux attentes, aux regards et aux jugements du monde extérieur. Elle se tient à l'écart des effets de masse et de la pression accusatrice dépeints dans *La tache*.

Toute sa vie durant, Faunia Farley a été l'objet d'un procès social, et son amitié avec Prince, une corneille recueillie par une société de protection des animaux, met en abyme tous ces personnages qui sont aux prises avec l'indignation unilatérale de la masse. L'histoire de Prince est racontée par la voix narrativisée de Farley :

il est arrivé trois ou quatre corneilles. Elles l'ont encerclé dans l'arbre. Elles devenaient dingues. Elles l'embêtaient. Elles lui donnaient des coups sur le dos. Elles piaillaient. Elles lui rentraient dedans et tout et tout. Elles avaient appliqué en quelques minutes. Prince a pas la voix qu'il faut. Il connaît pas la langue des corneilles. Elles l'aiment pas beaucoup par ici [*sic*]. Si bien qu'il a fini par descendre vers moi, parce que j'étais là. Elles l'auraient tué. (*LT*, p. 299)

Prince, ce drôle d'oiseau marginalisé, a lacéré toutes les coupures de journaux qui racontaient son histoire, lui aussi d'une certaine façon en rupture avec son passé et avec les aprioris de ses semblables. Il s'agit peut-être également d'un clin d'œil à Tereza, dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, qui trouve elle aussi une petite corneille maltraitée par des enfants. L'extrême solitude de l'animal rappelle sa propre situation, accrochée qu'elle est à Tomas : « Elle voyait dans son esseulement l'image de son propre sort et se répétait : je n'ai personne au monde sauf Tomas » (*ILE*, p. 232). Cet isolement par rapport au reste du monde, Philip Roth le désigne tout autant dans *La tache*, à travers Faunia Farley et Prince la corneille. L'exclusion demeure en soi autant une condamnation qu'une bénédiction.

Dans le roman kundérien, Sabina entretient une relation semblable avec l'extérieur, avec ses trahisons multiples, son détachement et sa critique constante de l'idylle de l'innocence. Le parallèle entre Faunia Farley et Sabina renvoie également à la connexion que Milan Kundera et Philip Roth entretiennent comme écrivains, chacun ayant pour ainsi dire trahi leur communauté d'origine (l'une tchèque, l'autre juive), à travers des textes qui n'ont jamais servi de porte-étendard contre les injustices que l'une et l'autre ont connues. Ils ont ainsi refusé d'encourager la récupération kitsch et politique qui aurait pu servir leur condition, et peut-être même leur notoriété. Il n'est probablement pas un hasard que les écrivains mettent autant en lumière les séductions de l'idylle, à l'aide, notamment, de personnages féminins qui semblent réussir à s'y soustraire.

## 7.2 REFUS DU KITSCH

Par ailleurs, dans *La tache*, le caractère sauvage de Faunia Farley ne s'illustre pas seulement par son rejet quasi absolu des conventions sociales. Elle a survécu plusieurs fois à l'abus et à la violence, et dans cette forme de « consentement à la finitude » (*MDA*, p. 524) dont parle François Ricard par rapport à l'idylle de l'expérience, accepte, voire recherche la laideur et l'impureté intrinsèques à la vie. Il lui arrive d'ailleurs de faire du nettoyage après sinistre, dans des lieux souillés par le sang et la mort. La description qu'en fait Philip Roth correspond presque tout à fait à l'idée qu'on peut avoir de l'anti-kitsch :

Elle voulait connaître le pire. Pas le meilleur, le pire. Par quoi elle entendait : la vérité. [...] elle récurait le sang sur le plancher. Elle n'était pas croyante, pas bien-pensante, pas déformée par le conte de fées de la pureté, quelles qu'aient pu être les autres perversions qui la défiguraient. Elle n'avait pas le goût de juger autrui, elle en avait trop vu dans sa vie pour tomber dans cette imposture. (*LT*, p. 418)

Faunia Farley consent à vivre avec la merde et la mort, et reste tout à fait indifférente aux faux-semblants de l'Amérique et à son voyeurisme *people*. Tout comme Sabina, elle se dit

que « les conflits, les drames, les tragédies ne signifient rien du tout, n'ont aucune valeur, ne méritent ni le respect ni l'admiration » (*ILE*, p. 151). Le malheur des autres ne suscite chez elle aucun larmoiement, feint ou réel : elle n'a déjà plus de larmes pour son propre sort. Voilà pourquoi elle n'a rien à faire de Bill Clinton et de Monica Lewinski, comme elle l'exprime à Silk, lorsqu'il lui lit un article dans le journal du dimanche :

Monica n'aura peut-être pas un bon boulot à New York, pauvre chérie ! Tu sais quoi ? J'en ai rien à foutre [*sic*]. Tu crois que ça l'inquiète, elle, que j'aie mal aux reins après la traite quand j'ai fini ma saleté de journée à la fac ? Quand je balaie la merde des autres à la poste parce qu'ils sont pas foutus de se servir de la poubelle ? Tu crois que ça l'inquiète, Monica ? Elle arrête pas d'appeler la Maison-Blanche, et on la rappelle jamais, ça doit être l'horreur. (*LT*, p. 291)

Le discours ironique de Faunia Farley souligne d'autant plus l'absurdité des médias quant à la célébrité et la misère relative. Dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, Sabina incarne autant cette ferme résistance face au kitsch, caractéristique de son homologue dans *La tache*. D'ailleurs, l'art de Sabina suit une sorte d'esthétique de la déchirure, souhaitant ouvrir le regard sur les différentes couches que cache le monde, comme société du spectacle. Au lieu du scalpel qu'emploie Tomas, elle prend le pinceau pour imaginer au-delà de l'illusion kitsch : « Devant, c'était toujours un monde parfaitement réaliste et, en arrière-plan, comme derrière la toile déchirée d'un décor de théâtre, on voyait quelque chose d'autre, quelque chose de mystérieux ou d'abstrait » (*ILE*, p. 98). Pour Sabina, être artiste signifie dépasser les illusions et les idéologies, dans le but de faire voir ce qu'il y a au-delà. Kundera la désigne en faveur de l'éclaircissement de la pensée, en lutte contre l'aveuglement du kitsch :

Pour Sabina, vivre signifie voir. La vision est limitée par une double frontière : la lumière intense qui aveugle et l'obscurité totale. C'est peut-être de là que vient sa répugnance pour tout extrémisme. Les extrêmes marquent la frontière au-delà de laquelle la vie prend fin, et la passion de l'extrémisme, en art comme en politique, est désir déguisé de mort. (*ILE*, p. 139)

Ainsi, Sabina considère comme Tomas que l'existence se vit dans la liberté, à la lumière de la multiplicité de la pensée et des sens. Ses œuvres, qui veulent laisser transparaître ses interrogations sur l'existence humaine, connaissent un succès qui lui semble pourtant déplacé, hors-sujet. Sabina se retrouve piégée par le rappel à ses origines tchèques et surtout par l'interprétation politique que les gens en font. Elle prône un art désengagé, dénué de toute cause politique et, malgré cela, les critiques cèdent à la tentation de l'associer à la lutte contre le communisme :

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 ! » (*ILE*, pp. 368-369)

Le kitsch demeure souvent la source de ce genre de récupération sentimentale et réductrice, à l'instar de ce que Delphine Roux fait avec son idole Kundera, et de ce que vivent Franz et Coleman Silk, à leur mort. Pour Sabina, cette interprétation kitschifiante diminue l'art en lui-même, alors qu'il devrait susciter un étonnement esthétique ou une prise de conscience, apte à dépasser un quelconque pathos. De la politique à l'art, il n'y a qu'un pas, que plusieurs n'hésitent pas à franchir pour plaquer du larmoyant ou du sensationnel sur des manifestations qui devraient demeurer abstraites et polysémiques. Faunia Farley, dans *La tache*, ainsi que Sabina, dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, incarnent les êtres fictionnels les plus en opposition au kitsch, dans leur manière de critiquer, de réagir, de se retirer du brouhaha collectif et d'appréhender la vie dans ses laideurs et sa complète finitude.



## CHAPITRE 8 L'ÉROTISME CONTRE LE KITSCH

### 8.1 L'AUTORITÉ DU DÉVOILEMENT

Tomas, Sabina, Coleman Silk, Faunia Farley... ces fortes individualités entretiennent par ailleurs, entre elles, des relations qui semblent corroborer leur résistance au kitsch, par la liberté érotique qu'elles se sont accordée. Pour Tomas, dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, l'érotisme et sa consécration dans la sexualité sont nécessaires pour avoir accès, chez la femme, aux incongruités qui la rendent si parfaitement singulière et qui provoquent en lui une profonde excitation, ce concept « incompatible avec le Paradis » (*ILE*, p. 354). L'« amitié érotique » (*ILE*, p. 25) de Sabina et Tomas, dans « un théâtre dans lequel l'individualité blessée [...] lutte pour se préserver<sup>89</sup> », se déploie à travers les interrogations de Kundera sur le kitsch et ce qui s'y oppose fondamentalement. Pour l'écrivain, « seule une relation exempte de sentimentalité, où aucun des partenaires ne s'arroge de droits sur la vie et la liberté de l'autre, peut apporter le bonheur à tous les deux » (*ILE*, p. 25). Le contraire, donc, du désir de Tereza de garder liés le corps et l'âme. Dans les deux romans, Tomas et Sabina, Coleman Silk et Faunia Farley, se laissent guider par l'impératif du désir, n'obéissant à aucune loi outre celle du jeu. « Je danse devant toi nue, sous la lumière, toi aussi tu es nu, et le reste ne compte plus » (*LT*, p. 283), déclare Farley devant Silk. Ils s'accrochent l'un à l'autre contre le monde, à l'image de deux parias qui se sont trouvés. Avec leurs imperfections, leurs cicatrices et leurs taches, ils font l'amour. Ils jouissent en dépit de tout ce que les autres peuvent en dire, et c'est tout ce qui compte. Faunia Farley s'adresse ainsi à son amant septuagénaire :

---

<sup>89</sup> « [A] theater in which a wounded individuality [...] struggles to preserve itself », Roger Kimball, « The ambiguities of Milan Kundera », art. cité ; je traduis.

Ferme toutes les portes, avant et après. Toutes les préoccupations sociales, fais-les taire. Tout ce que la société, cette merveilleuse société, nous demande, nos positions sociales ? Il faudrait que je fasse ceci, ceci, cela ? Rien à foutre. Ce que t'es censé être, ce que t'es censé faire, tout ça, ça tue la vie. Je peux continuer à danser, si c'est ça le contrat. Le petit moment secret, si c'est ça le contrat. Cette tranche qu'on y gagne. Cette tranche de temps. Ça va pas plus loin, et j'espère que tu le sais. (*LT*, p. 284)

Hors du monde et de ses conventions, il n'y a plus que deux corps et leur érotisme, subversif dans ce qu'il a d'impudique, de « sale » et de libéré, par rapport à ce qui est véhiculé par le puritanisme. Le « ça va pas plus loin » avec lequel conclut la jeune femme laisse entendre, comme Kundera, qu'il n'y a pas de place pour les effusions sentimentales, que le corps et l'esprit sont dissociables. En somme, Philip Roth paraphrase presque l'écrivain tchèque en louant « l'infection du sexe, cette corruption rédemptrice qui désidéalisait l'espèce, et nous remet en mémoire, pour jamais, de quelle matière nous sommes faits » (*LT*, p. 55).

Pour Kundera, l'érotisme qui se tisse entre Tomas et Sabina se veut une manière de confronter le kitsch, dans le plaisir qu'ont les personnages à dévoiler leur caractère insolite et à jouer avec ce qui est charnel, sale et inacceptable dans le monde du kitsch. Sabina le fait ainsi remarquer à Tomas : « 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 » (*ILE*, p. 26). De son côté, Philip Roth fait de la sexualité des hommes d'un âge avancé un thème central, justement parce que le sujet reste mal vu ou peu convenu aux yeux d'une majorité. Les regards autour de Coleman Silk semblent, par exemple, lui dire que sa maîtresse « ne correspond pas au modèle de partenaire érotique dicté par les convenances à un homme de votre âge et de votre statut – à supposer que partenaire érotique on lui accorde » (*LT*, p. 60). *La tache* rappelle ainsi sans cesse ce jugement moral invariablement dicté par le puritanisme. Au-delà de l'insoumission des personnages face à la désapprobation générale,

l'érotisme s'avère une forme d'acte de vérité dans l'intimité, hors des conventions du monde extérieur.

## 8.2 DANS LA LUMIÈRE

En somme, chez les couples formés de Tomas et Sabina et de Coleman Silk et Faunia Farley, se développe un érotisme qui prend la forme d'un affront contre l'idylle de l'innocence, dans le désir de garder la lumière et les yeux ouverts, de pouvoir observer la volupté apparaître sur le corps de l'autre, où le désir vient « sans l'idéalisme, l'idéalisation, les rêves utopiques de la jeune fille en fleurs » (*LT*, p. 289). Dans *La tache*, Faunia Farley danse avec ses écorchures, ses piqûres d'insectes, encore poisseuse de leur dernier coït, et c'est de cette manière que la scène est porteuse de sens : « cet amalgame – les cicatrices et les éraflures, les cheveux et les fluides – est l'endroit où le corps rencontre le monde, et c'est l'expérience vécue d'être humain<sup>90</sup> ». D'ailleurs, pendant sa danse, l'amante déclare : « Tu sais quoi ? Je te vois, Coleman » (*LT*, p. 283). Cette phrase peut laisser le lecteur à toutes sortes d'interprétations, mais elle signifie avant tout l'acceptation lucide destinée à l'homme qui la contemple, l'annulation du secret : « Cette ligne est assez simple, suggérant qu'elle le voit tomber amoureux, mais elle a aussi une résonance plus profonde, en tant que déclaration de reconnaissance : je vois ce que tu es, sans jugement, et cruciallement, sans attentes préconçues<sup>91</sup>. » *La tache et L'insoutenable légèreté de l'être* demeurent des territoires où l'exhibition et le jeu permettent de célébrer l'intimité et l'originalité de tout être, doté de ce « millionième de dissemblable [qui] apparaît comme une chose précieuse, car il n'est pas accessible publiquement et il faut le conquérir » (*ILE*, p. 287). Laisser la lampe allumée et ouvrir les yeux constituent des métaphores de l'acte de vérité, permettant de faire tomber les illusions qui peuvent se former derrière les paupières, et de faire l'amour à tous ces défauts que l'on serait tenté de cacher. Comme Kundera l'a affirmé à Philip Roth

<sup>90</sup> « This amalgam – the scars and the scrapes, the hair and the fluids – is where the body meets the world, and it is the lived experience of being human », Dean Franco, « Race, Recognition », art. cité, p. 75 ; je traduis.

<sup>91</sup> « The line is simple enough, suggesting that she sees him falling for her, but it also has deeper resonance as a statement of recognition : I see what you are, without judgement, and crucially, without scripted expectations. », Dean Franco, « Race, Recognition », art. cité, p. 76 ; je traduis.

lors d'une entrevue, « la scène érotique est le point focal où tous les thèmes convergent et où se situent les secrets les plus enfouis<sup>92</sup> ». Tomas en fait une quête existentielle, et c'est sa manière d'échapper à la conformité et à la vulnérabilité de la vie, ne serait-ce qu'un instant, comme le rappelle Eva Le Grand : « Chez Kundera, l'érotisme apparaît comme le meilleur chemin pour désigner l'insaisissable vide de la mort qui se cache depuis toujours derrière toute répétition, qu'elle soit variationnelle ou extatique » (*KMD*, p. 121).

### 8.3 LA TACHE DE TEREZA

Par ailleurs, Tereza, qui porte la question de l'accord catégorique avec l'être, cherche pourtant à comprendre la fascination de Tomas pour les amitiés érotiques qu'il entretient. Constatant que Tomas continue de voir d'autres femmes régulièrement, Tereza va alors expérimenter une relation extraconjugale, une aventure d'une nuit avec un ingénieur qui l'invite chez lui. Elle comprend à ce moment précis la dualité entre le corps et l'âme : « l'absence d'amour avait enfin rendu la vue à son âme » (*ILE*, p. 234). En effet, Tereza se trouve captivée par la vision de son corps contre celui d'un étranger, constituant peut-être son premier contact avec l'érotisme. Il semble qu'elle ait découvert sa propre incongruité, le signe distinctif éclatant soudainement dans l'impudeur :

Ce dont elle se souvenait (et ce qu'elle regardait maintenant avec excitation devant le miroir) c'était de son propre corps ; sa toison et la tache ronde juste au-dessus. Cette tache, qui n'avait été jusqu'ici pour elle qu'un simple défaut cutané, s'était gravée dans sa mémoire. Elle voulait la voir et la revoir dans l'incroyable proximité du membre de l'inconnu. (*ILE*, p. 234)

Tereza a donc elle aussi pris conscience de sa tache, la marque symbolisant l'excitation et le subversif, une « souillure qui *précède* la désobéissance, qui *englobe* la désobéissance, défie toute explication, toute compréhension » (*LT*, p. 300), écrit Philip Roth. Cette

---

<sup>92</sup> Philip Roth, « Conversation à Londres et dans le Connecticut avec Milan Kundera », *Parlons travail*, Paris, Gallimard, 2004, p. 119.

découverte érotique paraît la faire s'affranchir du kitsch dans lequel sa vie s'est tenue enfermée, dans l'aveuglement des sens et la honte des borborygmes. Ne serait-ce qu'un instant, cette tache permet à Tereza de suspendre sa recherche de l'idylle et de se distancier de la séduction de l'accord catégorique avec l'être.

#### **8.4 LA DÉSOLIDARISATION NÉCESSAIRE**

Sabina et Faunia Farley ont ainsi ouvert le pas à l'idée selon laquelle une totale désolidarisation vis-à-vis du monde s'avérerait nécessaire pour échapper à l'idylle de l'innocence ou de l'idylle privée. Avant que Tomas, Tereza, Coleman Silk, comme Faunia Farley, ne s'éteignent, chacun dans son roman respectif, dans un accident de véhicule, ils semblent finalement parvenir à une idylle de l'expérience, celle qui comprend que le bonheur hors du kitsch se trouve complètement en retrait de la société, mais aussi débarrassés du culte du *moi*. Le repli de Tomas et Tereza, par exemple, se fait hors de la ville et de ses regards indiscrets, répondant du même élan à un appel de la nature. Tereza arrive en effet à convaincre Tomas de quitter Prague, « loin des enfants qui enterrent vivantes les corneilles, loin des flics, loin des filles armées de parapluies » (*ILE*, p. 248). Ils décident de tout laisser derrière eux pour s'installer dans un village, à la campagne, à contrecourant de la majorité de ses habitants, qui cherchent à la désert. Pour Jørn Boisen, on retrouve dans ce village « le monde vide et ennuyeux du communisme, complètement dépourvu de tout ce qui aurait pu donner un peu d'intérêt à la vie » (*FCP*, p. 117). Y vivre représente justement un accès à la liberté qui n'est plus possible en ville : « les paysans, simples salariés labourant un champ qui ne leur appartient pas, n'ont plus rien à perdre » (*FCP*, p. 117). Tereza, fatiguée de sa quête de l'accord catégorique avec l'être, s'imagine que ce déménagement est le seul moyen d'y échapper, et espère uniquement s'entourer de la nature, ce « lieu où le “ nous ” n'a plus d'emprise » (*FUH*, p. 120).

De leur côté, Coleman Silk et Faunia Farley, à partir du moment où leur relation prend des proportions publiques et que le regard désapprobateur des gens devient insistant,

tentent en quelque sorte de se retrancher, acceptant leur statut de renégats. À la fin de *La tache*, dans un décor qui rappelle la vision américaine de la pastorale, ce « *wilderness* d'oiseaux et d'arbres où l'Amérique commença et prit fin il y a longtemps<sup>93</sup> », Farley et Silk vont s'écarter de la collectivité pour jouir de leur intimité, leur unique salut. Le narrateur de *La tache* se remémore sa dernière rencontre avec son ami Silk, après s'être complètement perdus de vue, la vie de l'ex-professeur s'étant délestée de contacts avec son entourage. Coleman Silk avait emmené Faunia Farley à une répétition publique de l'Orchestre symphonique de Boston, à l'extérieur de la ville d'Athena :

Ils ne donnaient nullement l'impression d'être en conflit avec l'existence, sur le sentier de la guerre ou sur la défensive. [...] Ils n'avaient en rien l'air d'un couple de desperados, mais paraissaient plutôt parvenus à la quintessence de la sérénité, totalement étrangers aux sentiments ou aux fantasmes que leur présence pourrait susciter où que ce soit dans le monde, et surtout dans le comté du Berkshire. (*LT*, p. 257)

C'est par la désolidarisation des personnages à l'endroit de leur société respective que la sérénité semble advenir, sans artifice. L'idylle de l'expérience, cette « contre-utopie », comme le nomme Velichka Ivanova, court-circuite l'idylle de l'innocence, en s'opposant au fantasme unificateur de la société. Il s'agit également de développer cette faculté de résister aux symboles, au pouvoir de l'image, et c'est en s'en dissociant que les personnages arrivent à atteindre une certaine maturité. Les protagonistes de *La tache* et de *L'insoutenable légèreté de l'être* ont choisi de lentement glisser dans ce « monde sur lequel, à mesure que l'Idylle s'érige, descendent l'oubli et la dévastation » (*ILE*, p. 471). Ils vivent ainsi, à la fin de leur récit, en retrait de la grande idylle collective. François Ricard l'articule comme suit :

---

<sup>93</sup> « wilderness of birds and trees where America began and had long ago ended », Kasia Boddy, « Philip Roth's Great Books », art. cité, pp. 43-44 ; je traduis.

La solitude n'est donc véritable que si elle implique non seulement l'éloignement d'avec le groupe, mais surtout une *désolidarisation radicale*, par laquelle il est mis fin à toute communication, et par laquelle le groupe et son désir de l'Idylle sont définitivement disqualifiés. (II, p. 102)

Les héros de Roth et de Kundera peuvent adhérer à cette image de déserteur, vivant hors du monde qui les a vus naître et évoluer. L'idylle anti-idyllique finale des personnages prend forme à partir de leur infinie solitude, dans un environnement dissocié de la société. Certains, comme Tomas et Coleman Silk, se sont donné une destinée centrée sur la force de leur individualité, mais changent complètement de voie quand ils aperçoivent les barricades du kitsch se former autour de leur liberté individuelle. En cela, après s'être dissociés, pour certains, de ce culte du moi que constitue l'idylle privée, les héros des deux romans arrivent au terme de leur vie dans une non-idylle, en retrait du modèle social : ils en viennent à « jeter les armes et [à] disparaître » (MDA, p. 534). Le repli sur soi, tout comme la célébration de l'érotisme et de l'intimité demeurent en outre autant de manifestations de résilience et d'authenticité, de fenêtres ouvertes sur un monde où les vérités sont multiples, et surtout antinomiques à l'idylle de l'innocence.

Dans *La tache*, la paix trouvée par Coleman Silk, bien qu'elle soit empreinte du vide de ce « quelque chose qui a été effacé, excisé » (LT, p. 264), s'évanouit dans la tragédie de son accident de voiture avec sa maîtresse. Le même sort est réservé à Tomas et Tereza dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, comme si la mort était placée dans leur récit en guise de non-conclusion, pour suspendre les interrogations, les conflits internes qui ne cessent jamais vraiment. Mais le cheminement des personnages vers l'idylle de l'expérience, leur tentative d'accession au bonheur hors du kitsch ambiant se suspendent tout autant. L'histoire des deux couples se clôt par un accident de voiture mortel, fixant l'un et l'autre hypothèses, jugements et regrets dans les airs. Cette façon de mettre fin à la vie des protagonistes consacre la pensée de Kundera : « ce sont précisément les questions

auxquelles il n'est pas de réponse qui marquent les limites des possibilités humaines et qui tracent les frontières de notre existence » (*ILE*, p. 201).



## **CONCLUSION GÉNÉRALE : CE QUE PEUT LA LITTÉRATURE**

La lecture de *La tache* et de *L'insoutenable légèreté de l'être* nous a montré à quel point le kitsch était un phénomène tout aussi mouvant que multiple. Dans le monde tel que le conçoivent Roth et Kundera, les influences du kitsch sont pourtant représentées de manière très concrète. Que ce soit par le biais d'idylles collectives ou privées, la question, posée en dialogue entre les deux romans, s'est incarnée d'une multitude de façons. Une chose ne fait pas de doute : même en dehors de la fiction, l'existence humaine peut être en tout temps simplifiée et embellie par l'esprit de l'idylle. La recherche de confort et de bonheur total, sans défaut ni doute, se transpose autant en société, en art, en politique, que sur le plan du comportement humain. *L'insoutenable légèreté de l'être* de Milan Kundera et *La tache* de Philip Roth en font largement état, leurs décors sociopolitiques et leurs personnages témoignant de la séduction du kitsch, de son emprise sur la masse et sur les individus. Nous avons vu que, d'un point de vue collectif, le kitsch cherchait à fondre la vie privée dans la vie publique et à uniformiser l'être jusque dans sa vision du monde, au diapason de la masse. En somme, le kitsch se rattache à un univers réducteur de sens et de nuances, et avec eux, de la capacité de penser. L'articulation du phénomène a d'ailleurs permis de créer des connexions entre les systèmes totalitaire et démocratique, et de cesser de les considérer comme des systèmes diamétralement opposés. Leur manière d'opérer est différente, mais ils présentent des similarités certaines. Selon Gérard Conio, les deux univers partagent un « mode de vie qui privilégie les satisfactions matérielles et fait peu de place à l'intelligence et à l'imagination » (*ACM*, p. 305) : « Comme on le sait, ni le nazisme, ni le communisme ne sont parvenus à construire l'État absolu. Mais la mondialisation du modèle américain est bien en passe aujourd'hui, par le village planétaire, de réaliser l'unification du genre humain. » (*ACM*, p. 305) Conio ne pèse pas ses mots,

mais l'omniprésence de la consommation encourage sans nul doute l'humain à faire comme son semblable, à se munir d'objets comparables ou supérieurs à ceux que possède son semblable, mais aussi à agir et à penser comme lui. Les efforts sont mis là où prévalent les apparences matérielles, en dépit de ce qui est intangible – la pensée, la polysémie, la complexité du monde. Le kitsch prend appui sur la réduction du sens, dans cette « ère de communications démocratisées qui cache en fait par trop souvent une réalité où séduction, narcissisme et surdité riment avec incommunicabilité » (*KMD*, p. 57), affirme Eva Le Grand. Pour Jørn Boisen, le processus de réduction dépend d'abord du langage, mais s'étend rapidement « à tous les domaines de la vie sociale » (*FCP*, p. 49). L'emploi d'un langage simple et conceptuel – propice aux raccourcis – cause l'oubli du sensible, du présent, du vécu, dit Boisen, et ne s'installe concrètement que par « la répétition collective, sociale, des métaphores les plus conventionnelles et les plus usuelles » (*FCP*, p. 49). Outre la simplicité des discours, la spécialisation et surtout la fragmentation des compétences, notamment dans le monde du travail, viennent également réduire la capacité des gens à aborder des questions sous plusieurs angles, dans leur globalité complexe. Si les *mass médias* constituent aujourd'hui le principal vecteur de communication d'un type de langage simplifié, le public n'accède, le plus souvent, qu'à une seule interprétation très convenue de la « réalité » : une version de la « société du spectacle » dont parlait Debord, peut-être.

Le kitsch réside donc dans une tendance au conformisme et à l'unanimité conformisante et sans heurts, dans le souci des apparences et tout ce qui peut s'y rattacher, comme la dictature des convenances, l'étalage des bons sentiments et la recherche de l'effet tape-à-l'œil. La « bonne » opinion publique semble nous inviter à nous solidariser autour de l'esprit de réprobation. Le kitsch réside donc aussi dans cette tendance au jugement facile, au blâme visant les idées ou les images qui bousculent la morale consensuelle, souvent formée de représentations simples qui ne seront pas soumises à un examen du particulier et des circonstances. En outre, le kitsch a une dimension existentielle, car il se manifeste chez des individus habités à différents degrés par un rêve de bonheur consensuel, sans laideur ni conscience de finalité. L'idée de la mort est ainsi à fuir, car elle constitue la principale

entrave à l'idylle, le *Kitsch-Mensch* cherchant à se contempler à travers le prisme de l'éternité. L'homme du kitsch se regarde donc lui-même sourire à la vie. Occupé à glorifier sa propre existence, il masque les aspérités qui pourraient y porter ombrage – comme la merde et la mort, écrit Kundera. Au contraire, l'univers kundérien, lui, trouve la beauté dans « ce qui est à l'écart, déserté et envahi de ronces » (*MDA*, p. 509), comme l'illustre François Ricard.

Dans une entrevue accordée au *Paris Review*, Philip Roth a expliqué qu'il s'inspirait beaucoup de ce qui se présentait à l'envers du lisse, du propre des gens et de ce qui les entoure. Le roman est demeuré sa façon de jouer avec les tares, les taches humaines : « Tout le monde est plein de lézardes et de fissures, mais habituellement on voit les gens s'efforcer de cacher les endroits où ils sont lézardés<sup>94</sup> ». Philip Roth et Milan Kundera cherchent ainsi tous deux à mettre en lumière la manipulation du paraître et de la recherche de l'accord catégorique avec l'être. *La tache* et *L'insoutenable légèreté de l'être* témoignent d'une sorte de dialogue intertextuel, celui-ci prenant racine à partir de la question du kitsch qui y est abordée. Roth et Kundera ne sont pas tombés dans le piège de présenter le kitsch sous forme de dualisme – ce qui est kitsch ou ce qui est anti-kitsch, à l'image de la logique manichéenne de Delphine Roux. Dans les deux romans, Coleman Silk et Tomas semblent de prime abord en réaction face au kitsch, dans leur lutte contre le conditionnement social. Ils finissent par se retirer du monde, physiquement ou psychologiquement, mais leur pas de côté n'est pas instantané. Les protagonistes cèdent d'abord à une idylle privée, un rêve d'accomplissement et d'autonomisation qui se teinte, lui aussi, d'une forme de kitsch. Même Sabina, grande critique du kitsch, s'avoue attirée par une vision idyllique. L'idylle surgit par le biais d'une image sereine de la famille, dans une maisonnée qui semble éclairée par la chaleur humaine :

---

<sup>94</sup> Philip Roth, cité par Hermione Lee, « L'art de la fiction : Philip Roth », *The Paris Review* [en ligne], n° 93, publié en automne 1984, consulté le 15 janvier 2015, URL : <http://www.theparisreview.org/interviews/2957/the-art-of-fiction-no-84-philip-roth>.

Sabina était émue à la vue de ces deux fenêtres qui brillaient dans le crépuscule. Toute sa vie, elle a affirmé que son ennemi c'est le kitsch. Mais ne le porte-t-elle pas tout de même un peu, au fond de son être ? Son envie de kitsch se traduit par la vision d'un foyer paisible, doux, harmonieux, où règnent une mère aimante et un père plein de sagesse. (*ILE*, p. 370)

Ce que révèle ce constat de Sabina, c'est que tout un chacun possède un profond désir d'harmonie, rêve d'un accès direct au bonheur simple et sans aspérité, en tentant d'oublier les facettes moins reluisantes ou plus discordantes d'une réalité complexe. Kundera le souligne : le kitsch est présent dans tout être humain, si ce n'est par une infime propension à espérer une « ridicule chanson sentimentale » (*ILE*, p. 371) qui parlerait de son idéal de bonheur. Mais déjà, avoir conscience du kitsch et de son influence, c'est le désamorcer.

Impossible, donc, d'apposer des interprétations unilatérales ou dichotomiques sur les personnages de Kundera et de Roth et leur rapport au kitsch. Leurs contradictions et leur complexité font d'eux, en quelque sorte, des êtres composites, des manifestations possibles de l'être humain. Le roman, pour Philip Roth, autant que pour Milan Kundera, possède un pouvoir d'interrogation et de dévoilement de la complexité, délivré du jugement arbitraire ou de la pensée facile. Ces fictions existent peut-être même pour souligner encore davantage le doute. Pour François Ricard, le roman est une « démystification radicale, un immense éclat de rire comme seule la littérature peut en adresser à la politique et à l'histoire pour les mettre impitoyablement à nu<sup>95</sup> ». L'art du roman est alors de désamorcer les horreurs de l'histoire et de la politique, qui « n'ont plus alors pour elles aucune autre justification que le discours aberrant dont elles se revêtent<sup>96</sup> », et de les transformer en sagesse existentielle. Voilà où réside toute l'importance de la littérature, dans un monde où le kitsch s'avère omniprésent et polymorphe, investissant cultures, médias et idéologies. Philip Roth compare la lecture de romans à « une activité humaine passionnante et

---

<sup>95</sup> François Ricard, « Le point de vue de Satan », *Liberté* [En ligne], vol. 21, n° 1 : 121, 1979, consulté le 9 décembre 2013, URL : <http://id.erudit.org/iderudit/60131ac>, p. 62.

<sup>96</sup> François Ricard, « Le point de vue de Satan », art. cité, p. 62.

mystérieuse qui, pas plus que le sexe, ne requiert de justification morale ou politique<sup>97</sup> ». Avec le roman, on retrouve cette intimité contre laquelle le kitsch se heurte, cet espace clos où toutes les libertés sont permises, protégées – jusqu’à un certain point – des multiples opinions et jugements réducteurs et moralisants. Dans le même sens, pour Kundera, l’impératif éthique du roman consiste à « suspendre le jugement moral » (*TT*, p. 16), en opposition à « l’indéracinable pratique humaine de juger tout de suite, sans cesse, et tout le monde, de juger avant et sans comprendre » (*TT*, p. 16). Kundera et Roth sont des hommes qui interrogent, leurs écrits cherchant à désamorcer la tyrannie des convenances et la mainmise du collectif sur les libertés individuelles. L’écriture va ainsi à l’encontre de la réduction du sens, demeurant « la gérante de la totalité individuelle, du sens non fragmenté, personnellement réalisable de la vie<sup>98</sup> ». Le narrateur kundérien déclare d’ailleurs, dans *L’insoutenable légèreté de l’être*, que les interrogations, notamment par le biais de l’art, se révèlent comme de véritables adversaires des manifestations kitsch : « la question est comme le couteau qui déchire la toile peinte du décor pour qu’on puisse voir ce qui se cache derrière » (*ILE*, p. 368). C’est de cette manière que Sabina explique le sens de son art, la peinture : « devant c’est le mensonge intelligible, et derrière transparait l’incompréhensible vérité » (*ILE*, p. 368). Tout comme les toiles de Sabina, les romans veulent rendre compte du monde et de l’existence, hors de la lentille idéalisante, sans tache et pleine de certitude du kitsch.

---

<sup>97</sup> Philip Roth, cité par Hermione Lee, « L’art de la fiction », art. cité.

<sup>98</sup> Jan Patocka, *L’Écrivain, son « objet » : Contribution à la philosophie de la littérature* [1990], cité par Gérard Conio, *L’art contre les masses*, ouvr. cité, p. 299.



## BIBLIOGRAPHIE

### CORPUS À L'ÉTUDE

KUNDERA, Milan, *L'insoutenable légèreté de l'être* [1984], postface de François Ricard, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1987.

ROTH, Philip, *La tache* [2000], Paris, Gallimard, 2002.

ROTH, Philip, *The Humain Stain*, New York, Houghton Mifflin Harcourt, 2000.

### CORPUS EXPLORATOIRE

BRETON, André, *Nadja* [1928], édition revue et corrigée par l'auteur en 1962, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1998.

BROCH, Hermann, *Les somnambules* [1931], Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1990.

HAWTHORNE, Nathaniel, *The Scarlett Letter* [1850], introduction of Douglas Grant, London, Oxford University Press, 1965.

KAKFA, Franz, *Le procès* [1925], traduction et introduction de Bernard Lortholary, Paris, Flammarion, 1983.

KUNDERA, Milan, *Le livre du rire et de l'oubli* [1979], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1985.

KUNDERA, Milan, *Risibles amours* [1971], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986.

KUNDERA, Milan, *L'immortalité*, Paris, Gallimard, 1990.

LEWIS, Sinclair, *Babbitt*, New York, New American Library, 1961.

MAILER, Norman, *Un rêve américain*, Paris, Grasset, 1971.

ROTH, Philip, *Pastorale américaine*, Paris, Gallimard, 1997.

ROTH, Philip, *J'ai épousé un communiste*, Paris, Gallimard, 2001.

ROTH, Philip, *La bête qui meurt*, Paris, Gallimard, 2003.

ROTH, Philip, *The Plot Against America*, New York, Houghton Mifflin Harcourt, 2004.

SOPHOCLE, *Œdipe roi*, Paris, Libraire Générale Française, coll. « Classiques de Poche », 1994.

TOLSTOÏ, Léon, *Anna Karénine* [1877], Paris, Le livre de poche, 1970.

## **SUR LE KITSCH**

ARRAULT, Valérie, *L'empire du kitsch*, Paris, Klincksieck, 2010.

BERTRAND, Denis, « Kitsch et dérision », *Actes Sémiotiques : Kitsch et avant-garde : stratégies culturelles et jugement esthétique* [En ligne], consulté le 13 octobre 2012, URL : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=2968>, 2006.



- BROCH, Hermann, *Création littéraire et connaissance : Essais* [1955], édition et introduction de Hannah Arendt, Paris, Gallimard, 2007.
- BRUCKNER, Pascal, *L'euphorie perpétuelle : essai sur le devoir de bonheur*, Paris, Grasset, 2000.
- BUSSIÈRE, Éric, *Le kitsch comme registre culturel de la postmodernité* [En ligne], mémoire de maîtrise, Université du Québec à Trois-Rivières, consulté le 1<sup>er</sup> mars 2014, URL : <http://depot-e.uqtr.ca/id/eprint/1639>, 2006.
- CALINESCU, Matei, *Five Faces of Modernity : Avant-garde, Decadence, Kitsch*, Bloomington, Indiana University Press, 1977.
- DETUE, Frédéric, « En dissidence du romantisme, la tradition post-exotique : Une histoire de l'idée de littérature aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles », thèse de doctorat, Saint-Denis, Université Paris VIII – Vincennes, 2011.
- DORFLES, Gillo, *Kitsch: An Anthology of Bad Taste*, London, Studio Vista Limited, 1969.
- DORFLES, Gillo, *Mythes et rites d'aujourd'hui*, Paris, Klincksieck, 1975.
- DUVIGNAUD, Jean, *BK, Baroque et Kitsch : Imaginaires de rupture*, Arles, Actes Sud, 1997.
- FRIEDLÄNDER, Saul, *Reflections of Nazism : An Essay on Kitsch and Death*, New York, Harper and Row, 1984.
- GENIN, Christophe, *Kitsch dans l'âme*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, coll. « Matière étrangère », 2010.
- GIESZ, Ludwig, *Phänomenologie des Kitsches*, Munich, W. Fink, 1971.

GREENBERG, Clement, *Art et culture : essais critiques* [1965], Paris, Macula, 1988.

KLÜGER, Ruth, *Refus de témoigner*, suivi de *La mémoire dévoyée : kitsch et camps*, Paris, Viviane Hamy, 1997.

KULKA, Tomas, *Kitsch and Art*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1996.

KULKA, Tomas, « Kitsch », *British Journal of Aesthetics* [En ligne], vol. 28, n° 1, 1988, consulté le 5 janvier 2014, URL : <http://bjaesthetics.oxfordjournals.org/content/28/1/18.full.pdf+html>.

LANDA, Eva, « L'art "dégénéré" et le projet culturel nazi : finitude et quête de l'éternité », *Le Coq-héron* [En ligne], vol. 2, n° 177, 2004, consulté le 4 mars 2013, URL : <http://www.cairn.info/revue-le-coq-heron-2004-2-page-161.htm>.

LE GRAND, Eva (dir.), *Séductions du kitsch*, Montréal, XYZ, 1996.

LUGG, Catherine A., *Kitsch from Education to Public Policy*, New York, Falmer Press, 1999.

LYANT, Jean-Claude, « Un kitsch très rationnel : introduction à la méthode de H.-J. Syderberg », *Études littéraires* [En ligne], vol. 18, n° 1, consulté le 4 mars 2014, URL : [id.erudit.org/iderudit/500676ar](http://id.erudit.org/iderudit/500676ar), printemps-été 1985, pp. 53-77.

MOLES, Abraham A., *Psychologie du kitsch : l'art du bonheur*, Paris, Denoël/Gonthier, 1971.

NORMAND, Jean-Michel, *Kitsch*, Paris, Éditions du Chêne, 1999.

OLALQUIAGA, Céleste, *Royaume de l'artifice : L'émergence du kitsch au XIX<sup>e</sup> siècle*, Lyon, Fage, 2008.

PROSCH, Harry (dir.), *Kitsch : Soziale und politische Aspekte einer Geschmacksfrage*. Munich, Paul List, 1985.

STEINBERG, Rolf, *Nazi-Kitsch*, Darmstadt, Melzer, 1975.

WAHL Eberhard et Abraham A. Moles, « Kitsch et objet », *Communications*, vol. 13, n° 13, 1969, pp. 105-129.

### **CULTURE ET SOCIÉTÉ DE MASSE**

ADORNO, Theodor W., *Kulturindustrie* [1944], Paris, Allia, 2012.

ADORNO, Theodor W. et Max Horkheimer, « L'industrie culturelle », *Communications*, n° 3, 1964.

ADORNO, Theodor W., *Essai sur Wagner* [1966], Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 1993.

ADORNO, Theodor W., *Théorie esthétique* [1970], Paris, Klincksieck, 2011.

ARENDT, Hannah, *Les origines du totalitarisme* [1951], Paris, Gallimard, 2002.

ARENDT, Hannah, *La crise de la culture : huit exercices de pensée politique*, Paris, Gallimard, 1972.

BENJAMIN, Walter, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2000.

BENJAMIN, Walter, *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2002.

BOURDIEU, Pierre, « L'opinion publique n'existe pas », *Les Temps modernes* [En ligne], n° 318, 1973, *Acrimed : Observatoire des médias*, consulté le 27 février 2015, URL : <http://www.acrimed.org>.

BROCH, Hermann, *Théorie de la folie des masses* [1979], édition établie par Paul Michael Lützeler, traduction de Pierre Rusch et Didier Renault, Paris, Tel Aviv, Éditions de l'Éclat, coll. « Philosophie imaginaire », 2008.

DAGENAIS, Daniel, *Hannah Arendt, le totalitarisme et le monde contemporain*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 2003.

DEBORD, Guy, *La société du spectacle* [1967], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992.

DEBORD, Guy, *Commentaires sur La société du spectacle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988.

DIAS, Michel, *Hannah Arendt : Culture et politique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2006.

FAYE, Eric, *Dans les laboratoires du pire : totalitarisme et fiction littéraire au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, José Corti, 1993.

LESLIE, Esther, *Walter Benjamin Overpowering Conformism*, « Modern European Thinkers », London, Pluto Press, 2000.

MORIN, Edgar, *Esprit du temps*, Paris, Grasset, 1962.

NEMOIANU, Virgil, *Postmodernism and Cultural Identities Conflicts and Coexistence*, Washington, Catholic University of America Press, 2010.

ROBERTS, David D., *The Totalitarian Experiment in Twentieth-Century Europe : Understanding the Poverty of Great Politics*, New York, Routledge, 2006.

ROMANO, Vicente, « Power, Cult and Kitsch », *Media, Culture and Society* [En ligne], vol. 8, n° 2, 1986, consulté le 1<sup>er</sup> février 2013, URL : <http://mcs.sagepub.com/content/8/2/211.extract>, pp. 211-221.

ROSENBERG, Bernard et David Manning White (dir.), *Mass Culture Revisited*, New York, Free Press, 1964.

ROSENBERG, Harold, « Pop Culture : Kitsch Criticism », *The Tradition of the New*, New York, Da Capo Press, 1959.

SCARPETTA, Guy, « Guy Debord, l'irrécupérable », *Le Monde diplomatique* [En ligne], mis en ligne en août 2006, consulté le 10 mai 2014, URL : <https://www.monde-diplomatique.fr/2006/08/SCARPETTA/13756>.

SCHEERBART, Paul, *L'Architecture de verre* [1914], précédé de « La sobriété "barbare" de Paul Scheerbart » de Daniel Payot, Strasbourg, Circé, 1995.

## PURITANISME ET AMÉRICANITÉ

BERND, Zila, *Américanité et mobilités transculturelles*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Americana », 2009.

DE TOCQUEVILLE, Alexis, *De la démocratie en Amérique* [1835], Paris, GF-Flammarion, 1981.

DOLE, Robert, *Le cauchemar américain : essai sur les vestiges du puritanisme dans la mentalité américaine actuelle*, Montréal, VLB, 1996.

ELLIOT, Emory, *Puritan Influences in American Literature*, Urbana, University of Illinois Press, 1979.

ERIKSON, Kai T., *Wayward Puritans : A Study in the Sociology of Deviance*, New York, John Wiley and Sons, 1966.

LABINE, Marcel, *Le roman américain en question*, Montréal, Québec Amérique, 2002.

SWIRSKI, Peter, *American Utopia and Social Engineering in Literature, Social Thought, and Political History*, New York, Routledge, 2011.

## AUTOUR DE KUNDERA

BOISEN, Jørn, *Une fois ne compte pas : nihilisme et sens dans L'insoutenable légèreté de l'être*, Copenhague, Museum Tusulanum Press, coll. « Études romanes », vol. 56, 2005.

BOUSOGLOU, Amber, « Milan Kundera, gardien des lettres tchèques », *Le Monde* [En ligne], mis en ligne le 28 août 2009, consulté le 3 septembre 2014, URL : [http://www.lemonde.fr/le-monde-2/article\\_interactif/2009/08/28/milan-kundera-gardien-des-lettres-tcheques\\_1232677\\_1004868\\_1.html](http://www.lemonde.fr/le-monde-2/article_interactif/2009/08/28/milan-kundera-gardien-des-lettres-tcheques_1232677_1004868_1.html).

BRUNEL, Pierre, *Transparences du roman : le romancier et ses doubles au XX<sup>e</sup> siècle : Calvino, Cendrars, Cortázar, Echenoz, Joyce, Kundera, Thomas Mann, Proust, Torga, Yourcenar*, Paris, Librairie José Corti, 1997.

CHOQUETTE, François, *Destins intimes de la connaissance dans L'insoutenable légèreté de l'être de Milan Kundera* [En ligne], mémoire de maîtrise, Université du Québec à Trois-Rivières, consulté le 1<sup>er</sup> mars 2014, URL : <http://depote.uqtr.ca/id/eprint/3365>, 1999.

CONIO, Gérard, *L'art contre les masses esthétiques et idéologiques de la modernité*, Lausanne, L'âge d'homme, 2003.

HERSANT, Yves, « Milan Kundera, la légère pesanteur du kitsch », *Critique*, n° 450, Paris, Éditions de Minuit, 1984.

KIMBALL, Roger, « The ambiguities of Milan Kundera », *The New Criterion* [En ligne], 1986, consulté le 25 janvier 2016, URL : <http://www.newcriterion.com/articles.cfm/The-ambiguities-of-Milan-Kundera-6639>.

KUNDERA, Milan, *L'art du roman* [1986], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2004.

KUNDERA, Milan, *Les testaments trahis*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993.

KUNDERA, Milan, *Le rideau : essai en sept parties*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005.

LE GRAND, Eva, « La liberté de l'imaginaire : *L'insoutenable légèreté de l'être* », *De la philosophie comme passion de la liberté*, Québec, Éditions du Beffroi, 1984.

LE GRAND, Eva, *Kundera ou la mémoire du désir*, préface de Guy Scarpetta, Montréal, XYZ, 1995.

PAUWELS, Ruben, *Kundera face au kitsch* [En ligne], thèse de doctorat, Université de Gand, 2003, consulté le 1<sup>er</sup> février 2013, URL : [http://www.ethesis.net/kundera/kundera\\_inhoud.htm](http://www.ethesis.net/kundera/kundera_inhoud.htm).

RABATÉ, Jean-Michel, « Le sourire du somnambule : de Broch à Kundera », *Critique*, n° 433-434, 1983.

RICARD, François, « Le point de vue de Satan », *Liberté* [En ligne], vol. 21, n° 1 : 121, 1979, consulté le 9 décembre 2013, URL : <http://id.erudit.org/iderudit/60131ac>, pp. 60-66.

RICARD, François, « L'Idylle et l'idylle : relecture de Milan Kundera », postface à Milan KUNDERA, *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1989, pp. 457-476.

RICARD, François, « Mortalité d'Agnès », postface à Milan KUNDERA, *L'immortalité*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1990, pp. 507 à 536.

RICARD, François, *Le dernier après-midi d'Agnès. Essai sur l'œuvre de Milan Kundera*, Paris, Gallimard, 2003.

SCARPETTA, Guy, *L'impureté*, Paris, Grasset, 1985.

SCARPETTA, Guy, *L'artifice*, Paris, Grasset, 1988.

SCARPETTA, Guy, « Une lecture complice », préface à Eva LE GRAND, *Kundera ou la mémoire du désir*, Montréal, XYZ, 1995, pp. 13-24.

SCARPETTA, Guy, *L'âge d'or du roman*, Paris, Grasset, coll. « Figures », 1996.

SAULIN-RYCKEWAERT, Anneliese, « La postmodernité selon Milan Kundera et Witold Gombrowicz », *La Revue des ressources* [En ligne], 2004, mis en ligne le 17 janvier 2010, consulté le 27 février 2016, URL : <http://www.larevuedesressources.org/la-postmodernite-selon-milan-kundera-et-witold-gombrowicz,327.html>.

TANAKA, Shuto, *Le rire et la mélancolie dans les romans de Kundera* [en ligne], thèse de doctorat, Université de Strasbourg, mis en ligne en mai 2013, consulté le 15 février 2016, URL : <http://www.theses.fr/2013STRAC008>.

## **AUTOUR DE ROTH**

BODDY, Kasia, « Philip Roth's Great Books : A Reading of The Human Stain », *The Cambridge Quarterly* [En ligne], vol. 39, n° 1, consulté le 1<sup>er</sup> mars 2014, URL : [http://www.researchgate.net/publication/249248589\\_Philip\\_Roth's\\_Great\\_Books\\_A\\_Reading\\_of\\_The\\_Human\\_Stain](http://www.researchgate.net/publication/249248589_Philip_Roth's_Great_Books_A_Reading_of_The_Human_Stain), 2010, pp. 39-60.



BRUHWILER, Claudia Franziska, *Political Initiation in the Novels of Philip Roth*, New York, Bloomsbury, 2013.

HALIO Jay et Ben Siegel (dir.), *Turning up the Flame : Philip Roth's later novels*, Newark, University of Delaware Press, 2005.

IVANOVA, Velichka, « David Gooblar : *The Major Phases of Philip Roth* », *European journal of American studies* [En ligne], 2012, consulté le 5 février 2016, URL : <http://ejas.revues.org/9466>.

KINZEL, T., *Die Tragödie und Komödie des amerikanischen Lebens. Eine Studie zu Zuckermans Amerika in der Amerika-Trilogie von Philip Roth*, Heidelberg, Winter, 2006.

LEE, Hermione, « L'art de la fiction : Philip Roth », *The Paris Review* [en ligne], n° 93, automne 1984, consulté le 15 janvier 2015, URL : <http://www.theparisreview.org/interviews/2957/the-art-of-fiction-no-84-philip-roth>.

LÉVY Paule et Ada Savin (dir.), *Profils américains : Philip Roth*, Montpellier, Université Paul Valéry III, CERCLA, 2002.

MILBAUER, A. et D. Watson (dir.), *Reading Philip Roth*, New York, St. Martin's Press, 1988.

MILOWITZ, Steven, *Philip Roth Considered : The Concentrationary Universe of the American Writer*, New York, Garland, 2000.

MORLEY, Catherine, *The Quest for Epic in Contemporary American Fiction : John Updike, Philip Roth and Don DeLillo*, New York, Routledge, 2008.

PINSKER, Sanford (dir.), *Critical Essays on Philip Roth*, Boston, G. K. Hall and Co., 1982.

POSNOCK, Ross, « Purity and Danger : On Philip Roth », *Raritan : A Quarterly Review*, vol. 21, n° 2 : 99, 2001, pp. 85-103.

SAFER, Elaine B., *Mocking the Age : The Later Novels of Philip Roth*, SUNY Series in Modern Jewish Literature and Culture, Albany, State University of New York, 2006.

SAMPSON, Steven, *Corpus Rothi II : Le Philip Roth tardif, de Pastorale américaine à Némésis*, Paris, Léo Scheer, coll. « Variations », 2012.

SCARPETTA, Guy, « Cauchemar nazi aux États-Unis », *Le Monde diplomatique* [En ligne], mis en ligne en juillet 2006, consulté le 5 mars 2015, URL : <https://www.monde-diplomatique.fr/2006/07/SCARPETTA/13619>.

SCHECHNER, Mark, *Up Society's Ass, Copper : Rereading Philip Roth*, Madison, The University of Wisconsin Press, 2003.

SHOSTAK, Debra (dir.), *Philip Roth : American Pastoral, The Human Stain, The Plot Against America*, London, New York Continuum, 2011.

TENENBAUM, David, « Race, Class, and Shame in the Fiction of Philip Roth », *Shofar : an Interdisciplinary Journal of Jewish Studies*, vol. 24, n° 4, 2006, pp. 34-49.

WADE, Stephen, *Imagination in Transit : The Fiction of Philip Roth*, Sheffield, Sheffield Academic Press, 1996.

## **RELATION ENTRE ROTH ET KUNDERA**

IVANOVA, Velichka, « L'Ouest face à l'Est : de l'idéal à la désillusion. Viktor Paskov, Milan Kundera, Philip Roth », *Trans : Revue de littérature générale et comparée* [En ligne], vol. 5, 2008, consulté le 1<sup>er</sup> juillet 2014, URL : <http://trans.revues.org/225>.

IVANOVA, Velichka, *Fiction, utopie, histoire : Essai sur Philip Roth et Milan Kundera*, Paris, L'Harmattan, coll. « Littératures comparées », 2010.

ROTH, Philip, « Introducing Milan Kundera », in Milan KUNDERA, *Laughable Loves*, New York, Albert A. Knopf, 1975.

ROTH, Philip, « Afterword : A Talk with the Author », dans Milan KUNDERA, *The Book of Laughter and Forgetting*, New York, Penguin Books, coll. « Writers from the Other Europe », 1980, pp. 229-237.

ROTH, Philip, « The Most Original Book of the Season », *New York Times* [En ligne], 30 novembre 1980, consulté le 10 novembre 2014, URL : <https://www.nytimes.com/books/98/05/17/specials/kundera-roth.html>.

ROTH, Philip, « Conversation à Londres et dans le Connecticut avec Milan Kundera », *Parlons travail*, Paris, Gallimard, 2004.

ROTH, Philip et Martin Asher, *Reading Myself and Others*, New York, Vintage International, 2001.

ROTH PIERPONT, Claudia, « The Book of Laughter : Philip Roth and his Friends », *The New Yorker* [En ligne], mis en ligne le 7 octobre 2013, consulté le 7 mai 2015, URL : <http://www.newyorker.com/magazine/2013/10/07/the-book-of-laughter>.

SANCHEZ-CANALES, Gustavo, « About Society : A Book Review Article of Work on Roth and Kundera by Shostak and Ivanova », *CLCWeb : Comparative Literature and Culture* [En ligne], vol. 13, issue 4, 2011, consulté le 3 juillet 2015, URL : <http://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1872&context=clcweb>.

## LITTÉRATURE, PHILOSOPHIE ET SOCIÉTÉ

ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte* [1965], Paris, Points, coll. « Essais », 2011.

LEMMENS, Kateri, *Nihilisme et création. Lectures de Nietzsche, Musil, Kundera, Aquin*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2015.

RIVARD, Yvon, *Une idée simple*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2010.

ZÉRAFFA, Michel, *Roman et société*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Le Sociologue », 1971.

### **AUTOUR DE L'IRONIE**

SCHŒNTJES, Pierre, *Poétique de l'ironie*, Paris, Points, coll. « Essais », 2001.

TRABELSI, Mustapha (dir.), *L'ironie aujourd'hui : lectures d'un discours oblique*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2006.