

LA FEMME EST-ELLE VRAIMENT L'AVENIR DE L'HOMME ?

LA REPRÉSENTATION DE LA FEMME DANS L'OEUVRE
ROMANESQUE DE MILAN KUNDERA

Aantal woorden: 31 816

An-Marie Follens

Studentennummer: 01304192

Promotor: Prof. dr. Pierre Schoentjes

Copromotor: Dr. Griet Theeten

Masterproef voorgelegd voor het behalen van de graad Master in de richting Taal- en
letterkunde : Frans – Italiaans

Academiejaar: 2017 – 2018

« *La femme est l'avenir de l'homme*. Au fait, qui a dit ça ?

Je ne sais plus. Lénine ? Kennedy ? Non, un poète.

– Aragon », soufflai-je.

Avenarius dit sans aménité : « Qu'es-ce que cela veut dire que la femme est l'avenir de l'homme ? Que les hommes vont devenir des femmes ? Je ne comprends pas cette phrase
stupide !

– Ce n'est pas une phrase stupide ! C'est une phrase poétique ! » dit Paul¹.

¹ Milan Kundera, *L'immortalité*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1993 [1990], p. 496 - 497. Dorénavant abrégé par « *IM* ».

Remerciements

Avant de présenter mon mémoire de Master, j'aimerais prendre le temps de remercier un certain nombre de personnes. Tout d'abord, je voudrais remercier mon directeur de recherche, le professeur Pierre Schoentjes qui a suscité mon intérêt pour la littérature française contemporaine à travers le cours de Master « Moderne Franse Letterkunde : Bijzondere vraagstukken I ». En deuxième lieu, je remercie de tout cœur ma codirectrice de thèse Griet Theeten pour sa disponibilité, ses conseils, sa confiance et son agréable collaboration.

Ensuite, ma gratitude particulière s'adresse à mon mentor Raymond Fichet qui m'a assistée et secourue pendant toute ma formation universitaire et qui a passé de longues heures à corriger et à relire rigoureusement cette recherche. Son support inconditionnel, sa patience à toute épreuve, ses conseils critiquement fondés et nos discussions linguistiques m'ont permise de rédiger ce mémoire de Master en toute quiétude.

Troisièmement, je voudrais remercier Matthias Somers qui a su susciter mon intérêt concernant la représentation problématique de la femme dans la littérature pendant son cours sur l'étude littéraire féministe.

Finalement, n'oublions pas mes parents et mes anciennes amies de l'enseignement secondaire qui m'ont toujours soutenue et mes collègues de la formation Communication d'Entreprise multilingue qui ont subi mes extrapolations incessantes concernant la problématique de la représentation de la femme dans l'œuvre romanesque de Kundera.

Liste d'abréviations

- P** Milan Kundera, *La plaisanterie*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2003 [1967].
- VIE** Milan Kundera, *La vie est ailleurs*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1987 [1973].
- LVA** Milan Kundera, *La valse aux adieux*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1999 [1973].
- LRO** Milan Kundera, *Le livre du rire et de l'oubli*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1985 [1978].
- ILE** Milan Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1989 [1984].
- IM** Milan Kundera, *L'immortalité*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1993 [1990].
- L** Milan Kundera, *La lenteur*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1998 [1995].
- ID** Milan Kundera, *L'Identité*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2000 [1997].
- IG** Milan Kundera, *L'Ignorance*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2005 [2003].

Introduction

#meToo. Voilà le plus célèbre *hashtag* diffusé sur les réseaux sociaux les trois derniers mois de 2017. Il a été mis sur pied sur Twitter pour encourager les femmes à partager leurs expériences concernant les agressions sexuelles et le harcèlement suite aux accusations de cette nature portées contre le producteur américain Harvey Weinstein.

Ces dernières années, le thème de l'inégalité des femmes dans le monde et l'injustice commise envers elles a bien montré son actualité. Même en 2017, les femmes sont encore désavantagées par rapport aux hommes quoiqu'elles forment la moitié de la population mondiale. L'écart de rémunération entre les hommes et les femmes et l'oppression des femmes dans diverses cultures et religions ne sont que deux émanations de cette situation intolérable.

Bien que l'histoire occidentale ait connu des féministes célèbres comme Christine de Pizan (14^{ième} – 15^{ième} siècle), Mary Wollstonecraft (18^{ième} siècle) et George Sand (19^{ième} siècle), ce n'est qu'avec l'entrée de Virginia Woolf (1882 – 1941) et Simone de Beauvoir (1908 – 1986) que l'étude féministe proprement dite est prise au sérieux. Dans son article « Le féminisme et les études littéraires en France et en Amérique du Nord », Jeannette Laillou Savona explique que les recherches féministes se fondent dès lors sur « l'affirmation que les femmes ont toujours été opprimées soit physiquement soit économiquement soit mentalement par les structures sociales et culturelles de tous les pays, et sur la conviction qu'il y a lieu de mettre fin à une telle oppression »². Aussi bien dans les pays anglo-saxons qu'en France, une bonne partie de ces recherches est consacrée à la représentation de la femme dans la littérature ou comme Laillou Savona le reformule : « les images et stéréotypes des femmes en littérature »³.

Voilà précisément le domaine de recherche auquel nous voulons contribuer. Étant donné qu'une recherche détaillée de la représentation de la femme dans la littérature française nous mènerait trop loin, nous nous focaliserons uniquement sur un écrivain français contemporain, plus précisément Milan Kundera (°1929).

² Jeannette Laillou Savona, « Le féminisme et les études littéraires en France et en Amérique du Nord », *Littérature*, No. 69, 1988, p. 113.

³ *Ibid.*, p. 115.

Ce candidat au Prix Nobel constitue l'objet d'étude de notre mémoire de bachelier. À la base se trouvait un article intitulé « Milan Kundera : libertin ou misogyne ? »⁴ paru en 2013 dans le magazine culturel participatif *Profondeur de champs*, qui a attiré notre attention sur la façon dont Kundera met en scène ses personnages féminins dans le « cycle tchèque »⁵.

Dans cet article, l'auteur Lucas Gaudissart énumère nombre d'exemples dans « le cycle tchèque » du romancier défavorables à l'égalité de la femme. Il s'agit ici d'un aspect que nous n'avions pas rencontré pendant l'analyse des trois romans qui constituent le « cycle français ». Ainsi, l'article de Lucas Gaudissart devenait notre source d'inspiration pour entamer une recherche quant à la question de savoir pourquoi il y avait une si grande discordance entre le « cycle français » et les passages concernant la représentation des personnages féminins cités dans l'article portant sur le « cycle tchèque ».

Par conséquent, le principal objectif de ce mémoire est donc d'examiner comment l'auteur dépeint la femme dans l'intégralité de son œuvre. De plus, nous analyserons s'il y a lieu de constater une évolution positive quant à l'approche et la représentation de la femme.

Étant donné la diversité de l'œuvre de Milan Kundera – il n'a pas seulement rédigé des romans mais également des essais, des pièces de théâtre, des recueils de poèmes et un recueil de nouvelles *Risibles amours* – nous nous limiterons à son œuvre romanesque. Plus précisément, nous analyserons en détail les six romans qui constituent le « cycle tchèque », à savoir *La plaisanterie* (1967), *La vie est ailleurs* (1973), *La valse aux adieux* (1973), *Le livre du rire et de l'oubli* (1978), *L'insoutenable légèreté de l'être* (1984) et *L'immortalité* (1990). Nous ajoutons ensuite à ce corpus le « cycle français », à savoir *La lenteur* (1995), *L'identité* (1997) et *L'ignorance* (2000), qui présentent de grandes similitudes, tant au niveau formel qu'au niveau de la représentation de la femme, avec les deux derniers romans du « cycle tchèque », c'est-à-dire *L'insoutenable légèreté de l'être* et *L'immortalité*.

Dans les quatre chapitres que compte cette recherche, nous analyserons structurellement et chronologiquement la façon dont Kundera représente la femme dans les neuf romans qui forment le corpus. Toutefois, avant d'aborder ces analyses, il est indispensable d'établir un

⁴ Lucas Gaudissart, « Milan Kundera : libertin ou misogyne ? », *Profondeur de champs*, 2013, < <http://profondeurdechamps.com/2013/05/06/milan-kundera-libertin-ou-misogyne/> > (consulté le 17 décembre 2017).

⁵ Les répartitions de l'œuvre de Kundera, c'est-à-dire le « cycle tchèque » et le « cycle français », sont inspirées des essais de François Ricard (François Ricard, trad. Martine Woudt, *Agnes' Laatste Middag. Een inleiding tot het werk van Milan Kundera*, Amsterdam, Ambo, 2004.) et de Martine Boyer-Weinmann (Martine Boyer-Weinmann, *Lire Milan Kundera*, Paris, A. Colin, 2009.).

cadre théorique dans lequel nous traiterons en premier lieu trois modèles féministes qui étudient le rapport entre hommes et femmes. Concernant cette question, la critique féministe a connu plusieurs évolutions que nous incorporons dans trois moments significatifs⁶, à savoir « le modèle traditionnel » dont une des représentantes les plus célèbres est Simone de Beauvoir, le « modèle féministe » et finalement le « modèle postmoderne ». La deuxième partie du cadre théorique se concentre sur la position de la femme dans la société patriarcale, vu que la société dépeinte par Kundera répond parfaitement aux caractéristiques de ce type de société. Nous nous servirons de l'essai de Kate Millett, intitulé *Sexual Politics*⁷, pour démontrer que les relations entre homme et femme sont basées sur la domination masculine et pour examiner comment ces relations fonctionnent concrètement dans les divers segments de la société patriarcale.

L'intégralité du cadre théorique de cette recherche constituera le fondement des commentaires de texte. Les quatre chapitres qui suivent forment séparément une phase caractérisée par la façon délimitée dont la femme est représentée par Kundera aussi bien au niveau formel qu'au niveau du contenu. La première phase comporte les deux romans de Kundera, c'est-à-dire *La plaisanterie* et *La vie est ailleurs*. La deuxième phase incorpore *La valse aux adieux*. *Le livre du rire et de l'oubli* constitue la troisième phase et finalement la quatrième phase analyse d'une part les romans *L'insoutenable légèreté de l'être* et *L'immortalité* et le « cycle français » de l'autre. Pour éviter tout malentendu, au début de chaque chapitre, chaque phase sera amplement définie.

⁶ Ces trois moments significatifs sont inspirés de l'article d'Isabelle Boisclair et de Lori Saint-Martin intitulé « Féminin/ Masculin : Jeux et transformation » : Isabelle Boisclair et Lori Saint-Martin, « Féminin/ Masculin : Jeux et transformations », *Voix et images*, No. 322, 2007, p. 9 – 13.

⁷ Kate Millett, *Sexual Politics*, New York, Doubleday, 1970.

1. Chapitre 1 : Cadre théorique. La représentation de la femme dans la société et son rapport à l'homme

Avant d'étudier la représentation de la femme et les rapports qu'elle entretient avec l'homme dans l'œuvre romanesque de Milan Kundera, il est indispensable d'établir avant tout un bilan des différentes méthodes utilisées pour éclaircir le rapport entre homme et femme. Pour conclure ce premier chapitre, nous fournirons un aperçu de la position de la femme dans une société patriarcale vu qu'elle représente exactement le type de société dans laquelle les personnages féminins des romans de Kundera demeurent.

1.1 Trois modèles féministes pour démontrer le rapport entre hommes et femmes

Pour aborder la problématique de la représentation de la femme dans les romans de Kundera, il est essentiel de concevoir qu'il existe une évolution dans la façon d'examiner les relations entre hommes et femmes. La critique féministe a connu diverses évolutions que nous pouvons répartir en trois grands moments.

A travers l'histoire, la relation entre homme et femme a été perçue comme étant aristotélicienne, c'est-à-dire de façon binaire et hiérarchisée. Ce type de modèle a été désigné par Isabelle Boisclair et Lori Saint-Martin comme le « **modèle traditionnel** »⁸ et a servi comme instrument de dénonciation de l'inégalité sociale entre les deux sexes. Ce modèle part de la Nature qui a créé cette division des sexes entraînant une division au niveau social. Les hommes représentent le côté rationnel et ils sont destinés à la vie publique, culturelle et intellectuelle. Les femmes, par contre, correspondent au côté émotionnel, destinées à une vie domestique, liées à la nature et de ce fait dépendantes de leur condition physique⁹.

Simone de Beauvoir, une des opposantes les plus ardentes de ce modèle aristotélicien, explique au début de son essai *Le deuxième sexe* ce rapport entre les deux sexes dans lequel la femme est toujours inférieure à l'homme :

Le rapport des deux sexes n'est pas celui de deux électricités, de deux pôles : l'homme représente à la fois le positif et le neutre au point qu'on dit en français « les hommes » pour désigner les êtres humains, [...]. La femme apparaît comme le négatif si bien que toute

⁸ Isabelle Boisclair et Lori Saint-Martin, « Féminin/ Masculin : Jeux et transformations », *op. cit.*, p. 11.

⁹ Isabelle Boisclair et Lori Saint-Martin, « Les conceptions de l'identité sexuelle, le postmodernisme et les textes littéraires », *Recherches féministes*, No. 192, 2006, p. 7.

détermination lui est imputée comme limitation, sans réciprocité. [...] un homme est dans son droit en étant homme, c'est la femme qui est dans son tort. [...] L'humanité est mâle et l'homme définit la femme non en soi mais relativement à lui ; elle n'est pas considérée comme un autonome. [...] Elle se détermine et se différencie par rapport à l'homme et non celui-ci par rapport à elle ; elle est l'inessentiel en face de l'essentiel. Il est le Sujet, il est l'Absolu : elle est l'Autre.¹⁰

En d'autres mots, selon de Beauvoir, les hommes représentent les valeurs positives (l'esprit et la raison) qui sont toujours valorisées contrairement au pôle négatif, celui des femmes, qui est caractérisé par les aspects du corps, de la procréation et des émotions.

En réaction contre ce modèle, selon certains trop binaire, le « **modèle féministe** » ou le modèle « moderne »¹¹ voit le jour au cours des années 70 et 80. La femme est désormais consciente de son statut inférieur que l'homme lui a depuis toujours attribué – elle est « l'Autre » – et veut l'abolir en revalorisant son identité en tant que femme. Le dessein n'était plus de démoniser les hommes mais de chercher à atteindre un équilibre entre les deux pôles en remettant en question la dominance de l'homme sur la femme et en partageant des visions nouvelles. En conséquence, la binarité entre les deux sexes n'était plus appliquée de manière dogmatique, contrairement au modèle précédent, uniquement naturaliste¹².

Remarquons que ce modèle a aussi été remis en cause par les lesbiennes et les bisexuels qui ont déploré son aspect hétéronormatif. Après la dénonciation de « l'Autre-féminin »¹³ et puis de « l'Autre-homosexuel »¹⁴, ce modèle a définitivement perdu sa légitimité. La situation était certainement devenue insoutenable avec la prise de conscience et la reconnaissance des transsexuels et des intersexués.

Tandis que dans le deuxième modèle la binarité entre les sexes n'était plus suivie de manière absolue, dans le troisième modèle ou le « **modèle postmoderne** » ou « ouvert »¹⁵, cette subdivision binaire s'estompe de plus en plus en ne liant plus systématiquement des traits masculins à un corps d'homme et des traits féminins à un corps de femme. Les adeptes de ce modèle, dont la plus célèbre est Judith Butler, avancent que la diversité dans l'espèce

¹⁰ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe. Tome 1 : Les faits et les mythes*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1976 [1949], p. 14 – 15.

¹¹ Isabelle Boisclair et Lori Saint-Martin, « Féminin/ Masculin : Jeux et transformations », *op. cit.*, p. 11.

¹² Isabelle Boisclair et Lori Saint-Martin, « Les conceptions de l'identité sexuelle, le postmodernisme et les textes littéraires », *op. cit.*, p. 7 – 8.

¹³ *Ibid.*, p. 21.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Isabelle Boisclair et Lori Saint-Martin, « Féminin/ Masculin : Jeux et transformations », *op. cit.*, p. 11.

humaine ne peut pas être réduite à un système binaire aussi simple. En conséquence, selon Butler, la frontière entre masculin et féminin doit être complètement dépouillée de son pilier biologique¹⁶ :

The sex/gender distinction and the category of sex itself appear to presuppose a generalization of 'the body' that preexists the acquisition of its sexed significance. This 'body' often appears to be a passive medium that is signified by an inscription from a cultural source figured as 'external' to that body. Any theory of the culturally constructed body, however, ought to question 'the body' as a construct of suspect generality when it is figured as passive and prior to discourse.¹⁷

Dans ce modèle, l'homme et la femme cessent d'être l'Un ou l'Autre imposés par leurs traits biologiques. Ce modèle qui reconnaît « l'Autre-diversité sexuelle »¹⁸, ouvre des possibilités identitaires innombrables dans lesquelles la frontière entre homme et femme devient de plus en plus brouillée et floue. Le travestissement, dans lequel on parodie une identité sexuelle, n'est qu'un exemple de ces nouvelles identités rendues possibles par l'abolition de la frontière entre homme et femme.

The performance of drag plays upon the distinction between the anatomy of the performer and the gender that is being performed. But we are actually in the presence of three contingent dimensions of significant corporeality : anatomical sex, gender identity, and gender performance.¹⁹

Cet exemple démontre comment la division dichotomique entre homme et femme s'est adaptée pour finalement disparaître.

Après avoir discuté chronologiquement dans l'histoire de l'étude féministe trois méthodes de concevoir la relation entre homme et femme, d'abord stricte et puis plus en plus ambiguë, dans la partie suivante nous nous concentrons sur un type de société qui rayonne fortement le « modèle traditionnel » discuté ci-dessus. Vu l'omniprésence de cette société dans l'œuvre romanesque de Milan Kundera, il est indispensable que nous étudions comment la femme y est positionnée et comment celle-ci produit un impact profond sur sa vie quotidienne.

¹⁶ Isabelle Boisclair et Lori Saint-Martin, « Féminin/ Masculin : Jeux et transformations », *op. cit.*, p. 11.

¹⁷ Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York et Londres, Routledge, 1999 [1990], p. 164.

¹⁸ Isabelle Boisclair et Lori Saint-Martin, « Les conceptions de l'identité sexuelle, le postmodernisme et les textes littéraires », *op. cit.*, p. 21.

¹⁹ Judith Butler, *op. cit.*, p. 175.

1.2 La femme dans la société patriarcale

La société historiquement parlant la plus dominante, également ubiquiste dans les romans de Kundera, est la société patriarcale dans laquelle l'« organisation sociale et juridique [est] fondée sur la détention de l'autorité par les hommes »²⁰.

Sous l'influence de cette description de la société patriarcale, un des jugements les plus renommés de l'étude féministe voit le jour, à savoir « On ne naît pas femme : on le devient »²¹. En utilisant cette phrase courte, Simone de Beauvoir indique que l'infériorité de la femme dans la société patriarcale est culturellement construite et non pas par sa nature :

Aucun destin biologique, psychique, économique ne définit la figure que revêt au sein de la société la femelle humaine ; c'est l'ensemble de la civilisation qui élabore ce produit intermédiaire entre le mâle et le castrat qu'on qualifie de féminin. Seule la médiation d'autrui peut constituer un individu comme un Autre.²²

La civilisation et l'éducation influencent les enfants afin de les orienter dans un rôle masculin ou féminin. Toutefois, Beauvoir prône que les filles et les garçons ne sont pas initialement distinctifs :

Chez les filles et les garçons, le corps est d'abord le rayonnement d'une subjectivité, l'instrument qui effectue la compréhension du monde : c'est à travers les yeux, les mains, non par les parties sexuelles qu'ils appréhendent l'univers. Le drame de la naissance, celui du sevrage se déroulent de la même manière pour les nourrissons des deux sexes ; ils ont les mêmes intérêts et les mêmes plaisirs ;²³

Dans son essai *Sexual Politics*, Kate Millett reconnaît également l'importance de la société et de l'éducation dans la formation de l'identité définitive de la femme :

Because of our social circumstances, male and female are really two cultures and their life experiences are utterly different – and this is crucial. Implicit in all the gender identity development which takes places through childhood is the sum total of the parents, the peers, and the culture's notions of what is appropriate to each gender by way of temperament, character, interests, status, worth, gesture, and expression. Every moment of the child's life is a clue to how he or she must think and behave to attain or satisfy the demands which gender places upon one. In adolescence, the merciless task of conformity grows to crisis proportions, generally cooling and settling in maturity.²⁴

²⁰ Pierre Bonte et Michel Izard, *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1991, p. 455.

²¹ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe. Tome 2 : L'expérience vécue*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1976 [1949], p. 13.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

²⁴ Kate Millett, *op. cit.*, p. 31.

De plus, Kate Millett prouve que les relations entre les deux sexes ne se situent pas exclusivement au niveau personnel ou au niveau de la société. Néanmoins, ces relations sont intrinsèquement politiques²⁵, dans ce sens que la relation du pouvoir entre homme et femme est inégale (en faveur de l'homme) dans une société patriarcale.

Selon Millett, la politique sexuelle est déterminée par trois composants : le tempérament ou la nature (le composant psychologique), le rôle (le composant sociologique), et le statut (le composant politique) du sexe. Abstraction faite de la nature personnelle de l'individu, les deux sexes sont influencés à travers leur éducation et la société pour présenter certaines caractéristiques conformes aux exigences de la société patriarcale. Les hommes sont considérés comme étant plus agressifs, intelligents, efficaces et forts que les femmes. La nature des femmes, décrite par la société patriarcale, doit être axée sur la passivité, l'ignorance, la docilité, la vertu et l'inefficacité. Deuxièmement, pour les hommes, le rôle du sexe dans la société patriarcale consiste en fixation sur la performance et l'ambition. Quant aux femmes, par contre, le rôle de femme ménagère et de garde d'enfants leur était assigné, conséquence directe de leurs caractéristiques biologiques. Enfin, en ce qui concerne le statut, celui de l'homme est supérieur à celui de la femme²⁶.

Millett observe en 1970 que toutes les institutions qui répandent le pouvoir dans la société patriarcale (pensons aux universités, aux sciences, aux finances, à l'armée et à la politique) sont dans les mains des hommes. Donc, elle conclut que la moitié de la société, c'est-à-dire les hommes, domine l'autre moitié de la société, à savoir les femmes²⁷.

Dans la société patriarcale, la famille occupe une position essentielle, représentant le lien entre l'individu et la société. Millett retrouve les mêmes structures politiques dans la famille quoique dans une version minimalisée. Comme dans la société, l'homme se positionne à la tête de la famille :

Traditionally, patriarchy granted the father nearly total ownership over wife or wives and children, including the powers of physical abuse and often even those of murder and sale. Classically, as head of the family the father is both begetter and owner in a system in which kinship is property.²⁸

²⁵ Le terme « politique » réfère dans l'essai de Kate Millett aux « power-structured relationships, arrangements whereby one group of persons is controlled by another » (Kate Millett, *op. cit.*, p. 23.)

²⁶ Kate Millett, *op. cit.*, p. 26.

²⁷ *Ibid.*, p. 25.

²⁸ *Ibid.*, p. 33.

Selon Millett, dans la société patriarcale, le pouvoir économique est un des aspects les plus suppressifs pour les femmes. Celles-ci ont toujours travaillé, mais deux tiers des femmes ne sont pas rémunérées pour les tâches qu'elles exécutent (pensons aux travaux ménagers ou l'éducation de leurs propres enfants). Dans une société basée sur une économie monétaire, gagner de l'argent est la garantie pour obtenir son autonomie. Et même si une femme est rémunérée pour son travail, elle est moins payée que ses collègues masculins pour les mêmes prestations²⁹.

De même, la culture et la religion enracinées dans la société patriarcale se montrent défavorables aux femmes. Que ce soit le christianisme, l'islam ou le judaïsme, leurs doctrines concernant l'origine de la femme, sa nature et sa sexualité sont associées au mal³⁰. Selon Millett, la représentation de la femme dans les médias culturels, aussi bien dans le passé qu'au présent, provoque ainsi un effet dévastateur sur son estime de soi. Dépourvue de toute dignité, elle est dépeinte comme un objet sexuel infantilisé que les hommes peuvent manipuler comme bon leur semble³¹.

Ainsi par le biais de la représentation de la femme dans les médias culturels, nous arrivons à la représentation de la femme dans la littérature et plus précisément à celle dans les romans de Kundera. Dans les chapitres qui suivent nous examinerons comment les personnages féminins qui vivent dans la société patriarcale de Milan Kundera sont décrits et comment cette société conditionne l'identité de ces personnages. En dernier lieu, nous examinerons quel modèle de rapports entre homme et femme est le plus dominant dans son œuvre romanesque.

²⁹ Kate Millett, *op. cit.*, p. 39 – 40.

³⁰ *Ibid.*, p. 51.

³¹ *Ibid.*, p. 54.

2. Chapitre 2 : Première phase. *La plaisanterie* (1967) et *La vie est ailleurs* (1973)

Dear Jordan, there are questions I like to answer, and there are others that I neither wish nor know how to respond to. ... I don't know how to tell you why the women in my novels are the way they are. [...] Here is the realm of the unconscious, of the irrational, a realm quite intimate to me. There is a limit beyond which the novelist can theorize no further on his own novels and whence he must know how to keep his silence. We have reached that limit.³²

Dans ce fragment référant à une interview avec Jordan Elgrably, Milan Kundera est confronté avec le fait qu'il représente ses personnages féminins d'une manière inférieure par rapport au sexe masculin. A travers sa réponse, le lecteur ne peut que remarquer que le romancier se sent coincé. Par conséquent, il se défend en disant qu'il se trouve dans l'impossibilité de contrôler la façon dont il dépeint ses personnages féminins parce qu'il s'agit d'un événement qui se déroule dans son inconscient.

Dans ce chapitre, nous examinerons la représentation de la femme problématique dans les deux premiers romans de Kundera, c'est-à-dire *La plaisanterie* (1967) et *La vie est ailleurs* (1973), qui ont provoqué le type de critique féministe décrit dans le fragment ci-dessus.

2.1 Définition de la première phase

Du point de vue de la représentation de la femme, nous considérons ces deux premiers romans comme étant la première phase dans son œuvre romanesque.

Dans *La plaisanterie* et *La vie est ailleurs*, nous observons une représentation et une description stéréotypées de la femme, conforme au « modèle traditionnel » décrit dans le cadre théorique³³. Ce modèle dénonce des oppositions binaires strictes entre l'homme et la femme dans lesquelles l'homme représente toutes les caractéristiques positives comme la raison et l'intellectualité et la femme fait fonction de pôle négatif qui représente l'émotionnel et une vie conditionnée par la nature. En un mot, elle représente indubitablement, comme Simone de Beauvoir l'explique dans son essai *Le deuxième sexe*, « l'Autre »³⁴.

Dans son essai *Milan Kundera & Feminism. Dangerous intersections*, John O'Brien assure que Kundera a créé dans ces romans un univers qui ne dépasse certainement pas les codes

³² Jordan Elgrably, « Conversations With Milan Kundera », *Salmagundi*, No. 70, hiver 1987, p. 22.

³³ Isabelle Boisclair et Lori Saint-Martin, « Féminin/ Masculin : Jeux et transformations », *op. cit.*, p. 11.

³⁴ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe. Tome 1 : Les faits et les mythes*, *op. cit.*, p. 15.

sociaux et politiques de la société des années soixante dans un régime soviétique mais se base, au contraire, sur les stéréotypes les plus obstinés en représentant les personnages féminins comme des objets qui satisfont au désir et à la violence intrinsèque de l'homme :

The earlier works in particular read like a catalogue of representational strategies identified as patriarchal by feminist critics in the same period Kundera was writing the texts : concentration on physical characteristics (at the expense of other insights), description that encourages or reinforces the tradition of viewing women as sex objects, fragmentation and itemization of the female body, emphasis on sexual traits or experiences, interest in female character only inasmuch as they fall within the field of male sexual desire, lack of commensurate attention to physicality or physical attractiveness in male characters, and so on.³⁵

En d'autres mots, O'Brien affirme que cet univers créé par Kundera est une copie d'une société patriarcale typique comme Kate Millett le décrit dans son essai *Sexual Politics* où les rapports de pouvoir entre homme et femme sont des « power-structured relationships, arrangements whereby one group of persons is controlled by another »³⁶.

C'est la raison pour laquelle la critique Vivian Gornick était fortement déçue après que Kundera avait déclaré qu'il voulait proclamer « a new testimony about mankind »³⁷ dans ses romans :

With all his great gifts for imaginative writing [Kundera] has essentially forsworn the novelist's obligation to make people out of his characters. He is content to let his characters serve as cartoon figures in a landscape of indictment that lacks sufficient dimension to declare itself a portrait of the human condition.³⁸

C'était la même consternation qui a incité John O'Brien à entreprendre son étude en analysant les romans de Kundera d'un point de vue féministe. En traitant les femmes comme des objets, O'Brien explique que la problématique ne se situe pas seulement dans la fausse représentation des femmes d'une façon stéréotypée, mais aussi dans la reproduction continue des mêmes types délimités de femmes³⁹.

³⁵ John O'Brien, *Milan Kundera & Feminism. Dangerous intersections*, Basingstoke, Macmillan, 1995, p. 14.

³⁶ Kate Millett, *op. cit.*, p. 23.

³⁷ John O'Brien, *op. cit.*, p. 2.

³⁸ Vivian Gornick, « Everything to Regret, Everything to Suspect », *Village voice*, Vol. 27, No. 47, 1982, p. 49-50.

³⁹ John O'Brien, *op.cit.*, p. 3.

2.2 La beauté opposée à la laideur

Kundera a été souvent loué comme étant l'écrivain au style scripturaire « shockingly honest »⁴⁰. Toutefois O'Brien exhorte le lecteur à se montrer plutôt critique envers cette affirmation. Pour lui, la sincérité de ses descriptions peut facilement être interprétée comme de la grossièreté et même de la misogynie : « What is seldom considered is that the honest more often than not originates from the universe of misogynistic truth »⁴¹.

Ce qui semble honnête et objectif aux yeux de Kundera, s'avère être offensant pour le lecteur et surtout pour le lecteur féministe. Le critique américain affirme ainsi que Kundera se noie dans sa pensée patriarcale et stéréotypée par rapport à l'apparence physique de ses personnages féminins. De plus, faisant usage de descriptions superficielles, Kundera renie sa propre conviction que ses romans recherchent le paradoxe et la profondeur : « Given Milan Kundera's strong belief that novels should seek to reflect paradox and depth, one of the most disappointing features of his fiction is the apparent disregard for either paradox or depth when it comes to descriptions of female characters. »⁴².

Selon O'Brien, Kundera s'en tire facilement en décrivant une femme belle et attrayante pour attirer les lecteurs masculins mais il ne profite pas de l'opportunité pour approfondir le caractère de ses personnages féminins vu qu'il les juge simplement belles ou laides⁴³. Un exemple de cette assertion nous est présenté par le critique américain dans *La plaisanterie*, au moment où Helena arrive au village en Moravie et que Ludvik l'observe avant de l'accueillir :

Cette fois, ce dont j'étais incapable de me débarrasser, c'était surtout l'image d'inconsistance corporelle d'Helena, son amollissement, signes non seulement de son âge, de sa maternité, mais avant tout de son psychisme (érotisme), désarmé, de son incapacité à résister (vainement dissimulée par la suffisance de ses propos), de sa vocation de proie sexuelle. Cette image reflétait-elle vraiment l'essence d'Helena ou seulement mon rapport à elle ? Qui sait. [...] Encore une fois, je vérifiai que l'imagination ne m'offrait qu'une image déformée d'Helena. Heureusement, l'Helena de la réalité se révélait toujours plus jolie que celle de mes fictions, comme, une fois encore, je le constatai en la voyant de dos prendre, sur ses hauts talons, le chemin de l'hôtel.⁴⁴

⁴⁰ John O'Brien, *op. cit.*, p. 13.

⁴¹ *Ibid.*, p. 14.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Milan Kundera, *La plaisanterie*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2003 [1967], p. 272 – 273. Dorénavant abrégé par « P ».

Bien qu'il s'agisse déjà de la troisième rencontre de Ludvik avec Helena, il se fixe uniquement sur son apparence. O'Brien constate que le contraste entre la représentation de la femme et de l'homme est « dramatic »⁴⁵ :

It is not the sheer preponderance of beautiful women in this story and Kundera's novels or even the unquestionable male-focused perspective on which beauty or ugliness is considered that most needs to be questioned. It is the uses to which beauty and its opposite are repeatedly put by the men in the novels that account for many of the problems encountered in reading Kundera from a feminist perspective.⁴⁶

Non seulement la beauté d'un personnage féminin est amplement décrite mais la laideur, quant à elle, est plusieurs fois soulignée. Dans *La vie est ailleurs*, la laideur de la compagne du personnage principal Jaromil, indiquée comme « la rousse », est accentuée plusieurs fois :

Cette amie est beaucoup moins jolie, elle lui semble presque laide ; elle est exactement le contraire de l'autre : la caissière est brune, celle-ci est rousse ; la caissière est plantureuse, celle-ci est maigre ; la caissière est silencieuse, celle-ci est bruyante ; la caissière semble mystérieusement proche, celle-ci est antipathique.⁴⁷

Jaromil nie même le fait qu'il forme un couple avec la rousse parce qu'elle est jugée laide par un camarade de faculté : « Un jour, un camarade de faculté lui dit : « Dis donc, avec qui je t'ai vu hier ? Ce n'était pas une beauté ! » Il renia son amie comme Pierre renia le Christ ; il prétendit que c'était une amie de rencontre. » (*VIE*, p. 314)

John O'Brien observe en dernier lieu que les vastes descriptions de l'apparence physique des personnages féminins forment un contraste flagrant avec le manque de description physique des personnages masculins : « It seems that the beauty or ugliness of a character is only worth mentioning when the character is a woman »⁴⁸.

2.3 L'importance du narrateur et de la polyphonie

La représentation unilatérale de la femme par Kundera et les personnages masculins ne s'effectue pas seulement à travers des descriptions stéréotypées et superficielles, mais aussi bien sur le plan formel du récit.

⁴⁵ John O'Brien, *op. cit.*, p. 18.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 14.

⁴⁷ Milan Kundera, *La vie est ailleurs*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1987 [1973], p. 251. Dorénavant abrégé par « *VIE* ».

⁴⁸ John O'Brien, *op. cit.*, p. 21.

C'est le mutisme des personnages féminins qui caractérise *La plaisanterie* et *La vie est ailleurs* au niveau formel. En d'autres mots, le genre féminin, vital pour le développement du récit, ne reçoit presque jamais une voix significative. Dans la plupart des cas, leurs pensées et leurs actions ne sont formulées que par le biais du narrateur ou d'un personnage masculin.

La plaisanterie, le premier roman de Kundera, se distingue de ses autres romans quant au point de vue de la structure narrative. C'est le premier et en même temps le dernier roman où le romancier incorpore quatre narrateurs autodiégétiques qui participent à la même intrigue et qui provoquent une polyphonie distincte. Cette composition alternante de textes sert à présenter les quatre perspectives du récit. Chaque narrateur contribue d'une manière implicite à la stabilisation du caractère des différents personnages.

Dans son essai *Le dernier après-midi d'Agnès*, François Ricard remarque une conséquence nette de cette polyphonie explicite, à savoir la discontinuité des quatre voix⁴⁹. Pendant son récit, chaque narrateur est coupé, nuancé ou relativisé par les autres. Kostka qui corrige le récit de la vie de Lucie raconté par Ludvik en est un exemple. Contrairement au roman épistolaire dans lequel les personnages entretiennent un dialogue, les deux narrateurs ne se répondent pas mais involontairement, ils semblent entamer une conversation en formant pour ainsi dire un canon narratif⁵⁰.

La plaisanterie est constitué de sept parties, une donnée récurrente dans la poétique de Kundera. Dans chaque partie, un des quatre narrateurs prend la parole à la première personne. La première partie introduit le personnage principal Ludvik venu en Moravie avec l'intention d'accomplir « une belle destruction » (*P.*, p. 18). La deuxième partie est racontée par Helena qui rencontrera Ludvik en Moravie, la troisième à nouveau par Ludvik dans laquelle il raconte un récit en analepse. La quatrième partie est racontée par Jaroslav, l'ami de Ludvik, la cinquième partie à nouveau par Ludvik, la sixième par Kostka tandis que dans la septième partie Ludvik, Helena et Jaroslav son tour à tour protagonistes.

Comme Kvetoslav Chvatik remarque correctement dans son essai *Le monde romanesque de Milan Kundera*, cette répartition n'est pas égale⁵¹. Des quatre narrateurs, dont un seul est une femme, Ludvik se hisse incontestablement au premier plan en occupant environ deux tiers du livre (c'est-à-dire trois parties). Les monologues des autres narrateurs occupent un tiers du roman dont Jaroslav un sixième, Kostka un neuvième et le seul narrateur féminin à peine

⁴⁹ François Ricard, trad. Martine Woudt, *op. cit.*, p. 87.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Kvetoslav Chvatik, *Le monde romanesque de Milan Kundera*, Paris, Gallimard, 1995, p. 70.

un dix-huitième. Cette structure est construite selon le principe que Kundera appelle « l'éclairage » et qu'il explique dans son essai *L'art du roman* :

Par cette structure mathématique est déterminé ce que j'appellerai l'éclairage des personnages. Ludvik se trouve en pleine lumière, éclairé de l'intérieur (par son propre monologue) et de l'extérieur (tous les autres monologues tracent son portrait). Jaroslav occupe par son monologue un sixième du livre, et son autoportrait est corrigé de l'extérieur par le monologue de Ludvik. Et caetera.⁵²

Chvatik remarque justement que le cinquième personnage, Lucie, reste muet⁵³. Ce sont les narrateurs masculins comme Ludvik et Kostka qui racontent son histoire. Kundera est également conscient du fait que Lucie n'a pas reçu de propre voix et se justifie en disant :

Lucie, un des personnages les plus importants, n'a pas son monologue et elle n'est éclairée que de l'extérieur, par les monologues de Ludvik et de Kostka. L'absence d'éclairage intérieur lui donne un caractère mystérieux et insaisissable. Elle se trouve, pour ainsi dire, de l'autre côté de la vitre, on ne peut pas la toucher.⁵⁴

Comme mentionné ci-dessus, la structure polyphonique des narrateurs autodiégétiques n'est utilisée qu'une seule fois et est remplacée à partir de *La vie est ailleurs* par un seul narrateur extra- et hétérodiégétique. Selon Martin Rizek, dans son essai *Comment devient-on Kundera ?*, ce changement de narrateur est provoqué par la volonté du romancier de mieux dominer et ainsi orienter le lecteur. De plus, un narrateur extra- et hétérodiégétique peut facilement intervenir ou focaliser l'attention du lecteur sur une intrigue particulière dans le récit. Néanmoins, fonctionnant comme intermédiaire entre le lecteur et le récit, le romancier n'empêche pas que ses personnages soient en mesure de réfléchir eux-mêmes⁵⁵.

Même sans la structure polyphonique explicite, les personnages féminins sont visiblement discriminés au plan formel, contrairement aux hommes. Le protagoniste est à nouveau un homme, Jaromil, qui représente selon Maria Nĕmcová Banerjee l'incarnation d'une figure populaire dans le romantisme du 19^{ième} siècle, plus précisément le poète adolescent génial⁵⁶.

Le narrateur assume la fonction de maître de cérémonie en convoquant ou en renvoyant les deux personnages principaux du récit, à savoir Jaromil et sa mère. Il faut remarquer que les passages dans lesquels figure la mère sont presque tous écrits en fonction des expériences

⁵² Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 110

⁵³ Kvetoslav Chvatik, *op. cit.*, p. 71

⁵⁴ Milan Kundera, *L'art du roman*, *op. cit.*, p. 110.

⁵⁵ Martin Rizek, *Comment devient-on Kundera ?*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 349 – 350.

⁵⁶ Maria Nĕmcová Banerjee, *Terminal paradox: the novels of Milan Kundera*, New York, Grove Weidenfeld, 1990, p. 76.

vécues par son fils Jaromil. Comparé à la vie du personnage principal, elle ne représente qu'une vision alternative. Ses pensées et ses actions, formulées par l'auteur, sont toujours liées à la relation avec son fils. De cette façon, elle se trouve emprisonnée au sein du récit tandis que le fils se situe au premier plan. Il lui est impossible de se déployer parce que son rôle est purement fonctionnel. Par exemple, pendant « l'époque de la jalousie » (*VA*, p. 312) entre le fils et la mère provoquée par sa relation avec la rousse, le narrateur décrit la colère jalouse de Maman quand elle entend son fils et sa petite amie qui sont en train de faire l'amour :

En entrant dans sa chambre, elle eut à peine refermé la porte que le sang lui monta à la tête ; de la chambre de Jaromil, donc d'un lieu dont à peine quelques mètres la séparaient, lui parvenaient la respiration haletante de son fils, et mêlé à cette respiration, un râle féminin. Elle était clouée sur place et en même temps elle comprenait qu'elle ne pouvait pas rester là sans bouger, à écouter ce gémissement d'amour, parce qu'elle avait l'impression d'être à côté d'eux, de les regarder (et à cette minute elle les voyait vraiment en pensée, clairement et distinctement) et c'était absolument insupportable. Elle fut saisie d'un accès de colère insensée, d'autant plus violente qu'elle comprit aussitôt son impuissance, car elle ne pouvait ni taper des pieds, ni crier, ni casser un meuble, ni entrer dans la chambre de Jaromil et les frapper, elle ne pouvait absolument rien faire d'autre que rester ici immobile et les entendre. (*VIE*, p. 335)

Dans cette scène pleine d'émotion, les pensées de Maman sont reformulées par l'auteur et sont reliées au fils. Il est clair que le narrateur tient les rênes en décrivant rigoureusement les pensées du personnage au lieu de laisser la parole à la mère.

Les choses vont de mal en pis avec la représentation formelle de la compagne de Jaromil, la rousse. Au sein du récit, similairement à Lucie dans *La plaisanterie*, une propre voix lui est refusée. Ses actions sont décrites par le narrateur, Jaromil ou le personnage du quadragénaire qui fait seulement son apparition dans la sixième partie. Un exemple frappant de cette manière de procéder se présente quand Jaromil dénonce le frère de la rousse et qu'il observe comment deux policiers arrêtent la rousse pour l'interroger. Après ces péripéties, la sixième partie ouvre avec l'introduction d'un nouveau personnage, le quadragénaire. Ce n'est qu'au milieu de cette partie que le lecteur apprend à travers le quadragénaire que la rousse a imaginé l'histoire concernant son frère et son emprisonnement pour ce qui est en somme un mensonge banal :

Il y avait environ trois ans qu'il l'avait vue pour la dernière fois [...]. [...] ce jour-là, elle s'était attardée chez le quadragénaire plus longtemps qu'elle n'en avait l'intention et elle était arrivée en retard à son rendez-vous. Son petit ami était fâché à mort et elle avait senti qu'elle ne pourrait se faire pardonner qu'en invoquant une excuse à la mesure de sa colère. Elle avait donc inventé que son frère s'apprêtait à passer clandestinement à l'Ouest et qu'elle était

restée longuement avec lui. Elle ne se doutait pas qu'il la contraindrait à dénoncer son frère. Aussi dès le lendemain, à la sortie de son travail, était-elle accourue chez le quadragénaire pour lui demander conseil ; [...] il lui avait conseillé de persister dans son mensonge et de persuader son petit ami qu'après une scène dramatique son frère lui avait juré qu'il renonçait à passer à l'Ouest. [...] « Comment s'est terminée ta conversation avec ton petit ami, ce jour-là ? lui demandait-il à présent. – Je ne lui ai pas parlé. Ils m'ont arrêtée au moment où je rentrais de chez toi. Ils m'attendaient devant la maison. (VIE., p. 408 ; 414 – 415)

Ce n'est qu'après que la rousse a été remise en liberté, que le lecteur apprend son incarcération. Il restera inconscient de ses mésaventures vécues durant cette période, vu que le narrateur refuse de lui donner la parole et que le quadragénaire ne demande rien. Tout comme Lucie dans *La plaisanterie*, ces personnages sont privés de voix et par conséquent le lecteur n'apprendra jamais la vérité sur leur sort.

2.4 Types de femmes récurrents

Dans cette partie, nous nous concentrerons sur trois types de personnages féminins stéréotypes représentatifs pour cette première phase de l'œuvre romanesque de Milan Kundera. La victime, la femme-enfant et la mère qui idéalise son fils sont visiblement marquées et reliées par le mutisme et la passivité, les caractéristiques dominantes de l'analyse formelle.

2.4.1 La victime

Il n'est pas surprenant qu'en créant un univers basé sur la société patriarcale, nous retrouvions le personnage omniprésent de la femme-victime dans ces deux romans de Kundera. Dans son essai *Sexual Politics*, Kate Millett décrit que dans les médias culturels la femme est dépeinte comme une créature inférieure à l'homme⁵⁷. Le rôle stéréotype de la femme en tant que victime s'est donc propagé dans pratiquement tous les genres littéraires (par exemple le conte de fées, le roman noir, le roman policier) culturellement influencés par cette société patriarcale. Ce qui est toutefois remarquable dans ces romans-ci, c'est que les personnages féminins sont toujours victimes d'actions accomplies par un personnage masculin. Par conséquent, l'homme rompt avec la tradition littéraire qui le veut un héros sauvant la femme en détresse.

Dans *La plaisanterie*, Helena est victime de la façon dont son mari Pavel Zemanek a traité Ludvik il y a plus de vingt ans. C'est son mari qui, pendant les années d'études, a décidé que

⁵⁷ Kate Millett, *op. cit.*, p. 30.

Ludvik devait abandonner le parti communiste après un malentendu (ou comme Ludvik l'a appelé « une plaisanterie ») sous la forme d'une carte postale sur laquelle il a noté : « l'optimisme est l'opium du peuple ! L'esprit saint pue la connerie. Vive Trotski ! » (*P.*, p. 57). Vingt ans plus tard, Ludvik, aigri, saisit l'opportunité de se venger quand il rencontre Helena par hasard et apprend qu'elle est l'épouse de Zemanek :

Cette journaliste phraseuse, remuante, arriviste [Helena], avait, me sembla-t-il, un air de famille avec ce personnage [Pavel Zemanek] que j'avais connu pareillement phraseur, remuant et arriviste. Aussi, adoptant le ton léger du flirt, je me renseignais sur son mari. La piste était bonne, deux ou trois questions ont identifié avec certitude Pavel Zemanek. [...] cette femme-là, sans conteste, avait été tout à fait jolie et rien n'autorisait à croire que Pavel Zemanek, aujourd'hui, n'usât plus d'elle volontiers en tant que femme. [...] L'idée peut-être me touchait-elle, impraticable et toute platonique, que je pourrais pourchasser cette femme de la plage de notre conversation coquette jusqu'au lit. (*P.*, p. 277 – 279)

Du coup elle est réduite à un pion abstrait (ou comme Banerjee l'appelle un « erotic target »⁵⁸) dans le plan de vengeance de Ludvik dans le seul but d'humilier son ancien ennemi et de défaire son mariage en couchant avec sa femme.

Helena, de sa part, est également victime des méfaits de son mari. Pavel l'a trompée diverses fois et elle a le sentiment que son mariage a définitivement échoué. Après une scène d'amour dans l'appartement de Kostka, elle avoue à Ludvik être amoureuse de lui et que le seul lien qui lui reste avec son mari est leur fille :

Elle me disait qu'elle m'aimait vraiment, qu'elle n'avait pas coutume de galvauder ce verbe ; qu'elle saurait bien trouver l'occasion de me le prouver ; que dès mes premières questions à propos de son mari, elle avait deviné que c'était bête de parler de lui ; elle ne voulait pas de l'intrusion d'un autre homme, d'un étranger, dans nos rapports ; oui, d'un étranger, car, depuis longtemps, son époux n'était rien de plus pour elle. « Car enfin, mon petit fou, c'est fini avec lui depuis trois bonnes années déjà. On n'a pas divorcé à cause de la petite. On vit chacun de son côté. Vraiment comme deux étrangers. Il n'est plus pour moi que mon passé, un passé bien lointain... » (*P.*, p. 314)

La « belle destruction » (*P.*, p. 18) du mariage de son ennemi n'a conséquemment pas eu lieu simplement parce que Zemanek lui-même a provoqué antérieurement la « destruction » de son propre mariage en commettant l'adultère. Ludvik qui a fait l'amour de manière mécanique, parce que pour lui « il est extrêmement rare que l'amour physique se confonde avec l'amour de l'âme » (*P.*, p. 306), est conscient du fait qu'il n'a plus besoin de ce pion et lui annonce qu'il ne l'a jamais aimée et qu'il ne veut plus jamais la voir.

⁵⁸ Maria Nĕmcová Banerjee, *op. cit.*, p. 15.

Helena est dévastée par cette annonce et sombre dans une tristesse inconsolable. Au lieu de son mari plusieurs fois adultère, c'est elle qui se trouve punie à travers ses actes. Désespérée, elle veut se suicider en avalant une quantité considérable de comprimés. Cette tentative est ridiculisée parce qu'elle échoue complètement en prenant par erreur des comprimés laxatifs provoquant une énorme diarrhée.

Dans son essai *Milan & Feminism. Dangerous intersections*, John O'Brien suggère que le roman *La vie est ailleurs* exploite visiblement des images de femmes faibles⁵⁹. Pour le personnage principal, Jaromil, cette faiblesse constitue une facette fascinante et excitante de la femme. Il entre en contact avec cette fascination érotisante à l'âge de treize ans quand il observe la vulnérabilité de la femme de ménage Magda après l'exécution de son fiancé par la Gestapo. Les images de sa tristesse et de son état désespéré le mènent à une pulsion irrésistible de violer sa vie intime en l'épiant quand elle prend un bain.

Quelques années plus tard, Jaromil exploite à nouveau la vulnérabilité inhérente au sexe féminin, quand Jaromil entre en relation avec la rousse. Dans un premier temps, Jaromil lui est reconnaissant parce qu'elle l'a délivré de son fardeau, c'est-à-dire sa virginité. Plus tard, la rousse devient victime de sa violence causée par sa jalousie dévorante. Il ne peut pas supporter qu'une main autre que la sienne la touche, même le docteur doit y passer :

« Je veux que tu saches que si quelqu'un te touche encore une fois, eh bien ! Moi, je ne te toucherai plus jamais. » C'était la première fois qu'il touchait une femme avec brutalité et il trouvait cela enivrant ; il lui mit ensuite les deux mains autour de la gorge, comme s'il l'étranglait ; il sentait sous ses doigts la fragilité du cou et il pensa qu'il suffirait de serrer pour qu'elle suffoque. « Je t'étranglerai si jamais quelqu'un te touche », dit-il, et il avait toujours les deux mains autour de la gorge de la jeune fille ; il se réjouissait de sentir dans ce contact le non-être possible de la jeune fille ; il se disait que la rousse, dans cet instant du moins, lui appartenait vraiment, et la sensation d'une heureuse puissance l'enivra, sensation si belle qu'il recommença à faire l'amour. Pendant l'acte d'amour il la serra plusieurs fois avec brutalité, lui posa la main sur le cou (il se dit qu'il serait beau d'étrangler l'amante pendant l'amour) et il la mordit aussi plusieurs fois. (*VIE*, p. 305)

La dominance et la violence envers la petite rousse accentuent son rôle inférieur. Ses cruautés envers elle connaissent leur apogée quand elle arrive un quart d'heure en retard à un rendez-vous. Mortellement angoissée par le « visage de pierre de Jaromil » (*VIE*, p. 375), elle panique et se met à inventer des mensonges pour cacher le fait qu'elle se trouvait en compagnie du quadragénaire :

⁵⁹ John O'Brien, *op. cit.*, p. 40.

... il arrivait toujours aux rendez-vous avant l'heure fixée, et elle plus bête et plus laide, elle arrivait toujours en retard ? [...] La petite comprit que ça allait mal. [...] Jaromil dit qu'il était très généreux de sa part d'avoir séché les larmes de sa copine. Mais qui allait sécher les larmes de la petite rousse quand Jaromil l'aurait quittée, parce qu'il refusait de continuer à voir une fille pour qui les larmes stupides d'une copine stupide comptaient plus que lui ? [...] il répliqua que les excuses ne changeaient rien à sa certitude : ce que la jeune fille rousse appelait l'amour n'était pas l'amour ; non, dit-il, réfutant d'avance les objections, ce n'était pas par mesquinerie qu'il tirait des conclusions extrêmes d'un épisode apparemment banal ; c'était précisément ces petits détails qui révélaient le fond des sentiments de la rousse envers Jaromil ; cette inadmissible légèreté, cette insouciance naturelle avec lesquelles elle traitait Jaromil, exactement comme s'il était une copine, un client du magasin, un passant rencontré dans la rue ! [...] Son amour n'était qu'une piètre imitation de l'amour ! [...] La haine qui lui montait à la tête comme un alcool était belle et le fascinait ; elle le fascinait d'autant plus qu'elle lui revenait, répercutée par la jeune fille, et qu'elle le blessait à son tour ; c'était une colère autodestructrice, car il savait bien qu'en repoussant la jeune fille rousse il repoussait la seule femme qu'il eût au monde ; il sentait bien que sa colère était injustifiée et qu'il était injuste avec la petite. [...] Ce n'était pas la première fois que la jeune fille affrontait la colère et la jalousie de Jaromil ; mais cette fois-ci, elle percevait dans sa voix une obstination presque frénétique ; elle sentait que Jaromil était capable de faire n'importe quoi pour rassasier son incompréhensible fureur. (*VIE*, p. 375 – 378)

Puis, elle prétendit qu'elle ne s'était pas trouvée chez une copine mais chez son frère qui avait l'intention de passer la frontière clandestinement. Jaromil, adhérent passionné de la « jeune république socialiste » (*VIE*, p. 379), est fou de rage et exige, sous le prétexte que son amour doit être absolu, qu'elle dénonce son frère auprès de la police secrète :

L'amour signifie tout ou rien. L'amour est total ou n'est pas. Moi, je suis de ce côté-ci et il est de l'autre côté. Toi, tu dois être avec moi et pas quelque part au milieu, entre nous. Et si tu es avec moi, tu dois faire ce que moi je fais, vouloir ce que moi je veux. Pour moi, le sort de la révolution est mon sort personnel. Si quelqu'un agit contre la révolution, il agit contre moi. Si mes ennemis ne sont pas tes ennemis, alors tu es mon ennemie. (*VIE*, p. 381)

Après un ultime acte d'amour et après que la rousse a juré qu'elle ne pourrait vivre sans lui, elle est persuadée que Jaromil a oublié son mensonge. Néanmoins, le lendemain, il se rend au siège de la Sûreté nationale pour dénoncer le frère. Du point de vue de Jaromil, le devoir qu'il a respecté envers l'État était plus important que l'amour d'une femme ou comme Jaromil-même le formule : « la gloire du devoir naît de la tête tranchée de l'amour » (*VIE*, p. 393).

Les femmes dans *La plaisanterie* et *La vie est ailleurs* sont donc en premier lieu victimes de la conduite de l'amant ou du mari. Soit elles sont trompées, soit elles souffrent sous la dominance et la violence des hommes. De surcroît, elles sont victimes de leur propre méconduite (comme l'adultère ou le mensonge) parce qu'elles se punissent directement après

l'acte sous la forme d'instabilité émotionnelle, tentative de suicide ou dans le cas de la rousse d'emprisonnement pour avoir inventé une flagrante contre-vérité.

2.4.2 La femme-enfant

Le deuxième type qui se manifeste dans cette phase de l'œuvre de Kundera est la femme-enfant, c'est-à-dire une femme qui n'a pas encore complètement réalisé la transition de fille en femme. Bien que nous puissions considérer la rousse de *La vie est ailleurs* comme une femme-enfant, le personnage féminin qui correspond le plus à ce type est Lucie Sebetkova dans *La plaisanterie*.

Ludvik rencontre Lucie pendant sa détention dans un camp pénitentiaire pour dissidents à Ostrava. Apparue comme par enchantement aux confins du monde et de l'Histoire, elle fait fonction de consolation et de compensation pour la jeunesse ambitieuse que Ludvik a perdue à cause de sa plaisanterie faussement interprétée :

Ce pleur intérieur, Lucie le calma comme par sortilège. Il me suffisait de la sentir à côté de moi, avec toute sa vie où ne jouaient aucune espèce de rôle le cosmopolitisme et l'internationalisme, la vigilance et la lutte des classes, les controverses sur la définition de la dictature du prolétariat, la politique avec sa stratégie et sa tactique. (*P.*, p. 118)

Cette fille « joliment [discrète] » (*P.*, p. 112) qui rayonne la « tranquillité, simplicité et modestie » (*P.*, p. 112) est pour Ludvik « un don des cieux » (*P.*, p. 128) pendant sa vie misérable à Ostrava. Aux yeux de Ludvik, elle semble avoir dix-neuf ans mais « en réalité beaucoup plus, comme ont beaucoup plus les femmes dont la vie a été difficile et qui ont été balancées, tête la première, de l'enfance dans l'âge adulte » (*P.*, p. 120).

Non seulement sa simplicité, mais également son « ingénuité [et] les lacunes de son instruction » (*P.*, p. 121), caractéristiques typiques d'un enfant, attirent Ludvik. Dans son essai *Libertinage et donjuanisme chez Kundera*, Marie-Ève Draper observe que ceci n'est pas une donnée isolée dans l'œuvre de Kundera :

Dans leurs relations avec les femmes, plusieurs des personnages masculins de Kundera semblent rechercher avant tout les qualités de pureté, d'ingénuité et d'innocence. Aussi, passent-ils totalement à côté de la véritable personnalité de leurs compagnes, tant ils sont occupés à projeter sur elles leurs fantasmes.⁶⁰

⁶⁰ Marie-Ève Draper, *Libertinage et donjuanisme chez Kundera : essai*, Perpignan, Balzac éditeur, 2002, p. 56.

Ludvik tisse une image fictive autour de la véritable personne Lucie qui est, selon Draper, une conséquence de « son propre égoïsme et narcissisme »⁶¹. Cette image est nourrie par le quasi mutisme (tant au niveau formel qu'au niveau thématique) de Lucie qui crée une aura mystérieuse. Au lieu de répondre aux lettres de Ludvik, Lucie lui remet des bouquets de fleurs. Il interprète ce geste comme :

Elle souffrait peut-être de la carence de son éloquence et voyait dans les fleurs une façon de parler ; non pas d'après la lourde symbolique mais plutôt dans un sens plus archaïque encore, plus instinctif, prélinguistique. Lucie rêvait-elle de ce temps où, les mots n'existent pas, les gens conversaient par menus gestes... (*P.*, p. 130 – 131)

Jusqu'à ce moment, Ludvik ressent pour elle « de la tendresse, pas de la sensualité » (*P.*, p. 133). Ce mythe créé autour du personnage enfantin de Lucie est d'un moment à l'autre brisé par la « découverte de son corps » (*P.*, p. 133), comme Ludvik le formule, quand Lucie essaie une robe élégante. Dans son essai *Terminal Paradox. The Novels of Milan Kundera*, Banerjee commente que « [t]hat black evening gown, concealing and revealing her form, becomes the metonym of the new sexual identity she has acquired with it »⁶². La tendresse est irréversiblement échangée contre la sensualité :

Lucie d'un coup déserta mes images de Lucie. Je vis les jambes qui se dessinaient sous une jupe bien coupée, les proportions du corps balancées avec grâce, une jolie femme dont le terme discrétion s'était dissoute dans une toilette de couleur franche et de forme élégante. Cette brusque découverte de son corps me laissait haletant. (*P.*, p. 133)

Dès lors Ludvik se métamorphose d'amoureux courtois en animal sexuel qui ne pense qu'à faire l'amour avec Lucie, une enfant transformée en femme sensuelle par le biais d'une robe. La première fois qu'ils sont seuls dans le foyer où elle loge, Lucie lui résiste et Ludvik interprète cette résistance comme une réaction pour garder sa virginité. Elle promet qu'elle fera l'amour avec lui la prochaine fois. De nouveau, le lecteur est frappé par le silence de Lucie qui cache encore la vraie raison de sa résistance. La seconde fois qu'ils se rencontrent en secret, elle refuse une fois de plus de céder à ses avances. Dans un engouement de frustration, il la dépouille et tente de la violer brutalement :

Je détestais Lucie, d'autant plus que je savais son amour pour moi, ce qui rendait sa résistance aberrante et incompréhensible, et m'acculait à la fureur. Ainsi, après une demi-heure de mutisme obstiné, je repartis à l'attaque. Je m'abattis sur elle ; employant toute ma force, je parvins à retrousser sa jupe, à déchirer son soutien-gorge, à saisir sa poitrine dénudée, mais Lucie m'opposait une défense sans cesse plus véhémement et elle se dégagea, bondit du lit et se

⁶¹ Marie-Ève Draper, *op. cit.*, p. 56.

⁶² Maria Nĕmcová Banerjee, *op. cit.*, p. 29.

plaqua contre l'armoire. Je lui criai mon ultimatum, ou elle serait à moi, ou bien je ne voulais plus la voir, jamais. Et j'allai encore vers elle et l'embrassai. Cette fois, elle ne se défendait pas, mais était dans mes bras sans force, comme morte. [...] D'un seul coup, la fureur me saisit. Une espèce de force surnaturelle semblait me barrer la route ; cette force me semblait celle-là même qui m'avait volé le Parti, les camarades, la faculté ; celle-là qui chaque fois me prenait tout et toujours pour un oui ou pour un non et sans aucune raison. Je compris que cette force surnaturelle dressait Lucie contre moi et je détestais Lucie de s'être faite son instrument ; je la frappai au visage. Je criai que je la détestais, que je ne voulais plus la voir, jamais plus la voir, dans ma vie. Je lui lançai son manteau marron et lui criai de partir. Elle mit son manteau et sortit. (*P.*, p. 181 – 183)

Lucie s'enfuit et disparaît de l'univers de Ludvik. Plus tard dans le roman, Koskta raconte pourquoi Lucie a refusé de faire l'amour avec Ludvik. Suite à leur rencontre dans une ferme d'État où il travaille comme conseiller, Kostka établit une relation de confiance avec elle et à travers lui, le lecteur apprend le passé misérable de Lucie. Kostka met la main sur le dossier de Lucie dans lequel il apprend qu'elle a passé un an dans une maison de correction et qu'elle a commis un délit, à savoir un vol de fleurs au cimetière (les bouquets destinés à Ludvik). Lucie se sent coincée et elle lui confie son histoire :

Ils étaient six et elle toute seule. Six, de seize à vingt ans. Elle en avait seize. Ils formaient une bande, dont ils parlaient avec respect, comme d'une secte païenne. Ce jour-là, ils avaient prononcé le mot d'initiation. [...] Ensuite, ils lui intimèrent l'ordre de se dévêtir. Jamais elle ne l'avait fait en leur présence. Mais comme, devant son hésitation, le chef de la bande s'était mis nu le premier, elle comprit que l'injonction n'était aucunement dirigée contre elle, et elle s'exécuta avec docilité. Confiante en eux, confiante en leur grossièreté même. Ils étaient son abri, son bouclier, elle ne pouvait pas imaginer de les perdre. [...] Elle écarta les jambes. Elle avait peur, elle savait ce que cela signifiait, mais elle obéit. Elle poussa un cri et le sang coula d'elle. [...] le chef la quitta et se remit debout tandis qu'un autre de la bande lui succédait et ainsi à tour de rôle, par rang d'âge, le benjamin en dernier, il avait seize ans, comme elle, et Lucie n'en pouvait plus de douleur, elle était impatiente de repos, impatiente de solitude, et, puisqu'il était le plus jeune, elle eut l'audace de le repousser. [...] il gifla Lucie, et nul ne leva le petit doigt pour elle parce que tous savaient que le benjamin était dans son droit qu'il exigeait son dû. Les larmes de Lucie avaient giclé, mais elle n'osa pas résister et donc écarta les jambes pour la sixième fois... [...] Et après, Lucie, qu'est-ce qu'il s'est passé après ? Après, ça a recommencé, souvent, dans le même logement et puis dans d'autres et aussi dehors dans les bois. C'était devenu une habitude pour la bande. (*P.*, p. 355 – 356)

Le lien de confiance entre Lucie et Kostka évolue vers une atmosphère plus intime : « j'embrassai Lucie et m'étendais avec elle dans le lit de la nature » (*P.*, p. 362). Dès leur première rencontre, il était dévoré par le désir, mais il a une épouse et un enfant. Il a la conscience qui le démange : « J'ai fait mes adieux et je suis allé au-devant de la catastrophe apparente. J'ai proposé moi-même d'abandonner la ferme d'État » (*P.* p. 365).

John O'Brien souligne que le personnage de Lucie sert d'exemple ultime de l'opposition « Madonna/Whore »⁶³ dans l'œuvre de Kundera :

In both cases, Ludvik and Kostka allow the limitations of the Madonna/whore opposition to dominate their relationship with Lucie, and for Kostka, too, the result is to bring the relationship to a cruel end that leaves this woman, desired for her purity, less "pure", more exploited, and generally mistreated. Ludvik assaults her and then drives her away because his compulsive desire for her body is unrequited. While Kostka initially seems to have a less mutually exclusive understanding of desire and purity, he eventually admits that he abandons her because he fears what he calls woman's "warmth" and "constant presence". He is drawn to her because of her childlike warmth, and then he rejects her for the same reason⁶⁴.

En conséquence, pour les deux narrateurs qui ont reformulé son histoire, la figure de Lucie signifie une opposition entre un objet idéalisé, pur et innocent (c'est-à-dire la Madone) et un objet sexuel (c'est-à-dire la femme consentante). Ludvik et Kostka sont tous les deux attirés par son apparence enfantine mais il ne faut pas se fier aux apparences. Ayant vécu le passé le plus mouvementé de tous les personnages des deux romans, c'est elle qui, plus que les autres personnages, mérite une propre voix. Néanmoins, son silence reste assourdissant.

2.4.3 La relation mère – fils

Le thème de la maternité et la figure de la mère sont des éléments récurrents dans l'œuvre de Milan Kundera. Toutefois, « Maman », la mère de Jaromil dans *La vie est ailleurs*, se distingue des autres mères dans son œuvre romanesque. Ce type de mère est décrit par Simone de Beauvoir dans le deuxième tome de *Le dernier sexe* :

... toute mère a l'idée que son enfant sera un héros ; elle exprime ainsi son émerveillement à l'idée d'engendrer une conscience et une liberté ; [...] la mère souhaite à la fois garder dans son ventre le trésor de chair qui est un précieux morceau de son moi et se débarrasser d'un gêneur ; elle veut tenir enfin son rêve entre ses mains, mais elle a peur des responsabilités nouvelles que va créer cette matérialisation : l'un ou l'autre désir peut l'emporter, mais souvent elle est divisée. [...] Pendant les rêveries de la grossesse, il était une image, il était infini et la mère jouait en pensée sa maternité future ; maintenant, c'est un tout petit individu fini, et il est là pour de vrai, contingent, fragile, exigeant⁶⁵.

Même avant l'accouchement, Maman idéalise son fils qui est le résultat d'une conception inattendue et non désirée par le père. La confiance en soi de Maman a été mutilée par le père de Jaromil qui avait même proposé de procéder à un avortement. Dans son essai *Terminal*

⁶³ John O'Brien, *op. cit.*, p. 5.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 8.

⁶⁵ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe. Tome 2 : L'expérience vécue*, *op. cit.*, p. 352 ; p. 361 ; p. 364.

Paradox, Banerjee explique qu'avec la naissance de Jaromil, Maman « embraces motherhood in an emotional recoil from romantic defeat, revamping the traditional Madonna myth to console her for the enforced retreat from a rebellion undertaken in the name of untrammled, unconventional passion »⁶⁶.

Simone de Beauvoir remarque que la perception est bien différente quand il s'agit du sexe du nouveau-né. Selon elle, « beaucoup de femmes souhaitent des fils »⁶⁷ parce que « le fils sera un chef, un conducteur d'hommes, un soldat, un créateur ; il imposera sa volonté sur la face de la terre et sa mère participera à son immortalité ; [...] A travers lui elle possèdera le monde : mais à condition qu'elle possède son fils »⁶⁸.

Dès sa petite enfance, Jaromil se manifeste comme un prodige, une donnée qui contribue encore plus à l'idolâtrie de Maman. Toute sa vie est organisée en fonction de sa seule raison d'être. Nous avons déjà mentionné l'humiliation qu'elle a subie quand le père de Jaromil voulait effectuer un avortement, mais cet homme est en plus responsable d'une deuxième humiliation. Vu qu'ils se sont uniquement mariés parce que Maman était enceinte, son mari se comporte en grand absent, tant pendant l'éducation de son enfant qu'envers sa femme. Peu après que la Seconde Guerre mondiale éclate, le père de Jaromil est porté disparu et il ne reviendra jamais. La tristesse de la veuve tourne en humiliation quand elle apprend que son mari avait une liaison avec une jeune Juive qui était déportée au ghetto de Terezin. Une première fois il réussit à s'introduire dans la ville surveillée pour rencontrer sa maîtresse, mais sa seconde tentative lui est fatale.

De surcroît, le père de Jaromil n'est pas le seul homme à humilier Maman. Avant la mort de son mari, elle avait été séduite par un peintre qui donnait des cours d'art privés à Jaromil. Ce fut le seul moment dans sa vie où elle prêta plus d'importance à elle-même qu'à son fils. Mais cette liberté (sexuelle) à peine acquise se tournera en déception totale. Le peintre, au début charmant et séduisant, réduira sa bien-aimée en un objet passif et abstrait, recouvrant son visage de transferts de peinture :

... il saisit un pinceau, le trempa dans la couleur noire, tourna délicatement la tête de maman et traça deux traits obliques sur son visage. [...] le peintre était fatigué de peindre et au lieu de peindre il lui fit l'amour et, en même temps, il tenait entre ses mains sa tête couverte de dessins, comme s'il était particulièrement excité à la pensée de faire l'amour à une femme qui était sa propre création, sa propre fantaisie, sa propre image, comme s'il était Dieu couchant

⁶⁶ Maria Nĕmcová Banerjee, *op. cit.*, p. 87.

⁶⁷ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe. Tome 2 : L'expérience vécue*, *op. cit.*, p. 377.

⁶⁸ *Ibid.*

avec la femme qu'il venait de créer pour lui. Et il est vrai que maman, à ce moment-là, n'était pas autre chose qu'une invention, qu'un tableau du peintre. Elle le savait et rassemblait ses forces pour tenir et ne pas laisser voir qu'elle n'était pas, mais pas du tout, la partenaire du peintre, son vis-à-vis miraculeux et une créature digne d'être aimée, mais seulement un reflet sans vie, un miroir docilement offert, une surface passive où le peintre projetait l'image de son désir. (*VIE*, p. 78 – 80)

Il est clair que cette liberté n'est qu'une illusion. Au lieu de se délecter dans cette nouvelle insouciance, Maman se voit dominée (sexuellement) par le peintre. Sans parler du sentiment de culpabilité envers son mari et son fils, ce processus d'abstraction imposé par le peintre provoque finalement un sentiment d'humiliation accompagné de névroses. À en croire John O'Brien, cette trame n'est pas un cas unique dans l'œuvre de Kundera :

Women in Kundera's novels often share the fate of women traditionally represented in nineteenth-century fiction. Without the serious option to reshape or redefine their perception of personal free will/fate, it is not surprising that so many of the women represented in Kundera's fiction eventually either join the other literary madwomen in the attic, choose suicide, or otherwise.⁶⁹

Après avoir essuyé ces multiples affronts, elle se reconcentre complètement sur son fils. Elle se transforme en mère surprotectrice, obsédée par la pensée que son fils doit devenir un poète renommé, ou comme le précise Martine Boyer-Weinmann dans son essai *Lire Milan Kundera* : « Le fils est l'avenir de la mère mais aussi l'instrument de son sadisme de revanche »⁷⁰. Toutefois, cette revanche se retournera contre elle, ou comme Milan Kundera le décrit dans son essai *L'art du roman* : « Le poète est un jeune homme que sa mère conduit à s'exhiber à la face du monde dans lequel il n'est pas capable d'entrer »⁷¹.

Jaromil grandit comme un homme contraire à tout ce que Maman avait rêvé quant à son avenir à l'Université, sa liaison avec la rousse et ses idéologies communistes, qu'elle ressent comme un échec, une énième humiliation. Toutefois, en tant que mère qui a toujours idéalisé son fils, elle reste fidèle à son idolâtrie. Quand Jaromil se trouve sur son lit de mort, il comprend enfin que sa mère s'est entièrement sacrifiée pour lui. Les derniers mots qu'il prononce soulignent que Maman n'a pas échoué en tant que mère :

... c'est toi que j'ai le plus aimée. » Maman voit le monde à travers une grosse larme de bonheur ; autour d'elle tout se brouille dans l'humidité ; les choses, libérées des entraves de la forme, se réjouissent en dansant : « C'est vrai, mon chéri ? – Oui, » dit Jaromil, qui tient la maman dans sa paume brûlante et il est las, infiniment las. (*VIE*, p. 461)

⁶⁹ John O'Brien, *op. cit.*, p. 61.

⁷⁰ Martine Boyer-Weinmann, *op. cit.*, p. 87.

⁷¹ Milan Kundera, *L'art du roman*, *op. cit.*, p. 49.

En conclusion, la première phase concernant la représentation de la femme dans l'œuvre romanesque de Milan Kundera est marquée par une infériorité socio-culturellement construite, imposée par les hommes. Comme décrit par Kate Millett dans son essai *Sexual Politics*, les personnages féminins examinés dans ce chapitre sont les victimes d'une société patriarcale. Aussi bien au niveau formel qu'au niveau thématique de *La plaisanterie* et *La vie est ailleurs*, les femmes sont jugées par leur beauté ou leur laideur, leur passivité, leur silence et elles restent constamment dominées par leur amant ou mari.

3. Chapitre 3 : Deuxième phase. *La valse aux adieux* (1973)

En 1979, Milan Kundera déclare que *La valse aux adieux* est son roman préféré. Pourtant, pendant la rédaction de ce roman, Kundera était convaincu du fait qu'il était arrivé à la fin de sa carrière en tant que romancier vu les circonstances historiques de cette époque. C'est pour cette raison qu'il avait initialement intitulé son texte *Épilogue*⁷². Dans la *Biographie de l'œuvre*, François Ricard affirme que cette pensée de la fin est également reflétée dans le roman à travers le décor automnal, la santé fragile de Bertlef, le départ de Jakub et la stérilité des patients du docteur Skreta⁷³.

Malgré cette ambiance sombre, ce roman a pris la structure architecturale d'une comédie avec des personnages qui semblent sortis d'un vaudeville et de multiples intrigues, coïncidences et péripéties. Selon Ricard, le vrai objectif de ce roman est de :

... alléger le tragique en le soumettant au jeu romanesque le plus libre et le plus divertissant, et charger le comique d'une gravité qu'il fuit d'ordinaire, en traitant avec la même attention et la même ironie les questions en apparence les plus triviales (comment se débarrasser d'une maîtresse encombrante ? comment déjouer les menées d'une femme jalouse ?) et les grands thèmes philosophiques comme la responsabilité de l'homme, la procréation, le meurtre, la sainteté, la beauté.⁷⁴

Mais comment Kundera traite-t-il ces questions apparemment triviales et ces grands thèmes philosophiques dans *La valse aux adieux* du point de vue féministe ? Comment cette « maîtresse encombrante » ou cette « femme jalouse » sont-elles représentées ? De plus, comment développe-t-il les thèmes de la responsabilité de l'homme, de la procréation et de la beauté féminine ? Dans ce chapitre, nous répondrons à ces questions en éclaircissant pourquoi le roman préféré de Kundera n'est pas le roman préféré des féministes.

3.1 Définition de la deuxième phase

Quand nous comparons la première phase dans l'œuvre romanesque de Milan Kundera, c'est-à-dire *La plaisanterie* et *La vie est ailleurs*, à la deuxième phase comprenant *La valse aux adieux*, nous remarquons que les personnages féminins (Ruzena, Kamila et Olga) ont enfin reçu une voix propre. Ce choix peut être justifié par le fait que les thèmes et les motifs

⁷² François Ricard, *Biographie de l'œuvre*, in : Milan Kundera, *Œuvre. Edition définitive*, Tome I, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2011, p. 1444.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.*

développés sont intrinsèquement plus liés aux femmes, à savoir l'amour, la procréation et la maternité opposée à la paternité.

Or l'univers créé par Kundera reste basé sur une société dans laquelle les hommes dominent les femmes moyennant des conceptions culturellement influencées par des pensées patriarcales. Dans son essai *Kundera ou la mémoire du désir*, Eva Le Grand remarque que cette politique sexuelle s'étend jusque dans la chambre à coucher des personnages :

il n'est pas question d'amour, de couples et d'accouplements, l'excitation et l'érotisme sont pratiquement absents. Tous les rapports amoureux s'y déroulent beaucoup plus sous le signe d'un *désir de pouvoir* sur l'autre que sous celui d'un désir charnel. De surcroît, l'amour est placé à l'ombre d'une sexualité reproductrice montrée, elle aussi, comme une possibilité de manipulation et de pouvoir.⁷⁵

Dans son essai *Milan Kundera & Feminism. Dangerous intersections*, John O'Brien avance que cette tension entre les trois hommes et les trois femmes protagonistes de *La valse aux adieux* est attribuée aux personnages féminins qui ont désormais conquis une voix explicite au sein du récit. Enfin elles tirent profit de l'opportunité de dénoncer ce rapport de forces inégal entre homme et femme :

However, in this novel, even more than those before it, the female characters disproportionately recognize the extent to which their lives and their perceptions of themselves have been limited. They resist the simplistic and oppositional thinking that is so repeatedly shown by Kundera to be a fundamental characteristic of the sexual politics of culturally dominant masculinity.⁷⁶

Jusqu'ici, l'interaction entre homme et femme était toujours ressentie comme étant laborieuse et artificielle. John O'Brien lie cette constatation au fait que les femmes dans les romans de Kundera sont « often of only average education and intelligence, whereas men are frequently intellectuals and professionals. »⁷⁷. Milan Kundera contredit cette remarque en affirmant que le personnage d'Olga est une des femmes fortes dans son œuvre, en mesure de participer à une discussion intellectuelle entre hommes⁷⁸. Cependant, cela ne veut pas dire qu'elle impressionne avec son intelligence Skreta, Jakub et Bertlef, ses interlocuteurs masculins.

Les femmes ont enfin conquis une voix à part entière, ce qui permet au lecteur de ne pas seulement détecter des tensions entre les deux sexes, mais également des tensions dans le

⁷⁵ Eva Le Grand, *Kundera ou la mémoire du désir*, Montréal, XYZ, 1995, p. 192.

⁷⁶ John O'Brien, *op. cit.*, p. 98.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 29.

⁷⁸ *Ibid.*

comportement des femmes entre elles. John O'Brien observe que l'interaction entre les femmes dans l'œuvre romanesque de Kundera est généralement marquée par la jalousie, l'ignorance, la méchanceté et le ressentiment tandis que l'interaction entre hommes se déroule sans la moindre anicroche⁷⁹.

Cette interaction hostile entre femmes a, selon John O'Brien, pour conséquence que les femmes ne peuvent jamais être représentées comme collectivement fortes⁸⁰. Plus particulièrement, dans *La valse aux adieux*, la femme que Kundera qualifie de « forte », Olga, entretient une relation marquée par l'hostilité et la non-coopération avec ses consœurs et ceci surtout au niveau intellectuel. Par conséquent, O'Brien suspecte Kundera de dépeindre délibérément une femme plus forte que les autres pour confirmer premièrement le stéréotype du ressentiment féminin, deuxièmement la conviction intrinsèque des hommes d'être intellectuellement dominants et finalement pour constater que les femmes n'arrivent pas à se montrer collectivement fortes⁸¹.

3.2 La composition vaudevillesque de *La valse aux adieux*

Au niveau formel, *La valse aux adieux* se distingue nettement des romans précédents de Milan Kundera. Cette différenciation formelle contribue également au nouveau privilège acquis, c'est-à-dire l'attribution d'une voix distincte aux femmes. Dans son essai *Le monde romanesque de Milan Kundera*, Kvetoslav Chvatik attribue cette dissimilitude à l'abolition d'une part du changement de tempo du récit et d'autre part de la forme musicale de la polyphonie⁸². De surcroît, la composition de *La valse aux adieux* retrouve ses fondements plutôt dans le monde du théâtre. Les cinq parties dont le roman est composé, correspondent chacune à une phase de l'action et sont accompagnées chaque fois par une indication de lieu et de temps, similaire à un acte de théâtre.

La multitude de dialogues, le rythme narratif accéléré et le rôle du narrateur Kundera en tant que médiateur entre les différentes intrigues renforcent la légèreté du roman que François Ricard appelle dans son essai *Le dernier après-midi d'Agnès* un « vrai ballet narratif »⁸³.

⁷⁹ John O'Brien, *op. cit.*, p. 26.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 29.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² Kvetoslav Chvatik, *op. cit.*, p. 113.

⁸³ François Ricard, trad. Martine Woudt, *op. cit.*, p. 91.

Chaque personnage répond à une fonction narrative spécifique au sein de la composition du récit. Chvatik explique que ce procédé s'applique souvent dans le genre de la comédie, et d'autant plus dans *La valse aux adieux* : « Ruzena est une blondinette qui rêve de se marier, Frantisek un amant fidèle et naïf, Klima un homme poursuivi par deux femmes qui essaie de se dérober aux conséquences de la paternité »⁸⁴, tandis que « Jakub et Bertlef sont porteurs de fonctions narratives, de motifs et de thèmes qui vont plus loin »⁸⁵.

Comme un vaudeville traditionnel le prescrit, l'histoire est tissée de différentes intrigues. La multiplicité d'intrigues et de dialogues contribue au fait que les personnages féminins obtiennent une propre voix pour exprimer leurs pensées, au lieu de reformuler les paroles toutes faites de leurs partenaires masculins. À cause de cette oscillation continue - quoique bien organisée - entre les actions de l'un et les pensées de l'autre, Kundera développe, selon François Ricard, un réseau de personnages et d'intrigues rigide. Néanmoins chaque individu constitue un élément incontournable dans le récit car François Ricard rappelle que Kundera manie dans *La valse aux adieux* ce que l'écrivain appelle dans son essai *L'art du roman*, les « *conditiones sine qua* du contrepoint romanesque »⁸⁶. Ricard explique que cette théorie respecte en premier lieu l'égalité entre les différentes intrigues vu qu'il n'y a pas de personnage qui assume le rôle de protagoniste. Deuxièmement, ce procédé s'appuie fortement sur l'inséparabilité de la totalité des intrigues. À première vue chaotiques, toutes les intrigues et tous les personnages sont entremêlés mais sont en même temps tous indispensables à la compréhension et le déroulement du roman⁸⁷.

En fait, ce sont la composition théâtrale et le réseau de personnages et d'intrigues dans lequel chaque individu est indispensable qui permettent aux personnages féminins de *La valse aux adieux* de sortir de leur mutisme et d'interagir d'une manière constructive avec leurs partenaires.

3.3 Types de femmes dans *La valse aux adieux*

Si nous avons constaté une évolution positive quant à la représentation de la femme au niveau formel, l'analyse au plan du contenu s'avère moins positive. Comme nous avons mentionné dans la partie précédente, chaque personnage répond à une fonction narrative sans aucune évolution psychologique, ce qui incite Kundera à représenter la femme ou un

⁸⁴ Kvetoslav Chvatik, *op. cit.*, p. 116.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ Milan Kundera, *L'art du roman*, *op. cit.*, p. 87.

⁸⁷ François Ricard, trad. Martine Woudt, *op. cit.*, p. 91.

thème typiquement féminin une fois de plus d'une manière stéréotypée déterminée par les valeurs imposées par la société patriarcale.

Dans cette partie, nous analyserons trois personnages féminins doués d'une voix explicite, à savoir Ruzena qui incarne le thème de la maternité et de l'avortement, Kamila qui joue le rôle stéréotypé de la femme jalouse et finalement Olga qui se profile à première vue comme une femme « forte ». Pourtant, cela ne veut pas dire que ces trois femmes ou les thèmes qu'elles respirent, sont représentées automatiquement de manière positive à partir du moment où elles sont en mesure d'exprimer leurs propres pensées.

3.3.1 Le thème de la maternité et de l'avortement

Le thème de la maternité se manifeste dès les premiers mots de *La valse aux adieux*. La première intrigue du roman se concentre sur Ruzena, une jeune infirmière qui annonce à Klima, un célèbre trompettiste de jazz, qu'elle est enceinte. Résolue à garder le fruit de leur nuit ensemble, Ruzena provoque chez Klima la panique totale vu qu'il est marié avec Kamila. Ce coup de fil signifie le départ d'un « typical Kunderesque battle of the sexes »⁸⁸, comme Maria Nĕmcová Banerjee le décrit dans son essai *Terminal Paradox. The Novels of Milan Kundera*, vu que les deux parties interprètent cette nouvelle bien différemment :

For the philandering male an accidental pregnancy is like the worm hidden inside the rose. Ruzena's announcement threatens Klima with the whip of sexual necessity, the libertine's *contrappasso* that all Don Juans dread. For her, it is an unexpected boon that she hopes to parlay into a ticket out of the boredom of her dreary provincial life. It is not motherhood as such or the respectability of marriage she craves⁸⁹.

Par le truchement de cette grossesse non désirée par Klima, le thème de l'avortement est associé à la maternité. Comme Simone de Beauvoir le remarque dans son essai *Le dernier sexe*, « les hommes ont tendance à prendre l'avortement à la légère »⁹⁰, ce qui est également le cas pour Klima parce que, selon de Beauvoir, ils « ne mesurent pas les valeurs qui y sont engagées »⁹¹.

Simone de Beauvoir critique furieusement le type du Don Juan représenté par Klima qui « pour garder sa liberté, pour ne pas handicaper son avenir, dans l'intérêt de son métier,

⁸⁸ Maria Nĕmcová Banerjee, *op. cit.*, p. 112.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 112 – 113.

⁹⁰ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe. Tome 2 : L'expérience vécue*, *op. cit.*, p. 341.

⁹¹ *Ibid.*

demande à la femme de renoncer à son triomphe de femelle »⁹² car « même consentant à l'avortement, le désirant, la femme le ressent comme un sacrifice de sa féminité : il faut que définitivement elle voie dans son sexe une malédiction, une espèce d'infirmité, un danger »⁹³ parce que « c'est elle qui incarne sous une figure concrète et immédiate, en soi, la faute de l'homme ; il commet la faute, mais il s'en débarrasse sur elle ; il dit des mots seulement, d'un ton suppliant, menaçant, raisonnable, furieux : il les oublie vite ; à elle de traduire ces phrases dans la douleur et le sang »⁹⁴.

Dans *La valse aux adieux*, le sort déplorable de la femme obligée par l'homme de se faire avorter, décrit ci-dessus par Simone de Beauvoir, est complètement secondaire et uniquement perçu du point de vue masculin. La grossesse de Ruzena provoque une lutte pour le pouvoir d'une part entre le clan des femmes, c'est-à-dire Ruzena et ses deux collègues infirmières, nommées de façon dénigrante « la plantureuse quadragénaire »⁹⁵ et « la maigre » (*LVA*, p. 14), et d'autre part le clan des hommes, Klima et ses confidents masculins qui dans leur vie sexuelle ont tous vécu une expérience semblable. L'enjeu de la lutte : persuader l'infirmière de la nécessité d'avorter.

Le narrateur donne surtout la parole aux intimes masculins dont la stratégie est d'influencer Klima en lui racontant des anecdotes misogynes sur l'essence de la féminité. Klima se rend par exemple chez le gynécologue Skreta, le supérieur de Ruzena, pour qu'il lui confirme la grossesse. Klima lui explique sa situation pénible ce qui amène le docteur à attribuer les caprices féminins de l'infirmière au fait qu'elle est blonde :

- Pensez-vous qu'il y ait une différence entre les blondes et les brunes ? dit Bertlef, sceptique sur l'expérience féminine du docteur Skreta. – Je vous crois ! dit le docteur Skreta. Les cheveux blonds et les cheveux noirs, ce sont les deux pôles de la nature humaine. Les cheveux noirs signifient la virilité, le courage, la franchise, l'action, tandis que les cheveux blonds symbolisent la féminité, la tendresse, la faiblesse, et la passivité. Donc une blonde est en réalité doublement femme. Une princesse ne peut être que blonde. C'est aussi pour cette raison que les femmes, pour être aussi féminines que possible, se teignent en jaune et jamais en noir. [...] – Il ne s'agit pas des pigments. Une blonde s'adapte inconsciemment à ses cheveux. Surtout si cette blonde est une brune qui se fait teindre en jaune. Elle veut être fragile, une poupée frivole, elle exige de la tendresse et des services, de la galanterie et une pension alimentaire, elle est incapable de rien faire par elle-même, toute délicatesse au-dehors et au-dedans toute grossièreté. Si les cheveux noirs devenaient une mode universelle, on

⁹² Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe. Tome 2 : L'expérience vécue*, op. cit., p. 341.

⁹³ *Ibid.*, p. 341 – 342.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 342.

⁹⁵ Milan Kundera, *La valse aux adieux*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1999 [1973], p. 14. Dorénavant abrégé par « *LVA* ».

vivrait nettement mieux en ce monde. Ce serait la réforme sociale la plus utile que l'on ait jamais accomplie. (*LVA*, p. 58)

Le même docteur Skreta confie à Klima qu'en vérité il ne doit pas se sentir coupable de la grossesse, car selon lui : « Pourquoi pensez-vous qu'elles s'efforcent de nous séduire ? Uniquement pour pouvoir défier et humilier leurs consœurs. Dieu a inculqué dans le cœur des femmes la haine des autres femmes parce qu'il voulait que le genre humain se multiplie » (*VLA*, p. 59). Les « conseils » du docteur respecté apportent de l'eau au moulin de Klima qui s'acharne de plus belle à convaincre Ruzena de se faire avorter.

Le même procédé est utilisé de l'autre côté du champ de bataille où, comme Martine Boyer-Weinmann le décrit dans son essai *Lire Milan Kundera*, « un clan de commères vieillissantes »⁹⁶ conseille la jeune infirmière de garder l'enfant comme instrument de pression. Complètement endoctrinée par ces femmes dépeintes par le narrateur comme aigries, Ruzena

[...] était tout occupée à l'idée de sa grossesse qu'elle vivait comme un grand événement et plus encore comme une chance et une occasion qui ne se retrouveraient pas si facilement. Elle était comme au jeu d'échecs le pion qui vient d'arriver à l'extrémité de l'échiquier et qui est devenu reine. Elle se délectait à la pensée de son pouvoir inopiné et sans précédent. Elle constatait qu'à son appel les choses se mettaient en branle, l'illustre trompette venait la voir depuis la capitale, la promenait dans une splendide automobile, lui faisait des déclarations d'amour. Elle ne pouvait douter qu'il y eût un rapport entre sa grossesse et cette puissance soudaine. Si elle ne voulait pas renoncer à la puissance, elle ne pouvait donc pas renoncer à la grossesse. (*VLA*, p. 82)

Malgré cette attitude pleine de confiance en soi, John O'Brien remarque que Ruzena ne peut pas se défaire du rôle qui est inhérent aux personnages féminins dans les romans de Kundera :

Ruzena characterizes the attitude of the women in Kundera's novels : she is easily resigned to her fate, and that fate generally takes the form of a man in a context that is usually openly sexual. [...] Instead of detaching herself from the « blind alley » she sees as her life and seeking out a context in which she can maintain control of find « amusement », she chooses passivity, to make no choice for which she would have to take responsibility.⁹⁷

Par conséquent, elle se laisse séduire par Klima, un vrai Don Juan, qui lui fait croire qu'il quittera son épouse Kamila et qu'il serait mieux de procéder à un avortement pour qu'« [ils] puiss[ent] [se] consacrer tout entier l'un à l'autre pendant quelques années. [...] Si nous

⁹⁶ Martine Boyer-Weinmann, *op. cit.*, p. 88.

⁹⁷ John O'Brien, *op. cit.*, p. 56.

faisons ça, c'est uniquement à cause de notre amour et pour avoir un enfant ensemble le jour où nous le désirerons vraiment tous les deux » (*VLA*, p. 193).

Ruzena consent mais suite à un nombre de coïncidences imprévues, elle avale un comprimé mortel, pris erronément pour un tranquillisant, et elle meurt avant d'avoir avorté. La course au pouvoir s'est donc terminée en faveur des hommes. Klima, quant à lui, est « littéralement épuisé » (*VLA*, p. 307) en éprouvant « pourtant un grand soulagement » (*VLA*, p. 307).

Il est clair que dans *La valse aux adieux* le thème de la maternité est perçu d'une façon différente par les deux sexes. Les hommes considèrent la maternité comme un inconvénient qui doit être arraché au plus vite de leur environnement tandis que les femmes la perçoivent comme « unique billet pour l'avenir »⁹⁸, comme Eva Le Grand le formule. Une nouvelle existence est rarement accueillie « avec joie et fierté »⁹⁹.

3.3.2 La femme jalouse

La femme jalouse, manifestement présente dans cette phase, a beaucoup d'affiliations avec la femme victime des actes de son amant ou de son mari. Auparavant, dans *La plaisanterie* et *La vie est ailleurs*, les femmes étaient dépeintes comme étant des victimes. Le fait qu'elles soient jalouses ou non ne jouait aucun rôle. À partir de cette phase-ci, le type de l'épouse jalouse apparaît, vu que les personnages féminins ont enfin réussi à se procurer une voix propre. Kamila, l'épouse de Klima, est désormais en mesure d'exprimer ses propres pensées envers son mari, sa jalousie incluse.

A en croire John O'Brien, Kamila est « the most well-developed of a Kundera character type that appears repeatedly, the jealous wife who fears the "treacherous world of women" around her »¹⁰⁰. Dans son essai *Le dernier sexe*, Simone de Beauvoir examine l'origine de ce type de jalousie morbide dont le personnage de Kamila fait preuve dans *La valse aux adieux*: « n'éprouvant jamais auprès de son mari un sentiment de plénitude, elle rationalise en quelque sorte sa déception en imaginant qu'il la trompe [...] Dès qu'elle se sent mal aimée, elle devient jalouse : étant donné ses exigences, c'est toujours plus ou moins son cas. »¹⁰¹

⁹⁸ Eva Le Grand, *op. cit.*, p. 209.

⁹⁹ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe. Tome 2 : L'expérience vécue, op. cit.*, p. 343.

¹⁰⁰ John O'Brien, *op. cit.*, p. 34.

¹⁰¹ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe. Tome 2 : L'expérience vécue, op. cit.*, p. 294 ; p. 573.

Tout comme Ruzena utilise sa grossesse comme un instrument de pression contre Klima, Kamila est bien consciente du fait que son « visage douloureux » (*VLA*, p. 30) peut susciter un sentiment de culpabilité et de compassion auprès de son mari Klima. John O'Brien accuse Kundera de misogynie parce qu'il attribue uniquement aux femmes le comportement passif-agressif, né de leur impuissance. Par conséquent, ce procédé implique que Kundera est convaincu que ce type de comportement est plus inhérent et naturel aux femmes qu'aux hommes¹⁰².

Kamila n'est pas seulement victime des infidélités de son mari, mais également de sa propre jalousie acharnée :

La jalousie possède l'étonnant pouvoir d'éclairer l'être unique d'intenses rayons et de maintenir la multitude des autres hommes dans une totale obscurité. La pensée de Mme Klima ne pouvait suivre une autre direction que celle de ces rayons douloureux, et son mari était devenu le seul homme de l'univers. (*VLA*, p. 30 – 31)

Marie-Ève Draper explique dans son essai *Libertinage et donjuanisme chez Kundera* que Kamila se rend compte que son amour est uniquement basé sur la jalousie et sur la peur d'être abandonnée pour une autre femme¹⁰³. La conséquence est facile à déduire, selon Eva Le Grand : elle vit avec Klima un amour « réciproque démesuré et idéalisé, la mettant à l'abri de toute possibilité de procréation aussi bien que d'une sexualité sans amour »¹⁰⁴. Car pour Kamila le mot « amour » se trouve complètement démuné de signification, même le sentiment d'excitation érotique associé à l'amour a disparu.

La jalousie mène Kamila à partir pour la ville d'eaux, afin de vérifier si son mari ne lui a pas mentie à propos du concert qu'il doit y donner. Cette jalousie, décrite par Kundera comme « un moteur emballé » (*VLA*, p. 175) qui tourne en elle, est si intense et écrasante qu'elle :

s'imagina parcourant des rues inconnues, cherchant une affiche avec le nom de Klima, allant au syndicat d'initiative demander si l'on était au courant d'un concert où son mari devait se produire, et elle s'entendait répondre qu'il n'y avait pas de concert et elle errait, misérable et trompée, dans une ville déserte et étrangère. Et elle s'imagina ensuite comment Klima, le lendemain, lui parlerait du concert et comment elle l'interrogerait sur les détails. Elle le regarderait en face, elle écouterait ses inventions et elle boirait avec une amère volupté l'infusion vénéneuse de ses mensonges. (*VLA*, p. 176)

¹⁰² John O'Brien, *op. cit.*, p. 46 – 47.

¹⁰³ Marie-Ève Draper, *op. cit.*, p. 53.

¹⁰⁴ Eva Le Grand, *op. cit.*, p. 209.

Pendant son périple, elle rencontre tout à fait fortuitement Jakub, ce qui lui permettra de corriger le lien étroit entre sa jalousie et son mariage. Cette rencontre produit une étrange impression sur Kamila :

Mme Klima le regardait longuement et Jakub plongeait les yeux dans son regard humide et tendre comme les lointains. Il lui toucha encore une fois le bras, fit demi-tour et s'éloigna. Un peu plus tard, il se retourna et il vit qu'elle était toujours au même endroit et le suivait des yeux. Il se retourna plusieurs fois ; elle le regardait toujours. (*VLA*, p. 275)

Pour Kamila cette révélation signifie un nouvel essor de vitalité. Elle se sent à nouveau belle et sûre d'elle-même. Elle se rend compte qu'elle était, tout comme Jakub, aveuglée parce qu'elle ne voyait « qu'un être unique éclairé par le phare violent de la jalousie » (*VLA*, p. 309). Cette jalousie était enracinée d'une façon si profonde dans son mariage avec Klima qu'elle était devenue leur unique lien.

Après la rencontre avec Jakub, Kamila n'est plus dévorée par l'obsession d'une rivale réelle ou imaginaire. Finalement, elle est capable de séparer l'angoisse de l'amour car pour la première fois dans sa vie, elle n'exclut plus « la rupture avec le trompette » (*VLA*, p. 310). Ce personnage de Kundera réalise ainsi ce que Simone de Beauvoir affirme dans son essai *Le dernier sexe* : « Le jour où il sera possible à la femme d'aimer dans sa force, non dans sa faiblesse, non pour se fuir, mais pour se trouver, non pour se démettre, mais pour s'affirmer, alors l'amour deviendra pour elle comme pour l'homme source de vie et non mortel danger »¹⁰⁵.

3.3.3 La femme « forte » dans *La valse aux adieux*

Dans cette partie, nous analyserons Olga, la fille adoptive de Jakub et la dernière femme pourvue d'une voix explicite. Dans une interview avec John Elgraby pour le périodique *Salmagundi*¹⁰⁶, Kundera décrit Olga comme une femme forte vu qu'elle est, selon l'auteur, déterminée et qu'elle exprime des idées claires et pures.

Comme O'Brien remarque, la raison pour laquelle Kundera inclut Olga dans sa liste limitée de femmes fortes se justifie uniquement « relatively early in this novel »¹⁰⁷. Dans *La valse aux adieux*, Kundera la décrit comme une « de ces femmes modernes qui se dédoublent volontiers en une personne qui vit et en une personne qui observe » (*VLA*, p. 104).

¹⁰⁵ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe. Tome 2 : L'expérience vécue*, op. cit., p. 581.

¹⁰⁶ Jordan Elgraby, op. cit., p. 3 – 24.

¹⁰⁷ John O'Brien, op. cit., p. 95.

Olga, bien que consciente de son charme, garde les pieds sur terre : « elle se serait trouvée tout à fait jolie. Mais comme c'était une fille intelligente, elle se jugeait beaucoup plus laide qu'elle ne l'était en réalité car, à vrai dire, elle n'était ni laide ni jolie et tout homme aux exigences esthétiques normales eût volontiers passé la nuit avec elle » (*VLA*, p. 105 – 106). Plus tard, après avoir déterminé sa place sur l'échelle de la beauté et la laideur, elle se demande :

... qu'importait qu'elle fût comme ceci ou comme cela ? Pourquoi se faire souffrir à cause d'un reflet dans une glace ? N'était-elle pas autre chose qu'un objet pour les yeux des hommes ? Qu'une marchandise qui se met elle-même sur le marché ? N'était-elle pas capable d'être indépendante de son apparence, tout au moins dans la mesure où peut l'être n'importe quel mâle ? (*VLA*, p. 106)

Se montrant très lucide, Olga entrevoit parfaitement la façon arbitraire et subjective dont la femme est observée par la société. Pour la première fois dans un roman de Kundera, une femme se demande explicitement pourquoi les hommes la jugent différemment par rapport aux autres femmes. Elle se sent réduite à un objet quand elle est regardée.

En nette contradiction avec ce passage dans lequel Olga analyse de façon féministe comment elle est perçue par les hommes se déroule la scène dans laquelle elle assiste à une discussion intellectuelle entre hommes. Quand le docteur Skreta, Jakub et Olga dînent dans l'appartement somptueux de Bertlef, un riche Américain, ils discutent la responsabilité et le rôle de l'homme quant à la procréation. Deux partis se forment, d'une part Bertlef et Skreta en tant que pères qui se déclarent en faveur de la procréation et d'autre part Jakub qui se prononce contre la procréation en tant que célibataire endurci. En contradiction avec la conception personnelle de Kundera de la femme forte qui exprime ses propres idées, Olga ne participe pas activement au débat en restant passive. Sa seule contribution à la discussion est le fait qu'elle « écoutait attentivement » (*VLA*, p. 158).

La passivité et le silence d'Olga sont en contraste flagrant avec la vivacité avec laquelle Jakub défend son opinion avançant « dix raisons de ne pas être père » (*VLA*, p. 144) :

Je dis que la maternité est une malédiction et je refuse d'y contribuer. [...] j'aime le corps féminin et que je ne peux penser sans dégoût que le sein de ma bien-aimée va devenir un sac à lait. [...] Avoir un enfant, c'est manifester un accord absolu avec l'homme. Si j'ai un enfant, c'est comme si je disais : je suis né, j'ai goûté à la vie et j'ai constaté qu'elle est si bonne qu'elle mérite d'être répétée. [...] Je ne sais qu'une chose, c'est que je ne pourrai jamais dire avec une totale conviction : l'homme est un être merveilleux et je veux le reproduire. (*VLA*, p. 144 – 147)

Selon Martine Boyer-Weinmann, le thème de la paternité biologique dans *La valse aux adieux* peut être résumé en une seule question : « comment concilier la morale du libertinage et l'enfer de la procréation ? »¹⁰⁸. À vrai dire, François Ricard admet dans son essai *Le dernier après-midi d'Agnès*, qu'une réponse définitive ne sera jamais donnée¹⁰⁹.

Comme Olga ne participe pas à la discussion concernant la procréation avec ses homologues masculins, elle contrecarre en vérité le concept de la femme qui défend son sexe et confirme par conséquent le stéréotype de la passivité de la femme et le fait que le sexe féminin ne saurait être représenté comme étant collectivement fort.

Tout bien considéré, pourquoi Kundera déclare-t-il réellement qu'Olga est une femme forte ? Parce qu'elle réfléchit à l'aide de nuances féministes sur son apparence et son impact sur les hommes ? Ou parce qu'elle reste passive dans une discussion concernant un thème philosophique comme la procréation ? Si ce sont ces pauvres raisons qui poussent Kundera à avancer Olga en tant que femme forte, nous nous posons la question de savoir pourquoi Ruzena et Kamila ne sont pas qualifiées comme telles. Tout comme Ruzena, Olga est marquée par la même passivité. Seule Kamila connaît une évolution positive au cours du récit, se transformant de femme jalouse en femme qui se débarrasse de son fardeau et qui aspire à vivre une vie heureuse avec ou sans son mari Klima.

Récapitulant cette deuxième phase, il est évident que l'attribution d'une voix explicite aux personnages féminins s'avère plutôt une malédiction qu'un bienfait pour leur émancipation. Kundera exploite cette autonomie verbale pour démontrer et même accentuer l'infériorité et l'instabilité de la femme face à l'homme qui se fait passer pour éloquent et intelligent. Il en résulte que les caractéristiques comme le ressentiment, la passivité, le comportement passif-agressif et l'instabilité sont uniquement attribuées aux personnages féminins dans *La valse aux adieux*.

¹⁰⁸ Martine Boyer-Weinmann, *op. cit.*, p. 86.

¹⁰⁹ François Ricard, trad. Martine Woudt, *op. cit.*, p. 88.

4. Chapitre 4 : Troisième phase. *Le livre du rire et de l'oubli* (1985)

Dans la *Biographie de l'œuvre*, François Ricard met l'accent sur l'innovation dont *Le livre du rire et de l'oubli* fait preuve. Ce roman inaugure une troisième période dans la carrière littéraire de Kundera, après qu'il ait d'abord poursuivi brièvement une carrière de poète et de romancier en Tchécoslovaquie.

En 1975, Kundera émigre en France et ce déménagement le libère de deux fardeaux qui lui pèsent dans son pays natal, c'est-à-dire la politique et la littérature. L'atmosphère sombre dans *La valse aux adieux* reflétait la fin de sa carrière en tant que romancier. Désormais, l'émigré Kundera devient un simple citoyen qui mène l'existence modeste de professeur. Toutefois, deux ans après son arrivée en France, encouragé par ses amis, Kundera reprend la plume et il aborde l'écriture de son premier roman écrit hors de son pays natal qu'il situe partiellement en France. Dans son essai *Le monde romanesque de Milan Kundera*, Kvetoslav Chvatik considère cette période comme une rupture importante dans la vie et l'œuvre de Kundera :

Le passage d'une aire culturelle à une autre fut pour Milan Kundera le début d'une « deuxième vie », l'expérience d'une nouvelle langue, d'un nouveau style de vie. Il marque sans aucun doute la plus grande rupture de sa biographie, et a été suivi du plus long silence de l'auteur. [...] Les livres que Kundera a écrits après ces six ans de silence sont effectivement *autres*. Ils sont bien plus français, plus européen, et pas seulement, à coup sûr, parce que leur auteur a pris la nationalité française et que l'action se déroule surtout en France. Ils ont vu le jour dans un nouvel environnement culturel et linguistique – Kundera enseigne en français, il écrit ses essais en français, il parle le français dans la vie de tous les jours –, pourtant il a encore écrit ses livres en langue tchèque.¹¹⁰

Certes, *Le livre du rire et de l'oubli* ne présente pas seulement un intérêt autobiographique. Ce roman était également innovateur dans « le contexte du roman moderne »¹¹¹. Kundera entreprend un projet audacieux en faisant vaciller les conventions formelles du roman traditionnel. Avec ce roman, il propose une nouvelle possibilité formelle pour explorer un thème ou un réseau de thèmes d'une façon plus approfondie et plus vaste qui a, par conséquent, déclenché une polémique à propos du genre romanesque.

Contrairement au roman traditionnel qui se base sur l'unité d'action, Kundera fonde sa nouvelle conception du roman sur l'unité des thèmes qui est transmise par les divers

¹¹⁰ Kvetoslav Chvatik, *op. cit.*, p. 127 ; p. 129 – 130.

¹¹¹ François Ricard, *Biographie de l'œuvre*, *op. cit.*, p. 1454.

personnages¹¹². Ce changement d'unité affecte directement la forme : les sept parties du *Livre du rire et de l'oubli* se présentent comme autonomes comparées au roman traditionnel, ce qui est également le cas dans un recueil de nouvelles. Toutefois, ce qui distingue ce roman d'un recueil, c'est le retour des mêmes thèmes et des mêmes motifs qui lient les différentes parties pour englober le sens général de l'ouvrage. Néanmoins, dans son essai *Kundera ou la mémoire du désir*, Eva Le Grand se pose la question de savoir si nous pouvons effectivement parler d'un roman.

... quand seules la quatrième et la sixième des sept parties du livre sont reliées par le même personnage, alors que les cinq autres parties racontent l'histoire de protagonistes différents qui ne se connaissent pas, ne se rencontrent jamais et qu'aucun lien événementiel ne les lie ? A l'évidence, la cohérence de ce roman repose exclusivement sur l'unité thématique, c'est-à-dire sur quelques mots-thèmes travaillés à travers des points de vue et discours différents¹¹³.

Dans son essai *L'art du roman*, Kundera se défend en définissant le roman comme « une méditation sur l'existence vue au travers de personnages imaginaires »¹¹⁴. Il précise cette définition en expliquant qu'il construit ses romans sur deux niveaux : « ... au premier niveau, je compose l'histoire romanesque ; au-dessus, je développe des thèmes. Les thèmes sont travaillés sans interruption *dans* et *par* l'histoire romanesque. Là où le roman abandonne ses thèmes et se contente de raconter l'histoire, il devient plat »¹¹⁵.

Cette omniprésence d'une série de thèmes ne connaît quasiment pas de continuité dramatique. Ainsi le lecteur est forcé d'analyser et d'étudier ce que Chvatik dénomme un « système ouvert »¹¹⁶, dans lequel les intrigues des différentes parties sont distinctes, les personnages des divers récits ne se rencontrent pas et leurs histoires ne sont ni influencées réciproquement ni entremêlées. Les seuls éléments qui relient ces intrigues à première vue hétérogènes sont donc les thèmes et les motifs communs, ou comme Kundera l'explique dans *Le livre du rire et de l'oubli* :

Tout ce livre est un roman en forme de variations. Les différentes parties se suivent comme les différentes étapes d'un voyage qui conduit à l'intérieur d'un thème, à l'intérieur d'une pensée, à l'intérieur d'une seule et unique situation dont la compréhension se perd pour moi dans l'immensité¹¹⁷.

¹¹² Kvetoslav Chvatik, *op. cit.*, p. 135.

¹¹³ Eva Le Grand, *op. cit.*, p. 144 – 145.

¹¹⁴ Milan Kundera, *op. cit.*, p. 106.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 107.

¹¹⁶ Kvetoslav Chvatik, *op. cit.*, p. 133.

¹¹⁷ Milan Kundera, *Le livre du rire et de l'oubli*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1985 [1978], p. 268. Dorénavant abrégé par « *LRO* ».

Il va de soi que *Le livre du rire et de l'oubli* est un roman important qui marque une percée dans la vie personnelle et professionnelle du romancier et qui fait trembler le roman traditionnel sur ses principes de base. Ainsi dans le cadre de notre étude, nous nous focaliserons dans ce chapitre sur la question de savoir si la représentation de la femme, jusqu'alors problématique, bénéficie de cette vague d'innovation ou si son sort reste inchangé.

4.1 Définition de la troisième phase

La plaisanterie et *La vie est ailleurs* mettent en scène des personnages féminins silencieux, soumis et dominés par leurs partenaires masculins. Dans *La valse aux adieux*, ce mutisme cède la place à une voix explicite. Nonobstant, ce droit à peine acquis n'est pas favorable aux femmes. Kundera leur aurait-il accordées cette voix non seulement pour souligner l'instabilité émotionnelle et le ressentiment féminin, mais également pour réaffirmer la supériorité intellectuelle de l'homme ?

Dans la troisième phase, qui concerne uniquement du *Livre du rire et de l'oubli*, un nouveau privilège est accordé à la femme, à savoir le rôle de personnage principal. En effet, nous pouvons affirmer que le personnage de Tamina assume ce rôle de personnage principal. En premier lieu, Tamina est le seul personnage qui apparaît dans plusieurs parties. Dans la quatrième partie, intitulée « Les lettres perdues », Tamina fait son introduction dans le roman pour réapparaître dans la sixième partie « Les anges ». Dans ces parties elle joue un rôle prépondérant. En second lieu, dans la sixième partie, Kundera lui-même informe le lecteur que : « [c]'est un roman sur Tamina et, à l'instant où Tamina sort de la scène, c'est un roman pour Tamina. Elle est le principal personnage et le principal auditeur et toutes les autres histoires sont une variation sur sa propre histoire et se rejoignent dans sa vie comme un miroir » (*LRO*, p. 268 – 269).

C'est l'oubli, surtout dans le contexte de la perte d'une personne bien-aimée qui constitue le thème par excellence et qui relie les nombreux personnages du roman. Toutefois, le personnage qui souffre le plus intensément de l'oubli est Tamina. Après le départ illégal de la Tchécoslovaquie de la protagoniste et de son mari, ce dernier tombe malade et meurt. N'ayant plus la possibilité de retourner dans son pays natal, Tamina en tant que veuve en exil, vit dorénavant dans le passé.

En se raccrochant aux « souvenirs qui pourraient servir de points de repère » (*LRO*, p. 145), comme les vacances, les fêtes de fin d'année, qui se sont déroulés pendant ses onze années de mariage, Tamina constate que « l'image de son mari se dérobaient irrévocablement » (*LRO*, p. 144). Les seuls souvenirs concrets de leur temps ensemble se trouvent dans des cahiers qui avaient été mis à la consigne de la belle-mère de Tamina. Avant qu'il ne soit trop tard, elle veut récupérer ces cahiers pour revivre le passé, la seule chose qui rend sa vie de province dans un pays de l'ouest de l'Europe supportable : « Tamina veut récupérer les lettres du temps de son amour, parce qu'elles représentent à ses yeux une *fixation graphique* de son identité au sommet de son bonheur personnel »¹¹⁸.

Néanmoins, Chvatik reste sceptique quand il voit Kundera créer des personnages tels que Tamina qui sont accompagnés d'un « code existentiel », c'est-à-dire un thème ou une conception philosophique, et qui sont ensuite placés dans un contexte concret qui permet à Kundera de développer ces thèmes philosophiques. Il critique ce procédé qui présente Tamina plutôt comme une allégorie ou un symbole qui reflète « plutôt l'existence humaine avec tous ses paradoxes caractéristiques de l'époque moderne »¹¹⁹ au lieu de la représenter comme un individu unique.

Eva Le Grand partage l'esprit critique de Kvetoslav Chvatik en mettant en doute si Tamina est vraiment la protagoniste du *Livre du rire et de l'oubli*. Elle a l'impression que :

c'est à travers elle que le narrateur, en unique opérateur sémiotique, *cristallise* le mieux le thème conducteur de toute la composition romanesque, thème de l'oubli. Tout cela me permet de lire l'ensemble de l'œuvre de Kundera comme un grand « hommage à la variation » en tant que mode d'exploration phénoménologique de l'existence le plus poétique qui soit, le plus apte aussi à saisir *l'être* dans toute sa complexité et son ambiguïté intrinsèques¹²⁰.

En d'autres termes, cette allégorisation ou symbolisation de l'individu est fortement déterminée par le rôle du narrateur dans *Le livre du rire et de l'oubli*. C'est le narrateur « Milan Kundera » qui désigne Tamina comme la protagoniste du roman et affirme qu'elle se trouve partout dans le récit même en restant absente dans les autres parties. De ce fait, il réduit Tamina à un outil qui sert à projeter le thème de l'oubli et de la mémoire dans les parties dans lesquelles elle joue un rôle prépondérant. Dans les parties où Tamina ne figure

¹¹⁸ Kvetoslav Chvatik, *op. cit.*, p. 207.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 138.

¹²⁰ Eva Le Grand, *op. cit.*, p. 147.

pas, Kundera la transpose en un esprit qui s'infiltré dans les autres récits et qui sert de contrepoids des « codes existentiels » qui caractérisent les personnages masculins.

4.2 Le rôle du narrateur autoritaire dans « le roman en forme de variations »¹²¹

Le livre du rire et de l'oubli est un roman innovateur non seulement en ce qui concerne la carrière littéraire de Milan Kundera, mais également pour le roman en général. De plus, le « roman en forme de variations »¹²², comme François Ricard le dénomme, n'est pas seulement innovateur quant à la composition formelle, mais l'est également pour le rôle de maître que Kundera assume en tant que narrateur :

Ce nouveau mode de narration (que le romancier emploiera abondamment dans ses œuvres futures) consiste, là encore, à substituer à la continuité narrative le recours à des discours hétérogènes qui, malgré leurs différences de ton, voire du sujet, et malgré les ruptures apparentes qu'ils introduisent dans le cours du texte, entrent en résonance les uns avec les autres, sans qu'aucun ne domine, et concourent tous ensemble à l'éclaircissement du thème¹²³.

En d'autres mots, Kundera se sert d'une nouvelle façon de raconter dans laquelle il se base sur le mélange de styles et de genres. Par exemple, si nous nous concentrons sur la troisième partie du roman, « Les anges », nous constatons qu'une fiction, un souvenir autobiographique, une fable gnostique et un essai s'entremêlent.

Qui plus est, il faut remarquer que le récit polyphonique, présent dans tous les romans à partir du *Livre du rire et de l'oubli*, se distingue de la définition traditionnelle de la polyphonie. À la base, la polyphonie est un terme musical comprenant plusieurs voix distinctes qui se développent. Vu l'impossibilité d'introduire la simultanéité des voix, l'écrivain applique le procédé d'« enchâssement »¹²⁴ de différentes histoires utilisant les voix directes des personnages par le biais de dialogues, de monologues ou de changement de focalisation. Cette forme traditionnelle de polyphonie était déjà appliquée par Kundera dans *La plaisanterie* en introduisant la structure de quatre voix qui exposent chacune leur point de vue.

Dans la forme de polyphonie qui est appliquée dans *Le livre du rire et de l'oubli*, le rôle du narrateur gagne en importance. La polyphonie kundérienne, incontestablement en vigueur à partir de cette phase, se fonde sur le principe que chaque récit est raconté par une seule voix,

¹²¹ François Ricard, *Biographie de l'œuvre, op. cit.*, p. 1452.

¹²² *Ibid.*

¹²³ *Ibid.*, p. 1453.

¹²⁴ Tzvetan Todorov, « Les hommes-récits », *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, p. 78 – 91.

à savoir celle du narrateur. C'est lui qui présente les thèmes qui sont abordés au sein du récit pour ensuite les examiner et les soumettre aux différents points de vue des autres personnages. Ainsi, le statut du narrateur s'approprie les aspects de dominance et d'unicité. Shuko Tanaka observe que le narrateur du *Livre du rire et de l'oubli* est omniprésent et omniscient¹²⁵. C'est le narrateur « Kundera » qui ne raconte pas seulement l'histoire, mais qui explique comment l'interpréter en s'adressant au lecteur de façon explicite. Tanaka ajoute que le regard du narrateur domine l'univers et l'intérieur des personnages dont il est le « Créateur omniscient »¹²⁶, ce que Kundera ne cherche pas à démentir.

Toutefois, il est important de ne pas confondre l'auteur avec le narrateur dans *Le livre du rire et de l'oubli*, parce que Tanaka argumente que « dans les romans de Kundera, plus le narrateur exerce son pouvoir omniscient, plus il assimile sa propre identité de narrateur à celle de l'auteur »¹²⁷. Dès lors, Tanaka situe la problématique dans l'ambiguïté du statut « narrateur-auteur »¹²⁸. D'une part, le narrateur profite de l'autorité acquise en s'assimilant presque à l'auteur-créateur. D'autre part l'auteur utilise le narrateur et l'univers fictif qu'il a créé pour transmettre ses idées au lecteur. Afin de distinguer le narrateur de l'auteur, Tanaka part du principe que c'est toujours le narrateur qui parle et non l'auteur parce que c'est le narrateur qui reflète ce dernier. Le narrateur est donc « l'image-miroir de l'auteur »¹²⁹.

Certes, le fait que le narrateur kundérien incorpore beaucoup d'éléments autobiographiques de l'auteur prête à confusion quant à la distinction entre les deux statuts. Dans son essai *Terminal Paradox. The Novels of Milan Kundera*, Maria Nĕmcová Banerjee renforce cet ennui en affirmant que *Le livre du rire et de l'oubli* est « the most personal and the most hermetic of his fictions »¹³⁰. Un exemple qui prouve l'insertion de digressions autobiographiques est la rencontre secrète de Kundera, qui assume en même temps le rôle de narrateur et de personnage, avec R., une « fille timide, fine et intelligente [qui] était rédactrice dans un magazine pour la jeunesse qui avait un tirage fabuleux » (*LRO*, p. 104). Le personnage « Milan Kundera » explique qu'il a toujours respecté son amitié pour elle, mais après qu'elle eût quitté plusieurs fois la chambre pour aller aux toilettes, trahissant

¹²⁵ Shuko Tanaka, « Les pouvoirs du narrateur et la stratégie de l'auteur dans les romans de Milan Kundera », *仏語仏文学研究*, No. 43, 2011, p. 140.

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ *Ibid.*, p. 138.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 142.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 143.

¹³⁰ Maria Nĕmcová Banerjee, *op. cit.*, p. 142.

ainsi sa peur d'être arrêtée par la police secrète, il la voit d'une façon complètement différente :

J'avais toujours beaucoup aimé cette jeune femme, de la manière la plus innocente, la moins sexuelle qui fût. Comme si son corps était toujours parfaitement caché derrière son intelligence radieuse, et aussi derrière la modestie de sa conduite et le bon ton de sa toilette. Elle ne m'offrait pas le moindre interstice pour où j'aurais pu entrevoir la lueur de sa nudité. Et soudain la peur l'éventra comme un couteau de boucher. J'avais l'impression de la voir ouverte devant moi, comme la carcasse tranchée d'une génisse suspendue au crochet d'une boutique. Nous étions assis l'un à côté de l'autre sur le divan dans cet appartement prêté, des toilettes nous parvenait le chuintement de l'eau qui coulait dans le réservoir, et j'éprouvai soudain une envie frénétique de lui faire l'amour. Plus exactement : une envie frénétique de la violer. De me jeter sur elle et de la saisir dans une seule étreinte avec toutes ses insoutenablement excitantes contradictions, avec ses vêtements parfaits et ses intestins en révolte, avec sa raison et sa peur, avec sa fierté et sa honte. Et il me semblait que dans ces contradictions se cachait son essence, ce trésor, cette pépite d'or, ce diamant celé dans ses profondeurs. Je voulais bondir sur elle et le lui arracher. Je voulais la contenir tout entière avec sa merde et son âme ineffable. Mais je voyais deux yeux angoissés fixés sur moi [...] et plus ces yeux étaient angoissés, plus grand était mon désir de la violer, et d'autant plus absurde, imbécile, scandaleux, incompréhensible et irréalisable. [...] j'ai été longtemps sans pouvoir penser à autre chose qu'à cet immense désir que j'avais éprouvé de violer ma sympathique amie. Ce désir est resté en moi, prisonnier comme un oiseau dans un sac, un oiseau qui s'éveille de temps à autre et bat des ailes. (*LRO*, p. 129 – 130)

Dans ce fragment, ce désir de la violer est décrit par des métaphores contradictoires. D'abord Kundera compare R. à une « carcasse tranchée » « ouverte devant moi » qui reflète la bestialité et la cruauté au cœur de ce désir. Pourtant, une fois cette rage rationalisée, ce désir est désormais décrit comme un petit oiseau vulnérable qui s'éveille de temps en temps.

Plus loin, le personnage « Kundera » attribue ce désir brusque de violer son amie R. à une dernière tentative d'amortir l'échec dans sa vie personnelle, c'est-à-dire son exclusion du parti communiste et la défense d'exercer le métier d'écrivain. L'idée insensée de ce désir de violer est associée à l'inutilité de sa vie, ce qui n'est pas le seul aspect qui s'avère problématique dans ce passage-ci. Kundera a déjà dépeint des personnages masculins dont le comportement envers les femmes est problématique et conforme à la définition de sa politique sexuelle décrite par Kate Millett dans son essai *Sexual Politics*. Comme le soutient Maria Nĕmcová Banerjee, cette scène n'est pas un appel au viol¹³¹, mais le fait que le narrateur « Kundera » relate ce désir par le biais du personnage masculin appelé « Milan Kundera » en dit long sur son point de vue envers les femmes ce qui n'est évidemment pas apprécié par le lecteur « féministe ».

¹³¹ Maria Nĕmcová Banerjee, *op. cit.*, p. 104.

4.3 La mémoire, l'oubli et le rôle de la sexualité féminine

Après avoir commenté le rôle autoritaire du narrateur dans le cadre de la composition polyphonique typiquement kundérienne, nous nous focaliserons sur la représentation de la femme dans *Le livre du rire et de l'oubli*. Plus précisément, nous examinerons la façon dont la « protagoniste » Tamina ainsi que les autres personnages féminins sont réduits par le narrateur autoritaire Kundera au rang d'objets sexuels dont l'unique fonction est de transmettre le thème de la mémoire et de l'oubli.

Le motif¹³² des « signes du passé qui se sont évaporés » est dominant dans la quatrième partie, *Lettres perdues*, dans laquelle Tamina assume le rôle principal. Elle est représentée en contraste flagrant avec les personnages Mirek et Jan, respectivement les protagonistes dans la première et la deuxième partie dans lesquelles le même motif des signes du passé est également avancé. Dans ces récits intitulés *Lettres perdues* et *Maman*, Kundera traite le motif de ces souvenirs comme l'évocation pure et simple de la beauté et de l'apparence féminine, tandis que Tamina, dans la quatrième partie, conçoit ses souvenirs comme des sources de vie et de bonheur.

En développant ce motif en particulier, Kundera s'appesantit de nouveau sur l'opposition stricte entre l'homme et la femme, le principe de base d'une société patriarcale. Plus précisément, le romancier insère des scènes érotiques pour mieux les associer au thème de l'oubli et de la mémoire. Dans un entretien avec Philip Roth paru en 1980 dans le *New York Times Book Review*, Milan Kundera justifie le choix d'associer une scène érotique au développement d'un thème philosophique en déclarant que « the erotic scene is the focus where all the themes of the story converge and where its deepest secrets are located »¹³³. Maria Němcová Banerjee observe que cette assertion est applicable à toute l'œuvre de Kundera¹³⁴. Toutefois, c'est dans *Le livre du rire et de l'oubli* que ce procédé est le plus visible surtout parce que les différentes scènes érotiques sont toutes reliées au thème de la mémoire:

At the periphery, the theme is formulated as an ironic statement about the public and private politics of forgetting, but in the vital center, it turns into an open-ended meditation on the

¹³² Dans son essai *L'art du roman*, Kundera définit le motif comme étant « un élément du thème ou de l'histoire qui revient plusieurs fois au cours du roman, toujours dans un autre contexte » (Milan Kundera, *L'art du roman*, *op. cit.*, p. 107)

¹³³ Philip Roth, « The Most Original Book of the Season », *The New York Times Book Review*, le 30 novembre 1980, <<http://www.nytimes.com/books/98/05/17/specials/kundera-roth.html>> (consulté le 16 novembre 2017).

¹³⁴ Maria Němcová Banerjee, *op. cit.*, p. 149.

endless play between memory and sexual desire. Two major erotic scenes, one in part 4, the other in part 2, reflect back on each other like opposing mirrors, creating a complicated image of the contradictory possibilities of that entanglement¹³⁵.

Ainsi, Mirek, un dissident pragoïse d'âge moyen qui joue le rôle principal dans le récit « Les lettres perdues », lutte contre l'oubli en tenant un journal et en conservant toute sa correspondance. Or, il y a une période dans sa vie qu'il veut absolument oublier, à savoir « cette affaire avec Zdena » (*LRO*, p. 15). Sa mission consiste à récupérer et à détruire les lettres d'amour qu'il a écrites à cette communiste orthodoxe en tant qu'homme immature, parce qu'elles ne concordent pas avec son image d'adversaire du régime soviétique. Indépendamment du fait qu'elle est une communiste, il y a « une chose autrement grave [dont] Zdena s'était rendue coupable envers lui » (*LRO*, p. 27), à savoir « [e]lle était laide » (*LRO*, p. 27). Mirek explique qu'il « avait couché avec un laideron parce qu'il n'osait pas aborder les jolies femmes. À ses propres yeux, il n'avait pas mérité mieux qu'une Zdena. Cette faiblesse, ce dénuement, c'est le secret qu'il cache » (*LRO*, p. 30).

La laideur de Zdena était perçue par Mirek comme une tache salissant sa réputation parce que selon son point de vue typiquement masculin « [l]es femmes ne recherchent pas le bel homme. Les femmes recherchent l'homme qui a eu de belles femmes. C'est donc une erreur fatale d'avoir une maîtresse laide » (*LRO*, p. 27 – 28). Dans son essai *Milan Kundera & Feminism. Dangerous intersections*, John O'Brien observe que Zdena fonctionne plutôt comme un accessoire¹³⁶. Sa seule caractéristique dépeinte par Mirek est sa laideur. Tout bien considéré, Zdena est la quantième représentation de l'opposition beauté/ laideur féminine stéréotypée et omniprésente dans l'œuvre de Kundera.

L'histoire de Mirek qui veut détruire les preuves de son histoire d'amour avec Zdena est en nette opposition avec l'histoire de Tamina qui veut récupérer ses cahiers pour revivre le bonheur qu'elle a connu avec son mari. Vu qu'elle ne peut retourner dans son pays natal, elle fait appel à Hugo, « un garçon calme et timide, qui avait environ cinq ans de moins » (*LRO*, p. 148) avec une « mauvaise haleine » (*LRO*, p. 148), qui est son seul espoir pour récupérer les cahiers. En guise de paiement, elle sacrifie son corps au désir presque animalier d'Hugo.

Elle avait toujours répugné l'idée de faire l'amour avec un autre homme que son mari. Remplie de remords, « elle ne pouvait que détourner la tête » (*LRO*, p. 183) pendant l'acte d'amour : « L'image de son mari était là, et à mesure qu'elle faisait pivoter son visage l'image

¹³⁵ Maria Nĕmcová Banerjee, *op. cit.*, p. 149 – 150.

¹³⁶ John O'Brien, *op. cit.*, p. 25.

se déplaçait à travers la pièce. C'était un grand portrait d'un mari grotesquement grand, plus grand que nature, oui, exactement, ce qu'elle imaginait depuis trois ans » (*LRO*, p. 183). Tamina s'oblige à penser à d'autres choses en évoquant l'ordre des vacances avec son mari, mais chaque fois qu'elle ouvre les yeux, « sur l'armoire blanche, elle vit le visage de son mari » (*LRO*, p. 186). Pire, cette scène d'amour avec Hugo n'a pas seulement provoqué la perte de sa dignité, mais de surcroît la perte des souvenirs sexuels avec son mari.

Hugo, de sa part, après « son succès sexuel inespéré » (*LRO*, p. 188), cherche à complètement posséder Tamina en lui proposant d'écrire « un livre sur l'amour, oui, sur toi et sur moi, sur nous deux, notre journal le plus intime, le journal de nos deux corps... » (*LRO*, p. 188). John O'Brien observe qu'à travers ce livre, Hugo veut devenir le composant central dans la vie de Tamina¹³⁷. En se rendant compte qu'elle a sacrifié ses souvenirs les plus intimes avec son mari, Tamina « est totalement enclose dans son propre monde » (*LRO*, p. 188) et reste indifférente et silencieuse quant à la proposition d'Hugo. John O'Brien remarque que ce silence est d'un genre tout à fait différent comparé au mutisme passif des femmes dépeint dans *La plaisanterie* et dans *La vie est ailleurs*. En effet, Tamina se sert de son silence d'une façon agressive parce que selon O'Brien :

Tamina's silence is not just directed against Hugo and his efforts at incorporating her into his proposed text. She dissociates herself from everyone, continues serving coffee but « never ma[kes] another call to Czechoslovakia », closing the door on both her contemporary life and her remembered life with her dead husband¹³⁸.

Après qu'Hugo a refusé de récupérer les cahiers pour se venger de l'indifférence de Tamina, elle se renferme dans son monde, isolée de la vie contemporaine et du passé. L'unique conséquence de cette scène de coït est l'effacement des souvenirs de Tamina. Au lieu de savourer avec joie les réminiscences notées dans ses cahiers, il ne lui reste que l'oubli.

Tamina retrouve une joie et une vivacité renouvelée dans les souvenirs de son mari, tandis que Jan, le protagoniste du récit « Maman », ressent uniquement une sensation érotique en se souvenant de Mme Nora, une ancienne amie de sa mère. Pendant un acte sexuel auquel participent Jan, son épouse Marketa et sa maîtresse Eva, il croit soudainement reconnaître une ressemblance physique entre sa maîtresse et Mme Nora.

Quand il avait quatre ans, Jan avait vu Mme Nora nue dans un vestiaire de piscine : « Jamais l'image de ce corps nu, dressé, vu de dos, ne s'était effacée de sa mémoire » (*LRO*, p. 83).

¹³⁷ John O'Brien, *op. cit.*, p. 103.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 103 – 104.

Troublé par ce souvenir de la beauté féminine, Jan s' imagine qu'il fait l'amour avec Mme Nora alors qu'il est avec Eva: « Il regardait Eva (elle était toujours de dos), et il voyait Mme Nora » (*LRO*, p. 83). Cet emmêlement produit une confusion entre la figure de Jan en tant qu'adulte et de Jan en tant qu'enfant qui est engendré par le mouvement de va-et-vient d'une distance de quinze centimètres pendant l'acte sexuel ce qui signifie un bond de trente ans dans le temps :

En ensuite, tandis qu'il se mouvait sur elle, en avant puis en arrière, il lui semblait décrire sans cesse le même mouvement, de l'enfance à l'âge adulte puis en sens inverse, et encore une fois du petit garçon qui regardait misérablement un gigantesque corps de femme à l'homme qui étreint ce corps et le dompte. Ce mouvement, qui mesure habituellement quinze centimètres à peine, était long comme trois décennies (*LRO*, p. 84).

En alternant sans cesse deux époques différentes, Jan réduit Eva à un objet sexuel abstrait avec comme unique point de référence la similitude du dos d'Eva avec celui de Mme Nora pour satisfaire sa fantaisie érotique. Une fois de plus, une scène d'amour est insérée pour transférer le thème de la mémoire et de l'oubli. Le dos d'Eva constitue l'unique impulsion pour évoquer le souvenir du corps nu de Mme Nora. Pour Jan, le souvenir de cette beauté féminine finit en extase tandis que pour Tamina le coït avec Hugo résultera en solitude et oubli.

Tout compte fait, nous pouvons nous demander si Tamina est vraiment la protagoniste du *Livre du rire et de l'oubli*. Ou est-ce que le narrateur trompe le lecteur en affirmant littéralement que Tamina est le personnage-clé du roman ? C'est bel et bien Kundera en tant que narrateur dominant qui est à la commande des thèmes et des motifs philosophiques. C'est lui qui dirige les personnages et qui se sert de la sexualité et du corps féminin pour développer ses thèmes. Nous pouvons donc tirer des conclusions similaires à celles de la phase précédente : le privilège accordé à la femme signifie à première vue une victoire, mais n'est en réalité rien qu'une pauvre illusion.

5. Chapitre 5 : La quatrième phase. *L'insoutenable légèreté de l'être* (1984), *L'immortalité* (1990), *La lenteur* (1995), *L'identité* (1997) et *L'ignorance* (2000)

Dans la dernière partie de *L'immortalité*, Milan Kundera en tant que personnage se mêle dans une conversation avec ses propres personnages et assume que ce roman est devenu plus philosophique et moins facile à lire. Toutefois, cette assertion est tout aussi bien applicable à *L'insoutenable légèreté de l'être* qu'au « cycle français », à savoir *La lenteur*, *L'identité* et *L'ignorance*. Si le lecteur, pendant la lecture d'un de ces romans, risque de ne pas apercevoir une série de thèmes liés entre eux, il ne pourra jamais comprendre la structure narrative complexe créée par Kundera dans laquelle les thèmes, les motifs et les personnages qui les incarnent sont entremêlés en harmonie parfaite.

Avec *L'insoutenable légèreté de l'être*, Kundera atteint l'apogée de sa carrière littéraire. Aussi bien en Europe qu'aux États-Unis, c'est le roman qui a remporté le plus vaste succès commercial. Dans la *Biographie de l'œuvre*, François Ricard affirme que ce roman est « vite devenu une sorte de « roman-culte » »¹³⁹ qui était loué par la presse occidentale pour son absence remarquable de commentaires politiques et son élaboration exquise d'une histoire d'amour, « le plus ancien *topos* du roman européen »¹⁴⁰ comme Kvetoslav Chvatik nous rappelle. Cependant, *L'insoutenable légèreté de l'être* n'est pas simplement un roman d'amour entre Tomas et Tereza et entre Sabina et Franz mais également - dans une époque qui voit les mœurs changer - une vaste réflexion sur l'existence humaine qui se situe sur la frontière entre l'Europe de l'ouest et de l'est à la fin du 20^{ième} siècle.

Après ce tourbillon créé par le succès de *L'insoutenable légèreté de l'être*, Kundera aborde l'écriture de son roman *L'immortalité*. Dans la *Biographie de l'œuvre*, François Ricard qualifie ce texte comme étant un « livre de transition »¹⁴¹ non seulement parce que ce roman-ci clôt le « cycle tchèque » mais aussi parce que pour la première fois le roman se déroule entièrement hors de son pays natal, la Tchécoslovaquie, et dont les personnages sont tous français. Ceci permet à Chvatik de dire que c'est « le livre le plus français de Kundera »¹⁴² jusqu'alors.

¹³⁹ François Ricard, *Biographie de l'œuvre*, *op. cit.*, p. 1468.

¹⁴⁰ Kvetoslav Chvatik, *op. cit.*, p. 153.

¹⁴¹ François Ricard, *op. cit.*, p. 1191.

¹⁴² Kvetoslav Chvatik, *op. cit.*, p. 168.

Plus précisément, Ricard désigne *L'immortalité* comme étant une « œuvre de maturité et de synthèse »¹⁴³ dans laquelle le romancier veut étaler toute sa connaissance acquise après trente ans d'écriture romanesque. Kvetoslav Chvatik partage l'avis de Ricard en divisant thématiquement les romans de Kundera en deux groupes. En premier lieu, il distingue *La plaisanterie*, *La vie est ailleurs* et *Le livre du rire et de l'oubli* comme étant le groupe qui comprend les romans les plus anthropologiques, sociaux et philosophiques. En second lieu, il réunit les romans *Risibles amours*, *La valse aux adieux* et *L'insoutenable légèreté de l'être* (même si la structure de ce roman est plus vaste et compliquée) parce qu'ils rayonnent la légèreté du récit. Finalement, *L'immortalité* représente, selon Chvatik, « une synthèse réussie de motifs et de thèmes des deux groupes »¹⁴⁴.

Après *L'immortalité*, le dernier roman du « cycle tchèque », le « cycle français » s'annonçait pour Kundera comme un « nouveau chemin romanesque qu'il n'attendait plus »¹⁴⁵. De manière inattendue, comme « un cadeau tombé du ciel »¹⁴⁶, Kundera abordait l'écriture de *La lenteur* – le premier roman du « cycle français » - en procédant à deux changements par rapport aux romans précédents. En premier lieu, Kundera optait désormais pour rédiger son œuvre en français au lieu de l'écrire d'abord en tchèque pour ensuite la faire traduire en français. En second lieu, la composition de ces romans se différencie au niveau de la brièveté et de l'absence de « grandes divisions internes »¹⁴⁷, c'est-à-dire une cinquantaine de petits chapitres sans titres au lieu des sept parties habituelles.

En outre, ces cinq romans forment en quelque sorte une unité à part car, en les comparant avec les œuvres précédentes de Kundera, celles-ci sont en premier lieu plus philosophiques et conséquemment plus difficiles à lire. Plus loin, nous examinerons dans quelle mesure et de quelle façon cette atmosphère philosophique a contribué à la représentation positive de la femme. Kundera a-t-il, sous l'influence du changement de mœurs et de sa nationalité, rectifié ses conceptions stéréotypées patriarcales à l'égard de la femme et sa relation avec son homologue masculin ou se cramponne-t-il toujours à ses idées qui entretiens font partie d'une autre époque ?

¹⁴³ François Ricard, *Biographie de l'oeuvre*, op. cit., p. 1195.

¹⁴⁴ Kvetoslav Chvatik, op. cit., p. 168 – 169.

¹⁴⁵ François Ricard, *Biographie de l'oeuvre*, op. cit., p. 1201.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 1201 – 1202.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 1207.

5.1 La composition libératrice pour les personnages féminins de la quatrième phase

Le livre du rire et de l'oubli était encore marqué par une structure narrative oppressante dans laquelle les personnages étaient insérés comme des pions stratégiques ayant comme seule fonction de transférer docilement les thèmes philosophiques de l'auteur. En flagrant contraste se situent les romans constituant la quatrième phase. Quoique différente et unique dans chaque roman, la composition des romans de cette phase laisse plus de liberté aux personnages féminins, leur permettant d'épanouir leur unicité et de développer et transférer en même temps les thèmes philosophiques qui sont intégrés dans leurs actions et pensées.

5.1.1 La structure homogène et la polyphonie prépondérante dans *L'insoutenable légèreté de l'être*

Tandis que *Le livre du rire et de l'oubli* construit son unité sur les thèmes qui se développent au cours des différents récits, dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, Kundera renoue l'unité du roman plutôt à l'action qu'aux thèmes. La structure narrative du roman est, comme Chvatik le décrit, « très homogène et compacte »¹⁴⁸. Dans ce roman-ci, Kundera met à nouveau plus l'accent sur la représentation des personnages féminins, au lieu de créer des personnages qui n'occupent que la fonction de transmettre ses thèmes philosophiques. En d'autres termes, c'est au moyen de l'intrigue et par la psychologie des personnages comme Tereza et Sabina, qui incarnent intrinsèquement les thèmes philosophiques, que Kundera veut transférer au lecteur cette histoire d'amour.

La question de la matière philosophique est visiblement subdivisée au long des différentes parties du roman. Clairement, dans le sens que les titres des différentes parties reflètent les thèmes qui seront abordés. Par exemple les deux parties intitulées « La légèreté et la pesanteur » traitent de cette distinction qui domine la vie de Tomas. Les deux parties intitulées « L'âme et le corps » examinent la question philosophique du lien entre l'âme et le corps et ceci à travers Tereza. Troisièmement la partie « Les mots incompris » comprend l'histoire d'amour entre Sabina et Franz et les malentendus que peuvent créer une relation entre deux personnes d'origine complètement opposée. Ensuite, la partie « La Grande Marche » aborde le thème du kitsch. Sabina et Franz y jouent un rôle prépondérant. Finalement, la partie « Le sourire de Karénine » se concentre une fois de plus sur l'idylle et

¹⁴⁸ Kvetoslav Chvatik, *op. cit.*, p. 156.

ses aspects kitsch. Contrairement au *Livre du rire et de l'oubli* qui connaissait également des subdivisions partageant le même titre, dans *L'insoutenable légèreté de l'être* il ne s'agit pas d'une variation sur un thème philosophique transmise par des personnages identiques.

En d'autres termes, Kundera, en tant que narrateur de l'histoire de ces deux couples, revient plusieurs fois sur un thème philosophique qu'il développe à la troisième personne, chaque fois dans la perspective d'un de ses personnages. De cette façon, l'écrivain crée une polyphonie similaire à *La plaisanterie* mais le lecteur remarque deux grandes différences par rapport au premier roman. En premier lieu, dans *La plaisanterie*, le narrateur était pratiquement invisible en laissant expliquer les personnages leur propre point de vue sur les événements, tandis que dans *L'insoutenable légèreté de l'être* le narrateur *auctorial* Kundera ne « renonce toutefois pas à son propre fil du récit ni à son habitude de commenter amplement ce qu'il raconte et d'en faire l'analyse critique »¹⁴⁹. En deuxième lieu, contrairement à la répartition inégale des personnages qui reçoivent une voix dans *La plaisanterie*, dans *L'insoutenable légèreté de l'être* les deux femmes et les deux hommes obtiennent la parole de manière équilibrée. Dans son essai *Le monde romanesque de Milan Kundera*, Chvatik le résume ainsi : « Si nous désignons Tomas par la lettre A, Tereza par la lettre B, Sabina et Franz par la lettre C, la division du roman en sept parties correspondant aux perspectives individuelles des personnages – division traditionnelle chez Kundera – se traduit par la formule suivante : A – B – C – B – A – C – B »¹⁵⁰.

Il va de soi que le narrateur dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, comme dans *Le livre du rire et de l'oubli*, tient les rênes pour assurer une transition souple et aisée entre les différentes parties qui abordent chacune leurs propres thèmes philosophiques. Le narrateur ne s'occupe pas seulement de soigner les transitions mais au cours des différentes parties, il interrompt également le récit. En forme d'essais brefs, l'auteur prend la parole pour réfléchir et pour se poser des questions à haute voix. De cette façon, il n'existe pas seulement une polyphonie au niveau des personnages qui racontent chacun librement leurs motifs et leurs expériences dans leur histoire d'amour mais également une polyphonie dans ce sens qu'il est question d'un entrecroisement entre le récit et la méditation.

¹⁴⁹ Kvetoslav Chvatik, *op. cit.*, p. 155.

¹⁵⁰ *Ibid.*

5.1.2 La structure mosaïque et hétérogène dans *L'immortalité*

Contrairement à *L'insoutenable légèreté de l'être*, dans *L'immortalité* l'accent est mis sur l'hétérogénéité de la composition ce qui fait de ce roman-ci une mosaïque de différents thèmes, d'intrigues et de strates temporelles. Néanmoins, comme dans *Le livre du rire et de l'oubli*, l'unité est « si forte que chaque scène, chaque digression, chaque détail dépend de chaque autre et ne saurait être effacé sous peine de mettre en péril la signification de tout le roman »¹⁵¹, comme François Ricard le précise.

Dans la postface de l'édition tchèque de *L'immortalité*, Kundera justifie sa complexité et son originalité formelle :

Il y a des romanciers qui progressent d'une partie à l'autre, se laissant surprendre par l'aventure des personnages comme un pèlerin allant vers l'inconnu. Et puis, il y en a d'autres qui travaillent le roman comme un sculpteur sa sculpture, c'est-à-dire dès le début comme un tout, et alternativement de tous les côtés (quand un motif s'ajoute dans la dernière partie, quelque chose doit changer au commencement, etc.) ; j'appartiens au second groupe. L'image de l'architecture fait partie de ma première « idée » du roman ; l'architecture n'est pas le résultat d'un calcul rationnel, elle est une idée fixe. De même que certains thèmes existentiels ou certains types de personnages s'imposent à un auteur, presque à son corps défendant, comme une obsession, il y a derrière toutes les architectures de mes romans une certaine forme commune, archétypale, impérative¹⁵².

De plus, ce qui contribue essentiellement à la complexité du roman est le changement constant de points de vue et de perspectives. Celles-ci passent sans cesse des personnages qui décrivent leurs observations quotidiennes au narrateur qui réfléchit sur des époques entières de la culture européenne. De surcroît, la perspective narrative qui change même à l'intérieur d'un chapitre est significative dans ce contexte. Chvatik appelle ce phénomène l'application de la « stratégie narrative a-causale »¹⁵³.

En outre, comme Chvatik le remarque, dans *L'immortalité* le narrateur « emprunte le masque de l'auteur Milan Kundera »¹⁵⁴ et rencontre les personnages qu'il a créés ce qui a pour conséquence que le narrateur *auctorial* ne se présente plus comme étant authentique mais plutôt comme assumant un de ses « masques narratifs ». Ceci est le cas quand il discute

¹⁵¹ François Ricard, *Biographie de l'oeuvre, op. cit.*, p. 1192 – 1193.

¹⁵² Traduction française prise de François Ricard, *Biographie de l'oeuvre, op. cit.*, p. 1193. Version originelle en tchèque : Milan Kundera, *Nesmrtelnost*, Brno, Atlantis, 1993.

¹⁵³ Kvetoslav Chvatik, *op. cit.*, p. 171.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 211.

avec le personnage incarnant le professeur Avenarius et quand il rencontre Paul dans une piscine parisienne.

5.1.3 La diversité formelle dans le « cycle français »

En ce qui concerne la composition et le rôle du narrateur dans le « cycle français », nous observons que Kundera reste fidèle aux techniques formelles appliquées dans *L'insoutenable légèreté de l'être* et dans *L'immortalité*. La forme contribue au développement des thèmes philosophiques. De même, le narrateur expose ceux-ci dans une de ses innombrables digressions ou à travers les personnages. Chaque roman du « cycle français » est caractérisé par une technique formelle qui rend le roman unique. *La lenteur* est dominé par deux lignes temporelles qui facilitent le développement du thème philosophique principal. Dans *L'identité*, l'univers onirique accentue plus la quête identitaire que le personnage Chantal poursuit étant confrontée à la ménopause. Finalement, la polyphonie omniprésente dans *L'ignorance* permet à l'auteur de mieux transférer ses propres expériences en tant qu'émigré en France à travers sa protagoniste Irena et ses multiples digressions.

Dans *La lenteur*, Kundera utilise deux lignes temporelles très importantes d'une part dans le but de développer l'interrogation philosophique et d'autre part pour souligner l'approche non-sérieuse du roman. Le monde idyllique qui décrit l'univers des protagonistes de la nouvelle *Point de lendemain* qui se déroule au 18^{ième} siècle est caractérisé par la lenteur des événements et par le fait que tout se passe en secret. Le monde parodique contemporain, par contre, est peuplé de personnages qui ne chérissent que le but d'être vénérés par un public visible ou non. Dans ce monde règne la vitesse dans un flux continu d'images diffusées en grand nombre. Cette stratégie de développer simultanément des intrigues au cours de deux époques différentes était déjà appliquée dans *L'immortalité* dans laquelle les thèmes des gestes et de l'image étaient examinés au vingtième siècle et au dix-huitième siècle.

L'application renouvelée de l'insertion d'un univers onirique constitue l'innovation formelle par rapport au « cycle tchèque » dans *L'identité*. Ce qui distingue l'univers onirique dans *L'identité* est le fait, comme François Ricard explique dans la postface de du roman intitulé « Le regard des amants », que la frontière entre le monde réel et le monde onirique est invisible¹⁵⁵. Ce n'est qu'au moment où le narrateur libère le lecteur du monde onirique que celui-ci peut déduire si le passage du réel au rêve a été réalisé. La fonction de cet univers

¹⁵⁵ François Ricard, « Le regard des amants », postface de *L'Identité*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2000 [1997], p. 214.

onirique est de souligner le fait que le couple Chantal et Jean-Marc, les protagonistes du roman, s'éloigne graduellement par le biais de lettres d'amours anonymes.

Dans *L'ignorance*, la polyphonie typiquement kundérienne constitue la caractéristique omniprésente dans la construction formelle du roman. Le narrateur interrompt le récit dans le but d'examiner plusieurs aspects des thèmes philosophiques sous la forme d'un essai critique ou d'une réflexion personnelle. Dans *L'ignorance*, le narrateur Kundera s'arrête plusieurs fois sur le protagoniste de l'*Odyssee*, Ulysse. Ainsi il liera ce héros aux protagonistes du roman afin d'accentuer le retour difficile au pays natal et donc finalement pour prouver l'actualité de l'épopée grecque. De plus, comme dans beaucoup d'autres romans du « cycle thèque », Kundera se sert de la polyphonie entre les personnages. Irena et Josef sont représentés à travers leurs propres lignes narratives dans lesquelles les personnages secondaires feront également leur entrée. Comme nous avons déjà constaté dans notre mémoire de bachelier, ce n'est qu'à la fin du roman que « la trame s'unit et présente trois variations analogues, c'est-à-dire celle de Josef et d'Irena, celle de Gustaf et de sa belle-mère et enfin celle de Milada »¹⁵⁶.

En somme, toutes ces techniques formelles qui caractérisent les romans de la quatrième phase offrent la possibilité aux personnages de jouer un rôle plus décisif en ce qui concerne le développement des thèmes philosophiques. La polyphonie mutuelle entre les personnages alternée avec les digressions du narrateur provoque une succession rapide de scènes. Heureusement, le narrateur *auctorial* rassemble tous ces thèmes, motifs et intrigues permettant aux romans de la quatrième phase de résulter en une performance par excellence qui prouve que l'unité de l'action n'est pas toujours indispensable.

5.2 L'image de la femme dans la quatrième phase

Les phases jusqu'à présent discutées dans ce mémoire étaient souvent très défavorables quant au sentiment d'égalité perçu par les personnages féminins. Certes, la femme dans l'œuvre romanesque de Kundera obtient peu à peu une voix explicite avec laquelle elle arrive à exprimer ses propres pensées et opinions. De plus, selon l'écrivain, elle acquiert graduellement le rôle de protagoniste. Nonobstant, les critiques féministes restent sur leur faim.

¹⁵⁶ An-Marie Follens, *Une étude de la métamorphose identitaire dans l'œuvre de Milan Kundera*, Mémoire de Bachelier, Gand, Université de Gand, 2017, p. 43.

L'aspect qui frappe le plus après la lecture des romans qui constituent cette phase est que Kundera met en scène des personnages féminins plus forts et plus indépendants comparés aux personnages féminins représentés dans ses romans précédents.

Tereza et Sabina d'une part et les sœurs Agnès et Laura d'autre part ne sont plus le type de femme qui se soumet à l'homme. En premier lieu, c'est à travers la liberté économique, c'est-à-dire le travail, que les femmes figurant dans cette phase gagnent en indépendance par rapport à l'homme. Simone de Beauvoir l'affirme dans son essai *Le dernier sexe* :

C'est par le travail que la femme a en grande partie franchi la distance qui la séparait du mâle ; c'est le travail qui peut seul lui garantir une liberté concrète. Dès qu'elle cesse d'être un parasite, le système fondé sur sa dépendance s'écroule ; entre elle et l'univers il n'est plus besoin d'un médiateur masculin¹⁵⁷.

Tandis que les personnages féminins des phases précédentes étaient le plus souvent des femmes de ménage, des serveuses ou des infirmières, dans cette phase-ci les personnages féminins exercent la profession de peintre, de photographe, de gérante de magasin et de mathématicienne. Les reproches envers Kundera de dépeindre dans les phases précédentes uniquement des femmes qui sont « often of only average education and intelligence »¹⁵⁸ ont de ce fait perdu leur sens à partir de *L'insoutenable légèreté de l'être*.

Non seulement leurs orientations professionnelles contribuent à l'émancipation des personnages féminins, mais tout aussi la façon dont Kundera les représente et la place qu'elles occupent dans le développement de ses théories philosophiques.

Le thème central dans *L'insoutenable légèreté de l'être* est, comme le titre du roman l'indique, la distinction que le philosophe grec présocratique Parménide a établie entre la légèreté et la pesanteur, complétée par le concept nietzschéen de l'éternel retour. Chvatik le résume de façon efficace : « La possibilité de recommencement et de répétition de notre vie surchargerait notre être d'un énorme fardeau de responsabilité ; le fait qu'au contraire elle ne puisse pas se répéter lui confère une vertigineuse légèreté »¹⁵⁹.

Le roman se focalise sur le personnage de Tomas et la façon dont celui-ci conçoit cette distinction entre la pesanteur et la légèreté dans sa vie amoureuse. Les deux femmes dans sa vie, son épouse Tereza et sa maîtresse Sabina, « représent[ent] les deux pôles de sa vie, des

¹⁵⁷ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe. Tome 2 : L'expérience vécue, op. cit.*, p. 597.

¹⁵⁸ John O'Brien, *op. cit.*, p. 29.

¹⁵⁹ Kvetoslav Chvatik, *op. cit.*, p. 161.

pôles éloignés, inconciliables, mais beaux tous les deux »¹⁶⁰. Tereza représente la pesanteur dans sa vie quotidienne tandis que Sabina constitue la partie légère dans sa vie amoureuse. Selon Jørn Boison, cette distinction entre la légèreté et la lourdeur de la vie est une implication directe de la théorie nietzschéenne de l'éternel retour : « l'insupportable lourdeur d'une vie qui si [*sic*] répète [...] face à l'insupportable légèreté d'une vie qui n'a lieu qu'une fois »¹⁶¹.

Parallèlement au *Livre du rire et de l'oubli* dans lequel Tamina était mise en scène pour développer l'idée de l'interrogation de la mémoire et de l'oubli, dans *L'insoutenable légèreté de l'être* des personnages féminins sont créés pour transmettre et personnifier soit la pesanteur, soit la légèreté. Comme Boison le formule dans son article « Tereza et Nietzsche » : « chaque personnage incarne une attitude définie »¹⁶² car :

La vie de chaque personnage se situe ainsi au croisement de plusieurs interrogations qui d'un côté, émanent du questionnement originel de l'éternel retour (ce qui donne une formidable unité thématique au livre) mais qui, de l'autre, sont si diverses qu'elles rendent impossible toute réponse univoque¹⁶³.

Certes, au cours des phases précédentes nous avons cité John O'Brien pour accuser « the opposition-based view of women »¹⁶⁴, mais ici le contexte de l'opposition entre la légèreté et la pesanteur que deux personnages féminins incarnent est bien différent. Le contexte de l'opposition entre la beauté ou la laideur ou celui de l'opposition entre la Madone ou la femme consentante est, au contraire, très superficiel et se concentre uniquement sur l'individu. En revanche, en mettant Tereza et Sabina dans un cadre plus large d'une théorie philosophique, à travers cette distinction à première vue superficielle Kundera tente d'expliquer non seulement l'ambivalence et l'unicité de chaque femme mais également la mise en question de l'incompatibilité et l'inséparabilité qui caractérisent les deux pôles.

Là où dans la phase précédente Kundera réduit Tamina et certains autres personnages féminins à des objets abstraits qui ne sont créés que pour développer le thème philosophique, cette constatation n'est plus valable pour Tereza et Sabina. Elles ne sont aucunement des objets abstraits qui ne représentent que la pesanteur ou la légèreté mais comme Chvatik l'explique « l'un des aspects essentiels des personnages de Kundera est leur *caractère*

¹⁶⁰ Milan Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1989 [1984], p. 48. Dorénavant abrégé par *ILE*.

¹⁶¹ Jørn Boison, « Tereza et Nietzsche », *Revue Romane*, No. 37, 2002, p. 168.

¹⁶² *Ibid.*, p. 169.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 170.

¹⁶⁴ John O'Brien, *op. cit.*, p. 120.

sémiotique »¹⁶⁵. En d'autres mots, la personnalité de Tereza et de Sabina est composée d'un certain nombre de caractéristiques autonomes qui définissent leur « physionomie intellectuelle »¹⁶⁶. Vu que l'apparence physique des personnages féminins n'est plus évoquée, cette physionomie intellectuelle gagne en importance. Par conséquent, le lien entre le personnage et son récit d'une part, et la réflexion de l'autre, est davantage accentué.

Il en va de même pour *L'immortalité*. La création des personnages féminins Agnès et Laura a le même but que celui de *L'insoutenable légèreté de l'être*. À travers des thèmes philosophiques et de motifs récurrents, leur personnalité s'est développée au cours du récit et n'est plus réduite à un objet qui existe uniquement pour transmettre un thème spécifique et bien déterminé au lecteur. Pourtant le journaliste américain James Wolcott démolit presque complètement le roman en déclarant que :

Eternity, laments *Immortality*, is a ceaseless babble of women's voices, a steam bath with locked doors. In Kundera's heaven, women would be mute, modelling their enigmatic smiles before endless mirrors. That's how he divides sexual roles: intellectual exhibitionism for men, physical exhibitionism for women. The advantage goes to men, since their minds outlast women's bodies. Amazing, the kind of exhausted crap you can sneak by under the guise of Culture¹⁶⁷.

Dans son essai *Milan Kundera & Feminism. Dangerous Intersections*, John O'Brien contredit cette critique destructive de Wolcott en invitant le lecteur à examiner le roman plus profondément. Il rejette la thèse que ce sont seulement les personnages masculins comme Paul ou Bernard qui discutent des thèmes philosophiques et que les femmes doivent se contenter d'une fonction « corporelle » et superficielle.

En guise d'exemple, un des thèmes centraux du roman est l'impact de l'imagologie sur la vie d'un individu. Wolcott avance que Kundera réserve uniquement aux hommes ce type de dialogues intellectuels et théoriques concernant un thème comme l'imagologie. Toutefois, O'Brien ajoute que :

While the men in the novel seem as much driven by the desire to hear themselves speak intelligently as by the attempt to gain insight into imagology, Agnes is willing to act directly on her insight and to make the difficult decisions to leave her family as a result of her reflection on imagology¹⁶⁸.

¹⁶⁵ Kvetoslav Chvatik, *op. cit.*, p. 209.

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ James Wolcott, « The Unbearable Lightness of Reason », *Vanity Fair*, mai 1991, p. 58.

¹⁶⁸ John O'Brien, *op. cit.*, p. 125.

En d'autres termes, il est remarquable que les personnages masculins et féminins aient une approche différente quant aux points de vue concernant un thème philosophique comme celui de l'imagologie. D'un côté, pendant une discussion avec ses collègues masculins, Paul se prononce contre l'imagologie mais en même temps c'est lui qui, en appréciant l'élégance des gestes de son épouse, se montre favorable à l'imagologie. D'un autre côté, Agnès agit fermement en abandonnant sans hésiter sa famille, sans gaspiller son énergie en discussions inutiles et sans renier ses propres convictions.

Quand Kundera passe du « cycle tchèque » au « cycle français », le rejet du tchèque en faveur du français constitue le changement le plus radical. De surcroît, tout comme dans les deux derniers romans du « cycle tchèque », à savoir *L'insoutenable légèreté de l'être* et *L'immortalité*, nous constatons que le romancier continue son évolution positive vis-à-vis des personnages ou des thèmes typiquement féminins.

À travers leur caractère et leur comportement, Madame de T., Julie, Immaculata développent le thème de la médiatisation de la société contemporaine en contraste avec le dix-huitième siècle. Chantal et Irena sont à leur tour des femmes fortes, indépendantes et forment d'ailleurs l'incarnation d'un thème prépondérant dans le roman qu'elles transmettent avec perfection à travers leurs actions et leurs pensées. Chantal d'une part expose à travers ses propres expériences comment une femme éprouve la ménopause, tandis qu'Irena reflète à travers ses actions et ses anecdotes comment un émigré tente de s'intégrer dans son pays d'adoption.

5.3 Les personnages féminins de la quatrième phase

Nous examinerons dans cette partie comment l'image de la femme se concrétise. Plus précisément nous nous focaliserons sur les femmes-clé dans la quatrième phase qui incarnent les idées philosophiques que l'auteur veut transmettre, à savoir Tereza et Sabina dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, les sœurs Agnès et Laura dans *L'immortalité*, Madame de T., Julie et Immaculata dans *La lenteur*, Chantal dans *L'identité* et finalement Irena dans *L'ignorance*.

5.3.1 La pesanteur, l'âme et le corps de Tereza

Dans la vie amoureuse de son époux Tomas, Tereza représente le pôle de la pesanteur. Au début de sa relation avec Tomas, elle est représentée comme une femme-enfant, désespérée

et vulnérable. Tereza engendre chez lui des sentiments de compassion, de tendresse et de responsabilité jamais éprouvés auparavant. Selon Eva Le Grand, ces émotions réduisent « l'amour à une idée abstraite en le vidant souvent de toute signification charnelle »¹⁶⁹.

Tomas compare sa première rencontre fortuite avec Tereza à une image biblique, c'est-à-dire l'histoire de l'enfant Moïse trouvé par la fille du pharaon : « Encore une fois, il se dit que Tereza était un enfant qu'on avait mis dans une corbeille enduite de poix et qu'on avait lâché au fil de l'eau » (*ILE*, p. 21). Dès le moment où cette image surgit, il est incapable de s'en débarrasser. Comme Denis de Rougemont l'affirme dans son essai *Les Mythes de l'amour* : « [l'amour] peut naître aussi de sa seule évocation : d'une lecture, d'une chanson, d'une image ou d'un mot, qui suffisent à l'induire, ou à fixer son choix »¹⁷⁰. Cette métaphore de « l'enfant trouvé », et donc de l'amour de Tereza, servira de leitmotiv récurrent.

Ce ne sont pas uniquement les sentiments de compassion et de responsabilité que Tomas éprouve envers Tereza qui marquent la pesanteur dans leur relation. La personnalité et les comportements de Tereza rayonnent aussi le pôle pesant dans la vie de Tomas. Kundera entremêle ce fardeau que Tereza emporte avec elle dans les plus moindres détails. Par exemple, le premier soir où Tereza se rend à Prague chez Tomas, elle trimbale d'une part « un gros livre à la main : *Anna Karénine* de Tolstoï » (*ILE*, p. 19) et dans l'autre main une valise lourde comme du plomb.

Tereza ne rayonne pas seulement la pesanteur, mais elle la cherche également. Elle se présente, comme Jørn Boison la décrit, en tant qu'« un être platonicien »¹⁷¹. Elle n'aime qu'une seule fois dans sa vie et ceci sans réserve. Elle exige que cet amour idyllique se répète et se renforce chaque jour. Tomas de sa part ne veut pas se sentir emprisonné dans cette toile. Il est bien conscient du fait qu' « aimer quelqu'un par compassion, ce n'est pas l'aimer vraiment » (*ILE*, p. 36). Par conséquent, leur relation est uniquement d'ordre d'amour-compassion et celle-ci est donc exclue de toute sensualité. Dans son essai *Kundera ou la mémoire du désir*, Eva Le Grand confirme cette assertion de Tomas en expliquant qu' « en transformant l'amour en passion, l'idée de la souffrance fait glisser la sexualité dans un pur et chaste royaume du cœur et du sentiment »¹⁷².

¹⁶⁹ Eva Le Grand, *op. cit.*, p. 219.

¹⁷⁰ Denis de Rougemont, *Les Mythes de l'amour*, Paris, Albin Michel, 1996, p. 27.

¹⁷¹ Jørn Boison, « Tereza et Nietzsche », *op. cit.*, p. 169.

¹⁷² Eva Le Grand, *op. cit.*, p. 218.

Contemplant la situation dans laquelle se trouve Tomas, Kundera s'interroge s'il doit choisir entre la légèreté ou la pesanteur. Plus concrètement, Kundera se questionne à travers Tomas s'il faut préférer le libertinage au détriment de l'amour. Tomas, en tant que vrai Don Juan, cherche la légèreté chez Sabina et ses autres maîtresses. Ce n'est qu'à ces moments précis qu'il se rend compte que la vie n'est qu'un jeu vide et léger. Évidemment, cette légèreté que Tomas éprouve à travers ses escapades amoureuses est dévastatrice pour la santé mentale de Tereza qui souffre visiblement du libertinage de son mari.

Comme Kamila dans *La valse aux adieux*, Tereza est victime de l'infidélité de son mari et conséquemment, elle souffre d'une jalousie morbide. Chaque femme qu'elle rencontre est perçue comme une menace qui empire la situation. Toutefois, ce qui distingue la jalousie de Tereza de celle de Kamila qui craint continuellement d'être abandonnée par son époux, est le fait que cette jalousie hante Tereza violemment dans ses rêves. Ces rêves, comme le narrateur observe, « se répétaient comme des thèmes à variations ou comme les épisodes d'un feuilleton télévisé » (*ILE*, p. 33). Voici par exemple un rêve que Tereza confie à Tomas quand il vient de la réveiller « hurlante de terreur » (*ILE*, p. 33) :

C'était une grande piscine ouverte. On était une vingtaine. Rien que des femmes. On était toutes complètement nues et on devait marcher au pas autour du bassin. Il y avait un grand panier suspendu sous le plafond, et dedans il y avait un type. Il portait un chapeau à larges bords qui dissimulait son visage, mais je savais que c'était toi. Tu nous donnais des ordres. Tu criais. Il fallait qu'on chante en défilant et qu'on fléchisse les genoux. Quand une femme ratait sa flexion, tu lui tirais dessus avec un revolver et elle tombait morte dans le bassin. À ce moment-là, toutes les autres éclataient de rire et elles se mettaient à chanter encore plus fort. Et toi, tu ne nous quittais pas des yeux, et si l'une d'entre nous faisait un mouvement de travers tu l'abattais. Le bassin était plein de cadavres qui flottaient au ras de l'eau. Et moi, je savais que je n'avais plus la force de la faire ma prochaine flexion et que tu allais me tuer ! (*ILE*, p. 33 – 34).

Le thème de l'éternel retour nietzschéen ne se présente pas seulement dans le conflit entre la légèreté et la pesanteur. Tereza s'interroge également sur le rapport entre son âme et son corps pour déceler en quoi consiste réellement l'unicité de l'individu. Comme le narrateur nous confie, Tereza est marquée par « l'inconciliable dualité du corps et de l'âme, cette expérience humaine fondamentale » (*ILE*, p. 64). Selon Kundera « le corps était une cage et, à l'intérieur, quelque chose regardait, écoutait, s'effrayait, pensait et s'étonnait ; ce quelque chose, ce reliquat qui subsistait, déduction faite du corps, c'était l'âme » (*ILE*, p. 64).

Tereza tente de se voir « à travers son corps » (*ILE*, p. 66). Dès son enfance, elle passait beaucoup de temps devant le miroir en se contemplant longuement. Ce qui l'incommodait le plus pendant ces longues sessions était

de retrouver sur son visage les traits de sa mère. Alors, elle n'en mettait que plus d'obstination à se regarder et tendait sa volonté pour s'abstraire de la physiologie maternelle, en fait table rase et ne laisser subsister sur son visage que ce qui était elle-même. Y parvenait-elle, c'était une minute enivrante : l'âme remontait à la surface du corps, pareille à l'équipage qui s'élançait du ventre du navire, envahit le pont, agite les bras vers le ciel et chante. (*ILE*, p. 66)

Afin d'expliquer l'origine de ce conflit interne, Kundera raconte l'histoire de la mère de Tereza. Sa mère, tombée enceinte importunément, voit petit à petit dépérir sa beauté juvénile. Rongée par le ressentiment, elle proclame son impudeur en déclarant de façon nihiliste que tous les corps sont pareils et similairement dénués de sens, car le corps « n'était là que pour digérer et pour évacuer » (*ILE*, p. 234 – 235). Dans son essai *Terminal paradox : the novels of Milan Kundera*, Maria Němcová Banerjee explique cette aversion de manière suivante :

For Tereza's mother, her own likeness in the mirror represents nothing but the reflection of male desire, which shows her first as a capricious princess and then as willful witch. The unrelenting pursuit of the underview of her beauty in men's eyes finally reduces her to flaunting her degraded body, emptied of its shame as it is forsaken by male desire. [...] In Tereza's mother's radical immodesty, the reified body boasts of its victory over the last remnants of the soul in a language composed of the sounds of human digestion and excretion¹⁷³.

De plus, la mère élève sa fille en l'accablant de sentiments de culpabilité vu que Tereza restera le produit d'une grossesse accidentelle ratifiée par un mariage échoué. Pour concrétiser cette impudeur et ce sentiment de culpabilité qu'elle veut transmettre à sa fille, elle dévoile volontiers des détails sur sa vie sexuelle. Finalement elle se promène toute nue dans l'appartement sans même baisser les stores en déclarant : « Des corps nus. Et alors ! C'est normal ! Tout ce qui est normal est beau ! » (*ILE*, p. 109).

La relation troublée avec sa mère a fortement influencé les conceptions de Tereza sur son propre corps. Dès son adolescence, Tereza s'est révoltée contre l'impudeur de sa mère et contre cette assertion que tous les corps sont les mêmes. Car pour Tereza, le sentiment de pudeur qu'elle ressent quand elle est nue prouve que chaque corps est unique et qu'il n'est pas accessible à n'importe qui. Puisque Tereza croit dans l'unicité du corps et le fait que l'âme est inséparablement liée au corps, elle préconise également l'existence d'une âme unique à chaque individu.

¹⁷³ Maria Němcová Banerjee, *op. cit.*, p. 219.

5.3.2 La légèreté et le kitsch personnifiés par Sabina

À l'opposé de la pesanteur de Tereza se trouve Sabina qui représente le pôle léger de la théorie nietzschéenne de l'éternel retour. Comme Igor Webb observe dans son article « Milan Kundera and the Limits of Scepticism » : « More than any other character in Kundera's novels, Sabina embraces the *preconditions* of liberty »¹⁷⁴. La liberté qu'elle poursuit à travers ses relations avec Tomas et Franz, lui procure le titre de personnage le « plus proche de l'idéal libertin »¹⁷⁵, attribué par Guy Scarpetta.

Toutefois pour atteindre cette liberté et cette légèreté dans sa vie, elle doit se démunir de toute stabilité. Elle aime trahir, car selon elle trahir, « c'est sortir du rang et partir dans l'inconnu » (*ILE*, p. 140). Pour Sabina, conformément à son caractère personnifiant la légèreté, « rien de plus beau que de partir dans l'inconnu » (*ILE*, p. 140). Ce qui amène Igor Webb à se demander ce qu'une vie instable, pleine de trahisons fournit à Sabina : « A life of ceaseless betrayal, of drifting from one locale to another, each time farther from her center, further from the human ties that once bound her, deeper into an ever more abstract and barren isolation »¹⁷⁶.

À l'autre extrémité de Tereza, chargée par la pesanteur comme un fardeau tombé sur ses épaules dû à l'infidélité de son mari, se trouve Sabina qui vit avec « le drame de la légèreté » (*ILE*, p. 184), un vide qui est le résultat de toutes ses trahisons. Le narrateur se pose adéquatement la question : « Mais au juste, qu'était-il arrivé à Sabina ? » (*ILE*, p. 184). Sa réponse : « Rien » (*ILE*, p. 184). C'était bien Sabina qui avait d'abord décidé de quitter Tomas et puis son amant genevois Franz avec comme simple but de les larguer. Jamais ses amants n'ont cherché à se venger ou à la poursuivre. Ce n'est pas un fardeau qui lui pèse, mais une « insoutenable légèreté de l'être » (*ILE*, p. 184).

Cependant, Webb conclut que « her courage is stunning ; her fate appalling »¹⁷⁷ car « Sabina's life is the logical consequence, the fictional enactment of all tendencies of Kundera's thought »¹⁷⁸. En tant que peintre, Sabina traduit la philosophie esthétique propre à Kundera dans ses tableaux. Pendant une visite à son atelier, Sabina explique à Tereza sa philosophie (et celle de Kundera) incorporée dans ses tableaux :

¹⁷⁴ Igor Webb, « Milan Kundera and the Limits of Scepticism », *The Massachusetts Review*, Vol. 31, No. 3, automne 1990, p. 365.

¹⁷⁵ Préface de Guy Scarpetta *in* : Eva Le Grand, *op. cit.*, p. 22.

¹⁷⁶ Igor Webb, *op. cit.*, p. 365.

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ *Ibid.*

« 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, de mystérieux ou d'abstrait. » Elle s'interrompt, puis elle ajouta : « Devant c'était le mensonge intelligible, et derrière l'incompréhensible vérité. » (*ILE*, p. 99)

Cette conception picturale correspond parfaitement à l'attitude d'un personnage féminin fort qui se positionne étroitement aux pensées personnelles de l'auteur. Igor Webb explique que Kundera a créé Sabina comme un personnage féminin qui « in the name of individual integrity and truth-seeking against totalitarianism, rejects the intelligible reality of the sanctioned surface world and pursues a relentless inner quest »¹⁷⁹.

Cette quête frénétique qui est étroitement liée à la poursuite de la liberté à travers des trahisons est la concrétisation de la théorie philosophique la plus célèbre de Kundera, c'est-à-dire celle du kitsch. Déjà subtilement présent dans presque tous ses romans, le kitsch est pour la première fois défini et traité de façon explicite : « le kitsch exclut de son champ de vision tout ce que l'existence humaine a d'essentiellement inacceptable » (*ILE*, p. 367).

De surcroît, Kundera explique qu'« au royaume du kitsch s'exerce la dictature du cœur » (*ILE*, p. 371) :

Il faut évidemment que les sentiments suscités par le kitsch puissent être partagés par le plus grand nombre. Aussi le kitsch n'a-t-il que faire de l'insolite ; il fait appel à des images clés profondément ancrées dans la mémoire des hommes : la fille ingrate, le père abandonné, des gosses courant sur une pelouse, la patrie trahie, le souvenir du premier amour. Le kitsch fait naître coup sur coup deux larmes d'émotion. La première larme dit : Comme c'est beau, des gosses courant sur une pelouse ! La deuxième larme dit : Comme c'est beau, d'être ému avec toute l'humanité à la vue de gosses courant sur une pelouse ! Seule cette deuxième larme fait que le kitsch est le kitsch. (*ILE*, p. 371)

Cette description concrète du kitsch correspond complètement au rôle que Sabina lui prête. Pour elle, le kitsch est « la vision d'un foyer paisible, doux, harmonieux, où règnent une mère aimante et un père plein de sagesse » (*ILE*, p. 379) et donc « toute sa vie, elle a affirmé que son ennemi, c'est le kitsch » (*ILE*, p. 379). Chaque fois qu'elle se sent menacée par la stabilité d'une relation amoureuse ou d'une demeure paisible, elle se dérobe. Sa vie durant, elle fuit de plus en plus le « kitsch *totalitaire* » qui domine son pays natal, la Bohême. Car selon Sabina (et donc selon Kundera) :

¹⁷⁹ Igor Webb, *op. cit.*, p. 365.

Dans une société où plusieurs courants coexistent et où leur influence s'annule ou se limite mutuellement, on peut encore échapper plus ou moins à l'inquisition du kitsch ; l'individu peut sauvegarder son originalité et l'artiste créer des œuvres inattendues. Mais 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 que au royaume du kitsch tout doit être pris au sérieux, mais aussi la mère qui a abandonné sa famille ou l'homme qui préfère les hommes aux femmes et menace ainsi le sacro-saint slogan « croissez et multipliez-vous » (*ILE*, p. 372)

Pour échapper au kitsch *totalitaire* et ses principes, Sabina se rend aux États-Unis où elle décide de rester et où « elle veut mourir sous le signe de la légèreté. Elle sera plus légère que l'air » (*ILE*, p. 409).

Sabina s'avère plus indépendante que Tereza et donc du point de vue féministe, elle l'emporte sur sa rivale. En fait, Kundera représente Tereza comme étant un amalgame de différents types de femmes que nous avons étudié pendant l'analyse des phases précédentes. Elle incarne la femme-enfant, la femme jalouse, la victime de l'infidélité de son mari et surtout elle est marquée par sa faiblesse mentale. Tous ces types de femmes expriment intrinsèquement la pesanteur de la vie à laquelle la femme est soumise dans la société patriarcale décrite par Kate Millet. Sabina, au contraire, n'est pas contrecarrée par un mari infidèle ou une famille. Elle consomme sa liberté personnelle et financière en tant que peintre en fuyant le kitsch et en embrassant la légèreté.

5.3.3 Les sœurs Agnès et Laura dans *L'immortalité*

Agnès, la protagoniste dans *L'immortalité*, ressemble à plusieurs égards à Sabina, en se comportant comme la sœur secrète de cette artiste peintre tchèque qui préconise la théorie du kitsch dans *L'insoutenable légèreté de l'être*. Par contre Laura, la sœur d'Agnès, a plus de caractéristiques en commun avec Tereza dans ce sens que Laura est plus faible et instable que sa sœur aînée.

Tout comme Sabina, Agnès a pour fonction de transmettre le thème principal du roman. En situant les parties contemporaines du récit à cheval sur l'époque moderne et la société postmoderne et médiatisée - dans laquelle chaque image est enregistrée et divulguée en un clin d'œil - Agnès commence à avoir des doutes sur son individualité et sur son identité. À travers le personnage d'Agnès, Kundera médite sur le rapport que l'individu entretient avec

sa propre image et la façon dont celle-ci est perçue par le monde extérieur. Dans son essai *Le dernier après-midi d'Agnès*, François Ricard constate qu'elle s'occupe uniquement à détruire toutes les caractéristiques qui la définissent, à savoir son nom, son visage et les gestes qu'elle s'est appropriée¹⁸⁰. Tous ces aspects qui constituent sa personnalité et son identité sont conçus comme des éléments fortuits et non uniques à elle.

Un motif récurrent dans la vie d'Agnès qui prouve la mise en doute de son unicité est celui du geste de « la main en l'air » (*IM*, p. 65). Toute sa vie, elle est convaincue que ce geste était une invention à elle qu'elle utilisait pour dire « à sa place ce qu'elle n'avait pas su dire » (*IM*, p. 64). Mais en reconsidérant cette conviction, elle découvre que ce geste n'est pas conforme à son identité. Elle se réalise qu'en tant que petite fille, la secrétaire de son père avait déjà utilisé ce geste « si attendu, si beau » (*IM*, p. 64). Ce geste connaissait donc déjà un prédécesseur mais a également un successeur. Quand elle se souvient de sa sœur, de huit ans sa cadette, qui lance sa main en l'air pour prendre congé d'une amie, Agnès éprouve « une sorte de malaise » (*IM*, p. 65). Une fois l'illusion de l'authenticité de ce geste brisée, elle évitera désormais non seulement de se servir de celui-ci, mais aussi de se méfier de tous les autres : « Elle s'appliquait à n'effectuer que ceux qui sont indispensables (hocher la tête pour signifier « oui » ou « non », montrer un objet à quelqu'un qui ne le voit pas) et qui ne prétendent à aucune originalité dans le comportement physique » (*IM*, p. 65). Agnès conçoit cette nouvelle attitude comme une caractéristique de son identité personnelle qui s'est irréversiblement perdue.

Kundera, en tant que narrateur, explique au début du récit comment il a développé le personnage d'Agnès. Ceci, explique-t-il, s'est fait à partir d'un seul geste de la main d'une sexagénaire à son maître nageur plus jeune : « Grâce à ce geste, en l'espace d'une seconde, une essence de son charme, qui ne dépendait pas du temps, se dévoila et m'éblouit. J'étais étrangement ému. Et le mot Agnès surgit dans mon esprit. Jamais je n'ai connu de femme portant ce nom » (*IM*, p. 14).

Subséquent, nous pourrions nous demander si un seul geste peut définir un être unique et inimitable, sinon il s'agirait d'une caricature et non pas d'un individu. Kundera se justifie en exposant la digression suivante :

Si notre planète a vu passer près de quatre-vingts milliards d'humains, il est improbable que chacun d'eux ait eu son propre répertoire de gestes. Arithmétiquement, c'est impensable. Nul doute qu'il n'y ait eu au monde incomparablement moins de gestes que d'individus. Cela nous

¹⁸⁰ François Ricard, trad. Martine Woudt, *op. cit.*, p. 59.

mène à une conclusion choquante : un geste est plus individuel qu'un individu. [...] Car on ne peut considérer un geste ni comme la propriété d'un individu, ni comme sa création (nul n'étant en mesure de créer un geste propre, entièrement original et n'appartenant qu'à soi), ni même comme un instrument ; le contraire est vrai : ce sont les gestes qui se servent de nous ; nous sommes leurs instruments, leurs marionnettes, leurs incarnations. (*IM*, p. 18 – 19)

En fait, Kundera utilise la méfiance d'Agnès pour les gestes qu'elle s'était assimilée pour renforcer et confirmer cette théorie.

En second lieu, Agnès est complètement l'opposée des personnages féminins dépeints auparavant. Elles représentaient le stéréotype patriarcal, passives et soumises à l'homme. D'abord, Kundera affiche Agnès comme une mère et une épouse qui ne satisfait pas aux conventions culturelles requises dans une société patriarcale, c'est-à-dire une mère poule et une épouse loyale qui se sacrifie pour l'éducation de ses enfants et pour le bien-être de son mari. John O'Brien motive cette assertion en déclarant que :

For one thing, her decision to live in Switzerland is strongly motivated by her desire for a room of her own. [...] Agnes's struggle with conventional motherhood touches on Ibsen's feminist icon as well as Woolf's. [...] How could a mother abandon her family? How could a sensible woman leave a happy marriage? None of these questions, however, shakes Agnes's personal resolve to leave her family and move to Switzerland. In her related fantasy about being able to choose to live forever with Paul or live apart in the afterlife, Agnes firmly – though not without difficulty – announces that she does not wish to spend her immortality with her husband...¹⁸¹

En d'autres termes, elle ne se sent pas inhibée de mener sa propre vie parce qu'elle est mariée ou qu'elle a une fille presque adulte. De plus, elle constitue le premier personnage féminin qui ne sera pas explicitement puni pour son infidélité. Apparemment, depuis quelques années elle a une liaison avec un Don Juan notoire surnommé Rubens. Dans la sixième partie, Kundera se sert à nouveau de sa polyphonie kundérienne pour donner la parole à Rubens. Celui-ci raconte sa version de la liaison qu'il entretient avec Agnès. Tout comme Tomas, Agnès constate que son mariage avec Paul ne repose plus sur un besoin d'aimer. Comme Eva Le Grand l'explique, pour Agnès son mariage est dès lors uniquement basé sur « une volonté de poursuivre la route de leur biographie commune »¹⁸².

Laura, la sœur cadette d'Agnès, par contre, a plus d'affiliations avec Tereza, le personnage qui représente la pesanteur dans *L'insoutenable légèreté de l'être*. Toutes les deux, elles sont conscientes de leur faiblesse, mais en opposition avec Tereza qui la subit comme un calvaire,

¹⁸¹ John O'Brien, *op. cit.*, p. 129.

¹⁸² Eva Le Grand, *op. cit.*, p. 211.

Laura se sert de celle-ci comme une arme, plus que les autres personnages féminins qui la précèdent, surtout envers ses amants.

La faiblesse qui caractérise Laura et le caractère plus fort d'Agnès ont surtout des répercussions sur leur conception divergente envers l'amour et les relations. Quand elles discutent de l'amour pur, nous observons une opposition entre ce que Marie-Ève Draper appelle « l'amour-relation »¹⁸³ et « l'amour-sentiment »¹⁸⁴. Laura fait de sa faiblesse une arme dans ses relations amoureuses et ne prête par conséquent aucune importance au bien-être de son amant. Draper explique cette assertion comme « l'amour-sentiment [...] fondé sur l'attraction qu'exercent une image ou une idée, et non sur l'intérêt pour une personne concrète »¹⁸⁵. Agnès penche plus vers « l'amour-relation » qui est caractérisé par la quotidienneté. Selon Draper ce type d'amour « doit être tourné vers l'autre et doit s'accompagner du désir de celui qu'on aime »¹⁸⁶. Cette divergence d'opinions entre les deux sœurs s'avère fondamentalement intéressante pour Kundera. Tandis qu'Agnès se rend à l'évidence que son mariage avec Paul a échoué et qu'elle cherche une certaine affection auprès d'un autre homme, Laura est déterminée à réussir sa vie amoureuse en optant pour la maternité dans une relation stable.

Laura ne se sert pas seulement de sa faiblesse comme une arme, mais elle constate qu'elle s'amuse en utilisant celle-ci contre ses amants. Par exemple, quand elle pressent que son amant Bernard veut l'abandonner, elle ne tient pas compte de ses sentiments et comme ultime recours, elle met en jeu son sexe et sa féminité d'une façon dramatique et passive-agressive afin de le dissuader :

Elle préféra se jeter sur lui (le livre tomba sur le tapis) et, en le couvrant de baisers furieux, elle posait ses mains sur tout son corps. Bernard n'avait pas la moindre envie de faire l'amour. Mais s'il avait osé refuser la discussion, il ne savait pas refuser l'appel érotique. En quoi il ressemblait, d'ailleurs, à tous les hommes de tous les temps. Quel homme osera dire : « Bas les pattes ! » à une femme qui, amoureuxment, lui glisse la main dans l'entrejambe ? Voilà comment le même Bernard, qui avec un souverain mépris venait d'arracher la couverture d'un livre pour la tendre à l'amante humiliée, réagit soudain docilement à ses attouchements et l'embrassa en déboutonnant son pantalon. (*IM*, p. 224 – 225)

Après qu'Agnès a trouvé la mort dans un accident de voiture, Laura saisit l'occasion de séduire Paul, affaibli mentalement par le décès de son épouse, dans le seul but d'avoir un enfant. De plus, le pouvoir passif-agressif qu'elle utilise en compétition avec sa nièce Brigitte,

¹⁸³ Marie-Eve Draper, *op. cit.*, p. 55.

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ *Ibid.*

s'avérera encore plus destructif pour Paul. Ayant finalement atteint tous les buts dans sa vie, c'est-à-dire avoir un enfant et un époux, Laura se révélera la personne forte et dominante dans son ménage. Paul, physiquement vieilli par les contretemps, se résigne dans son sort et proclame la supériorité des femmes sur les hommes :

Chacun de ses coups me semblait s'abattre sur la tête de Paul comme une année supplémentaire : il vieillissait à vue d'œil. Il avait soixante-dix ans, bientôt quatre-vingts, et pourtant il se dressait en brandissant son verre comme pour se protéger de cette avalanche d'années qui lui tombait sur la tête : « Je me rappelle une phrase célèbre qu'on répétait dans ma jeunesse » dit-il d'une voix soudain cassée. « *La femme est l'avenir de l'homme.* [...] Cela veut dire que le monde, jadis créé à l'image de l'homme, va se modeler sur l'image de la femme. Plus il deviendra mécanique et métallique, technique et froid, plus il aura besoin de la chaleur que seule la femme peut donner. Si nous voulons sauver le monde, nous devons nous modeler sur la femme, nous laisser guider par la femme, nous laisser infiltrer par l'*Ewigweibliche*, par l'éternel féminin ! ».

Cette assertion porte en elle la preuve que les femmes que Kundera dépeint et qui caractérisent la quatrième phase se libèrent progressivement du joug de la société patriarcale. Cependant il faut remarquer que Kundera ne peut pas s'empêcher de s'appesantir sur les caractéristiques stéréotypées de la femme : la faiblesse, la jalousie et le ressentiment. Toutefois les femmes, plus que les hommes, deviennent peu à peu déterminantes quant à la transmission des sujets philosophiques, soit en les proclamant, soit en les illustrant.

5.3.4 Les personnages féminins marquant leur empreinte sur le « cycle français »

Quand Kundera passe du « cycle tchèque » au « cycle français », le rejet du tchèque en faveur du français constitue le changement le plus remarquable. Nous constatons en plus que, tout comme dans la quatrième phase, le romancier évolue positivement en faveur des personnages ou des thèmes typiquement féminins.

Dans *La lenteur*, les trois personnages féminins créés pour transmettre les théories philosophiques concernant la médiatisation du monde, sont d'une part Madame de T. et d'autre part Julie et Immaculata. Madame de T. est la protagoniste dans la nouvelle *Point de lendemain*. Dans cette ère de libertinage, la femme occupait la place centrale. C'est elle l'élève parfaite de l'hédonisme d'Épicure car « elle a menti à son mari, elle a menti à son amant de Marquis, elle a menti au jeune chevalier. C'est elle le vrai disciple d'Épicure. Aimable amie du plaisir. Douce menteuse protectrice. Gardienne du bonheur »¹⁸⁷. Dans cette intrigue de

¹⁸⁷ Milan Kundera, *La Lenteur*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1998 [1995], p. 167. Dorénavant abrégé par « L ».

La lenteur, il est indéniable que Madame de T. tient les rênes à la grande satisfaction du narrateur.

En examinant les personnages féminins dans le monde parodique contemporain, nous ne pouvons que constater qu'Immaculata et Julie exécutent parfaitement le rôle pour lequel elles ont été créées par Kundera. Il faut remarquer que l'auteur ne fait aucune distinction entre les personnages masculins et féminins pour développer sa théorie des danseurs. Tout comme l'intellectuel Berck, l'entomologiste tchèque Čechořipsky et le jeune Vincent, Immaculata et Julie prouvent qu'elles méritent aussi bien l'étiquette de « danseur ». Comme Jørn Boison le définit dans son article « Polyphonie et univocité dans « La Lenteur » de Milan Kundera », un « intellectuel médiatique qui ne se sert pas de sa réputation pour servir une cause, mais à l'inverse ne s'empare des causes que pour affirmer sa réputation »¹⁸⁸. En premier lieu, avec un hochement de tête, Julie consent à nager nue dans la piscine du château. Ensuite, Vincent et Julie passent à une scène de coït simulé au bord de cette même piscine où les amants ont totalement quitté « la zone d'intimité » (*L*, p. 140). Surprise par le savant tchèque, Julie veut sauver les apparences en fuyant dans sa chambre d'hôtel. C'est ici qu'Immaculata se révèle en tant que vraie « danseuse » en simulant une naïve tentative de suicide : elle saute dans l'eau peu profonde de la piscine. Cette comédie est encore plus grotesque et vaudevillesque que celle de Helena dans *La plaisanterie*. Le seul objectif de cette action absurde est de produire tout un spectacle dans le but de devenir l'unique objet d'attention.

Avec *L'identité*, Kundera réussit finalement à obtenir l'attention positive des critiques féministes. Non seulement le protagoniste est une femme, mais Kundera aborde d'une manière sérieuse et non stéréotypée la thématique de la ménopause et ses conséquences au niveau corporel et psychique. À juste titre, François Ricard affirme dans la *Biographie de l'œuvre* :

[c'est] le seul roman peut-être où cette énigme du « retour d'âge » est directement abordée, interrogée et comprise comme elle doit l'être, c'est-à-dire comme une donnée éminemment prosaïque et cependant essentielle de l'existence féminine – et ce, par un romancier si souvent accusé d'incurable misogynie.¹⁸⁹

¹⁸⁸ Jørn Boison, « Polyphonie et univocité dans « La Lenteur » de Milan Kundera », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°55, 2003, p. 553.

¹⁸⁹ François Ricard, *Biographie de l'œuvre*, *op. cit.*, p. 1213.

Notons toutefois que le narrateur ne mentionne pas explicitement la ménopause proprement dite parce que son protagoniste Chantal décide de garder secrètes ses angoisses, même pour son amant Jean-Marc.

Comme Petra Vyhřídaldová l'explique dans son mémoire de Master *Le roman de Milan Kundera : la lente ignorance de notre identité*, la ménopause ne provoque pas seulement une transformation au niveau du corps mais également à l'intérieur¹⁹⁰. Après ces premières manifestations de la ménopause, Chantal est accablée de désarroi. Elle se rend compte que les hommes ne la regardent plus de la même façon que quand elle était une fille de seize ans. Ce constat est accompagné de la phrase récurrente : « les hommes ne se retournent plus jamais sur moi »¹⁹¹

Avec le retour d'âge, Chantal entame sa propre quête identitaire qui se traduit par le changement de son attitude envers l'amour. Nous constatons que, comme Tereza dans *L'insoutenable légèreté de l'être* et comme Agnès dans *L'immortalité*, Chantal conçoit son amour pour Jean-Marc comme « seul refuge contre le monde et seul garant de son identité »¹⁹². Kundera confirme cette assertion dans un entretien avec *Le Nouvel Observateur* en 1998 :

Chantal est la sœur secrète d'Agnès. Agnès se demande : comment vivre dans un monde que je ne considère pas comme le mien, avec lequel je refuse de m'identifier ? Elle voit deux solutions : l'amour ou le couvent. L'amour : mot galvaudé, mais expérience extrêmement rare. Ne l'ayant pas connu, Agnès n'avait qu'une seule solution : celle que, métaphoriquement, elle appelle le couvent. Discrètement, elle s'en va s'isoler dans les montagnes suisses comme jadis Fabrice del Dongo dans la chartreuse de Parme. Mais il existe encore la seconde solution. Cette autre façon de vivre heureux dans un monde qu'on n'aime pas. L'amour. C'est la solution de Chantal. Dans l'amour, par définition, l'aimant élève l'aimé(e) au-dessus de tout, même au-dessus de la Création¹⁹³.

Après avoir traité des thèmes typiquement féminins sans les représenter de manière dénigrante, comme c'était le cas dans *La valse aux adieux*, Kundera attribue un privilège exceptionnel au protagoniste féminin de *L'ignorance*. C'est son roman le plus autobiographique dans lequel il s'interroge sur la dualité que l'émigré éprouve pendant la période de dislocation avec sa patrie : d'une part il chérit encore un lien avec son pays natal et d'autre part il porte en lui la volonté de s'intégrer dans la société de son pays d'adoption.

¹⁹⁰ Petra Vyhřídaldová, *Le roman de Milan Kundera : la lente ignorance de notre identité*, mémoire de Master, Brno, Université Masaryk, 2006, p. 48.

¹⁹¹ Milan Kundera, *L'Identité*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2000 [1997], p. 23. Dorénavant abrégé par « ID ».

¹⁹² François Ricard, *Biographie de l'oeuvre, op. cit.*, p. 1210 – 1211.

¹⁹³ *Ibid.*

Sélectionnant la Bohême comme la patrie et la France comme le pays d'adoption d'Irena, Kundera revient ainsi dans ce roman sur ses propres expériences en tant qu'exilé. *L'ignorance* accentue la difficulté, voire l'impossibilité d'un retour au pays natal après une longue période d'absence, qu'elle soit forcée ou non.

Kundera transmet ses propres douleurs à travers le personnage d'Irena qui a, comme lui, quitté sa Bohême natale pour Paris il y a vingt ans. Quand elle discute son statut d'émigré avec Josef, Kundera raconte, à travers la voix d'Irena, ses souffrances identitaires vécues après 1989 :

Les Français, tu sais, ils n'ont pas besoin d'expérience. Les jugements, chez eux, précèdent l'expérience. Quand nous sommes arrivés là-bas [en France], ils n'avaient pas besoin d'informations. Ils étaient déjà bien informés que le stalinisme est un mal et que l'émigration est une tragédie. Ils ne s'intéressaient pas à ce que nous pensions, ils s'intéressaient à nous en tant que preuves vivantes de ce qu'ils pensaient, eux. C'est pourquoi ils étaient généreux envers nous et fiers de l'être. Quand, un jour, le communisme s'est écroulé, ils m'ont regardée, fixement, d'un regard examinateur. Et alors, quelque chose s'est gâté. Je ne me suis pas comportée comme ils s'y attendaient. [...] Ils ont vu en moi la souffrance d'une émigrée. Puis le moment est venu où je devais confirmer cette souffrance par la joie de mon retour. Et cette confirmation n'a pas eu lieu. Ils se sont sentis trompés. Et moi aussi, car entre-temps, j'avais pensé qu'ils m'aimaient non pas pour ma souffrance mais pour moi-même¹⁹⁴.

Tout comme Sabina qui explique le thème du kitsch dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, Kundera se sert d'Irena pour transmettre ses théories philosophiques. En plus, il fait part de ses propres expériences autobiographiques en tant qu'émigré par la voix de cette dernière.

Non seulement l'attitude des amis français envers Kundera est abordée, mais de surcroît les motifs de la nostalgie, du déracinement et de la conscience du non-retour sont récurrents et prépondérants. La nostalgie porte en elle un effet dévastateur vu que « plus leur nostalgie est forte, plus elle se vide de souvenirs. [...] Car la nostalgie n'intensifie pas l'activité de la mémoire, elle n'éveille pas de souvenirs, elle se suffit à elle-même, à sa propre émotion, tout absorbée qu'elle est par sa seule souffrance » (*IG*, p. 42). Pendant sa visite à Prague, Irena constate comment sa ville natale s'est occidentalisée après la chute du Mur. Par conséquent, l'image d'une Prague quasi idyllique avec ses quartiers et ses petites rues paisibles est complètement brisée. Irena en conclut qu'elle a adopté d'autres convictions et d'autres idées que ses amies tchèques. Pour elle, Paris est désormais sa ville et le « Grand Retour » n'a plus aucun sens. Nous décelons des échos de cette conclusion quand Kundera déclare au cours d'un entretien avec le quotidien pragois *Lidove noviny* pourquoi il a décidé de rester en

¹⁹⁴ Milan Kundera, *L'Ignorance*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2005 [2003], p. 194 - 195. Dorénavant abrégé par « *IG* ».

France :

La relation avec une patrie dans laquelle on ne vit plus est toujours compliquée. Si l'on s'est absenté deux, trois ou même cinq ans, le retour est aisé. Comme après des vacances prolongées ou une longue maladie. Mais vingt ans, c'est le quart d'une vie, la moitié d'une vie adulte. De nouveaux liens, de nouvelles amitiés se sont créées, la terre d'émigration est devenue un nouveau chez-soi, et même un chez-soi aimé¹⁹⁵.

Tout cela nous mène à constater une évolution positive en ce qui concerne la représentation des personnages féminins dans le « cycle français » de Kundera. Il abandonne partiellement son rôle de narrateur autoritaire en mettant sur scène des femmes plus indépendantes, non soumises. Preuve à l'appui : dans *La lenteur*, Kundera ne représente plus les personnages féminins de façon dénigrante par rapport à leurs partenaires masculins en introduisant un nombre identique de femmes et d'hommes faisant fonction de « danseur ». Dans le deuxième roman du « cycle français », un thème typiquement féminin est abordé d'une manière non ridiculisée et non stéréotypée par un auteur qui auparavant était accusé de misogynie. Finalement, dans *L'ignorance*, le protagoniste féminin Irena incarne l'émigré tchèque Kundera en personne en faisant part de ses expériences après son arrivée en France.

¹⁹⁵ François Ricard, *Biographie de l'oeuvre, op. cit.*, p. 1217.

Conclusion

Après l'analyse de l'ensemble de l'œuvre romanesque de Milan Kundera, l'hypothèse initiale de la présence d'une évolution positive à travers différentes phases au niveau de la représentation de la femme est entièrement confirmée. Comme expliqué antérieurement, Kundera était accusé de misogynie dans l'article du magazine culturel participatif *Profondeur de champs*, une attitude qui, comme nous l'avons constaté dans le cadre de notre mémoire de bachelier, était totalement absente dans le « cycle français ». C'est la raison pour laquelle nous nous sommes concentrée davantage sur le « cycle tchèque » vu que les changements majeurs tant au niveau formel qu'au niveau du contenu concernant la représentation de la femme se manifestent surtout dans cette première partie de l'œuvre romanesque de l'écrivain.

Dans le premier chapitre qui constitue le cadre théorique de cette recherche, nous avons délimité trois méthodes utilisées dans l'histoire de recherches féministes pour illustrer le rapport entre homme et femme. Pendant ces analyses, nous nous sommes surtout servies du « modèle traditionnel »¹⁹⁶ que nous avons utilisé comme instrument de dénonciation de l'inégalité entre les deux sexes qui connaît son origine dans la biologie mais qui s'étend volontiers au niveau social. Puis nous avons étudié la structure de la société patriarcale à l'aide de l'essai *Sexual Politics* de Kate Millett. Ce texte s'est montré d'une importance capitale vu que la société que les personnages de Kundera fréquentent est une copie exacte de la société décrite par Millett. Nous avons constaté que la civilisation et l'éducation sont les deux piliers qui amènent les enfants à s'adapter à leur rôle masculin ou féminin dans leur vie adulte à travers les institutions, le marché de l'emploi, les religions et les médias culturels.

La première phase d'écriture qui comprend *La plaisanterie* (1967) et *La vie est ailleurs* (1973) s'est montrée défavorable aux femmes tant au niveau du contenu qu'au niveau formel. L'analyse formelle de ces deux romans a montré que les personnages féminins sont caractérisés par un mutisme infligé d'une part par le narrateur Kundera et de l'autre par les personnages masculins. Les personnages féminins, quoique aussi importants que les hommes pour le déroulement de l'histoire, ne reçoivent aucune voix significative. Au contraire, leurs pensées et la description de leurs actions sont formulées uniquement à travers le narrateur ou à travers l'application de la polyphonie qui donne exclusivement la parole aux

¹⁹⁶ Isabelle Boisclair et Lori Saint-Martin, « Féminin/ Masculin : Jeux et transformations », *op. cit.*, p. 11.

personnages masculins. En ce qui concerne la représentation de la femme au niveau thématique, nous ne pouvons que conclure que celle-ci est seulement caractérisée par la superficialité et le stéréotype. Les femmes sont strictement jugées sur leur apparence et se présentent comme étant passives, silencieuses et soumises à leur amant ou mari. En bref, elles sont victimes de la société patriarcale décrite par Kate Millett.

La valse aux adieux (1973) qui forme la deuxième phase a comme innovation majeure l'acquisition d'une voix distincte aux femmes. Dès lors, elles se montrent capables de sortir de leur mutisme, ce qui leur permet d'exprimer leurs propres pensées et d'interagir avec leurs partenaires. Toutefois, après plus ample analyse, cet enrichissement s'avère être une malédiction. En d'autres termes, Kundera exploite cette autonomie verbale pour démontrer l'infériorité et l'instabilité des femmes en accentuant leur ressentiment mutuel, leur passivité et leur comportement passif-agressif. De plus, ces caractéristiques sont uniquement attribuées aux femmes ce qui confirme, par conséquent, l'idée de la suprématie des hommes en les dépeignant comme éloquents et intelligents.

Dans la troisième phase, incarnée par le « roman en forme de variations »¹⁹⁷ ou *Le livre du rire et de l'oubli* (1978), nous avons constaté que le narrateur joue un rôle de plus en plus important et devient de plus en plus autoritaire. Les personnages féminins remplissent désormais la fonction de transmettre les thèmes principaux philosophiques du roman. De plus, Kundera attribue littéralement le rôle de protagoniste à Tamina vu qu'à elle seule elle apparaît plus que les autres personnages dans le roman. Cependant, comme dans *La valse aux adieux*, l'attribution de ce rôle de protagoniste s'avère une fois de plus une illusion. Tout comme les autres personnages féminins, Tamina se voit réduite à un objet sexuel. Par le truchement de la corporalité et de la sexualité féminine, les thèmes de la mémoire et de l'oubli sont développés et transmis au lecteur. En réalité, c'est Kundera, qui en tant que narrateur dominant, dirige les personnages et détermine comment ces thèmes sont transférés.

La quatrième et la dernière phase de notre recherche contient d'une part *L'insoutenable légèreté de l'être* (1984) et *L'immortalité* (1990) et de l'autre le « cycle français ». Cette phase-ci est caractérisée par des personnages féminins plus forts et indépendants par rapport aux phases précédentes. Grâce à la structure narrative polyphonique moins restreinte, le narrateur donne plus d'air à ses personnages. Par conséquent, les personnages féminins ne sont plus simplement réduits à un objet qui diffuse docilement les théories philosophiques de

¹⁹⁷ François Ricard, *Biographie de l'œuvre, op. cit.*, p. 1452.

Kundera. Au contraire, le narrateur intercale plus de moments au cours desquels les personnages reçoivent l'opportunité de méditer sur un thème spécifique du roman. Tereza qui réfléchit sur le rapport entre son âme et son corps, Sabina qui explique sa vision sur le kitsch et Agnès qui reconsidère son identité personnelle ne sont que quelques exemples spécifiques. De plus, non seulement cette liberté acquise au niveau de la réflexion mais également leur caractère connaît une évolution positive. Ce sont surtout Sabina et Agnès qui se manifestent en tant que femmes fortes et indépendantes en rejetant les conceptions traditionnelles imposées par la société patriarcale par rapport au mariage, à la maternité et à la vie professionnelle.

Nous avons opté d'incorporer l'analyse du « cycle français », c'est-à-dire *La lenteur* (1995), *L'identité* (1997), *L'ignorance* (2003), dans la quatrième phase vu qu'au niveau formel Kundera reste fidèle aux techniques formelles appliquées dans *L'insoutenable légèreté de l'être* et *L'immortalité*. La seule évolution concernant la représentation de la femme se situe au niveau du développement des caractères des personnages féminins. D'abord, elles ne sont plus représentées de façon dénigrante ou soumises par rapport à leurs partenaires masculins. Dans *L'identité*, l'auteur se penche sur un thème typiquement féminin, à savoir la ménopause, qu'il développe de manière sereine à travers les yeux de la protagoniste Chantal. Finalement, dans *L'ignorance*, c'est Irena, la protagoniste, qui personnifie l'auteur en témoignant d'expériences pénibles en tant qu'émigrée en France et de l'illusion du « Grand Retour » au pays natal.

Suite à cette recherche, une seule conclusion s'impose : concernant la représentation de la femme, une évolution effectivement positive et graduelle s'effectue dans l'œuvre romanesque de Milan Kundera aussi bien au niveau du contenu que de la forme. À la longue, il respecte la femme (finie l'idée de l'objet sexuel ou du rôle de victime) en lui donnant une voix, d'abord pour proclamer ses théories philosophiques et ensuite par la personnification de l'auteur par le biais de sa protagoniste. Les types de femmes récurrents comme la femme-enfant, la victime de l'infidélité de son mari et la femme jalouse discutés dans la première et la deuxième phase cèdent surtout la place dans la dernière phase aux femmes indépendantes aussi bien au niveau économique qu'au niveau de leur vie amoureuse.

Il est remarquable que ce changement d'attitude de Milan Kundera envers la femme corresponde au moment où il a déménagé de la Tchécoslovaquie, dominée par la propagande

soviétique défavorable à l'égalité des deux sexes¹⁹⁸, pour venir s'installer en France. Contrairement à la Tchécoslovaquie, la France n'est pas pour rien le pays de la liberté et de l'égalité caractérisée par sa libération des mœurs et l'essor de l'émancipation de la femme depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale. À notre avis, influencé par les valeurs de sa nouvelle patrie, Kundera a pris conscience du fait que la femme n'est pas uniquement un objet sexuel mais une créature à part entière et égale à l'homme.

¹⁹⁸ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe. Tome 1 : Les faits et les mythes*, *op. cit.*, p. 104.

Bibliographie

Sources primaires

- Milan KUNDERA, *La plaisanterie*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2003 [1967].
- Milan KUNDERA, *La vie est ailleurs*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1987 [1973].
- Milan KUNDERA, *La valse aux adieux*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1999 [1973].
- Milan KUNDERA, *Le livre du rire et de l'oubli*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1985 [1978].
- Milan KUNDERA, *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1989 [1984].
- Milan KUNDERA, *L'immortalité*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1993 [1990].
- Milan KUNDERA, *La Lenteur*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1998 [1995].
- Milan KUNDERA, *L'Identité*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2000 [1997].
- Milan KUNDERA, *L'Ignorance*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2005 [2003].

Sources secondaires

- Maria Nĕmcová BANERJEE, *Terminal paradox : the novels of Milan Kundera*, New York, Grove Weidenfeld, 1990.
- Simone DE BEAUVOIR, *Le deuxième sexe. Tome 1 : Les faits et les mythes*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1976 [1949].
- Simone DE BEAUVOIR, *Le deuxième sexe. Tome 2 : L'expérience vécue*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1976 [1949].
- Isabelle BOISCLAIR et Lori SAINT-MARTIN, « Les conceptions de l'identité sexuelle, le postmodernisme et les textes littéraires », *Recherches féministes*, No. 192, 2006, p. 5 – 27.
- Isabelle BOISCLAIR et Lori SAINT-MARTIN, « Féminin/ Masculin : Jeux et transformations », *Voix et images*, No. 322, 2007, p. 9 – 13.
- Jørn BOISEN, « Polyphonie et univocité dans « La Lenteur » de Milan Kundera », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°55, 2003, p. 545-564.
- Jørn BOISEN, « Tereza et Nietzsche », *Revue Romane*, No. 37, 2002, p. 167 – 186.

- Pierre BONTE et Michel IZARD, *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1991.
- Martine BOYER-WEINMANN, *Lire Milan Kundera*, Paris, A. Colin, 2009.
- Judith BUTLER, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York et Londres, Routledge, 1999 [1990].
- Kvetoslav CHVATIK, *Le monde romanesque de Milan Kundera*, Paris, Gallimard, 1995.
- Marie-Ève DRAPER, *Libertinage et donjuanisme chez Kundera : essai*, Perpignan, Balzac éditeur, 2002.
- Jordan ELGRABLY, « Conversations With Milan Kundera », *Salmagundi*, No. 70, hiver 1987, p. 3 – 24.
- Lucas GAUDISSERT, « Milan Kundera : libertin ou misogyne ? », *Profondeur de champs*, 2013, < <http://profondeurdechamps.com/2013/05/06/milan-kundera-libertin-ou-misogyne/>> (consulté le 17 décembre 2017).
- Vivian GORNICK, « Everything to Regret, Everything to Suspect », *Village voice*, Vol. 27, No. 47, 1982, p. 49 – 50.
- Milan KUNDERA, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986.
- Eva LE GRAND, *Kundera ou la mémoire du désir*, Montréal, XYZ, 1995.
- Kate MILLETT, *Sexual Politics*, New York, Doubleday, 1970.
- John O'BRIEN, *Milan Kundera & Feminism. Dangerous intersections*, Basingstoke, Macmillan, 1995.
- François RICARD, trad. Martine Woudt, *Agnes' Laatste Middag. Een inleiding tot het werk van Milan Kundera*, Amsterdam, Ambo, 2004.
- François RICARD, *Biographie de l'œuvre*, in : Milan KUNDERA, *Œuvre. Edition définitive*, Tome I et II, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2011.
- François RICARD, « Le regard des amants », postface de *L'Identité*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2000 [1997], p. 209 – 220.
- Martin RIZEK, *Comment devient-on Kundera ?*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- Philip ROTH, « The Most Original Book of the Season », *The New York Times Book Review*, le 30 novembre 1980, <<http://www.nytimes.com/books/98/05/17/specials/kundera-roth.html>> (consulté le 16 novembre 2017).
- Denis DE ROUGEMONT, *Les Mythes de l'amour*, Paris, Albin Michel, 1996.

- Jeannette Laillou SAVONA, « Le féminisme et les études littéraires en France et en Amérique du Nord », *Littérature*, No. 69, 1988, p. 113 – 127.
- Shuko TANAKA, « Les pouvoirs du narrateur et la stratégie de l'auteur dans les romans de Milan Kundera », *仏語仏文学研究*, No. 43, 2011, p. 135 – 154.
- Petra VYHLÍDALOVÁ, *Le roman de Milan Kundera : la lente ignorance de notre identité*, mémoire de Master, Brno, Université Masaryk, 2006.
- Igor WEBB, « Milan Kundera and the Limits of Scepticism », *The Massachusetts Review*, Vol. 31, No. 3, automne 1990, p. 357 – 368.
- James WOLCOTT, « The Unbearable Lightness of Reason », *Vanity Fair*, mai 1991, p. 54 - 58.

Table des matières

Remerciements.....	5
Liste d'abréviations	7
Introduction.....	9
1. Chapitre 1 : Cadre théorique. La représentation de la femme dans la société et son rapport à l'homme	13
1.1 Trois modèles féministes pour démontrer le rapport entre hommes et femmes	13
1.2 La femme dans la société patriarcale	16
2. Chapitre 2 : Première phase. <i>La plaisanterie</i> (1967) et <i>La vie est ailleurs</i> (1973).	19
2.1 Définition de la première phase	19
2.2 La beauté opposée à la laideur	21
2.3 L'importance du narrateur et de la polyphonie	22
2.4 Types de femmes récurrents.....	26
2.4.1 La victime	26
2.4.2 La femme-enfant	30
2.4.3 La relation mère – fils.....	33
3. Chapitre 3 : Deuxième phase. <i>La valse aux adieux</i> (1973).....	37
3.1 Définition de la deuxième phase.....	37
3.2 La composition vaudevillesque de <i>La valse aux adieux</i>	39
3.3 Types de femmes dans <i>La valse aux adieux</i>	40
3.3.1 Le thème de la maternité et de l'avortement	41
3.3.2 La femme jalouse	44
3.3.3 La femme « forte » dans <i>La valse aux adieux</i>	46
4. Chapitre 4 : Troisième phase. <i>Le livre du rire et de l'oubli</i> (1985).....	49
4.1 Définition de la troisième phase	51
4.2 Le rôle du narrateur autoritaire dans « le roman en forme de variations ».....	53
4.3 La mémoire, l'oubli et le rôle de la sexualité féminine	56
5. Chapitre 5 : La quatrième phase. <i>L'insoutenable légèreté de l'être</i> (1984), <i>L'immortalité</i> (1990), <i>La lenteur</i> (1995), <i>L'identité</i> (1997) et <i>L'ignorance</i> (2000) ..	61

5.1 La composition libératrice pour les personnages féminins de la quatrième phase	63
5.1.1 La structure homogène et la polyphonie prépondérante dans <i>L'insoutenable légèreté de l'être</i>	63
5.1.2 La structure mosaïque et hétérogène dans <i>L'immortalité</i>	65
5.1.3 La diversité formelle dans le « cycle français »	66
5.2 L'image de la femme dans la quatrième phase	67
5.3 Les personnages féminins de la quatrième phase	71
5.3.1 La pesanteur, l'âme et le corps de Tereza.....	71
5.3.2 La légèreté et le kitsch personnifiés par Sabina	75
5.3.3 Les sœurs Agnès et Laura dans <i>L'immortalité</i>	77
5.3.4 Les personnages féminins marquant leur empreinte sur le « cycle français ».....	81
Conclusion.....	87
Bibliographie	91
Table des matières	95

Nombre de mots (sans notes) : 31 816