

LE MOTIF DU MIROIR DANS L'ŒUVRE DE MILAN KUNDERA

Par

Marianne Campeau-Devlin

Département de langue et littérature françaises

Université McGill, Montréal

Mémoire soumis à l'Université McGill en vue de l'obtention du grade M.A.

en langue et littérature françaises

Août 2007



Library and
Archives Canada

Published Heritage
Branch

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Direction du
Patrimoine de l'édition

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence
ISBN: 978-0-494-51366-8
Our file Notre référence
ISBN: 978-0-494-51366-8

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.


Canada

Résumé/Abstract

Pour Milan Kundera, la question de l'identité est une des interrogations essentielles autour desquelles s'articule un roman. Le romancier tente de cerner la matière en explorant les thèmes existentiels qui y sont reliés. Ces thèmes sont à leur tour éclairés sous divers angles par ce que l'auteur appelle des « motifs ». Nous avons axé notre étude sur l'un de ces motifs, celui du miroir, à travers lequel l'auteur saisit de plus près « l'énigme du moi ». L'analyse typologique de ce motif dans les dix romans de Kundera nous amène à reconnaître, chez les personnages, deux attitudes fondamentales vis-à-vis de leur identité : la première consiste à s'y accrocher, ce qui entraîne le mal-être des personnages, la deuxième, à s'en détacher, ce qui engendre une meilleure connaissance de la réalité et une certaine forme de sagesse.

For Milan Kundera, the question of identity is one of the essential questions around which a novel is constructed. The novelist attempts to define the issue by exploring the existential themes that are tied to it. These themes are examined from different angles with the aid of what the author calls "motifs". Our study is centered on one of those motifs, that of the mirror, through which the author explores the "enigma of the ego". The typological analysis of this motif in Kundera's ten novels brings out in the characters two fundamental attitudes with regard to their identity. The first consists in clinging to it, which results in the character's disquiet, while the second consists in freeing oneself from it, which leads to a better understanding of reality as well as to a certain form of wisdom.

Remerciements

Merci à mon directeur François Ricard pour le soin qu'il a mis à revoir mon travail, pour ses précieux conseils, son soutien constant, et pour les bourses qu'il m'a accordées.

Merci à Jane Everett et à Michel Biron, qui m'ont permis de collaborer à leurs travaux de recherche pendant la rédaction de mon mémoire.

Merci au département de Langue et littérature française pour les bourses qui m'ont été accordées.

Merci à mes parents, pour leur appui constant et pour le soutien financier qu'ils m'ont apporté.

Merci à mon compagnon, pour ses encouragements et son affectueuse présence.

Merci à Marielle Goyette, Ineke Bontje et Maïté Garcia-Gonthier, qui n'ont pas cessé non plus de m'encourager tout au long de ces trois années de travail.

Table des matières

Résumé/Abstract.....	ii
Remerciements.....	iii
Table des matières.....	iv
Introduction.....	1
Chapitre 1 : Variations sur le motif du miroir. Les scènes de miroir.....	5
Chapitre 2 : Variations sur le motif du miroir. Autres miroirs.....	23
Chapitre 3 : Le miroir comme forme : La répétition dans l'œuvre de Kundera.....	31
Répétitions formelles.....	32
Répétitions thématiques.....	37
Chapitre 4 : Jaromil et Tereza.....	41
Le visage de la mère.....	44
L'âme et le corps.....	51
Un deuxième miroir.....	56
Conclusion.....	61
Chapitre 5 : Les déserteurs.....	63
Illusion et vérité.....	65
Deux personnages en fuite.....	68
Les rêves de Rubens.....	72
La mort de Narcisse.....	73
Conclusion.....	77
Conclusion : Le mythe de Narcisse revisité.....	79
Bibliographie.....	85

Introduction

Dans son premier essai, *L'Art du roman*, Milan Kundera définit le roman comme l'exploration de l'existence humaine. Le roman, dit-il, a pour fonction principale d'interroger le monde afin qu'il révèle une part de lui-même jusque-là inconnue. Cette interrogation est au cœur de l'œuvre de Kundera, c'est le canevas de ses dix ouvrages de fiction. L'auteur voit dans l'histoire du roman la succession des procédés d'appréhension de l'existence humaine. De Boccace à Kafka, en passant par Rabelais, Cervantès, Diderot, Fielding, Flaubert, Proust, Joyce, Gombrowicz et bien d'autres, Kundera retrace les débuts et l'évolution du roman à travers les Temps modernes en montrant la manière dont chacun de ces auteurs s'y est pris pour saisir le monde, le « procédé » qui fait la spécificité de chacun d'eux : le récit d'aventure chez Boccace, la digression chez Fielding, le « grand microscope » de Joyce, par exemple.

Nous avons choisi d'axer notre étude sur un *motif* précis de l'œuvre de Kundera parce que c'est un élément essentiel de son « procédé » dans l'exploration qu'il fait du territoire humain. L'auteur se propose en effet d'interroger cet univers à travers ses « thèmes existentiels », de les étudier sous tous leurs aspects, en les confrontant les uns aux autres. Quels sont ces thèmes ? Les titres de certains de ses romans donnent déjà un bon aperçu de la problématique existentielle qui retient l'attention de l'auteur, et sur laquelle il s'interroge : que signifie l'immortalité pour l'homme ? Qu'est-ce que l'identité ? Comment expliquer « l'insoutenable légèreté de l'être » ? D'où vient

l'ignorance ? Que signifie le rire ? L'oubli ? À ces grands thèmes s'articulant autour de « l'archi-thème » de l'existence humaine et présents pour la plupart dans chacun des romans, se greffent des thèmes « secondaires »; celui du corps, par exemple, ou de l'exil. Et enfin viennent les motifs, qui, tels de petits satellites, tournent autour des grands thèmes et des thèmes secondaires pour en approfondir le sens. François Ricard en a étudié quelques-uns dans *Le Dernier après-midi d'Agnès*¹; nous nous contenterons d'expliquer pourquoi nous avons choisi d'en analyser un en particulier, le motif du miroir.

D'abord, c'est un motif qui revient très souvent dans l'œuvre de Milan Kundera. Il est présent dans tous les ouvrages de fiction : *La Plaisanterie* (1968), *Risibles amours* (1970), *La vie est ailleurs* (1973), *La Valse aux adieux* (1976), *Le Livre du rire et de l'oubli* (1979), *L'Insoutenable légèreté de l'être* (1984), *L'Immortalité* (1990), *L'Identité* (1997), *La Lenteur* (1995) et *L'Ignorance* (2000). Il apparaît tantôt comme un élément du décor, tantôt comme un élément principal de scènes « spéculaires », tantôt encore comme métaphore dans le discours des personnages ou du narrateur.

Mais sa fréquence dans l'œuvre n'est pas la seule raison de notre intérêt pour le motif du miroir. Dans le « laboratoire anthropologique » de Milan Kundera, il nous apparaît comme un instrument essentiel. En effet, le motif est lié à un thème particulier qui englobe tous les autres par son importance : le thème de l'identité. « L'énigme du moi », explique Kundera dans *L'Art du roman*, est une constante dans l'histoire du roman. « Qu'est-ce que le moi ? Par quoi le moi peut-il être saisi ? C'est une de ces questions fondamentales sur lesquelles le roman en tant que tel est fondé », explique-t-il à

¹ François Ricard, *Le dernier après-midi d'Agnès*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 2003

Christian Salmon au début de leur « entretien sur l'art du roman »². Cette question revient sans cesse dans son œuvre, et ses ramifications s'étendent à toutes les interrogations du roman. Or qu'est-ce qui représente mieux cette « quête du moi » que le miroir, censé renvoyer une image du moi (autrement dit une preuve physique, concrète, de l'existence du moi) ? Nous verrons de quelles notions, introduites par le motif du miroir, l'auteur enrichit l'interrogation existentielle du roman.

Nous avons choisi pour ce faire la méthode de la critique thématique, qui nous semble la plus appropriée pour l'étude de l'œuvre de Kundera. L'auteur, quant à lui, ne se réclame d'aucune théorie (« le monde des théories n'est pas le mien », dit-il en introduction à *L'Art du roman*), mais il semble toutefois qu'il partage avec les défenseurs de la critique thématique une vision de l'œuvre comme « expérience spirituelle ». Les thématiciens, en effet, ont insisté sur la dimension empirique des œuvres étudiées : toute œuvre, à leurs yeux, est porteuse de sens nouveaux, dans son propos comme dans sa forme, et c'est ce que l'interprète (le lecteur) a la tâche de découvrir. La récurrence des thèmes et des motifs évoluant autour d'un noyau unificateur, les ramifications de ces thèmes et de ces motifs qui font l'homogénéité de l'œuvre kundérienne, se prêtent tout à fait à ce genre de lecture.

Dans les deux premiers chapitres, nous procéderons à un relevé systématique des occurrences du motif, pour en étudier certains détails, établir des comparaisons et tenter une classification par catégories. Nous regrouperons entre elles certaines scènes spéculaires (selon qu'elles montrent, par exemple, une personne seule ou un couple en

² *L'Art du roman*, « Entretien du l'art du roman », p. 35

train de s'observer), puis nous nous pencherons sur le motif en tant que métaphore et nous établirons là encore des rapprochements entre ses diverses occurrences, par exemple : lorsque le regard de l'Autre est perçu comme un miroir, ou lorsque c'est l'écriture qui fait office de miroir.

Dans le troisième chapitre, il sera question de l'aspect formel de l'œuvre. Nous verrons que le motif du miroir n'est pas seulement présent dans le contenu de l'œuvre, mais qu'il est incrusté dans sa forme même, qu'il participe de la logique même de l'œuvre et de son principe fondamental : la répétition sous forme de variation.

Enfin, dans les deux derniers chapitres, nous approfondirons notre étude en observant d'un peu plus près le motif du miroir à travers l'expérience de quelques personnages. En plaçant devant le miroir ces « ego imaginaires », ainsi qu'il désigne ses personnages, Kundera découvre, par leurs réactions, certains aspects insoupçonnés du rapport humain au « moi ». Car l'observation spéculaire des personnages révèle davantage que leur « code existentiel ». Les scènes de miroir permettent la découverte de deux attitudes fondamentales par rapport au « moi ». Dans le premier cas, on s'accroche à une identité que l'on s'invente et que l'on craint par-dessus tout de voir s'effriter. Dans le deuxième cas, on détourne le regard, on laisse s'enfuir au loin ce « moi » fictif et trop lourd. En lisant ces scènes de miroir, nous arrivons à une plus grande compréhension de ce qui peut amener l'individu à entreprendre sa quête d'identité, des conséquences d'une telle quête, et des illusions qu'elle engendre.

CHAPITRE 1

Variations sur le motif du miroir. Les scènes de miroir.

Dans les premières pages de *La Plaisanterie*, le personnage de Ludvik Jahn franchit le seuil d'un salon de coiffure et s'installe devant un miroir, qu'il évite de regarder pour ne pas apercevoir sa propre image. Il se perd dans une rêverie étrange, s'imaginant que la coiffeuse a détaché sa tête de son corps et qu'il flotte dans l'espace, totalement livré à elle.

Je décollai mes yeux du plafond et regardai dans le miroir. Je fus stupéfié : le jeu dont je m'amusais prit subitement des contours bizarrement réels; il me semblait que cette femme qui se penchait sur moi dans la glace, je la connaissais.

D'une main, elle maintenait le lobe de mon oreille, de l'autre elle raclait méticuleusement la mousse savonneuse de mon visage; je l'observais, et son identité, l'instant d'avant perçue avec étonnement, s'effritait lentement et disparaissait. [...] nos regards se croisèrent une seconde et à nouveau il me parut que c'était elle ! Assurément ce visage était un peu différent, comme si c'était celui de sa sœur aînée, devenu gris, fané, un peu creusé; mais cela faisait quinze ans que je l'avais vue pour la dernière fois ! Pendant cette période le temps avait imprimé un masque trompeur sur ses traits authentiques, mais par bonheur ce masque avait deux orifices par où de nouveau pouvaient me regarder ses yeux, réels et vrais, tels que je les avais connus.

Mais après survint un nouveau brouillage de la piste : [...] et je constatai que je ne reconnaissais pas cette voix; le son en était désinvolte, dépourvu d'anxiété, presque vulgaire, c'était une voix tout à fait étrangère.

Maintenant elle me lavait le visage, qu'elle pressait entre ses paumes, et moi (malgré la voix), je me reprenais à croire que c'était bien elle [...] je refusais de croire à la voix, je voulais plutôt croire aux mains [...]

Curieusement insatisfait, je sortis du salon; tout ce que je savais, c'est que je ne savais rien et que c'était une énorme *grossièreté* que d'hésiter sur l'identité d'un visage autrefois tant aimé¹.

¹ *La Plaisanterie*, Première partie, p. 23

Dans cette page, le miroir joue un rôle important. Toute la scène se déroule à l'intérieur de son cadre. Sa fonction principale est de présenter le personnage de Lucie dans son essence. Lucie est une héroïne mystérieuse, fuyante, dont on ne connaîtra le secret qu'à la fin du roman. Tout au long du récit, elle est en quelque sorte l'objet d'une illusion de Ludvik, qui croit la connaître, et qui en fin de compte ne voit en elle que le souvenir de son propre passé. Elle *est* illusion, insaisissable comme son reflet dans le miroir. C'est également à travers le miroir que nous est dévoilé un élément important du passé de Ludvik, son amour pour Lucie. Or Ludvik Jahn, on le comprend bientôt, est un homme hanté par le passé. Un passé douloureux, absurde, dont il est incapable de se détacher. Cette tache dans son histoire personnelle l'accompagne dans sa vie comme un point noir sur la pellicule d'un film; c'est le motif récurrent, obsessionnel, de son existence.

Dans cette scène de miroir, l'auteur introduit l'un des thèmes les plus forts de son œuvre. La glace renvoie à Ludvik l'image du visage d'une femme qu'il ne reconnaît plus mais dont les yeux – miroir de l'âme – ne lui laissent aucun doute quant à son identité. Derrière les traits altérés, le *masque* du corps, apparaît l'authentique Lucie. L'âme est intouchée, malgré que le corps soit transformé : Ludvik est l'un des nombreux personnages kundériens à faire l'expérience de la dualité du corps et de l'âme, une expérience souvent liée à l'observation spéculaire.

C'est une scène clé du roman, car elle rassemble pour la première fois les protagonistes de l'une des lignes centrales du roman, l'histoire d'amour entre Ludvik et Lucie. La vision de cette femme dans le miroir déclenche le récit du passé de Ludvik, dans la partie III du roman, au chapitre 2 : « Par quel itinéraire je suis arrivé au premier

nauffrage de ma vie (et, par son entremise peu aimable, à Lucie), il ne serait pas difficile de le rapporter sur un ton léger et même amusant ». Tout commence avec cette scène. Et si la scène se déroule entièrement sur la surface d'un miroir, comme sur l'eau du puits de Narcisse, c'est que tout le récit est marqué du sceau de l'illusion et de l'insaisissable.

Nous avons pu dénombrer trente scènes de miroir comme celle que nous venons de présenter dans l'œuvre de Kundera, réparties comme suit : trois dans *Risibles amours*, trois dans *La Plaisanterie*, trois dans *La vie est ailleurs*, deux dans *La Valse aux adieux*, six dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, cinq dans *L'Immortalité*, une dans *La Lenteur*, deux dans *L'Identité* et six dans *L'Ignorance*. Mais le motif du miroir ne se limite pas aux scènes que nous avons énumérées. Les mots « miroir » ou « glace » reviennent très souvent sous la plume du romancier, et il ne s'agit pas toujours d'objets concrets du décor. Ces mots peuvent exprimer une réalité abstraite ou s'insérer dans le discours des personnages. Penchons-nous d'abord sur les scènes de miroir proprement dites.

D'abord, tous ces miroirs ont des tailles et des formes variées. Ces détails peuvent paraître anodins, mais à y regarder de plus près, on peut y percevoir des significations auxquelles il vaut la peine de s'arrêter. Les petits miroirs d'Olga et de Ruzena (celle-ci doit se hisser sur la pointe des pieds pour pouvoir se regarder) dans *La Valse aux adieux* renvoient les personnages à une situation, à une condition qu'elles n'ont pas choisie, dont elles sont prisonnières. Olga voit en son reflet l'image d'« une petite fille touchante qui

avait besoin d'aide », elle qui souhaite tant impressionner Jakub, son tuteur. Quant à Ruzena, si elle éprouve devant la glace « une étrange satisfaction » à la pensée que l'homme qu'elle aime n'aura pas d'autre choix que de l'apprécier telle qu'elle est, le lecteur ne s'y trompe pas. Elle est aussi libre et maîtresse de la situation que ces pauvres chiens qui fuient les « volontaires de l'ordre public », dont son père lui décrit les activités, tandis qu'elle essaie ses robes devant la glace. L'étroitesse du miroir pourrait correspondre, dans ces cas-là, à l'exiguïté d'une condition qui se resserre comme un étau sur la vie des personnages.

Les petits miroirs au-dessus des lavabos procurent toujours un choc à ceux qui s'y aperçoivent. Ainsi en va-t-il pour le personnage masculin de la nouvelle « Que les vieux morts cèdent la place aux jeunes morts », dans *Risibles amours* :

Après cela, le temps avait passé, très vite et, soudain, il se trouva devant la glace ovale placée au-dessus du lavabo de la salle de bains, il tenait dans la main droite un petit miroir rond au-dessus de son crâne, et, envoûté, regardait sa calvitie naissante; d'un seul coup (sans aucune préparation) il comprit la vérité banale : on ne rattrape pas ce qu'on a laissé échapper².

De même pour le docteur Havel dans la nouvelle « Le docteur Havel vingt ans plus tard » : « Havel rentrait sa chemise dans son pantalon; ce faisant, il se tenait devant le petit miroir accroché dans un coin au-dessus du lavabo, et il observait amèrement son visage »³. Dans *La Plaisanterie*, la surprise de Ludvik n'est pas désagréable, mais elle n'en est pas moins grande. Après avoir assouvi son désir de vengeance, il s'enferme dans la salle de bains pour faire ses ablutions. Puis : « Je redressai la tête et me vis dans la glace; mon visage souriait; quand je le surpris ainsi (souriant) le sourire me parut drôle et

² *Risibles amours*, « Que les vieux morts cèdent la place aux jeunes morts », p. 182

³ *Risibles amours*, « Le docteur Havel vingt ans plus tard », p. 212

j'éclatai de rire »⁴. Pour Milada (personnage de *L'Ignorance*), par contre, la glace au-dessus du lavabo est le théâtre d'un véritable drame. Il ne s'agit plus de surprise ou de coquetterie blessée. En se regardant dans le miroir, les cheveux relevés pour contempler son oreille coupée, elle s'assène à elle-même un coup violent, elle lacère toutes ses illusions. Rappelons-nous la forme du miroir qu'elle sort de son sac lors de sa tentative de suicide : il s'agit d'une petite glace circulaire, qui épouse les contours de son visage (il est dit à deux reprises dans le roman que Milada a un visage rond⁵), et s'il en est ainsi, c'est peut-être parce que le miroir est le motif principal de la vie de Milada, le signe de cette beauté perdue qui la poursuit jusque dans sa vieillesse.

Dans l'œuvre de Kundera, les grands miroirs attirent comme des précipices. Ils reflètent le corps en entier, celui de Tereza, ceux de Sabina, de Franz et de Tomas, dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, ceux d'Agnès et des deux hommes qui l'accompagnent, dans *L'Immortalité*, ceux de Gustaf et de la mère d'Irena, dans *L'Ignorance*. Les personnages se « plantent », se « campent » devant ces grands miroirs, comme s'ils se défiaient eux-mêmes de faire face à une vérité aveuglante. Les grands miroirs envahissent l'espace et capturent le temps. Les personnages qui se contemplent dans de grands miroirs le font pendant de longs moments, et oublient tout ce qui se trouve autour d'eux. En général, ces scènes sont des instants clés du roman, et même de l'œuvre tout entière. Dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, par exemple, elles introduisent la réflexion sur le thème de l'âme et du corps (Tereza) et sur celui de l'excitation (Sabina), mais surtout, elles dévoilent la problématique existentielle des personnages. Tereza et Sabina sont inconcevables sans leurs miroirs.

⁴ *La Plaisanterie*, Cinquième partie, p. 295

⁵ *L'Ignorance*, Chapitre 11, p. 48 et Chapitre 46, p. 201

Enfin, il faut dire un mot de ces miroirs qui n'en sont pas vraiment, les vitrines devant lesquelles s'arrêtent Helena, Jaromil et Milada. Dans le cas de Jaromil, l'analyse est simple : c'est le personnage narcissique par excellence. Obsédé par son image, il évolue dans un monde de miroirs physiques et métaphoriques. Il n'est donc pas surprenant qu'il ne puisse échapper à son image en pleine rue. La vitrine dans laquelle Milada aperçoit son regard est un miroir à double fond : en surface, le reflet mélancolique de sa beauté; derrière la vitre, le visage grimaçant et moqueur de la réalité sous forme de carcasses d'animaux. Dans le cas d'Helena, personnage de *La Plaisanterie*, c'est un peu plus complexe. Relisons le passage : « elle demanda si le maître des lieux n'avait pas une grande glace où elle pourrait nous voir. En fait de miroir, il n'y avait qu'un vitrage de bibliothèque; elle tenta de nous y distinguer, *mais l'image manquait de netteté* »⁶. Nous savons qu'Helena est un personnage affecté, qui tente par tous les moyens d'affirmer son moi, de l'imposer aux autres, un moi que l'on pourrait comparer à celui de Laura, le personnage de *L'Immortalité*, qui, « pour rendre son moi plus visible, plus facile à saisir, pour lui donner plus d'épaisseur, [lui] ajoute sans cesse de nouveaux attributs, auxquels elle tâche de s'identifier (en courant le risque de perdre l'essence du moi, sous ces attributs additionnés) »⁷. L'image floue du personnage pourrait donc refléter l'inconsistance de son âme. On observe l'effet contraire dans le cas du personnage de Lucie, dont l'image est reflétée avec une incontestable netteté dans le miroir du salon de coiffure : elle est « doucement immatérielle ». Et pensons à Agnès qui passe sur la pointe des pieds dans la vie de Rubens : l'image qu'il garde d'elle est son reflet dans un immense miroir imaginaire.

⁶ *La Plaisanterie*, Cinquième partie, p. 303 (Nous soulignons)

⁷ *L'Immortalité*, Troisième partie, « L'addition et la soustraction », p. 151

On peut aussi classer les scènes d'observation spéculaire selon qu'elles concernent un couple ou une personne seule. La station d'un couple devant le miroir est une des situations kundériennes les plus typiques : elle revient sept fois dans l'œuvre de Kundera : Ludvik-Lucie puis Ludvik-Helena dans *La Plaisanterie*, Sabina-Franz puis Sabina-Tomas dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, Agnès-Rubens-M (trois personnages devant le miroir) dans *L'Immortalité* et Gustaf-mère d'Irena (deux fois) dans *L'Ignorance*.

Lorsque Ludvik et Helena se tiennent debout devant la vitre de la bibliothèque, lui est habillé, elle est nue, et ils viennent d'accomplir l'acte sexuel, décrit comme un saccage. Ludvik a « volé », « cambriolé », « pillé » ce qu'il croit être le bien le plus secret de son ennemi Zemanek, c'est-à-dire le corps de sa femme, ses attitudes, ses gestes, ses poses pendant l'amour. Par ailleurs, le caractère « sacré » qu'Helena, qui croit avoir mêlé son âme à celle de Ludvik, confère à leur union est aboli par la réflexion ironique de Ludvik à ce propos. Nous avons tenté plus haut une explication de l'image floue de Ludvik et Helena dans la vitre de la bibliothèque; en voici une autre : ni l'un ni l'autre ne voit la réalité telle qu'elle est, chacun des personnages se fait des illusions sur l'autre, Ludvik, parce qu'il croit avoir arraché une femme à son mari, Helena, parce qu'elle croit au commencement d'une histoire d'amour.

Dans la scène qui montre Sabina et Tomas, de *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, lui aussi est habillé tandis qu'elle est presque nue et coiffée d'un chapeau melon :

Oui. En se regardant dans le miroir, elle ne vit d'abord qu'une situation drôle. Mais ensuite, le comique fut noyé sous l'excitation : le chapeau melon n'était plus

un gag, il signifiait la violence; la violence faite à Sabina, à sa dignité de femme. Elle se voyait les jambes dénudées avec un slip mince à travers lequel apparaissait le pubis. Les sous-vêtements soulignaient le charme de sa féminité, et le chapeau d'homme en feutre rigide la niait, la violait, la ridiculisait. Tomas était à côté d'elle, tout habillé, d'où il ressortait que l'essence de ce qu'il voyait n'était pas la blague (il aurait été lui aussi en sous-vêtements et coiffé d'un chapeau melon), mais l'humiliation. Au lieu de refuser cette humiliation, elle l'exhibait, provocante et fière, comme si elle s'était laissée violer de bon gré et publiquement, et finalement, n'en pouvant plus, elle renversa Tomas. Le chapeau melon roula sous la table; leurs corps se tordaient sur le tapis au pied du miroir⁸.

À travers le regard de Tomas, à travers le désir animal d'un homme, Sabina observe son corps en tant que corps, qui plus est en tant que corps humilié par sa propre fragilité, et loin de vouloir rejeter cette réalité troublante, elle se laisse éblouir et jouit de cette expérience. Cette petite scène, comme quelques autres dans l'œuvre de Kundera, est un concentré de ce que l'on pourrait appeler l'envers du kitsch. Les personnages ne cherchent pas à masquer leur condition d'êtres charnels (et, par conséquent, mortels). L'espace d'un instant, ils prennent conscience de cette condition et au lieu de détourner le regard, ils contemplent, fascinés, la vérité, et en conçoivent de l'excitation.

D'un point de vue extérieur, la scène qui représente Sabina et Franz devant le miroir est identique à celle que nous venons d'évoquer : un homme habillé et une femme en sous-vêtements, coiffée d'un chapeau melon, s'observent dans une grande glace. Mais la seconde fois, la scène est racontée du point de vue de Franz, que l'image dans la glace laisse perplexe. Il n'y voit qu'absurdité, et sa perception de la réalité en est perturbée : lorsque Sabina se coiffe du chapeau, ils ne sont plus qu'« une femme en sous-vêtements » et « un monsieur en costume gris et en cravate »⁹. Dans cette scène les deux personnages s'éloignent l'un de l'autre, tandis que dans la scène qui montre Tomas et Sabina dans la même situation, ils sont complices, le chapeau étant le signe à la fois de cet éloignement

⁸ *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, Troisième partie, Chapitre 2, p. 129

⁹ *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, Troisième partie, Chapitre 1, p. 127

et de cette complicité. Au moment où elle pose le chapeau sur sa tête, dans la deuxième scène, Sabina enfreint deux des règles tacites qui se sont établies entre elle et Franz. D'abord, elle brise un rituel, en refusant de se rendre à Palerme avec Franz qui préfère coucher avec sa maîtresse en dehors de Genève, afin d'éviter de passer d'un lit à l'autre, car « c'eût été humilier l'amante et l'épouse et, finalement, s'humilier lui-même »¹⁰. Puis, le regard qu'elle lui lance alors qu'elle se déshabille est une autre forme de trahison : « Ce regard le gênait car il ne le comprenait pas. Il s'établit rapidement entre tous les amants des règles du jeu dont ils n'ont pas conscience mais qui ont force de loi et qu'il ne faut pas transgresser. Le regard qu'elle venait de poser sur lui échappait à ces règles; il n'avait rien de commun avec les regards et les gestes qui précédaient habituellement leurs étreintes »¹¹. Comme l'explique le narrateur un peu plus loin, la trahison est l'élément dominant du « code existentiel » de Sabina. Ces instants passés devant le miroir servent à révéler, sous un certain angle, son moi profond.

Étudions maintenant la station du couple, ou plutôt du trio devant le miroir, dans

L'Immortalité :

Ils la conduisirent alors (elle n'avait plus que son slip) devant une glace (une glace vissée sur la porte d'un placard) : elle se tint debout entre eux deux, les paumes sur les seins, et se regarda, fascinée. Rubens constata que si M et lui ne regardaient qu'elle (son visage, ses mains couvrant sa poitrine), elle ne les voyait pas, regardant comme hypnotisée sa propre image.¹²

On retrouve ici, de nouveau, le motif de l'image spéculaire d'un homme habillé (en l'occurrence deux hommes) et d'une femme nue. Deux éléments distinguent cette scène des autres : d'abord le regard d'Agnès, fixé sur elle-même, alors que dans les

¹⁰ *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, Troisième partie, Chapitre 1, p. 123

¹¹ *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, Troisième partie, Chapitre 1, p. 127

¹² *L'Immortalité*, Sixième partie, Chapitre 13, p. 444

scènes de couples que nous avons évoquées, le regard des personnages passe de l'un à l'autre (de l'autre à soi), comme dans la scène Sabina-Franz, ou focalise sur le couple, comme dans la scène que nous étudierons plus loin, lorsque la mère d'Irena et Gustaf dansent en suivant leurs évolutions dans la glace. Ensuite, contrairement aux autres personnages féminins qui s'exhibent avec une certaine provocation, Agnès, bien qu'elle semble fascinée par l'image de son corps, et sans nécessairement chercher à se dérober aux regards, demeure pudique, et c'est cette pudeur qui semble le principal objet de fascination des trois personnages. Comme Sabina, Agnès est fascinée par l'image de son propre corps observé à travers le regard et le désir de l'autre :

Pour Agnès, le corps n'était pas sexuel. Il ne le devenait qu'en de très rares moments, quand l'excitation projetait sur lui une lumière irréaliste, artificielle qui le rendait beau et désirable. Voilà pourquoi, même si personne ne s'en doutait, Agnès était hantée par l'amour physique et attachée à lui, parce que sans lui la misère du corps n'aurait eu aucune issue de secours et tout aurait été perdu. En faisant l'amour elle gardait les yeux ouverts, et si un miroir se trouvait à proximité elle s'observait : son corps lui paraissait alors inondé de lumière.¹³

La scène d'amour entre Gustaf et la mère d'Irena fait écho à d'autres scènes dans l'œuvre de Kundera qui montrent un couple dont les partenaires sont d'âge différent (on peut penser par exemple à la scène entre Édouard et la directrice, dans la nouvelle « Édouard et Dieu », ou au jeune journaliste et à la doctoresse de la station thermale dans « Le docteur Havel vingt ans plus tard »). Comme souvent chez le romancier, le caractère sexuel de la scène est accompagné d'un comique désopilant.

Tout en dansant, la mère le guida vers la grande glace accrochée au mur et tous deux tournèrent la tête et s'y regardèrent.

¹³ *L'Immortalité*, Troisième partie, Le corps, p.149

Puis elle le lâcha et, sans se toucher l'un l'autre, ils improvisèrent leurs évolutions face à la glace; Gustaf faisait des gestes dansants avec ses mains et, comme elle, ne quittait pas leur image du regard. C'est alors qu'il vit la main de la mère se poser sur son sexe. [...] puis elle laisse son peignoir s'entrouvrir et Gustaf aperçoit des seins opulents et le triangle noir au-dessous; gêné, il sent son sexe grandir.

Sans quitter la glace des yeux, la mère enlève enfin sa main mais pour la glisser aussitôt à l'intérieur du pantalon où elle saisit le sexe nu entre ses doigts. Le sexe ne cesse de durcir et elle, tout en continuant ses mouvements de danse et en fixant toujours la glace, s'exclame admirativement de sa vibrante voix d'alto : « Oh, oh! Ce n'est pas vrai, ce n'est pas vrai! »¹⁴

On ne donne jamais le nom de la mère d'Irena dans *L'Ignorance*. C'est une mère qui ressemble un peu à celle de Tereza dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, comme elle autoritaire et vulgaire, méprisante à l'égard de sa fille qu'elle écrase sous le poids de son corps exhibé. Tous les sentiments qu'elle aurait dû éprouver pour sa fille, les attentions qu'elle aurait dû avoir à son endroit, elle les dirige vers l'amant de celle-ci, qui apparaît, au bras de la mère, dans tout son ridicule, comme l'homme puéril qu'il est en réalité, cet « enfant qui se balade, ébloui, dans un parc d'attraction et ne veut plus le quitter. »¹⁵

La première scène qui montre l'image du couple dans le miroir n'a pas de caractère sexuel. Gustaf a revêtu un t-shirt sur lequel sont imprimés une photo de Kafka et les mots « Kafka was born in Prague! » C'est la mère d'Irena qui le lui a fait endosser, et lorsque Irena descend au salon, elle assiste à la scène suivante :

La mère tient Gustaf par la main et annonce à Irena : « Sans ton approbation je me suis permis d'habiller ton bien-aimé. N'est-il pas beau? » Elle se tourne avec lui vers une grande glace fixée au mur du salon. Observant leur image, elle lève le bras de Gustaf comme s'il était le vainqueur d'une compétition aux jeux Olympiques et lui, jouant

¹⁴ *L'Ignorance*, Chapitre 48, p. 209-211

¹⁵ *L'Ignorance*, Chapitre 26, p. 110

docilement le jeu, gonfle la poitrine face à la glace et prononce de sa voix sonore : « Kafka was born in Prague! »¹⁶

Cette scène pourrait être rapprochée de celle où Paul, dans *L'Immortalité*, lève son verre à la fin d'une époque. Le discours de Paul éclaire en quelque sorte l'attitude des deux personnages de *L'Ignorance* :

L'Europe a réduit l'Europe à cinquante œuvres géniales qu'elle n'a jamais comprises. Rendez-vous bien compte de cette inégalité révoltante : des millions d'Européens qui ne représentent rien face à cinquante noms qui représentent tout. L'inégalité des classes est un accident mineur, comparé à cette inégalité métaphorique qui transforme les uns en grains de sable, alors qu'elle investit les autres du sens de l'être.¹⁷

Et plus loin :

Il fallait prouver que l'œuvre d'Hemingway n'est que la vie d'Hemingway camouflée, et que cette vie est aussi insignifiante que celle de n'importe lequel d'entre nous. Il fallait couper en petits morceaux la symphonie de Mahler et s'en servir comme fond sonore pour une réclame de papier hygiénique. Il fallait en finir une fois pour toutes avec la terreur des immortels. Abattre le savoir arrogant de toutes les *Neuvième Symphonie* et de tous les *Faust!*¹⁸

C'est à ce moment que Paul se lève et que son image est répétée vingt-sept fois dans les miroirs entourant la piscine. Comme Paul, Gustaf est écrasé par le poids d'une humanité lourde des contradictions illustrées par la complexité et la profondeur des grandes œuvres. Pour pouvoir vivre en accord avec le monde (en « accord avec l'être »), il faut détruire le monde tel qu'il est et le réduire à sa plus simple expression. C'est pourquoi Gustaf se plaît dans la Prague « touristifiée », dont on a tenté de masquer la beauté et la grandeur en la couvrant du manteau du kitsch.

¹⁶ *L'Ignorance*, Chapitre 27, p. 117

¹⁷ *L'Immortalité*, Septième partie, Chapitre 2, p.491

¹⁸ *L'Immortalité*, Septième partie, Chapitre 2, p.493

Qu'est-il resté des agonisants du Cambodge? Une grande photo de la star américaine tenant dans ses bras un enfant jaune. Qu'est-il resté de Tomas? Une inscription : il voulait le royaume de Dieu sur la terre. Qu'est-il resté de Beethoven? Un homme morose à l'in vraisemblable crinière, qui prononce d'une voix sombre : « es muss sein! » Qu'est-il resté de Franz? Une inscription : Après un long égarement, le retour.¹⁹

On pourrait ajouter à cette énumération qui conclut le chapitre sur le kitsch dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être* : qu'est-il resté de Franz Kafka? Un imprimé de son visage tuberculeux, avec l'inscription : « Kafka was born in Prague ». L'œuvre du grand écrivain n'a désormais pas plus de poids que l'insignifiante vie de Gustaf qui s'écrie joyeusement : « Prague is my town! » Ces deux images, celle de Paul et celle de Gustaf et de la mère d'Irena, sont des allégories de cette victoire du kitsch sur l'être. Pourquoi leur geste est-il reflété dans un miroir? À notre avis, ce geste victorieux, qui célèbre, tant dans *L'Ignorance* que dans *L'Immortalité*, la vengeance de l'humanité, ce geste est figé dans le cadre du miroir comme dans une photographie ou un tableau – il est donc re-présenté, ce qui lui confère un poids significatif au sein du récit.

Le t-shirt de Gustaf est en quelque sorte un signe de la problématique existentielle inhérente au personnage, de même que le chapeau melon de Sabina est le motif de la « partition musicale de sa vie ». Grâce à ces attributs, le lecteur parvient à saisir le moi du personnage, en partie sinon en totalité. Ce n'est sans doute pas un hasard si ces attributs sont présentés dans le cadre du miroir, leitmotiv et point de départ de la quête identitaire. Nous croyons voir dans ces attributs une autre forme de variation du motif du miroir. Pensons au moment où Jaromil, dans *La vie est ailleurs*, contemple, enragé, impuissant,

¹⁹ *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, Sixième partie, Chapitre 29, p. 406

son horrible caleçon dans la glace : cette scène concentre l'essence pathétique et ridicule du personnage. Songeons de même à la robe qu'Irena (*L'Ignorance*) revêt lors de son retour en Tchécoslovaquie : lorsqu'elle aperçoit son reflet dans le miroir, son désarroi en dit long sur sa façon de concevoir sa « patrie », son passé, thèmes principaux de son code existentiel. On peut aussi penser à la tache de naissance de Tereza, qu'elle observe dans la glace et qui devient pour un instant le centre de la réflexion sur l'âme et le corps entourant le personnage. Enfin, on peut considérer, dans une certaine mesure, la nuisette écarlate de Chantal, dans *L'Identité*, comme l'un de ces attributs révélateurs. Souvenons-nous que tout au long du roman, en proie aux débuts de la ménopause, Chantal est submergée de vagues de chaleur qui rougissent son cou et son visage, et qu'adolescente, gênée par son propre corps, elle rougissait tout aussi facilement. Sans qu'elle le sache, cette rougeur émeut profondément son compagnon, qui a marqué de cette couleur le « tout début du livre d'or de leur amour »²⁰. Lorsque le lecteur lui dérobe un instant d'intimité et de coquetterie, alors qu'elle se contemple dans la glace ainsi vêtue, elle lui apparaît dans toute sa vulnérabilité, dans son essence féminine et fragile.

D'autres scènes de miroirs montrent des personnages seuls face à leur reflet. Nous entendons par « scène » une situation dans laquelle la station du personnage devant la glace constitue une « action » du personnage dans le récit, par opposition à la description d'une simple habitude. Ainsi, dans *La vie est ailleurs*, même si on a l'impression que Jaromil est toujours planté devant son miroir, il n'y a que trois scènes de miroir à proprement parler. La première montre la mère devant son miroir : « Maintenant elle se regarde dans la glace et constate avec surprise que son visage est toujours jeune, et

²⁰ *L'Identité*, Chapitre 30, p. 119

même, lui semble-t-il, inutilement jeune, comme si c'était par erreur et injustement que le temps l'avait oublié, intact, sur son cou »²¹. Quelques pages plus loin on retrouve chez le fils la même obsession du visage, dans la deuxième scène de miroir : « Jaromil s'approche du miroir et regarde longuement son visage puéril et détesté. Il le regarde si longtemps qu'il finit par y voir l'éclat d'un être exceptionnel, d'un être élu »²². Enfin, une troisième scène semblable a lieu dans la cinquième partie du roman : « Poussé par un désir d'autopunition, il alla se regarder dans la glace. Il retira son pantalon pour se voir dans son caleçon hideux, usé; il contempla longuement et avec haine sa laideur comique »²³. Bien que ces trois scènes soient les seules dans tout le roman, on devine que le miroir est une constante dans la vie de Jaromil : « Mais l'image qu'il passait le plus de temps à examiner se trouvait dans le cadre du miroir, accroché au même mur »²⁴; « Les heures passées devant le miroir lui faisaient toucher le fond du désespoir »²⁵; « Ah, le désert sans fin des après-midi où Jaromil est enfermé dans sa chambre et regarde successivement dans ses deux miroirs! »²⁶

Ces « heures passées devant le miroir » sont pareillement évoquées dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être* : « Elle tentait de se voir à travers son propre corps. Aussi se regardait-elle souvent dans le miroir »²⁷; « Comme sa fille, la mère de Tereza aimait bien se regarder dans la glace »²⁸; « maintenant nous pouvons mieux comprendre le sens du vice secret de Tereza, de ses longs regards répétés devant le miroir »²⁹; « peut-

²¹ *La vie est ailleurs*, Troisième partie, Chapitre 2, p. 145

²² *La vie est ailleurs*, Troisième partie, Chapitre 6, p. 157

²³ *La vie est ailleurs*, Cinquième partie, Chapitre 8, p. 361

²⁴ *La vie est ailleurs*, Troisième partie, Chapitre 3, p. 147

²⁵ *La vie est ailleurs*, Troisième partie, Chapitre 5, p. 151

²⁶ *La vie est ailleurs*, Troisième partie, Chapitre 6, p. 154

²⁷ *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, Deuxième partie, Chapitre 3, p. 66

²⁸ *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, Deuxième partie, Chapitre 4, p. 68

²⁹ *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, Deuxième partie, Chapitre 8, p. 74

être cette femme elle aussi passe-t-elle de longs moments devant la glace »³⁰. Dans ce roman, les scènes de miroir à proprement parler sont au nombre de quatre (sans compter les scènes de couple dont nous avons déjà parlé.) Elles sont le fait de la mère, d'abord, qui se regarde un jour dans la glace pour se rendre compte qu'elle a des rides autour des yeux, puis un autre jour, pour constater qu'elle est devenue « vieille et laide »³¹. Les deux autres scènes sont racontées à propos de Tereza. Dans la première, au Chapitre 6 de la quatrième partie, qui montre Tereza devant la glace, celle-ci éprouve du dégoût pour son corps. Il lui « répugne »³² et elle a la sensation qu'il lui est étranger, qu'il ne correspond pas à son moi. Dans la deuxième scène, au Chapitre 22 de la Quatrième partie, elle en a une tout autre vision. Son corps n'est plus « le pont du vaisseau de son âme » mais un simple corps, « d'autant plus excitant qu'il était étranger »³³.

Nous avons évoqué plus haut un autre « personnage au miroir », Milada, de *L'Ignorance*. Elle contemple son reflet par trois fois dans le roman. Dans la première scène, c'est la Milada adolescente qui sort son petit miroir de son sac pour jeter un dernier regard à sa beauté avant de mourir (ou plutôt, comme nous le savons, avant de se faire charcuter, et donc de la perdre irrémédiablement). La deuxième scène se passe devant la vitrine du boucher, et la troisième devant le miroir de la salle de bains. Dans ces deux derniers cas, Milada prend brutalement conscience du fait « d'exister sous la forme d'un corps ». Une petite phrase du chapitre 5 nous apprend que le miroir est également une constante dans la vie d'un autre personnage, Irena – ou qu'il l'a été du moins à un certain moment de sa vie : « Depuis toujours, en sa présence [en présence de sa mère],

³⁰ *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, Quatrième partie, Chapitre 5, p. 198

³¹ *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, Deuxième partie, Chapitre 4, p. 68-69

³² *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, Quatrième partie, Chapitre 6, p. 201

³³ *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, Quatrième partie, Chapitre 22, p. 234

Irena se sentait moins jolie et moins intelligente. Combien de fois avait-elle couru vers la glace pour s'assurer qu'elle n'était pas laide, qu'elle n'avait pas l'air d'une idiote? »³⁴

Une scène la montre devant la glace immense d'un magasin de Prague, affublée d'une robe à l'ancienne mode, dans laquelle elle ne se reconnaît pas. Ce vêtement la renvoie à son passé, à une Irena qu'elle n'est plus ou plutôt à une Irena qu'elle serait devenue si elle n'avait pas émigré. Dans ce passage on retrouve encore le thème de l'étrangeté face au reflet dans le miroir, mais vécu différemment.

Parmi les personnages qui se regardent sans cesse dans le miroir, on peut citer aussi le jeune journaliste de la nouvelle « Le docteur Havel vingt ans plus tard », et le docteur Havel lui-même, dans une certaine mesure, puisque dans une seule scène il se regarde à deux reprises dans la glace³⁵, et une autre fois encore quelques pages plus loin. Chantal, de *L'Identité*, s'arrête deux fois devant la glace, la première fois pour se voir dans sa nuisette, la deuxième fois pour constater qu'elle est bel et bien hors d'atteinte de son passé (on peut opposer son ravissement à cette pensée à la panique d'Irena lorsque celle-ci constate dans la glace du magasin que son passé l'a rattrapée).

Dans *La Plaisanterie*, il n'y a qu'une scène au cours de laquelle un personnage se retrouve seul face à son reflet. Il s'agit de celle dont nous avons déjà parlé (lorsque Ludvik aperçoit son visage dans le miroir au-dessus du lavabo, après avoir fait l'amour avec Helena). Les deux scènes de miroir de *La Valse aux adieux* que nous avons évoquées sont les seules du roman. Dans *L'Immortalité*, il n'y a pas de scène de miroir à part celle qui montre Agnès, M et Rubens devant le miroir d'une chambre d'hôtel, mais nous savons qu'Agnès, enfant, observait souvent son reflet : « Je me rappelle, cela devait

³⁴ *L'Ignorance*, Chapitre 5, p. 28

³⁵ *Risibles amours*, « Le docteur Havel vingt ans plus tard » p. 212 et 214

se passer vers la fin de mon enfance : à force de m'observer dans la glace, j'ai fini par croire que ce que je voyais c'était moi »³⁶.

³⁶ *L'Immortalité*, Première partie, Chapitre 7, p. 59

CHAPITRE 2

Variations sur le motif du miroir. Autres miroirs.

Nous avons analysé jusqu'à présent des scènes de miroir, où les miroirs sont des objets concrets du décor romanesque, mais ceux-ci ne constituent qu'une partie du champ thématique du miroir. Le mot miroir apparaît bien plus souvent que dans les seules scènes que nous avons décrites. Nous avons ainsi pu distinguer cinq catégories de miroirs dans l'œuvre de Kundera, mis à part les miroirs qui apparaissent dans les scènes d'observation spéculaire : le miroir vide, le miroir métaphorique, le miroir comme élément du discours des personnages, le miroir « éroticomique » et le miroir-variation.

Il y a d'abord plusieurs miroirs dans lesquels *personne ne se regarde* : la grande glace dans la chambre du quadragénaire de *La vie est ailleurs*, le miroir de Bertlef, personnage énigmatique de *La Valse aux adieux*, et enfin, cette galerie de miroirs dans le cabinet secret de Madame de T. dans *La Lenteur*. Ici il faut préciser que le personnage du chevalier *regarde* effectivement dans ces miroirs pour découvrir, interdit, que « les glaces qui couvrent tous les murs multiplient leur image de sorte que soudain un cortège infini de couples s'embrassent autour d'eux »¹. Mais le couple ne s'attarde pas devant ces miroirs, son image ne lui importe pas. Si nous n'avons pas inscrit cette scène dans la catégorie des couples en attitude d'observation spéculaire, c'est que ces deux personnages ressemblent davantage au quadragénaire et à Bertlef. Pourquoi le narrateur

¹ *La Lenteur*, Chapitre 11, p. 50

signale-t-il la présence de ces miroirs si leurs surfaces demeurent vides ou inintéressantes pour ceux qui s'y aperçoivent ? C'est, croyons-nous, pour souligner le caractère *apaisé* de ces personnages. Ce sont des êtres que la quête de soi ne préoccupe plus, qui ont dépassé, en quelque sorte, cette vaine recherche pour se tourner vers l'essentiel : l'instant présent, le plaisir (au sens épicurien du mot) et la compassion.

Lorsque le narrateur ou un des personnages emploie le mot miroir pour désigner une réalité abstraite ou pour créer une image, nous parlerons de miroirs métaphoriques. Nous les avons eux-mêmes classés en deux sous-catégories.

Dans la troisième partie de *L'Immortalité*, Paul perçoit successivement deux images de lui-même à travers le regard d'Agnès et celui de Brigitte : « Dans les yeux d'Agnès, Paul vit son image : celle d'un homme humilié, qu'on avait décidé de ne plus trouver ni jeune, ni drôle »². Puis, quelques pages plus loin : « Car les yeux admiratifs de sa fille lui donnaient ce qu'Agnès ne pouvait lui donner : la preuve qu'il ne s'était pas aliéné la jeunesse, qu'il faisait toujours partie de la jeunesse »³. Nombreux sont les personnages kundériens qui se servent ainsi de l'Autre comme d'un miroir pour projeter leur moi et juger l'image qu'on leur renvoie, ou qui constatent, bien malgré eux, que le regard de l'Autre agit comme le gardien du moi, en assurant sa continuité dans le temps. C'est le cas de Jean-Marc, dans *L'Identité*, qui, précisons-le, n'a que faire de cette image de lui-même que lui renvoie son ami F : « Il pensait à autre chose : voilà la seule et vraie raison d'être de l'amitié : procurer un miroir dans lequel l'autre peut contempler son

² *L'Immortalité*, Troisième partie, « L'âne intégral », p. 195

³ *L'Immortalité*, Troisième partie, « Le geste de protestation... », p. 207

image d'autrefois, qui, sans l'éternel bla-bla de souvenirs entre copains, se serait effacée depuis longtemps »⁴. Si Jean-Marc « se fout » de ce miroir tendu, Jaromil, lui, ne cherche pas autre chose chez son étudiante à lunettes : « Ce qui vint au monde pendant la première semaine de l'amour de Jaromil et de l'étudiante, ce fut lui-même; il apprit qu'il était un éphèbe, qu'il était beau, qu'il était intelligent et qu'il avait de la fantaisie [...] Il avait enfin trouvé son image, qu'il avait si longtemps cherchée dans ses deux miroirs »⁵. Mais l'étudiante n'est pas le seul miroir de Jaromil. Il se voit également dans « le miroir des larmes maternelles »⁶ et dans le regard de ses camarades étudiants :

Quand il fait un rapport sur un professeur qui a des opinions bourgeoises, ce n'est pas à ce professeur qu'il pense, mais il regarde avec angoisse dans les yeux des jeunes hommes et il y observe son image; de même qu'à la maison il vérifie devant la glace sa coiffure et son sourire, ici il vérifie dans les yeux la fermeté, la virilité, la dureté de ses paroles. Il est toujours entouré d'un mur de miroirs et il ne voit pas au-delà⁷.

Ainsi, en réalité, le monde entier est le miroir de Jaromil. Dans *La Plaisanterie*, Ludvik vit à la fois l'expérience de Jaromil, celle de se découvrir à travers le regard de l'autre, et, une fois devenu adulte, l'expérience décrite par Jean-Marc, c'est-à-dire le fait d'utiliser l'autre comme le miroir de son passé pour garantir l'intégrité du moi :

Une vague de colère contre moi-même m'inonda, colère contre mon âge d'alors, contre le stupide *âge lyrique* où l'on est à ses propres yeux une trop grande énigme pour pouvoir s'intéresser aux énigmes qui sont en dehors de soi et où les autres (fussent-ils les plus chers) ne sont que miroirs mobiles dans lesquels on retrouve étonné l'image de son propre

⁴ *L'Identité*, Chapitre 4, p. 20

⁵ *La vie est ailleurs*, Troisième partie, Chapitre 19, p. 188

⁶ *La vie est ailleurs*, Cinquième partie, Chapitre 1, p. 290

⁷ *La vie est ailleurs*, Quatrième partie, Chapitre 4, p. 246

sentiment, son propre trouble, sa propre valeur. Oui, pendant ces quinze ans-là, j'ai pensé à Lucie seulement comme au miroir qui garde mon image d'autrefois!⁸

Dans la catégorie de l'Autre-miroir, on peut également citer le peintre de *La vie est ailleurs*, pour qui maman est « un miroir docilement offert, une surface passive où [il] projetait une image de son désir »⁹; ou Jakub, de *La Valse aux adieux*, qui considère sa rencontre avec Ruzena comme une possibilité d'« autorévélation » : « la rencontre inopinée de tout à l'heure à la brasserie était une tentation, une épreuve. Si elle s'était produite, c'était seulement pour qu'il pût voir sa propre image dans le miroir : l'image d'un homme qui donne à son prochain du poison. »¹⁰

Dans *La vie est ailleurs* et dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, le mot « miroir » est aussi utilisé comme métaphore du repli sur soi dans l'écriture. Les vers de Jaromil sont un « miroir exaltant », et la poésie, une « maison de miroirs » (l'expression est employée par le narrateur à deux reprises, p. 254 et 433). Il s'agit d'une maison « triste » où « règne un silence assourdissant » : cette image est reprise presque telle quelle dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, pour décrire l'activité des « graphomanes » : « chacun s'entoure de ses propres mots comme d'un mur de miroirs qui ne laisse filtrer aucune voix du dehors »¹¹. On remarquera que l'auteur a employé la même expression, « mur de miroirs », dans l'extrait de *La vie est ailleurs* que nous avons cité dans le paragraphe ci-dessus.

⁸ *La Plaisanterie*, p. 366

⁹ *La vie est ailleurs*, Première partie, Chapitre 9, p. 79

¹⁰ *La Valse aux adieux*, « Quatrième journée, Chapitre 20, p. 234

¹¹ *Le Livre du rire et de l'oubli*, p. 156

Dans *L'Ignorance*, *L'Immortalité* et *La Valse aux adieux*, le mot miroir se glisse dans les réflexions de certains personnages. Le motif devient un élément du discours. Agnès, particulièrement préoccupée par la question du moi, l'emploie à quatre reprises, et à chaque fois, c'est pour exprimer le même étonnement devant l'union aléatoire du moi intérieur et du corps qu'elle n'a pas choisi : « une fois expédiés dans le monde tels que nous sommes, nous avons dû d'abord nous identifier à ce coup de dés, à cet accident organisé par l'ordinateur divin : cesser de nous étonner que précisément *cela* (cette chose qui nous fait face dans le miroir) soit notre moi »¹². Plus tard, en s'adressant à son mari, elle poursuit sa réflexion :

Je me rappelle, cela devait se passer vers la fin de mon enfance : à force de m'observer dans la glace, j'ai fini par croire que ce que je voyais c'était moi. Je n'ai qu'un vague souvenir de cette époque, pourtant je sais que découvrir mon moi a dû être enivrant. Mais plus tard, un moment vient où l'on se tient devant la glace et l'on se dit : est-ce que cela c'est vraiment moi? Et pourquoi? Pourquoi devrais-je me solidariser avec *ça*? Que m'importe ce visage? Et à partir de là, tout commence à s'effondrer. Tout commence à s'effondrer.¹³

Peu de temps avant de mourir dans un accident de voiture, elle se trouve dans un restaurant, où, vers la fin du repas, elle remarque une figurine de plastique représentant un hideux petit bonhomme vert. Amusée d'abord par son aspect repoussant, elle ne peut s'empêcher de poursuivre le fil de ses réflexions sur l'être et l'apparence : « Un jour, quelqu'un lui tendrait un miroir, et dès lors il désirerait cacher son visage dans ses mains, parce qu'il aurait affreusement honte devant les gens. Mais il ne pourrait pas le cacher

¹² *L'Immortalité*, Première partie, Chapitre 3, p. 26

¹³ *L'Immortalité*, Première partie, Chapitre 7, p. 59

parce que son Créateur l'a fabriqué de telle sorte qu'il ne peut bouger les mains »¹⁴. Au début du roman, s'adressant encore à Paul, elle lui expose sa théorie en utilisant le miroir comme « hypothèse », presque exactement de la même manière qu'Olga dans *La Valse aux adieux* :

– Imagine que tu aies vécu dans un monde où n'existent pas les miroirs. Tu aurais rêvé de ton visage, tu l'aurais imaginé comme une sorte de reflet extérieur de ce qui se trouvait en toi. Et puis, suppose qu'à quarante ans on t'ait tendu une glace. Imagine ton effroi. Tu aurais vu un visage totalement étranger. Et tu aurais compris ce que tu refuses d'admettre : ton visage, ce n'est pas toi.¹⁵

Olga, plus jeune et moins articulée qu'Agnès, s'exprime ainsi pour évoquer la même idée :

J'imagine mon âme avec un menton en galoche et une bouche sensuelle, et pourtant j'ai un petit menton et aussi une petite bouche. Si je ne m'étais jamais vue dans la glace et si je devais décrire mon apparence extérieure d'après ce que je connais intérieurement de moi, le portrait ne ressemblerait pas du tout à ce que tu vois quand tu me regardes! Je ne suis pas du tout telle que je parais!¹⁶

Dans *L'Ignorance*, Irena contemple le visage de son interlocutrice et remarque, consternée, qu'il se couvre de rides lorsqu'elle parle. Elle se fait alors la réflexion que Milada ne peut pas avoir conscience de sa laideur ponctuelle, parce que « personne ne se parle à soi-même devant un miroir; elle ne connaît donc son visage qu'immobile, avec la peau presque lisse; tous les miroirs du monde lui font croire qu'elle est toujours belle. »¹⁷ Or nous, lecteurs, savons que le miroir est une obsession dans la vie de Milada, et que si

¹⁴ *L'Immortalité*, Cinquième partie, Chapitre 12, p. 364

¹⁵ *L'Immortalité*, Première partie, Chapitre 7, p. 58

¹⁶ *La Valse aux adieux*, « Troisième journée », Chapitre 3, p. 108

¹⁷ *L'Ignorance*, Chapitre 11, p. 48

elle ne prête pas attention à ses rides, elle est pourtant très consciente de l'illusion de sa beauté : elle n'a qu'à relever ses cheveux pour se changer en monstre.

Nous avons baptisé miroir « éroticomique » la quatrième sorte de miroir métaphorique parce que les deux scènes dans lesquelles il apparaît ont un caractère à la fois sexuel et humoristique. Dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, il s'agit de la scène d'orgie chez Barbara, lorsque Jan et l'homme chauve s'aperçoivent que leurs partenaires respectives effectuent exactement les mêmes gestes érotiques :

Les deux couples étaient dans la même situation. Les deux femmes, le buste incliné, s'occupaient, avec les mêmes gestes, de la même chose; on aurait dit des jardinières assidues penchées sur un parterre de fleurs. Chaque couple n'était que l'image de l'autre reflétée dans le miroir. Les regards des deux hommes se croisèrent et Jan vit que le corps du chauve tressaillait sous le rire. Et parce qu'ils étaient mutuellement unis, comme l'est une chose à son reflet dans une glace, l'un ne pouvait tressaillir sans que l'autre tressaille à son tour.¹⁸

Dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, le couple est seul et c'est l'un des deux personnages (la « femme-girafe ») qui agit comme miroir de l'autre (Tomas) en répétant ses gestes érotiques « avec la précision d'un miroir ». On peut être tenté de voir dans cette imitation comique des gestes le thème général de la répétition, très présent dans l'œuvre de Kundera, et qui se répercute dans la forme même de l'œuvre pour lui donner son ton ludique et sa dimension ironique.

¹⁸ *Le Livre du rire et de l'oubli*, p. 359

Dans *La Plaisanterie*, Ludvik se fait la réflexion suivante : « Les villes savent se servir l'une de l'autre comme d'un miroir »¹⁹. Ici, la métaphore illustre un phénomène de va-et-vient ou de renvoi entre divers éléments – dans cet extrait, entre deux lieux précis dont le paysage de l'un fait penser à celui de l'autre et réciproquement. C'est une des premières apparitions du thème de la répétition, qui renvoie à la structure formelle de l'œuvre, construite selon le principe de la répétition. L'auteur résume ce procédé dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, et décrit en termes explicites la variation romanesque, en utilisant la métaphore du miroir : « C'est un roman sur Tamina et, à l'instant où elle 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 des variations sur sa propre histoire et se rejoignent dans sa vie comme dans un miroir »²⁰. C'est sur ce principe de la variation que nous nous attarderons dans le Chapitre trois.

¹⁹ *La Plaisanterie*, Troisième partie, p. 47

²⁰ *Le Livre du rire et de l'oubli*, p. 268

CHAPITRE 3

Le miroir comme forme : La répétition dans l'œuvre de Kundera

Notre étude du miroir dans l'œuvre de Milan Kundera se base donc sur un double constat. Nous avons observé son apparition en tant qu'objet au moins une fois dans le décor de tous ses romans (sauf *Le Livre du rire et de l'oubli*). Les mots « miroir » et « glace » reviennent à plusieurs reprises dans le discours de certains personnages et du narrateur, qui l'emploient comme une image, pour exprimer une réalité abstraite. Notre premier constat se rapporte à cette récurrence du mot qui désigne l'objet ou le concept, donc du « motif » à proprement parler, dispersé çà et là dans les pages de l'œuvre et dont on peut relier les occurrences à l'aide de plusieurs fils conducteurs qui sont autant de pistes sémantiques. Dans un premier temps, nous avons tenté de saisir un aperçu du réseau tissé par ces fils conducteurs – en montrant, par exemple, comment certains de ces miroirs sont des instruments d'auto-révélation, ou des symboles d'une condition d'existence, comment le motif est rattaché à certains thèmes, le plus souvent celui de la sexualité. Mais nous avons également constaté que l'œuvre elle-même est organisée dans sa forme autour du principe du renvoi spéculaire. L'œuvre entière dans son architecture ressemble à cette grande salle de piscine, dans la dernière partie de *L'Immortalité*, dont les murs sont tapissés d'immenses glaces.

Répétitions formelles

Nous ne nous étendrons pas sur la construction des romans de Kundera, qui a déjà été largement commentée par la critique et qui n'est pas l'objet de cette étude. Il convient toutefois de préciser que si nous avons choisi de traiter du miroir, c'est que ce motif est gravé dans la charpente de l'édifice romanesque, pour en constituer l'esprit et l'essence.

Deux critiques de l'œuvre de Milan Kundera se distinguent des autres par la perspective englobante qu'ils adoptent pour étudier l'œuvre. Eva Le Grand et François Ricard ne se contentent pas, en effet, de commenter les romans dans l'ordre chronologique. Leur approche embrasse l'œuvre dans son ensemble. Les deux critiques mettent l'accent sur cet aspect le plus remarquable de l'œuvre de Kundera : l'importance de la variation. Tous deux s'accordent pour dire que la répétition (formelle ou thématique) sous forme de variations constitue le principal mouvement de la pensée kundérienne. Eva Le Grand consacre une des trois parties de son ouvrage à la composition romanesque de Kundera. Dans l'introduction du premier chapitre, elle écrit :

De ses variations formelles et répétitions sémantiques, du *carrefour* de leur rencontre où mots, thèmes, récits, discours et réflexion se tendent le miroir déformant de la dérision, surgit l'écho de l'histoire de toute la culture européenne (romanesque, musicale, picturale, philosophique) exilée depuis lors de notre monde moderne. En surgit une évocation nostalgique de la beauté de toute cette culture, beauté voilée par le kitsch, ce *masque de beauté* factice dont se pare notre société [...] ¹

Pour la critique, les répétitions ludiques de Kundera sont le signe d'un certain regard sur le monde, un regard lucide et ironique, d'une part, qui dévoile toutes ses prétentions et ses supercheries, et, d'autre part, un regard empreint de nostalgie, car ces répétitions dégagent une vision de la beauté révolue, ou dont il ne reste que peu de traces. Pour Eva Le Grand, ainsi qu'elle l'explique dans son deuxième chapitre, « Roman-

¹ Eva Le Grand, *Kundera ou La mémoire du désir*, p. 81-82

variation ou les chemins de traverse », la répétition kundérienne est aussi ce qui permet « l'exploration phénoménologique de l'existence »², c'est-à-dire qu'au fil de ses répétitions, un thème, un mot, un motif, une situation, etc. acquiert une valeur métaphysique qui s'inscrit dans le questionnement existentiel de tout individu. Or toute l'œuvre de Kundera tourne autour de cette interrogation fondamentale. Il devient donc évident pour Eva Le Grand que cette technique d'écriture doit être au centre de son étude :

Comme envoûtée par la *fatalité de la répétition* qui marque l'esthétique de la *variation* kundérienne dans ses aspects formels et sémantiques, ma lecture ne peut que reprendre constamment les mêmes thèmes, cruciaux à mon sens, qui s'en dégagent [...]. Je me laisse guider par la répétition de ces quelques thèmes qui m'amènent à explorer l'espace de leur propre ambiguïté [...]. Et je m'attarde dans l'espace ambigu de leur frontière chaque fois que le *rire* du roman européen, dévoilé par la répétition kundérienne, révèle *simultanément* sa part de mémoire et d'oubli, d'ironie et de nostalgie.³

Dans son ouvrage intitulé *Le Dernier Après-midi d'Agnès*, François Ricard accorde également une grande importance à la composition en variation de l'œuvre de Kundera. Dans une perspective encore plus englobante que celle d'Eva Le Grand (qui a axé son ouvrage sur la représentation du kitsch et sur les figures donjuannesques dans l'œuvre en plus d'en étudier les variations), il ne quitte jamais des yeux l'ensemble de l'œuvre, qu'il conçoit comme un « massif » que l'on doit explorer en empruntant des chemins tortueux qui font de constants retours sur eux-mêmes.

C'est d'ailleurs l'un des plus grands bonheurs qu'apporte la lecture de l'œuvre de Kundera – comme celle de toute « œuvre » digne de ce nom – que cette circulation constante à quoi elle nous invite, à l'intérieur de chaque roman d'abord, mais également de ce roman-ci à celui-là, puis à un autre, et à un autre encore, presque indéfiniment, comme si chaque mot, chaque personnage, presque chaque scène que nous lisons avait son

² Eva Le Grand, *Kundera ou La mémoire du désir*, p. 142

³ Eva Le Grand, *Kundera ou La mémoire du désir*, p. 82

écho dans un autre livre, en relation avec un autre contexte, et en recevait un supplément de signification et de complexité. Lire, alors, ce n'est plus seulement découvrir, c'est aussi reconnaître : reconnaître dans ce qu'on lit autre chose qu'on a déjà lu et se préparer, en lisant ceci, à reconnaître cela qu'on va lire bientôt.⁴

Pour François Ricard, la répétition kundérienne provoque l'expansion de l'œuvre. Les multiples variations sur un même thème ont pour effet d'en approfondir le sens – pensons à l'image de deux miroirs que l'on place face à face et dont les innombrables réflexions semblent creuser un tunnel de chaque côté. Pourtant, François Ricard insiste sur le fait que ce n'est jamais tout à fait la même image qui est reflétée, mais une autre possibilité de l'image, qui pourrait exister en d'autres circonstances : « La répétition – le retour de la même figure – n'est jamais une simple répétition, mais la recherche jamais achevée, jamais abandonnée, de la différence et de l'identité unique de chaque personnage. »⁵ Ici aussi, la répétition est au cœur de l'exploration de l'existence. Elle est essentielle à l'art du roman car elle permet de sonder dans toute sa complexité n'importe quelle problématique liée à la condition humaine en « [contemplant] comme dans un miroir son propre reflet inversé, son antithèse exacte »⁶, d'abord, puis en étudiant les mille et une variantes qu'elle peut prendre avant d'en arriver à cet extrême.

Les critiques dont nous évoquons les constats se réclament évidemment des réflexions de Milan Kundera lui-même sur son propre travail d'écrivain, sa propre vision du roman. Le principe de la variation du thème est effectivement, pour l'écrivain, une condition sine qua non de l'harmonie et de la justesse d'un roman. Lorsqu'il parle de

⁴ François Ricard, *Le Dernier Après-midi d'Agnès*, p. 55

⁵ *Idem*, p. 86

⁶ *Idem*, p. 73. François Ricard fait ici référence au thème de l'innocence, très présent dans l'œuvre de Kundera, mais il en va de même pour tous les thèmes reliés à l'existence.

Dostoïevski dans *L'Art du roman*, c'est ce principe qu'il veut faire ressortir de son œuvre et qui en fait, selon lui, la principale qualité :

Les trois lignes de narration sur lesquelles repose *Les Démons* sont unies par le même thème : celui des démons qui possèdent l'homme quand il perd Dieu. Dans chaque ligne de narration, ce thème est considéré sous un autre angle comme une chose reflétée dans trois miroirs. Et c'est cette chose, (cette chose abstraite que j'appelle le thème) qui donnera à l'ensemble du roman une cohérence intérieure, la moins visible, la plus importante.⁷

Non seulement l'auteur applique le principe des miroirs dans chacun de ses romans sur le plan thématique, comme nous le verrons un peu plus loin, mais, comme il s'en est rendu compte plus tard, toute l'architecture formelle de son œuvre obéit à la même loi :

Une fois terminée *La Plaisanterie*, je n'avais aucune raison de m'étonner qu'elle ait sept parties. Ensuite, j'ai écrit *La vie est ailleurs*. Le roman était presque fini et il avait six parties. J'étais insatisfait. L'histoire me paraissait plate. Subitement l'idée m'est venue d'insérer dans le roman une histoire qui se passait trois ans après la mort du héros (c'est-à-dire au-delà du temps du roman). C'est l'avant-dernière partie, la sixième : *Le quadragénaire*. D'emblée, tout a été parfait. Plus tard j'ai réalisé que cette partie six correspondait bizarrement à la partie six de *La Plaisanterie* (Kostka) qui, elle aussi, introduit dans le roman un personnage de l'extérieur, ouvre dans le mur du roman une fenêtre secrète.⁸

L'auteur poursuit ainsi l'analyse architectonique de son œuvre et l'on comprend que tous les romans du « cycle tchèque »⁹ sont construits de la même façon, en sept parties (sauf *La Valse aux adieux*, qui en compte cinq) ; que la composition de *Risibles amours*, par exemple, reflète celle du *Livre du rire et de l'oubli*, en ce que leurs

⁷ *L'Art du roman* p. 102

⁸ *Idem*, p. 105

⁹ C'est ainsi que François Ricard désigne l'ensemble des romans que Kundera a écrits en tchèque, qui diffèrent des romans du « cycle français » par plusieurs aspects, notamment la forme, beaucoup plus concise dans les romans écrits en français.

quatrièmes et leurs sixièmes parties respectives tournent autour du même personnage (le Docteur Havel dans *Risibles amours* et Tamina dans *Le Livre du rire et de l'oubli*). Les critiques n'ont pas manqué de remarquer d'autres correspondances frappantes. François Ricard note, par exemple, que la structure de *La Valse aux adieux*, divisée en cinq parties, correspond à celle de la nouvelle intitulée « Le colloque », dans *Risibles amours*.

Eva Le Grand va encore plus loin dans ce sens, en établissant des correspondances entre les chapitres des deux premiers ouvrages de réflexion de Kundera (*L'Art du roman* et *Les Testaments trahis*) et diverses parties de ses romans :

Sans vouloir forcer mécaniquement la corrélation entre fiction et réflexion chez Kundera, je ne puis m'empêcher de me prendre au jeu des *coïncidences* et d'imaginer qu'un lien secret existe entre les sept parties de son essai et ses sept romans. Ce n'est pas un simple hasard si la sémantique du *jeu* entre illusion et réalité dans *Risibles amours* correspond à la réflexion sur le ludisme de Cervantes. Ou encore si *Le Livre du rire et de l'oubli* (son cinquième) évoque le même monde sans mémoire de Kafka tout comme le fait le cinquième chapitre de *L'art du roman* ; si les « Soixante et onze mots » du sixième chapitre de l'essai trouvent un écho sémantique et formel dans les « mots incompris » de *L'Insoutenable Légèreté de l'être* [...] ¹⁰

Il va donc sans dire que la répétition formelle est inscrite dans les « gênes » de l'œuvre de Kundera, lui conférant une originalité à la fois esthétique et sémantique. Car, comme s'en défend l'auteur lui-même dans *L'Art du roman*, ces répétitions ne sont pas de simples caprices de sa part, mais résultent d'un « impératif profond, inconscient, incompréhensible, archétype de la forme auquel [il] ne peut échapper » ¹¹. Ces répétitions font de son œuvre un « texte unique », car le lecteur est amené à voir dans chaque roman un prisme à travers lequel passe le reflet de chacun des neuf autres. En constatant,

¹⁰ Eva Le Grand, *Kundera ou la mémoire du désir*, p. 87

¹¹ *L'Art du roman*, p. 106

consciemment ou inconsciemment, les rapports esthétiques entre chaque ouvrage, il tentera d'en deviner les rapports plus secrets, plus profonds.

Répétitions thématiques

Dans l'abécédaire de *L'Art du roman*, à l'article « légèreté », Kundera note qu'en relisant les traductions de ses romans, il s'est aperçu de la récurrence du thème de la légèreté dans ses livres, un sentiment qui hante ses personnages et qui « pèse » sur eux. C'est le thème principal du roman *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, et c'est le personnage de Tomas qui l'incarne le mieux, parce que cette problématique est inscrite dans son « code existentiel ». Mais beaucoup de personnages appartenant à d'autres romans portent en eux ce « fardeau » de la légèreté ; Kundera en fait la liste dans son essai : Ludvik dans *La Plaisanterie*, Jaromil dans *La vie est ailleurs*, Jakub dans *La Valse aux adieux*, Tamina dans *Le Livre du rire et de l'oubli*. Il en déduit que « tous les romanciers n'écrivent, peut-être, qu'une sorte de *thème* (le premier roman) avec *variations* »¹².

« L'insoutenable légèreté de l'être » n'est pas le seul thème avec variations de l'œuvre de Kundera. Dans le chapitre « Des chemins 1. Motifs, thèmes, personnages » de son ouvrage sur Kundera, François Ricard en donne quelques exemples : l'identité, la lenteur, l'accord avec l'être, l'âme et le corps, etc. Il relève également certains motifs récurrents dans l'œuvre (chapeaux, comprimés, villes d'eau, clair de lune, caméras, chiens); certaines scènes qui se répètent d'un livre à l'autre, comme celle que nous avons présentée plus haut, qui montre un homme habillé et une femme nue debout devant un miroir; et enfin, il relève des « figures » qui reviennent à plusieurs reprises dans l'œuvre :

¹² *Idem*, p. 162

la « suicidaire », le « banni », l'« exilé », le « jeune homme », le « libertin », l'« âne intégral ». Par ces répétitions thématiques, scéniques et comportementales, Kundera parvient à observer sous différents angles les multiples facettes de diverses problématiques existentielles. De cette façon, il révèle un univers infiniment complexe, où de multiples vérités, souvent contradictoires, cohabitent sans se valoir toutes nécessairement. Chacun croit savoir ce que c'est que l'exil, chacun associe la notion de « lenteur » à un concept qu'il croit indissociable du mot. Chacun pense savoir, au fond de soi, ce que c'est, vraiment, que la beauté, que la faiblesse, que la bêtise. Mais, placées au centre de la « chambre des miroirs » qu'est l'œuvre de Kundera, ces notions subissent plusieurs réfractions, et la perception que nous en avons s'en trouve irrémédiablement modifiée. Chacun des « ego imaginaires » que sont les personnages de Kundera est en quelque sorte le miroir d'un autre, mais un miroir placé de telle sorte que l'expérience qu'il partage avec son double sera observée sous un angle différent.

Prenons par exemple les personnages de Tamina (*Le Livre du rire et de l'oubli*) et d'Irena (*L'Ignorance*). Toutes deux vivent un exil douloureux, mais la souffrance qui les habite n'est pas du tout la même. Tamina est peut-être moins exilée de son pays natal que de son amour pour un défunt dont les traits s'effacent dans sa mémoire sans qu'elle y puisse rien. Elle souffre parce qu'elle est consciente de l'oubli qui emporte pièce par pièce son passé, dont elle tente désespérément de recoller les morceaux. C'est sa seule quête, son seul horizon.

J'imagine que le monde s'élève autour de Tamina, de plus en plus haut, comme un mur circulaire, et qu'elle est une petite pelouse tout en bas. Sur cette pelouse, il ne pousse qu'une seule rose, le souvenir de son mari.

Ou bien j'imagine que le présent de Tamina (il consiste à servir le café et à offrir son oreille) est un radeau qui dérive sur l'eau et elle regarde en arrière, rien qu'en arrière.¹³

Comme Tamina, Irena a été contrainte de quitter Prague et de se réfugier dans une autre ville d'Europe. Dans *Le livre du rire et de l'oubli*, la ville n'est pas mentionnée, et le narrateur souligne son omission. On peut penser que Tamina, tournée vers sa Bohême natale, n'a pas d'yeux pour le présent ni pour l'espace où elle a choisi de vivre. Mais Irena vit son exil différemment, et c'est un sentiment de bonheur qui l'habite lorsqu'elle contemple de sa fenêtre « les toits, la diversité des cheminées aux formes les plus fantasques, cette flore parisienne qui depuis longtemps avait remplacé pour elle la verdure des jardins tchèques »¹⁴. La vie d'Irena est résolument ancrée dans le présent, dans l'espace où elle a choisi de vivre. Mais ses sentiments vis-à-vis de l'exil ne sont pas si simples. Paris, c'est la liberté, après la dictature maternelle et les persécutions politiques. Pourtant elle doit lutter contre le jugement de ses concitoyens français qui voient chez elle le stéréotype de la « *jeune femme qui souffre, bannie de son pays* »¹⁵, jugement qui corrompt ses propres pensées :

Elle avait toujours considéré comme une évidence que son émigration était un malheur. Mais, se demande-t-elle en cet instant, n'était-ce pas plutôt une illusion de malheur, une illusion suggérée par la façon dont tout le monde perçoit un émigré ? Ne lisait-elle pas sa propre vie d'après un mode d'emploi que les autres lui avaient glissé entre les mains ? Et elle se dit que son émigration, bien qu'imposée de l'extérieur, contre sa volonté, était peut-être, à son insu, la meilleure issue à sa vie.¹⁶

Et encore, cela ne l'empêche pas de ressentir de la nostalgie pour son pays natal, nostalgie qui s'exprime sous forme de *flashes* : un paysage campagnard, une rue de

¹³ *Le Livre du rire et de l'oubli*, p.142-143

¹⁴ *L'Ignorance*, Chapitre 6, p. 29-30

¹⁵ *L'Ignorance*, Chapitre 6, p. 31

¹⁶ *L'Ignorance*, Chapitre 6, p. 30

Prague... rêves diurnes qui sont remplacés la nuit par d'horribles cauchemars dans lesquels elle se retrouve prisonnière de sa vie passée.

Irena est sans doute le personnage à travers lequel s'exprime le mieux la complexité du problème de l'exil. Mais on peut également penser à Sabina dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, qui, elle, comprend l'exil comme une trahison nécessaire et en fait le motif le plus important de sa vie. Ces trois personnages féminins ne sont pas à proprement parler des doubles l'un de l'autre, ce sont des personnages à part entière qui ont leur existence propre, mais ils constituent un ensemble de variations sur le même thème. Chacun de ces personnages est une possibilité d'existence issue de la même problématique : qu'est-ce que l'exil, comment vivre l'exil, et plus particulièrement, qu'est-ce que le « moi » vu à travers le prisme de l'exil ?

De telles questions sont nombreuses dans l'œuvre de Kundera, et elles sont toutes englobées par la thématique de l'identité. L'interrogation centrale du roman kundérien tourne autour de cet « étonnement devant l'incertitude du moi et de son identité »¹⁷, et on la retrouve inscrite au cœur de l'expérience de tous ses personnages. L'expérience se répète d'un personnage à l'autre, mais, comme si elle était reflétée dans un miroir, elle se trouve sans cesse renversée, ou apparaît sous un angle différent qui montre au lecteur un aspect de l'existence qu'il n'avait encore jamais envisagé. Le lecteur se rendra vite compte qu'une exploration de ce genre ne peut que l'entraîner loin de ses convictions et de ses idées préconçues en lui montrant l'incertitude et l'ambiguïté inhérentes à toute chose, à commencer par sa propre identité.

¹⁷ *L'Art du roman*, p. 41

CHAPITRE 4

Jaromil et Tereza

Maintenant que nous avons présenté le motif du miroir dans son ensemble et démontré son importance dans l'œuvre de Kundera, nous nous proposons d'étudier en détail certaines de ses occurrences qui nous paraissent plus éloquentes et plus chargées de significations. Nous tâcherons de montrer dans les deux chapitres qui suivent, que le motif du miroir est un outil dont l'auteur se sert pour illustrer certaines interrogations existentielles liées au thème de l'identité. L'attitude de certains personnages vis-à-vis de leur miroir révèle effectivement leur façon de concevoir la quête d'identité, qui s'impose d'une manière ou d'une autre à tout être humain. Nous avons distingué deux attitudes fondamentales parmi celles qu'adoptent les personnages devant leur glace. Nous qualifierons ces deux attitudes fondamentales de « positive » et de « négative ». Sur le versant négatif, on trouve des personnages comme le narrateur de « Que les vieux morts cèdent la place... », le docteur Havel (*Risibles amours*), Olga (*La Valse aux adieux*), Milada (*L'Ignorance*), Jaromil (*La vie est ailleurs*) ou Tereza (*L'Insoutenable Légèreté de l'être*). Ces personnages sont tous attirés par leur reflet dans le miroir (certains le sont plus que d'autres, bien sûr), mais ils en conçoivent tous un certain malaise, voire de la souffrance. Pour la Sabina de *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, par contre, le miroir est un terrain d'exploration. D'autres ne se soucient guère de leur reflet, ou s'en désolidarisent : Bertlef (*La Valse aux adieux*), le Quadragénaire (*La vie est ailleurs*), le chevalier (*La Lenteur*), Agnès (*L'Immortalité*). Ce sont les personnages du versant

positif. Chacun de ces deux groupes propose une conception de l'identité, et à l'intérieur même de ces groupes, l'attitude des personnages illustre les variations de cette conception. Que doit-on retenir de ces deux attitudes fondamentales vis-à-vis du reflet? Quelle « portion jusqu'alors inconnue de l'existence » le roman découvre-t-il à travers le motif du miroir ? Telles sont les questions sur lesquelles nous allons maintenant nous pencher.

Nous commencerons par une étude du versant négatif, en limitant nos observations aux personnages de Jaromil et de Tereza, qui en sont les plus représentatifs et qui ont ceci de particulier qu'ils se ressemblent à bien des égards. Devant leur miroir, ils sont en quelque sorte frère et sœur, ce qui suggère qu'il y a bel et bien une continuité dans la pensée de l'auteur. Dans le chapitre suivant, nous verrons qu'il existe aussi de nombreuses correspondances entre les personnages du versant positif, et nous tâcherons là aussi d'en dégager les significations.

Dans le chapitre précédent, nous avons constaté que certains personnages kundériens sont liés entre eux par des thèmes communs à leurs codes existentiels respectifs (par exemple l'exil dans le cas de Sabina, d'Irena et de Tamina). Dans les pages qui suivent, nous nous intéresserons à deux personnages liés par leur obsession commune du miroir. Tereza, dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, et Jaromil, dans *La vie est ailleurs*, ont en effet la même attirance pour leur reflet dans la glace. Ils répondent à son appel d'un même mouvement répétitif. Comme Milada dans *L'Ignorance*, ce sont des « personnages au miroir », on ne peut pas les concevoir sans cette habitude qui révèle

les interrogations inscrites au cœur de leur « code existentiel ». Les raisons qui poussent les deux personnages vers leur glace sont du même ordre, et les émotions qui les envahissent alors sont également comparables.

Contrairement aux autres personnages évoqués dans le chapitre 1, qui, le plus souvent, se mirent parce qu'une glace se trouve là, à leur portée, ou ne font que s'apercevoir par hasard, Tereza et Jaromil sont en quelque sorte victimes de *l'attraction* du miroir, c'est-à-dire d'un désir incontrôlable qui, s'il varie de l'un à l'autre, exerce la même puissance sur chacun et les conduit au même geste conscient, délibéré, celui qui consiste à se planter résolument devant leur glace pour s'observer.

Dans les deux cas, le lecteur est frappé par la fréquence du geste et par l'intensité des émotions qu'il suscite. Dans *La vie est ailleurs*, comme nous l'avons vu, le narrateur mentionne trois fois que Jaromil passe « des heures » devant le miroir, et l'on assiste à deux de ses séances d'observation spéculaire. On voit également Tereza devant son miroir à deux reprises, et le narrateur, comme dans *La vie est ailleurs*, rappelle de temps à autre le « vice secret » du personnage.

Lorsqu'ils se regardent dans la glace, Jaromil et Tereza sont en proie à des sentiments exacerbés. Envoûtés par leur image, ils sont tantôt exaltés, tantôt désespérés. C'est « au prix d'un effort acharné » que Jaromil observe son reflet dans la glace, et rien ne le « tourment[e] davantage ». Il éprouve à se regarder des sentiments de dégoût et de haine. C'est même parfois une forme d'« autopunition ». Ses séances d'observation lui font « toucher le fond du désespoir », et les heures qu'il y consacre forment un « désert sans fin ». Tereza fait preuve elle aussi « d'obstination » et, comme à Jaromil, cela lui

coûte de se regarder. Elle doit « tendre sa volonté », c'est à chaque fois un « combat » à refaire, et elle aussi éprouve du dégoût pour son corps qui lui « répugne ».

Pourtant, il arrive aussi aux deux personnages d'éprouver les sentiments contraires, de basculer dans l'exaltation. À plusieurs reprises, l'excitation gagne Tereza à la vue de son propre corps. Elle peut vivre, à contempler son visage, « une minute enivrante ». Jaromil, quant à lui, ne vit cette exaltation que lorsqu'il regarde dans son second miroir, le miroir de l'écriture. Ce miroir-là « l'emport[e] vers les étoiles ». Les deux personnages sont donc pareillement obnubilés par leur image, et peu importe la souffrance ou l'effroi qu'elle suscite, ils y reviennent encore et encore, animés par un espoir toujours renouvelé. Cependant, malgré toutes ces similitudes, le rapport au miroir des deux personnages n'est pas le même. On pourrait voir ces deux variations autour du motif du miroir comme un exemple de l'écriture « polyphonique » de Kundera. Les deux « lignes musicales » (les scènes spéculaires de Tereza et celles de Jaromil) sont en mode mineur (à cause du tourment des personnage), leurs rythmes et leurs tons se ressemblent, résonnent parfois de concert, mais restent indépendantes l'une de l'autre. Les deux personnages « chantent » chacun leur mélodie, et lorsqu'on les écoute simultanément, les thèmes explorés gagnent tout à coup en profondeur. Afin de mesurer les harmonies et les dissonances de ce chant polyphonique, arrêtons-nous sur les thèmes qui hantent les deux personnages lors de leurs séances d'observation.

Le visage de la mère

Lorsqu'ils se regardent dans la glace, les deux personnages remarquent avec étonnement, embarras (et colère dans le cas de Jaromil) qu'ils portent sur leur visage

l’empreinte des traits de leur mère, et cela revient plusieurs fois dans les deux textes. Nous verrons que ce constat signifie tout autre chose pour Tereza que pour Jaromil. Chez les deux personnages, le visage est un paysage changeant. Tereza y voit tantôt « le tableau de bord des mécanismes corporels », tantôt « le pont du navire » de son âme, autrement dit, l’expression physique de sa personnalité. Jaromil, lui, ne fait pas d’abstractions de ce genre. Il regarde son visage et y voit tantôt naïveté, douceur, puérité, tantôt sévérité, dureté, virilité. Sur cet écran qu’ils observent avec tant d’insistance, le visage de leur mère passe en balayant l’image de leur propre visage. Si on ne sait rien de l’apparence du visage de Tereza ni de celui de sa mère, la ressemblance de Jaromil avec la sienne est bien détaillée. Il a le visage encadré par des cheveux « jaunes comme le duvet des poussins nouveau-nés et fins comme des graines de pissenlits ; il était impossible de leur donner une forme »¹, ce qui rappelle les cheveux de la mère « si ténus qu’il était difficile d’y arranger une coiffure »². Jaromil est hanté par la délicatesse féminine des traits de son visage, par ce menton fuyant qu’il a hérité de sa mère, toutes choses qui lui donnent l’air d’un enfant, lui qui souhaite par-dessus tout projeter l’image d’un être viril et dur. Même lorsqu’il s’éloigne du miroir, il *sent* le visage de sa mère se « coller » au sien et « l’envelopp[er] comme la chrysalide enveloppe la larve à laquelle elle ne veut pas reconnaître le droit à sa propre apparence »³. Toutes ces heures devant le miroir, Jaromil les passe donc à chercher son propre visage derrière les traits de la mère, qui l’empêchent de voir l’empreinte de son « moi véritable ».

Le combat de Jaromil sera vain. Au moment de sa mort, il confond tout à fait le visage de sa mère avec le sien. Malade, alité, il voit le visage de sa mère penché sur lui et

¹ *La vie est ailleurs*, Troisième partie, Chapitre 4, p. 150

² *La vie est ailleurs*, Première partie, Chapitre 2, p. 20

³ *La vie est ailleurs*, Troisième partie, Chapitre 25, p. 223

« il croit être étendu au-dessus d'un puits qui lui renvoie sa propre image. Non, pas la moindre flamme. Il va se noyer dans l'eau. Il regardait son visage sur la surface de l'eau. Puis, sur ce visage, il vit soudain une grande frayeur. Et ce fut la dernière chose qu'il vit »⁴. Le visage de la mère a donc englouti celui de son fils, dont l'identité disparaît entièrement. Le lecteur n'aura pas manqué de remarquer la référence au mythe de Narcisse, très explicite dans ces dernières lignes du roman. À cause de la présence de la mère, le mythe prend toutefois une autre dimension. Cette scène finale a été préparée tout au long du roman, comme dans ce passage du début : « Il se penchait sur ce moi pour le scruter, mais il ne pouvait rien y trouver d'autre que l'image de lui-même penché sur lui-même pour scruter son moi... »⁵ qui rappelle la posture de l'adolescent au bord de l'eau dans la légende d'Homère. Rappelons brièvement les éléments essentiels du mythe : Narcisse est l'innocente victime de la nymphe Echo, qui le pousse au bord d'un cours d'eau pour le punir de n'avoir pas su l'aimer. Là s'accomplit la prophétie de Tirésias : Narcisse vivra vieux à condition qu'il ne se voie jamais. Bousculé par la nymphe, il aperçoit son reflet et en tombe amoureux, si passionnément qu'il en meurt, figé sur place, incapable de s'arracher à la contemplation de ce beau visage. Selon une autre version du mythe, Narcisse meurt noyé, parce qu'il ne peut résister à la tentation de rejoindre celui qui le regarde. Or c'est bien ainsi que s'éteint Jaromil, les yeux fixés sur ce qu'il croit être son propre reflet, tout entouré d'une eau miroir. Le lit de l'agonisant baigne en effet dans un climat aquatique, créé par la mère :

Maman *pleure* et l'embrasse : « Te souviens-tu de nos vacances dans la *ville d'eau*?

- Oui, maman, c'est toi que j'ai le plus aimée. »

⁴ *La vie est ailleurs*, Septième partie, Chapitre 23, p.463

⁵ *La vie est ailleurs*, Première partie, Chapitre 7, p. 56

Maman voit le monde à travers une *grosse larme* de bonheur ;
autour d'elle tout se *brouille dans l'humidité* [...] ⁶

La mère devient ainsi symboliquement responsable de la « noyade » de son fils. Car la nymphe amoureuse et jalouse du mythe qui conduit l'adolescent à sa perte, c'est bien elle, « Maman », celle qui, la première, amène son fils devant le miroir des mots, et décide d'en faire un poète. En notant d'abord avec une application maniaque tout ce qui sort de la bouche du petit garçon, elle accorde à son discours, certes comique et divertissant, une importance démesurée. Avec elle, la famille participe à cette célébration de la Parole de Jaromil. À partir de cet instant, l'enfant bascule au-dessus du puits des regards. Dès qu'il aperçoit dans les yeux de sa mère l'étonnement et l'admiration que suscite son discours, Jaromil est pris au piège. Dès lors, son seul désir est d'attirer ce regard de l'autre, pour pouvoir y retrouver l'image de cet être exceptionnel qu'il a aperçu dans le regard-miroir de sa mère :

Maman était persuadée non seulement que son fils était doué [...], mais aussi qu'il était d'une sensibilité exceptionnelle et différent des autres enfants. Elle faisait souvent part de cette opinion au grand-père et à la grand-mère, ce que Jaromil, qui jouait modestement avec ses soldats ou au cheval, constatait avec un immense intérêt. Il plongeait ensuite son regard dans les yeux des visiteurs et s'imaginait avec ravissement que ces yeux le voyaient sous les traits d'un enfant exceptionnel et singulier, qui n'était peut-être pas du tout un enfant. ⁷

À cause du regard de la mère, l'attention de Jaromil est détournée des jeux innocents de son âge et se porte vers lui-même. À ce moment précis, le monde concret qui l'entoure perd sa valeur, et Jaromil n'éprouve plus d'intérêt que pour cette image fascinante que lui renvoient les yeux des autres. C'est à partir de cet instant que les autres deviennent pour lui de simples miroirs. Et la mère fait tout en son pouvoir pour que son fils ne quitte plus

⁶ *La vie est ailleurs*, Septième partie, Chapitre 21, p. 461, nous soulignons.

⁷ *La vie est ailleurs*, Première partie chapitre 3, p. 31

des yeux ce miroir qu'elle lui tend. C'est ainsi qu'au jour de son sixième anniversaire, elle le conduit dans sa nouvelle chambre, aux murs de laquelle elle a suspendu les petits « poèmes » de son fils qu'elle a elle-même recopiés sur du papier de couleur. Devant ses paroles ainsi glorifiées, la conscience d'un moi refait surface dans l'esprit de Jaromil, un moi complètement déformé :

Mais quand il apercevait dans l'angle de son regard ses propres paroles sur les murs, pétrifiées, figées, plus durables et plus grandes qu'il ne l'était lui-même, il en était grisé ; il avait l'impression d'être encerclé par sa propre personne, d'être innombrable, de remplir toute la pièce, de remplir toute la maison.⁸

Ainsi, le visage qu'il veut apercevoir dans son miroir, son « moi » propre et visible, n'existe pas en réalité. L'être exceptionnel qu'il cherche à voir derrière les traits puérils et féminins que lui renvoie son miroir est une pure invention de la mère et de son entourage.

Avant même la naissance de son fils, la mère lui a façonné un destin de poète. Souvenons-nous qu'en proie à sa « songeuse féminité », elle attribue la conception de son fils à l'œuvre de la statuette du dieu Apollon qui trône sur une table de la chambre à coucher. Pour « maman », cette statuette est le symbole de son univers intérieur rejeté par l'époux, « l'ennemi ». Par cette fantaisie, elle s'investit doublement dans la vie de Jaromil, en faisant de son fils le fruit de l'amour entre elle-même et un amant tout droit sorti de son imagination, et même façonné à son image (la statuette a « quelque chose de tendrement féminin ou de *divinement* virginal » ; or le narrateur dit plus loin que la mère « [prend] instinctivement modèle sur la Vierge Marie »⁹). L'enfant de « maman » est en quelque sorte le double d'elle-même, l'expression vivante de son univers intérieur.

⁸ *La vie est ailleurs*, Première partie, Chapitre 3, p. 35

⁹ *La vie est ailleurs*, Première partie, Chapitre, 1, p. 18

L'obsession du moi chez Jaromil est en quelque sorte le prolongement du geste narcissique de la mère. C'est peut-être la raison pour laquelle l'adolescent ne parvient jamais à se débarrasser de la ressemblance physique qui le rattache à « maman » : il *est* sa mère. Son corps même devient le « chez-soi », le « Paradis » et le « royaume »¹⁰ de la mère. Même lorsqu'il tente de s'échapper de l'univers de l'enfance (donc du monde de la mère), de devenir ce qu'il croit être son véritable moi en écrivant ses vers, il ne fait qu'accomplir la volonté maternelle. Il n'a plus aucune échappatoire.

La figure maternelle est également responsable du sentiment d'emprisonnement de Tereza dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être*. Là encore, c'est la mère qui pousse l'enfant devant le miroir. Si Tereza passe des heures devant la glace, c'est d'abord pour se convaincre que son corps n'est pas celui qu'elle voit à travers le regard de la mère. *L'Insoutenable Légèreté de l'être* propose la situation inverse de celle de *La vie est ailleurs*. Au lieu de glorifier son enfant, la mère de Tereza la rejette, se moque de sa pudeur et de sa revendication d'identité, nie son unicité, mais elle obtient le même effet que la mère de Jaromil : Tereza devient obsédée par son image. L'attitude de la mère dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être* est comparable à celle de « maman », en ce qu'elle aussi souhaite modeler sa fille à son image. Beauté déchue, prisonnière de la vieillesse, la mère prend le parti de dénigrer tout ce qu'elle n'a plus. Elle se fabrique un univers grotesque dans lequel jeunesse et beauté n'ont plus de signification ni de valeur, parce que tous les corps de femmes ont le même destin et marchent *ensemble* vers la décrépitude et la mort. C'est un univers « stalinien » où l'on tire vers le bas, où l'on retient dans la masse tout individu qui souhaiterait se distinguer des autres, pour noyer la

¹⁰ *La vie est ailleurs*, Première partie, Chapitre 2, p. 25

supériorité dans la normalité. La mère a perdu ce qui faisait d'elle une « madone », une « princesse au neuf soupirants »¹¹, un être unique, admiré, désiré, et elle entend priver tout le monde de ce privilège, à commencer par sa fille, qu'elle accuse d'être à l'origine de sa dépossession. Elle tente de la retenir dans son univers, et le « code existentiel » de Tereza portera l'empreinte du regard de la mère, de sa pensée morbide, comme une tache indélébile. Tereza est pour toujours hantée par le sentiment de n'être qu'un « corps parmi les autres corps », un « corps sans âme » surtout, car c'est bien ce qui caractérise tous ces êtres évoluant dans le « camp de concentration » imaginé par la mère : ils sont tous semblables parce qu'ils n'ont pas d'âme. C'est donc ce que Tereza cherche à voir lorsqu'elle se trouve devant son miroir, son âme, son « moi intérieur » qui lui permettrait de « s'élever », de se désolidariser du groupe uniforme imaginé par sa mère. Inlassablement, elle retourne vers son reflet, dans l'espoir d'apercevoir la marque visible de son âme, mais les traits de sa mère qui passent sur son visage la ramènent constamment à cette vision grotesque de la condition humaine et lui font douter de son unicité. Sa séance d'observation spéculaire devient un « combat avec sa mère », autrement dit, avec la pensée de la mère, qui s'est installée en elle.

C'est ici que les parcours de Tereza et de Jaromil prennent des directions opposées. Si les deux personnages cherchent à se départir du visage de leur mère pour trouver leur propre identité, leur quête n'est pourtant pas la même. Pour Jaromil, il s'agit d'incarner le personnage du poète qu'on a fait miroiter à ses yeux tout au long de son enfance. Son objectif est de *revêtir* une identité, de se déguiser, en quelque sorte, pour bien paraître aux yeux du monde et pour se sentir investi de cette puissance que confère à un individu la certitude d'être un moi supérieur et à part entière, certitude renforcée par le

¹¹ *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, Deuxième partie, Chapitre 4, p. 67 et 68

regard admiratif de l'Autre. Bien que le lecteur puisse être touché par les efforts pitoyables de Jaromil pour sortir de sa « chrysalide » et se projeter dans le monde, il ne peut que constater le ridicule et la vanité d'une telle quête. Comparé à celui de Jaromil, le sort de Tereza est autrement émouvant. Tereza n'aspire pas au statut d'« être exceptionnel », et elle ne souhaite pas imposer son moi au monde ; tout ce qu'elle désire, c'est la certitude d'être unique. Elle ne cherche pas à être ceci ou cela. Elle veut simplement se persuader qu'elle a une identité propre. Mais Jaromil et Tereza font face au même obstacle dans leur quête d'identité.

L'âme et le corps

Les deux personnages sont liés par leur conception dualiste de l'individu. Ils se voient tous deux comme un esprit enfermé dans une enveloppe de chair, un corps qu'ils n'ont pas choisi. La dualité de l'âme et du corps est un leitmotiv important dans l'œuvre de Kundera. Si presque tous les personnages principaux en font l'expérience, d'une manière ou d'une autre, Tereza est celle qui s'investit le plus dans l'exploration de cette énigme existentielle, à l'origine même de la conception du personnage. C'est l'élément principal de son « code existentiel » : « Tereza est donc née d'une situation qui révèle brutalement l'inconciliable dualité du corps et de l'âme, cette expérience humaine fondamentale »¹². Ces enjeux philosophiques sont moins explicites dans le cas de Jaromil. Mais la dualité du corps et de l'âme n'en demeure pas moins une des sources premières de la souffrance du jeune poète. Jaromil et Tereza réagissent différemment à cette réalité dont ils prennent pourtant conscience avec le même malaise.

¹² *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, Deuxième partie, Chapitre 2, p. 64

Jaromil, comme nous le savons, a plusieurs miroirs : le regard-miroir, la poésie-miroir et le miroir accroché au mur de sa chambre. Tandis qu'il cherche à entrevoir le reflet de son âme (le contenu exceptionnel de son moi) dans ses miroirs abstraits, la glace pendue au mur le ramène à la réalité et lui offre l'image désolante d'un être puéril et fragile. Il s'attarde surtout aux détails de son visage :

[I]l avait un joli nez fin et un petit menton légèrement rentré. Ce menton lui causait beaucoup de soucis, il avait lu dans la célèbre méditation de Schopenhauer qu'un menton rentré est particulièrement repoussant car c'est justement par son menton proéminent que l'homme se distingue du singe. Mais ensuite il découvrit une photographie de Rilke et il constata que Rilke aussi avait le menton rentré, ce qui lui apportait un précieux réconfort. Il se regardait longuement dans cet espace gigantesque entre le singe et Rilke.¹³

« [E]ntre le singe et Rilke », c'est-à-dire : entre la réalité prosaïque, inacceptable qui le retient au sol, et l'idéal romantique d'une poésie salvatrice qui le tire vers le haut. Jaromil considère effectivement la poésie comme une forme de salut : seule la puissance créatrice peut l'extraire de sa condition, du monde grotesque dans lequel il évolue et où personne ne le prend au sérieux. Seule la poésie peut masquer aux yeux du monde son apparence ridicule en mettant en lumière la pureté et la beauté sublime de son esprit. Les vers de Jaromil ont en quelque sorte la même fonction que le roman de Tolstoï que Tereza trimballe sous le bras le jour de son arrivée à Prague. Ils sont ses « billets d'entrée » dans un univers étranger ; c'est par la poésie qu'il veut quitter le monde de l'enfance. Pour Jaromil, parole et virilité ne font qu'un. Écrire des vers, c'est se donner une puissance, un statut, et lorsqu'il se regarde dans la glace, il cherche à imprimer ce sentiment de puissance sur les traits de son visage :

¹³ *La vie est ailleurs*, Troisième partie, Chapitre 3, p. 147

Quand il se regardait très longuement dans le miroir, il réussissait à trouver ce qu'il cherchait : le regard dur de l'œil ou la ligne sévère de la bouche ; mais pour cela il devait s'imposer un certain sourire, ou plutôt un certain rictus, qui lui contractait violemment la lèvre supérieure. Il cherchait aussi une coiffure qui modifiât sa physionomie : il tentait de se relever les cheveux au-dessus du front pour donner l'impression d'une broussaille épaisse et sauvage [...].¹⁴

Hélas, les cheveux ne tiennent pas en place, et lorsqu'une jolie femme le croise dans la rue, il ne peut s'empêcher de rougir. Plus loin dans le texte, le voici chez le peintre, qui a réuni quelques amis dans son atelier ; une des femmes présentes fait remarquer :

Ici, parmi nous, il me fait penser à Rimbaud avec Verlaine et ses compagnons sur le tableau de Fantin-Latour. Un enfant parmi des hommes. On dit qu'à dix-huit-ans Rimbaud en paraissait treize. Et vous, dit-elle, se tournant vers Jaromil, vous avez tout à fait l'air d'un enfant.¹⁵

Tout au long de la discussion, Jaromil ne peut détacher son esprit des remarques attendries au sujet de son pucelage : « mon Dieu, rien qu'à le regarder, tout le monde voyait qu'il n'avait pas encore eu de femme! » Le regard des autres le renvoie tout droit là d'où il tente de s'échapper, le renvoie chez « Maman » qui prend à nouveau possession de son visage :

[I] prit cruellement conscience de son visage et sentit, presque avec épouvante, que ce qu'il avait sur ce visage, c'était le sourire de sa mère! Il le reconnaissait avec certitude, ce sourire délicat, amer, il le sentait plaqué sur ses lèvres et n'avait pas le moyen de s'en débarrasser.¹⁶

On peut encore citer cet autre passage où Jaromil rate l'occasion de passer une nuit avec la belle cinéaste de ses rêves parce qu'il craint de paraître ridicule dans son vieux caleçon. Ce soir-là, c'est un corps clownesque qu'il contemple avec mépris dans la glace, habillé seulement dudit caleçon. Jaromil tient véritablement du clown, ce personnage

¹⁴ *La vie est ailleurs*, Troisième partie, Chapitre quatre, p. 149

¹⁵ *La vie est ailleurs*, Troisième partie, Chapitre 25, p. 221

¹⁶ *La vie est ailleurs*, Troisième partie, Chapitre 25, p. 223

émouvant, plein de bonne volonté mais qui n'arrive jamais à ses fins parce que son corps maladroit semble mener une vie totalement indépendante de son esprit. C'est ainsi que Jaromil conçoit son corps : comme quelque chose qui ne lui appartient pas et qui refuse de répondre à sa volonté, comme un traître.

Ce sentiment de trahison, Tereza l'éprouve aussi lorsqu'elle contemple son corps dans la glace. Comme Jaromil, elle a l'impression que son corps n'est pas à l'image de son moi intérieur. Dans un passage qui la montre nue devant le miroir, étudiant ses seins d'un œil critique, elle reprend la réflexion que se faisait Olga à ce propos dans *La Valse aux adieux*. Celle-ci, on s'en souviendra, imaginait à son âme une physionomie qui ne correspondait pas du tout à celle de son visage. De la même manière, Tereza ne comprend pas comment elle a pu se retrouver avec ces « aréoles trop larges, trop foncées autour du mamelon ». Plantée devant un miroir, elle se fait la réflexion suivante :

Si elle avait pu tracer elle-même l'épure de son corps, elle aurait des tétins discrets, délicats, saillant à peine de la voûte du sein et d'une teinte à peine discernable du reste de la peau. Cette grande cible rouge foncée lui semblait l'ouvrage d'un peintre paysan qui aurait confectionné des images obscènes pour nécessiteux.¹⁷

Tereza ne songe pas aussi explicitement qu'Olga à l'incompatibilité du moi intérieur et de la physionomie, mais le lecteur peut reconnaître aux seins imaginaires de Tereza la présence de son âme timide et pudique. Les mots « discrets », « délicats », « à peine discernable » rappellent le caractère du personnage. La couleur foncée des aréoles et leur aspect trop « visible » correspondent davantage à la mère, qui affiche son corps comme une réclame et souhaite en faire la cible de tous les regards, elle pour qui, nous

¹⁷ *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, Quatrième partie, Chapitre 6, p. 200

l'avons vu, le corps doit prendre toute la place et l'âme demeurer invisible. Lorsque Tereza se tient devant la glace, c'est la voix du corps qu'elle entend et qui couvre celle de l'âme, exactement comme lorsqu'elle arrive chez Tomas, et que son chant d'amour est enseveli sous les borborygmes de son ventre.

Il est une raison plus précise pour laquelle Tereza se sent trahie par son corps : « Il n'a pas eu la force de devenir pour Tomas le corps unique de sa vie. Ce corps l'a déçue, l'a trahie ». Ainsi, Tereza est encore condamnée à marcher nue parmi toutes les femmes nues : à celles qui défilent dans l'univers de la mère s'ajoutent celles qui défilent dans la vie de Tomas. Elle souhaite donc « renvoyer ce corps comme une bonne » et « ne plus être avec Tomas qu'une âme ». Pourtant, l'idée de la suprématie du corps sur l'âme ne cesse de la hanter. Ses regards répétés dans le miroir la ramènent toujours au même constat : l'essence de sa personne n'a rien à voir avec son apparence, elle est invisible, intangible :

Elle s'examinait et se demandait ce qui arriverait si son nez s'allongeait d'un millimètre par jour. Au bout de combien de temps son visage serait-il méconnaissable ?

Et si chaque partie de son corps se mettait à grandir et à rapetisser au point de lui faire perdre toute ressemblance avec Tereza, serait-elle encore elle-même, y aurait-il encore une Tereza ?

Bien sûr. Même à supposer que Tereza ne ressemble plus du tout à Tereza, au-dedans son âme serait toujours la même et ne pourrait qu'observer avec effroi ce qui arrive à son corps.

Mais alors, quel rapport y a-t-il entre Tereza et son corps ? Son corps a-t-il un droit quelconque au nom de Tereza ? Et s'il n'a pas ce droit, à quoi se rapporte ce nom ? Rien qu'à une chose incorporelle, immatérielle.¹⁸

Le « moi profond » de Tereza, ou ce qu'elle considère comme sa « véritable identité » n'a pas de support. Son essence est d'autant plus incertaine qu'elle ne peut être représentée dans le monde concret.

¹⁸ *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, Quatrième partie, Chapitre 6, p. 200-201

Voilà la vérité à laquelle se heurtent Jaromil et Tereza lorsqu'ils constatent que l'essence de leur moi est insaisissable dans le miroir : l'identité d'un individu, cette chose que l'on prend pour acquise et que jamais on n'oserait mettre en doute, est en réalité fuyante et précaire.

Leurs longues et fréquentes stations devant le miroir traduisent l'obstination des personnages à vouloir se trouver une identité et l'importance que revêt cette quête dans leur esprit. Devant l'incertitude, aucun des deux ne semble vouloir plier. Lorsque le miroir ne leur apprend plus rien que cette vérité désolante, ils cherchent tous deux une issue de secours. Jaromil se tourne vers un deuxième miroir, celui de la poésie, et Tereza, qui souhaitait, dans un premier temps, « chasser le corps au loin » et « n'être plus qu'une âme », tente l'expérience inverse. Elle qui cherchait à « s'élever » en s'agrippant aux ailes de la littérature (*Anna Karénine*) et de la musique (les quatuors de Beethoven), elle décide enfin de se laisser tomber dans l'abîme, dans l'univers de sa mère, et de « n'être plus que corps ». Mais le lecteur ne s'y trompe pas : il ne peut voir dans ce geste désespéré que le refus criant de renoncer à une identité.

Un deuxième miroir

Lorsque, dans la même partie du roman, Tereza se rend chez l'ingénieur pour explorer la « frontière de l'infidélité », et vérifier ainsi les dires de Tomas, selon qui « l'amour et la sexualité n'ont rien en commun », son âme ne l'accompagne qu'en tant que spectatrice, détachée du corps. Au moment où elle cède à l'ingénieur, son âme semble flotter au-dessus du couple, comme un miroir au plafond :

L'âme voyait le corps dénudé entre les bras de l'inconnu et ce spectacle lui semblait incroyable, comme de contempler de près la planète Mars. Sous

l'éclairage de l'incroyable, son corps perdit pour la première fois sa banalité ; pour la première fois, elle le regardait, envoûtée ; la singularité, l'inimitable unicité de son corps passait au premier plan. Ce n'était pas le plus ordinaire de tous les corps (c'était ainsi qu'elle l'avait vu jusqu'à présent), mais le plus extraordinaire. L'âme ne pouvait arracher son regard de la tache de naissance, ronde et brunâtre, juste au-dessus de la toison ; l'âme voyait dans cette tache le sceau dont elle avait elle-même marqué le corps [...].¹⁹

Dans ce passage, l'âme est à la fois totalement séparée du corps et totalement identifiée à lui. Tereza observe son corps qui, « rejeté au loin », se « comporte comme tous les autres corps » ; pourtant, elle y aperçoit enfin la marque visible de son âme, qui confirme son unicité. D'où vient cet « éclairage de l'incroyable » qui révèle à Tereza son propre corps ? Il vient du fait que le voile de l'amour qui recouvre son corps lorsqu'elle s'unit à Tomas a disparu. Au chapitre 13 de la deuxième partie, le narrateur évoque le cri de Tereza pendant l'amour :

Le cri de Tereza voulait [...] étourdir les sens pour les empêcher de voir et d'entendre. Ce qui hurlait en elle, c'était l'idéalisme naïf de l'amour qui voulait abolir toutes les contradictions, abolir la dualité du corps et de l'âme, et peut-être même abolir le temps.

Avait-elle les yeux clos ? Non, mais ils ne regardaient nulle part, ils fixaient le vide du plafond, et par instants, elle tournait violemment la tête tantôt d'un côté, tantôt de l'autre.²⁰

Dans la quatrième partie, quelques chapitres après la scène que nous venons d'évoquer, le narrateur reprend sa réflexion sur ce cri, pour expliquer que lorsque Tereza s'était trouvée en compagnie de l'ingénieur, « l'absence d'amour avait enfin rendu la vue à son âme »²¹. En dépassant « la frontière même de l'infidélité »²², Tereza quitte le pays des sentiments et se retrouve dans le territoire des sensations. Elle éprouve d'autant plus d'excitation que

¹⁹ *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, Quatrième partie, Chapitre 17, p. 225-226

²⁰ *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, Deuxième partie, Chapitre 13, p. 85

²¹ *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, Quatrième partie, Chapitre 22, p. 234

²² *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, Quatrième partie, Chapitre 15, p. 220

son corps est excité sans l'accord de l'âme. Elle découvre enfin ce corps concret, réel, qu'elle avait toujours cherché à voir à travers son âme. Quelques pages plus loin, elle se trouve à nouveau devant le miroir, et le tourment qui l'animait naguère a disparu, car la dualité de l'âme et du corps est abolie. La tache de naissance en témoigne, signe, pour le personnage, de la fusion entre les deux entités. Tereza s'identifie désormais à son corps, et, éblouie par cette nouvelle identité, par ce nouvel ego incarné, elle reste là, envoûtée par son image, comme Narcisse : « Elle désirait son propre corps, soudain révélé, d'autant plus excitant qu'il était plus proche et plus étranger »²³.

Jaromil, lui, fait l'expérience inverse. À travers ses poèmes, son âme se désincarne, se libère de son enveloppe ingrate et échappe aux injustices du monde terrestre. C'est en écrivant son premier poème qu'il découvre ce pouvoir. Rappelons le contexte de ces premiers vers : profitant un soir de l'absence de sa famille, le petit Jaromil élabore un plan pour surprendre Magda, la bonne, nue dans son bain. Son plan échoue à la dernière minute, et c'est dégoûté de lui-même, « de sa propre timidité, de sa propre faiblesse, de ses stupides battements de cœur »²⁴ qu'il s'assoit à son pupitre pour écrire ses vers, à la manière de ses poètes favoris. Ce faisant, il tente de s'extraire de la situation humiliante qu'il vient de vivre et qui continue à résonner en lui, car « [s]eule une fuite vers le *haut* permet d'échapper à l'*abaissement* »²⁵. Les vers de Jaromil transforment sa réalité banale, prosaïque et décevante en un monde étrange et magique où règnent, entrelacées, la beauté et la nostalgie. Il peint une fiction idéale à laquelle il adhère aveuglément. Dans cette création de Jaromil, toute chose est éclairée par la lueur de son moi irradiant. Il investit toute chose de son être et en toute chose il reconnaît son

²³ *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, Quatrième partie, Chapitre 22, p. 234

²⁴ *La vie est ailleurs*, Première partie, Chapitre 10, p. 91

²⁵ *La vie est ailleurs*, Première partie, Chapitre 10, p. 91

être. Avec ce poème, il construit la première pièce de la « maison des miroirs » évoquée plus loin par le narrateur. Dans cette maison, Jaromil règne en maître. Il contrôle tout, à commencer par sa propre image :

Au fond de ce poème, il y avait Magda dans la baignoire, et lui le visage pressé contre la porte ; il ne se trouvait donc pas *en dehors des limites* de son expérience ; mais il était bien *au-dessus* d'elle ; le dégoût qu'il avait éprouvé de lui-même était resté *en bas* ; en bas il avait senti ses mains devenir moites de terreur et son souffle s'accélérer ; mais ici, *en haut*, dans le poème, il était bien au-dessus de son dénuement ; l'épisode du trou dans la serrure et de sa lâcheté n'était plus qu'un tremplin au-dessus duquel il prenait maintenant son essor ; il n'était plus assujéti à ce qu'il venait de vivre, mais ce qu'il venait de vivre était assujéti à ce qu'il avait écrit.²⁶

Dans le miroir-poésie de Jaromil, la réalité est travestie de façon à mettre son ego en valeur. Le caractère narcissique de son art est d'ailleurs renforcé par le thème principal de son premier poème, dans lequel « il y avait la *tristesse qui commence à fondre et se change en eau*, il y avait *l'eau verte*, dont la surface *monte et monte encore et s'élève jusqu'à mes yeux*, il y avait le corps, *le corps triste*, le corps dans l'eau que *je suis, que je poursuis à travers l'eau interminable* » ; et plus loin : « *Je suis sous l'eau et les chocs de mon cœur font des cercles à la surface* », puis : « *Ah, mon aquatique amour* »²⁷. Ce premier poème « aquatique » entre tout à fait dans la logique narcissique du personnage : c'est dans une ville d'eau qu'il rencontre le peintre, qui l'ouvrira au monde de la poésie surréaliste et deviendra en quelque sorte son « guide », et c'est entouré d'humidité, comme nous l'avons vu, penché sur l'eau d'un puits, qu'il mourra. Ce n'est donc sans doute pas un hasard si Jaromil se sent inspiré par une scène de bain pour son premier poème. Car ce que le jeune poète « poursuit à travers l'eau interminable » n'est pas tant le corps de Magda la bonne que son propre moi insaisissable.

²⁶ *La vie est ailleurs*, Première partie, Chapitre 10, p. 92-93

²⁷ *La vie est ailleurs*, Première partie, Chapitre 10, p. 92-93

L'eau du poème de Jaromil a également un effet *dissolvant*. Dans ses vers, Jaromil met en scène son propre corps qui devient, grâce au pouvoir des mots, quelque chose d'immatériel : « ce vers offrait l'image de l'adolescent tremblant devant la porte de la salle de bains, mais en même temps, dans ce vers, ses traits s'estompaient lentement ; ce vers le dépassait et le transcendait »²⁸. À travers la poésie, Jaromil se débarrasse de son corps ingrat car elle ne lui renvoie que l'image de son âme.

Quelques chapitres plus loin, le narrateur se penche sur un autre poème de Jaromil, où il est question des amours entre deux vieillards. Cette fois, le corps est évoqué dans sa matérialité ; on y retrouve tous les clichés de la vieillesse au corps décrépité. Pourtant, la faiblesse et la laideur de leur corps n'ont pas d'emprise sur les sentiments des deux vieillards. Ils sont au-delà des limites du corps : « *Auprès de toi la beauté n'est rien Auprès de toi la jeunesse n'est rien* », dit la vieille au vieux. Évidemment, comme le narrateur le rappelle, Jaromil ne connaît rien à l'amour, à la vieillesse ou à la mort. Il dépeint un monde auréolé de tendresse, qui reflète non pas la réalité mais son propre désir de « surmonter la puissance du corps, du corps perfide dont l'univers s'étendait devant lui comme un territoire inconnu habité par des lions »²⁹.

Tereza et Jaromil cherchent donc à leur manière un deuxième reflet d'eux-mêmes qui pourrait les réconcilier avec leur image. Parviennent-ils vraiment à échapper au poids de leur condition? Non. Après le moment d'extase vécu chez l'ingénieur, l'âme de Tereza réintègre son corps, toute tremblante, et le personnage est plus conscient que jamais de la précarité de son moi. Quant à Jaromil, son deuxième miroir ne lui est d'aucun secours

²⁸ *La vie est ailleurs*, Première partie, Chapitre 10, p. 93

²⁹ *La vie est ailleurs*, Troisième partie, Chapitre 22, p. 210

lorsqu'il doit affronter « le corps immensément réel de la femme adulte ». Il n'a d'autre choix que de contempler avec effroi la désobéissance de son propre corps, autrement dit sa suprématie.

Conclusion

Dans *La vie est ailleurs* et *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, le motif du miroir a une fonction importante. Le rapport des personnages au miroir en dit long sur les préoccupations essentielles qui les animent. Les scènes de miroir contribuent à donner l'impression que ce sont des êtres tout à fait profonds, tout à fait vivants, tout à fait réels, car les pensées, les émotions et les interrogations qui les traversent lorsqu'ils se trouvent devant la glace sont universelles. Bien que leurs quêtes n'aient pas le même objectif en apparence, Tereza et Jaromil posent au fond les mêmes questions : Comment exister dans le monde quand on n'a pas de physique propre? Comment être certain de son identité lorsque son propre corps trahit le moi intérieur? À quoi se rattache ce moi? Autant d'interrogations qui nous amènent, nous lecteurs, à nous demander si ce « moi », si fuyant, si précaire, existe véritablement.

Dans la légende de Narcisse, le reflet est à la fois le signe de l'illusion et de l'insaisissable. Narcisse *croit* à ce qu'il voit dans l'eau, il ne sait pas que ce qu'il voit n'est qu'une création de son esprit. Il meurt figé parce qu'il s'accroche au rêve et néglige la réalité qui bouge comme le cours d'eau dont il ne voit que la surface. De la même manière, le reflet que Jaromil et Tereza aperçoivent dans leur miroir (que ce soit le

premier miroir, celui du désespoir, ou le deuxième, celui de l'exaltation), ce reflet est un leurre. Ils demeurent là, fascinés par cette chose qui pourtant leur échappe à l'infini.

Tereza et Jaromil sont donc deux Narcisse qui se consomment dans ce mystère trop grand qu'est le mystère de l'identité. La dimension explicitement narcissique de l'expérience de Jaromil éclaire la quête de Tereza et nous permet de mieux percevoir ce qu'elle a de vain et de tragique. En retour, l'expérience de Tereza, plus profonde, plus réfléchie, donne une autre épaisseur aux scènes spéculaires de *La vie est ailleurs*. On saisit davantage le motif principal des longues séances d'observation que s'impose le personnage, et qui nous pousse tous, à un moment ou à un autre de notre vie, à nous regarder en face pour aller au cœur de ce que nous sommes vraiment. Évidemment, le personnage se trompe de chemin, mais l'intention est là, et c'est sans doute ce qui le rend émouvant, en fin de compte.

Jaromil et Tereza sont sans doute les personnages qui incarnent le mieux le grand thème de la pesanteur, présent dans toute l'œuvre de Kundera. Ils portent leur quête sur leurs épaules comme un lourd fardeau. L'un deux, Jaromil, finit par succomber sous le poids (Tereza meurt aussi à la fin du roman, mais il nous semble que cette mort n'est pas reliée à sa quête identitaire). Dans le prochain chapitre, nous explorerons, à l'inverse, le thème de la légèreté qui transparaît à travers le prisme du même motif.

CHAPITRE 5

Les déserteurs

Dans *L'Immortalité*, le motif du miroir apparaît plus souvent que dans les autres romans de Milan Kundera. Nous y avons relevé pas moins de vingt occurrences, sans compter les passages où le motif apparaît en filigrane, sans que les mots « glace » ou « miroir » soient inscrits (par exemple, le passage que nous avons cité au Chapitre 2, qui montre Paul cherchant son image dans les yeux d'Agnès). *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, qui n'a qu'une cinquantaine de pages de moins que *L'Immortalité*, ne contient pourtant que douze occurrences du motif. *La Plaisanterie* (455 pages) en contenait cinq. C'est qu'avec *L'Immortalité*, l'auteur enrichit son œuvre d'une nouvelle notion, à laquelle le motif du miroir vient se greffer tout naturellement, la notion d'« imagologie ». Le terrain d'exploration de Milan Kundera a donc légèrement changé d'aspect. Le sujet principal de sa méditation demeure l'existence humaine dans son ensemble, comme dans tous ses romans, mais les personnages évoluent désormais dans un monde différent, une autre époque. L'arrière-plan communiste des romans antérieurs fait place à une autre forme de totalitarisme, que François Ricard résume ainsi dans la postface du roman : « On est entré dans l'ère lipovetskienne du repli sur soi, du droit à la différence, de la libération de l'individu. Les haut-parleurs clamant les slogans du parti et promettant un avenir radieux à la foule des travailleurs ont cédé leur voix au transistor annonçant la météo du jour et vantant le bonheur d'être bien dans sa peau. »¹ Dans un monde où le culte de l'ego a remplacé l'idéologie politique, chacun veut exercer son droit d'exprimer son unicité. Il en résulte qu'une foule de « moi » s'affrontent en tâchant de s'imposer les uns aux autres. Or qu'est-ce qu'un individu peut bien offrir au monde

¹ François Ricard, Postface de *L'Immortalité*, p. 525

en guise de « moi », cette chose invisible, intangible, impossible à cerner et à saisir ? Des images. Il lui faut faire son autoportrait, se définir par des images. Autrement dit, l'individu doit trouver un certain nombre d'attributs susceptibles de le représenter. Pour Paul, le mari d'Agnès, « les imagologues ont raison. L'homme n'est rien d'autre que son image »². Pour lui comme pour Laura, la sœur d'Agnès, on ne peut exister que dans le regard et la pensée de l'autre, et l'autre n'a d'importance que dans la mesure où il peut nous renvoyer cette image de nous-mêmes : « L'amour est-il pensable, demande Paul, sans la poursuite angoissée de sa propre image dans la pensée de la personne aimée ? Dès que nous ne nous soucions plus de la façon dont l'autre nous voit, nous ne l'aimons plus »³.

Dans *L'Immortalité*, Kundera explore un monde qui, plus que jamais dans l'histoire de l'humanité, éprouve le besoin de se représenter, pour s'assurer de son existence et de sa permanence. Peu importe que l'image dans le miroir soit fidèle ou non à *ce qui est*, l'essentiel est qu'elle soit bien visible, et figée, qu'elle ne nous échappe pas. Dans ce monde, « [l]a réalité ne représente plus rien pour personne »⁴, se désole le professeur Avenarius. Le miroir comme instrument de l'ego et de l'illusion apparaît donc à quelques endroits dans le roman (nous pensons aux miroirs immenses et innombrables qui tapissent les murs du club de gymnastique que fréquentent divers personnages – p. 21, p. 176, p. 485, p. 494, p. 497, p. 500, p. 501), symbole de cette ère nouvelle. Ces miroirs ne représentent pourtant qu'une petite partie des apparitions du motif dans le roman. Dans le décor de *L'Immortalité*, la plupart des miroirs tournent autour d'Agnès, le personnage principal, et ceux-là ont une tout autre signification. Ces miroirs d'Agnès sont en fait l'envers des miroirs « imagologiques ». Ce sont les miroirs du doute, les miroirs qui conduisent à la négation du moi.

Dans ce dernier chapitre, notre étude portera principalement sur le personnage d'Agnès. Nous parlerons aussi brièvement de Sabina, le personnage de *L'Insoutenable*

² *L'Immortalité*, La lutte, L'âne intégral, p. 193

³ *L'Immortalité*, Troisième partie, L'âne intégral, p. 193

⁴ *L'Immortalité*, Septième partie, p. 504

Légèreté de l'être dont « l'expérience spéculaire » est, d'une certaine manière, assez proche de celle d'Agnès. Ce sont les personnages qui incarnent le mieux cette découverte de la légèreté à travers l'oubli de soi, qui fait contrepoids à l'expérience de la pesanteur vécue par Jaromil et Tereza.

Nous nous pencherons d'abord sur le rapport d'Agnès au miroir. Qu'est-ce que celui-ci représente pour elle ? À quoi pense-t-elle lorsqu'elle contemple son image ? Nous verrons que, loin de succomber, comme Tereza et Jaromil, à la tentation de l'illusion, Agnès adopte, face au miroir, une attitude à la fois réaliste et détachée, que l'on peut comparer à celle de ces quelques personnages désintéressés dont il a été brièvement question au début du Chapitre 2 (Bertlef, le Chevalier, etc.). Ce qui distingue Agnès – et Sabina dans une certaine mesure – de ces personnages, c'est une attitude plus marquée, plus radicale vis-à-vis de soi, de l'image de soi, une attitude caractérisée par un désir de fuite qui se concrétisera, dans le cas d'Agnès, par la « disparition » du personnage.

Illusion et vérité

Dans l'enfance, Agnès franchit « le stade du miroir », cette expérience lacanienne au cours de laquelle l'homme découvre son moi et associe la conscience qui parle en lui à l'image que lui renvoie la glace : « Je me rappelle, cela devait se passer vers la fin de mon enfance : à force de m'observer dans la glace, j'ai fini par croire que ce que je voyais c'était moi »⁵. Pourtant, bien que l'expérience s'avère excitante, Agnès n'en garde qu'un « vague souvenir ». C'est l'étape suivante qui marque surtout le cours de son existence et va déterminer ses préoccupations essentielles pour le reste de sa vie : « Mais plus tard, un moment vient où l'on se tient devant la glace et l'on se dit : est-ce que cela c'est vraiment

⁵ *L'Immortalité*, Première partie, Chapitre 7, p. 59

moi ? Et pourquoi ? Pourquoi devrais-je me solidariser avec ça ? Que m'importe ce visage ? »⁶ Jaromil et Tereza s'arrêtent à la première question, « est-ce que cela c'est vraiment moi », et tentent de combattre le doute qui revient sans cesse se glisser au creux de leur conscience. Agnès, quant à elle, saute à pieds joints dans le doute, et même, pourrait-on dire, au-delà du doute, puisqu'elle est convaincue que cette image que lui renvoie le miroir n'a rien à voir avec ce qu'on appelle « moi ». Ce constat ne peut que l'amener à se désolidariser d'elle-même, et par conséquent à se désolidariser du genre humain, car celui-ci, en général, pour pouvoir « prendre la vie au sérieux », s'accroche à cette « illusion première et fondamentale » qu'est la reconnaissance du moi dans l'image du moi, puisque, réfléchit Agnès, « c'est à cette seule condition que nous n'apparaissions pas à nos propres yeux comme une simple variante du prototype humain, mais comme des êtres dotés d'une essence propre et ininterchangeable »⁷. Cette non-solidarité ne procède pas tant d'un acte de rejet que d'un éclair de lucidité. Agnès comprend la vanité du combat livré par le genre humain contre lui-même, contre sa propre réalité, et refuse d'y participer, par souci d'authenticité d'abord, mais aussi, comme nous le verrons un peu plus loin, par pudeur.

Comme Paul, le mari d'Agnès, Laura, sa sœur, conçoit l'amour comme la recherche de soi-même à travers l'être aimé : « Car la vraie vie pour moi, c'est ça : vivre dans les pensées de l'autre. Sans ça je suis morte, tout en vivant »⁸. Pour Paul comme pour Laura, cet « autre », on le comprend vite, n'est pas seulement l'être aimé mais l'« Autre absolu », le monde entier. Les deux personnages ont besoin du regard de l'Autre, car ce regard leur renvoie une image d'eux-mêmes, une image à laquelle ils peuvent *s'identifier*. Peu leur importe que cette image soit authentique ou illusoire – Paul est d'ailleurs convaincu que cette image est une pure création de celui qui regarde – peu importe, donc, que cette image

⁶ *L'Immortalité*, Première partie, Chapitre 7, p. 59

⁷ *L'Immortalité*, Première partie, Chapitre 3, p. 26-27

⁸ *L'Immortalité*, Troisième partie, Le corps, p. 237

corresponde ou non à la réalité, ils la recherchent dans les yeux de tous, ils en ont soif tout autant qu'ils la craignent – car si l'image ne correspond pas à l'idée qu'ils se font d'eux-mêmes, leur identité est aussitôt remise en question, et les voilà déstabilisés. Paul et Laura, la jeune suicidaire qui cherche désespérément à attirer l'attention, comme Helena dans *La Plaisanterie*, comme Jaromil dans *La vie est ailleurs* et comme bien d'autres encore, représentent une humanité hantée par le désir d'identité, formée d'individus à la fois recroquevillés sur eux-mêmes et jetant tout autour d'eux la lumière aveuglante de leur moi. À travers ces personnages, Kundera dépeint un monde dans lequel l'exhibition des traits constitutifs du moi (sentiments, opinions, goûts et dégoûts, l'image du corps) tourne à l'hystérie.

Dans ce monde, un petit groupe de personnages vivent en marge de l'hystérie, refusent de participer à la mascarade de leurs semblables. Agnès est peut-être celle qui s'éloigne le plus du monde des hommes, le personnage le plus discret et le plus « distant » de l'œuvre de Kundera, mais sans aller aussi loin qu'elle dans sa quête de vérité, d'autres l'accompagnent sur les sentiers cachés de la solitude. Prenons le personnage de Goethe, dans le même roman, Goethe qui, au seuil de la mort, se moque de cette immortalité – autrement dit de la permanence du moi après la mort, dans la pensée de l'Autre – qu'il a jadis courtisée, pour se tourner vers l'essentiel, « l'être même » : « L'immortalité est une illusion dérisoire, un mot creux, un souffle de vent qu'on poursuit avec un filet à papillon, si on la compare à la beauté du peuplier que le vieil homme fatigué regarde par la fenêtre »⁹. Goethe se détourne ainsi des autres, sur qui il comptait autrefois pour faire rayonner son moi en son absence, et il se libère ainsi de lui-même pour entrer en fusion avec le monde, l'instant présent. Sabina, dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, fait un peu la même expérience dans la scène de miroir que nous avons évoquée au Chapitre 1, lorsqu'elle bascule dans ce que nous avons appelé l'envers

⁹ *L'Immortalité*, Deuxième partie, Chapitre 10, p. 113

du kitsch. Dans cette scène, Sabina observe, ressent son corps dans ce qu'il a de plus animal, sans les artifices du moi, acceptant ainsi sa mortalité, sa finitude, sans chercher à la masquer. Dans le chapitre suivant, nous avons évoqué les personnages de Bertlef, du Quadragénaire et du Chevalier, que leur reflet dans la glace laisse totalement indifférents. Ces personnages vivent également en marge du monde, qu'ils observent avec lucidité, mais aussi avec *compassion*, car, détournés d'eux-mêmes, ils ont acquis la capacité de pénétrer la pensée, l'âme de ceux qui viennent à eux, au lieu de s'en servir comme miroir.

Tous ces personnages sont donc des « déserteurs », selon le mot de François Ricard, qui qualifie ainsi l'héroïne de *L'Immortalité*¹⁰. L'appel de la solitude résonne à leurs oreilles comme le chant de la sirène à celles d'Ulysse, mais contrairement au héros de l'*Odyssée*, ils ne tentent pas d'y résister et trouvent en sa compagnie une forme de paix. Pour cela, ils doivent « abandonner » le monde, s'en retirer. Et depuis cette retraite isolée, ils en ont une vision plus juste, ils parviennent à le saisir, à l'embrasser tel qu'il est, dans sa troublante vérité.

Deux personnages en fuite

Agnès et Sabina ressentent cet appel plus fortement que les autres, et c'est pourquoi leurs parcours ressemblent davantage à une fuite qu'à un paisible retrait (comme celui de Bertlef, du Chevalier et du Quadragénaire). Dans le cas de Sabina, la fuite prend la forme de la trahison, dont la logique régit son « code existentiel » : « elle entendait sonner dans le lointain la trompette d'or de la trahison et se savait incapable de résister à cette voix »¹¹. Tendons un peu l'oreille : le son de cette trompette d'or ne vibre-t-il pas en harmonie avec celui du cor de chasse qu'Agnès entend lorsqu'elle ferme les yeux et rêve de la solitude des

¹⁰ François Ricard, « Mortalité d'Agnès », postface de *L'Immortalité*, p.531

¹¹ *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, Troisième partie, Chapitre 3, p. 135

bois qu'elle arpentait, petite, en compagnie de son père ? Les deux femmes répondent à l'unisson au même appel.

Mais revenons à Sabina. Que signifie pour elle la trahison ? La jeune femme trahit d'abord le monde bourgeois et convenu de son père, elle trahit son chez-soi, son mari, le régime communiste, son amant, sa patrie, la première trahison entraînant, « par réaction en chaîne, d'autres trahisons dont chacune [l]'éloigne de plus en plus du point de trahison initiale »¹². « Trahir, explique le narrateur, c'est sortir du rang. Trahir, c'est sortir du rang et partir dans l'inconnu. Sabina ne connaît rien de plus beau que de partir dans l'inconnu »¹³. Mais trahir, c'est aussi abandonner ce à quoi l'on était fidèle, c'est aussi renier les valeurs ou toutes choses auxquelles on s'était d'abord attaché. Trahir, c'est un peu se renier soi-même, renier une part de sa propre identité. Sabina laisse un peu d'elle-même à chaque point-repère qu'elle abandonne, et en bout de parcours, ce vers quoi elle court la rejoint et la frappe : « Sabina sentait le vide autour d'elle. Et si ce vide était précisément le but de toutes ses trahisons ? [...] L'insoutenable légèreté de l'être, est-ce cela le but ? Depuis son départ de Genève, elle s'en est beaucoup rapprochée. »¹⁴

Dans une scène que nous avons évoquée au premier chapitre, Sabina se tient devant un miroir coiffée d'un chapeau melon. Pour la jeune femme, ce chapeau est un signe qui renvoie à diverses expériences ayant eu lieu dans sa vie. C'est à la fois « une trace laissée par un aïeul oublié », « un souvenir du père de Sabina », « l'accessoire des jeux érotiques avec Tomas », « le symbole de son originalité », « un objet sentimental [...] un vestige du temps passé »¹⁵.

Le narrateur explique ainsi la signification du chapeau :

Le chapeau melon était devenu le motif de la partition musicale qu'était la vie de Sabina. Ce motif revenait encore et toujours, prenant chaque fois une autre signification ; toutes ces significations passaient par le chapeau melon comme l'eau par le lit d'un fleuve. Et c'était, je peux le

¹² *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, Troisième partie, Chapitre 3, p. 137

¹³ *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, Troisième partie, Chapitre 3, p. 136

¹⁴ *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, Troisième partie, Chapitre 10, p. 178

¹⁵ *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, Troisième partie, Chapitre 2, p. 130-131

dire, le lit du fleuve d'Héraclite : « On ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve ! » Le chapeau melon était le lit d'un fleuve et Sabina voyait chaque fois couler un autre fleuve, un autre *fleuve sémantique* : le même objet suscitait chaque fois une autre signification, mais cette signification répercutait (comme un écho, comme un cortège d'échos) toutes les significations antérieures. Chaque nouvelle expérience vécue résonnait d'une harmonie plus riche.¹⁶

En se regardant dans la glace coiffée de ce chapeau, Sabina observe sa vie et l'on découvre avec elle que l'être change continuellement, que rien n'est fixe, que l'identité est une chose fluide, aussi fluide qu'un cours d'eau. De trahison en trahison, Sabina sent les particules de sa vie lui échapper une à une. Il ne reste plus, pour la représenter, que ce petit chapeau. Et ce chapeau, lorsqu'elle s'abandonne à l'amour, complètement offerte à Tomas, ce chapeau tombe par terre, roule sous une table, oublié des deux amants : Sabina est alors tout à fait légère, libre de toute identité.

La fuite d'Agnès est encore plus radicale. Prenons par exemple ce passage du Chapitre 7 de la Cinquième partie de *L'Immortalité*, qui explique le fossé qui sépare Agnès de sa sœur :

Dans sa vie, Laura était une constante et c'était d'autant plus fatigant pour Agnès que leurs rapports, depuis le début, ressemblaient à une course-poursuite : Agnès courait devant, sa sœur suivait. Elle avait parfois l'impression d'être le personnage d'un conte de fée qu'elle connaissait depuis l'enfance : la princesse tente d'échapper, sur un cheval, à un méchant persécuteur ; elle a en main une brosse, un peigne et un ruban. Quand elle jette derrière elle la brosse, une épaisse forêt s'élève entre elle et le méchant. Elle gagne ainsi du temps, mais le méchant reparait bientôt ; elle jette le peigne qui se change aussitôt en rochers pointus. Et lorsqu'il est de nouveau sur ses talons, elle dénoue le ruban, qui s'étale comme un long fleuve.¹⁷

Ce passage est axé sur le rapport de force entre les deux sœurs, et plus particulièrement sur le fait que Laura cherche depuis l'enfance à dépasser Agnès sur le terrain de la supériorité

¹⁶ *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, Troisième partie, Chapitre 2, p. 131

¹⁷ *L'Immortalité*, Cinquième partie, Chapitre 7, p. 343-344

morale, en se faisant passer pour une victime, un être faible, incapable d'attirer la compassion d'une sœur que la vie a comblée. Mais cette fuite à cheval a une signification plus large. C'est une autre de ces « métaphores » révélatrices du personnage, qui dépeint en quelques traits précis sa situation, la problématique essentielle de sa vie. Agnès ne fuit pas seulement les accusations injustes de sa sœur, elle fuit les valeurs individualistes incarnées par sa sœur, elle fuit ce grand moi flottant porté en étendard, qui invite son propre moi à se manifester, à se dresser devant le moi de sa sœur pour engager le combat. On pourrait même avancer que dans cette course métaphorique, le persécuteur n'est pas seulement Laura mais tout ce qui, dans le monde, interpelle le moi d'Agnès, sollicite la participation de son moi à l'exaltation collective de l'individualisme, par exemple les regards braqués sur elle en permanence :

Même sa voiture lui donnait quelque bonheur, parce que là, personne ne lui parlait, personne ne la regardait. Oui, c'était le principal, personne ne la regardait. La solitude : douce absence des regards. Un jour, ses deux collègues tombèrent malades et pendant deux semaines elle travailla seule au bureau. Le soir, elle constata avec étonnement qu'elle n'éprouvait presque pas de fatigue. Cela lui fit comprendre que les regards étaient des fardeaux écrasants, des baisers vampiriques ; que c'était le stylet des regards qui avait gravé les rides sur son visage.¹⁸

Dans la mire de ses collègues, Agnès éprouve la même sensation de fatigue que lorsqu'elle est poursuivie par le « méchant persécuteur » du conte (« Sa fatigue est de plus en plus grande. Elle n'a plus la moindre envie de courir »¹⁹). Le personnage ploie sous la *pesanteur* des regards. Pourquoi cette fatigue, cette sensation de lourdeur ? Lorsqu'on la regarde, Agnès ne peut échapper à sa propre image, que lui renvoie celui qui la regarde. Sans doute est-elle plus consciente d'elle-même lorsqu'on la regarde, plus consciente de son moi. Le « baiser vampirique » du regard aspire son moi, et elle doit lutter tout au long de la journée pour le garder contre elle, le cacher. Par pudeur, mais aussi par souci d'authenticité, car Agnès ne se fait pas d'illusions, elle sait que ce moi qu'on interpelle, qu'on force à s'étaler sur la place

¹⁸ *L'Immortalité*, Partie 1, Chapitre 6, p. 50

¹⁹ *L'Immortalité*, Cinquième partie, Chapitre 7, p. 344

publique pour entrer en compétition avec tous les autres moi, que cette chose, en réalité, n'existe pas.

Les rêves de Rubens

Agnès est un des personnages les plus « reflétés » de l'œuvre de Milan Kundera. Le motif du miroir gravite autour d'elle comme une composante essentielle de son existence. Cela devient particulièrement visible dans la Sixième partie du roman, qui introduit un nouveau personnage, l'amant d'Agnès, dont les pensées jettent un nouvel éclairage sur l'héroïne. C'est un procédé auquel maints romanciers ont déjà eu recours, mais Kundera l'emploie de manière tout à fait originale : ce sont les fantaisies rêvées de Rubens plus que ses véritables souvenirs qui dressent le nouveau portrait d'Agnès.

Lorsque l'homme qui deviendra son amant la revoit plusieurs années après qu'ils se sont rencontrés une première fois, le souvenir qui surgit d'abord dans son esprit est celui des gestes pudiques qu'elle avait en dansant sur la piste d'une boîte de nuit : « en lançant un bras vers l'avant, elle lui faisait décrire une courbe : vers la gauche avec le bras droit, vers la droite avec le bras gauche. Comme si elle avait voulu dissimuler son visage derrière ces mouvements circulaires. Comme si elle avait voulu l'effacer »²⁰. Un peu plus loin, ce souvenir surgit à nouveau, mais Rubens ajoute un détail : « Elle regardait dans le vide. Comme si elle ne voulait rien voir du monde extérieur et ne se concentrer que sur elle-même. Comme s'il y avait, à un pas de distance, non pas Rubens mais un grand miroir dans lequel elle s'observait [...] excitée par sa propre pudeur »²¹. Dans une deuxième représentation fantaisiste, Rubens imagine son amante à la place du Christ en croix, bras écartés de force par les deux larrons qui l'encadrent, forcée de montrer ses seins dénudés, et fixant au loin son image reflétée dans un immense miroir, excitée comme la foule « bestiale » qui la regarde. Pourquoi l'esprit de Rubens a-t-il inventé ces représentations d'Agnès ? « La pudeur de la luthiste, se demande le

²⁰ *L'Immortalité*, Sixième partie, Chapitre 10, p. 434

²¹ *L'Immortalité*, Sixième partie, Chapitre 13, p. 442

narrateur, n'était-elle qu'un rêve de Rubens ? » Souvenons-nous que Rubens ne sait presque rien de son amante, puisqu'ils ne se parlent jamais d'eux-mêmes lorsqu'ils se rencontrent. Il ne garde d'elle qu'un souvenir très bref et quelques photos mentales.²² Et pourtant, Rubens éprouve pour « la luthiste » une tendresse toute particulière. Lui, qui se dit « au-delà » de l'amour, a saisi dans ces quelques images ce que seule une profonde empathie permet de voir, l'essence même de son amante. Dans le Chapitre 1, nous avons cité deux passages du roman qui évoquent la sexualité d'Agnès : celui où le narrateur raconte qu'Agnès, lorsqu'elle fait l'amour, aime regarder dans la glace le reflet de son corps irradié par l'excitation, et celui où, encadrée par Rubens et M., elle est fascinée par son image dans le miroir, mais cache pudiquement ses seins nus. Ces passages, qui évoquent des situations « réelles », correspondent d'une certaine manière aux fantaisies de Rubens qui représentent deux aspects fondamentaux du personnage : un certain « narcissisme », qui se définit par cette fascination qu'elle a pour son propre corps au moment de l'amour, et une pudeur, qui lui défend de s'affirmer dans son narcissisme. Car l'élément essentiel de ces rêves, c'est bien cela, la pudeur d'Agnès, qui s'inscrit tout à fait dans la logique de l'effacement du personnage.

La mort de Narcisse

De tous les personnages de déserteurs dans l'œuvre de Kundera, Agnès est celui dont le parcours est le plus détaillé, depuis la découverte du caractère aléatoire des traits constitutifs du moi jusqu'à sa mort symbolique. Tout chez le personnage tend vers cette disparition : sa manière d'être, ses pensées, ses désirs.

D'abord, ses proches n'arrivent jamais à la saisir tout à fait, tant elle est détachée. Son mari, par exemple, est loin de se douter qu'elle ne l'aime pas véritablement – de la manière dont il croit être aimé d'elle ; sa sœur, quant à elle, a toujours l'impression qu'Agnès lui

²² *L'Immortalité*, Sixième partie, Chapitre 17, p. 462-463

échappe (« la cadette imitait l'aînée, tendait les mains vers elle, mais celle-ci lui échappait toujours au dernier moment »²³). Même pour son amant, qui pourtant la comprend mieux que tous les autres, Agnès demeure mystérieuse et insaisissable, dans sa façon de taire les détails de sa vie, et de disparaître après chacune de leurs rencontres, sans plus donner signe de vie. Comme nous avons déjà pu le constater, Agnès est un personnage fuyant, elle glisse entre les mains de ceux qui voudraient la retenir. Elle ne laisse à personne le droit ni le temps de capturer son image. Nous avons évoqué plus haut sa tendance caractéristique à vouloir se dérober aux regards : c'est une autre manière de disparaître. Elle fuit, de même, l'œil des caméras ou des appareils photo, dont l'omniprésence dans le monde hypermédiatisé qui est le sien l'étouffe. Le passage, au début du roman, qui fait état de l'aversion d'Agnès pour les photographes et les caméramans introduit une caractéristique tout à fait originale du personnage. Sa peur d'être photographiée est liée à son désir de disparaître : « elle ne pouvait se défaire d'une certaine angoisse à l'idée qu'une seconde de sa vie, au lieu de se convertir en néant comme toutes les autres secondes, sera arrachée au cours du temps et, si un hasard imbécile vient à l'exiger un jour, ressuscitera comme un mort mal enterré »²⁴.

Agnès est donc tentée par le néant comme sa sœur et Bettina sont tentées par l'immortalité. Elle ne veut laisser aucune image derrière elle, préférant sombrer dans l'oubli. Elle veut, à sa mort, cesser d'exister, et elle s'y prépare de son vivant en rêvant d'esquives diverses : elle imagine, par exemple, de quitter sa famille pour s'établir en Suisse, loin de tous, et près des bois solitaires où l'emmenait son père – « elle s'y rendait deux ou trois fois par an [...], [c']était la seule grave et systématique infidélité dont elle se rendait coupable à leur égard [à l'égard de sa famille]. La Suisse : le chant des oiseaux sur la cime des arbres. Agnès rêvait d'y rester un jour et de n'en plus revenir »²⁵. On peut penser aussi à ce passage sur ce coup spécial du jeu d'échecs que lui a enseigné son père, et qui consiste à faire

²³ *L'Immortalité*, Troisième partie, Les sœurs, p. 140

²⁴ *L'Immortalité*, Première partie, Chapitre 7, p. 55

²⁵ *L'Immortalité*, Première partie, Chapitre 6, p. 51

disparaître une pièce au moment où l'adversaire va la faire tomber : « Toute sa vie, Agnès avait rêvé d'un tel coup, et elle en rêvait de plus en plus, à mesure qu'augmentait sa fatigue »²⁶. Son désir de disparaître, Agnès l'exprime également par ses efforts de dématérialisation, qui se concrétisent en quelque sorte dans sa gestuelle, qu'elle a réduite au minimum, afin de ne « [prétendre] à aucune originalité dans le comportement physique »²⁷.

Cette obsession de l'effacement chez le personnage ne doit pas être confondue avec un désir de mort. Agnès ne désire pas la mort, mais bien la disparition de *son image*, de sa représentation dans le monde, donc de son moi fictif. Le néant auquel elle aspire n'est pas le néant de la mort (du non-être), mais le néant du « degré zéro » de l'être. Pourtant Agnès *doit* mourir, d'une certaine manière, mourir à elle-même, pour atteindre cet état. Dans la cinquième partie du roman, son rêve se concrétise, elle parvient à se débarrasser des derniers débris de son moi. La scène, que l'on pourrait qualifier de « narcissique », car elle comprend tous les éléments (thèmes, décors) de la légende, illustre l'ultime découverte du roman, et la plus importante. « Dans la méditation kundérienne sur l'existence, écrit François Ricard à la fin de sa postface de *L'Immortalité*, cette scène apparaît comme un point-limite, au-delà duquel nous ne savons plus ce qui peut advenir »²⁸.

La scène décrit Agnès étendue au bord d'un cours d'eau, quelque part, dans une forêt suisse – le lieu le plus retiré, l'abri le plus sûr, pour l'héroïne. Ce cours d'eau la traverse, emportant avec lui « toute souffrance et toute saleté : son moi. Étrange, inoubliable moment : elle avait oublié son moi, elle avait perdu son moi, elle en était libérée ; et là, il y avait le bonheur »²⁹. Agnès trouve donc enfin le repos, au bord de ce cours d'eau. C'est un repos absolu, comme une mort paisible, un repos qui préfigure peut-être la mort réelle qui la

²⁶ *L'Immortalité*, Cinquième partie, Chapitre 7, p. 345

²⁷ *L'Immortalité*, Première partie, Chapitre 8, p. 65

²⁸ *L'Immortalité*, Postface, p. 536

²⁹ *L'Immortalité*, Cinquième partie, Chapitre 16, p. 381

frappera quelques pages plus loin. Car la mort plane réellement sur cette scène. Elle y est représentée par ses métaphores : celle du départ, car Agnès a pris la décision de laisser derrière son mari et sa fille pour venir s'établir en Suisse. Dans cette partie du roman, elle *quitte sa vie*, au sens figuré comme au sens propre. Le sentiment de finitude aussi, et cette paix qui lui est associée, tout comme l'abandon du personnage, tout ici évoque la mort : car en laissant s'échapper son moi, Agnès meurt à elle-même, pour se confondre tout à fait avec le monde. En renonçant à son moi, en renonçant à vivre son moi, elle consent à ne plus vivre (car vivre signifie « porter de par le monde son moi douloureux ») mais à *être*, tout simplement : « Être : se transformer en fontaine, vasque de pierre dans laquelle l'univers descend comme une pluie tiède »³⁰. C'est cette même fusion avec « l'être élémentaire » que Goethe éprouvait lorsqu'il se laissait aller à s'émouvoir de la beauté d'un peuplier.

Souvenons-nous des vers du poète, ceux que le père d'Agnès lui récitait lors de leurs balades en forêt :

Sur tous les sommets
C'est le silence,
Sur la cime de tous les arbres
Tu sens
À peine un souffle ;
Les petits oiseaux se taisent dans la forêt.
Prends patience, bientôt
Tu te reposeras aussi

Ces vers parlent non seulement de la mort réelle, qui vient à chacun, mais de cette mort-là aussi, la mort de Narcisse dans le fleuve mouvant de l'existence, cette mort qui apporte la paix à ceux qui consentent à faire taire leur moi pour se laisser envahir par le silence des oiseaux.

³⁰ *L'Immortalité*, Cinquième partie, Chapitre 16, p. 381

Conclusion

Cette scène « narcissique » de *L'Immortalité* renvoie à deux autres scènes empreintes du même esprit, de la même atmosphère, dans le premier roman de Milan Kundera, *La Plaisanterie*. Vers la fin du roman, l'un des personnages s'étend comme Agnès au bord d'un cours d'eau. C'est Jaroslav, personnage rêveur dont le caractère est principalement défini par son attachement mélancolique aux traditions ancestrales. Tout au long du roman, Jaroslav semble mener une lutte contre le monde réel, défiguré par la modernité. Il tente par divers moyens d'intéresser ses amis et sa famille au monde étrange et beau des légendes anciennes, mais en vain ; il reste seul à défendre son royaume. Un royaume que sa lente disparition rend encore plus fascinant. À la fin du roman, Jaroslav rend les armes. Pour un instant il se débarrasse du fardeau de sa quête, et il connaît un apaisement très semblable à celui d'Agnès : « Ici, songe-t-il, l'eau coule lentement, depuis des millénaires. Lentement elle coule et moi, lentement et longuement je resterai étendu ici »³¹. L'eau, qui semble le traverser comme le cours d'eau « traverse » Agnès dans *L'Immortalité*, conjugue en elle passé et présent, faisant du personnage un être intemporel, qui peut désormais s'unir à cet être « élémentaire » dont il était question dans *L'Immortalité*. Ces cours d'eau qui entourent Agnès et Jaroslav au moment de leur abdication, ainsi que le « fleuve d'Héraclite » de Sabina, ne forment peut-être qu'une seule rivière qui serpente dans l'œuvre entière, pour nous rappeler qu'il est vain d'y chercher, comme Narcisse, une image fixe. Que tout passe, que le passé, le présent et le futur courent au fond dans le même lit, que toute la vie est contenue dans ces eaux mouvantes dont chaque goutte se confond avec toutes les autres.

La deuxième scène que nous voulons évoquer montre un autre personnage de *La Plaisanterie* au moment où il renonce lui aussi à sa quête. Après avoir cultivé, pendant des années, un désir de vengeance, Ludvik prend soudain conscience de la vanité de ses efforts,

³¹*La Plaisanterie*, Septième partie, p. 442

lors d'une promenade qui le conduit, comme Agnès, au bord d'un cours d'eau. Cependant, il ne s'attarde pas à cette constatation désolante. Une fois l'illusion comprise comme illusion, elle n'a plus d'intérêt pour Ludvik, il s'en détache sans effort, pour accueillir le réel : « Je chassais toutes ces idées, puisque tout ce qu'elles répétaient sans cesse, je le savais bien maintenant ; je me suis évertué à garder la tête vide et à y laisser entrer seulement les appels lointains (à peine audibles déjà) des cavaliers, musique qui *m'emportait au-dehors de moi et ainsi me consolait* »³². Cette musique, c'est celle de la trompette d'or de Sabina, et du cor de chasse d'Agnès. Ces personnages ont tous réalisé leur désir le plus secret et le plus profond : atteindre la frontière de leur moi, et la dépasser. Au-delà de cette frontière, un sentiment de légèreté les habite, car, débarrassés de leur moi, ils n'ont plus d'ancrage dans la vie, ils n'ont plus rien à quoi s'accrocher. Ils n'ont qu'à se laisser porter par le courant.

³² *La Plaisanterie*, Septième partie, p. 444, nous soulignons

Conclusion

Le mythe de Narcisse revisité

Pour mieux comprendre les grands thèmes de l'existence humaine, Kundera remonte parfois jusqu'aux mythes fondateurs qui façonnent l'imaginaire de l'homme depuis les commencements de la société occidentale. On en retrouve la trace explicite dans quelques-uns de ses romans, notamment : la légende d'Ulysse dans *L'Ignorance*, le mythe de Daphnis et Chloé dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, ceux d'Œdipe et de Moïse sauvé des eaux dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être*. Évidemment, Kundera ne se contente pas d'apprêter de tels mythes à la sauce contemporaine, il les réinterprète à sa manière pour tenter d'expliquer certains comportements humains.

D'autres mythes traversent l'œuvre entière, sans que l'auteur y fasse référence directement. C'est le cas du mythe de Narcisse, sans doute le plus présent, le plus visible de toute l'œuvre. Nous l'avons évoqué à quelques occasions, car il est indissociable du motif du miroir. Au premier chapitre, nous comparions la surface d'un miroir à l'eau du puits de Narcisse afin de montrer le caractère illusoire du reflet. Nous rapprochions l'adolescent mythique et Jaromil dans le chapitre 4, car l'auteur s'est visiblement inspiré du mythe pour créer son personnage. Enfin au dernier chapitre, nous avons associé deux scènes de *L'Immortalité* et de *La Plaisanterie* au mythe de Narcisse car elles se déroulent au bord d'un cours d'eau et il nous a semblé que les thèmes qui y sont représentés pouvaient en quelque sorte renvoyer à certains thèmes du mythe, tout en en donnant une

nouvelle interprétation. Mais Narcisse ne surgit pas qu'à ces moments-là, il est présent dans toute l'œuvre, en chacun des personnages ; son ombre plane sur chacune des situations où il est question d'identité.

L'œuvre dans sa forme même, toute en échos et en miroirs, ainsi que nous l'avons décrite au chapitre 3, contient certains éléments du mythe : la logique du miroir, inscrite dans la répétition des thèmes, des motifs, des situations, des scènes et des figures, en est un. Mais en cela même Kundera se détache du mythe puisque ces répétitions conduisent le lecteur à un aperçu plus vaste de la réalité. Il ne s'agit pas de la répétition stérile du mythe qui ne fait qu'enfoncer le héros plus loin dans l'illusion et la méconnaissance de la vérité. La présence du mythe dans la forme de l'œuvre se fait surtout sentir à un autre niveau. Celle-ci se penche sur le mystère de l'existence humaine, autrement dit, comme Narcisse au bord de l'eau, sur quelque chose d'*insaisissable*. Malgré tous les efforts du romancier, le monde ne finira jamais de lui échapper, comme son reflet échappe à Narcisse. Mais contrairement au héros du mythe, le romancier prend conscience de cette évidence. Grâce à la répétition et à la variation (des thèmes existentiels, des motifs, des scènes qui y sont liés), l'image à la surface du monde se révèle à lui comme simple image, et c'est à partir de cette révélation que, pour employer les mots d'Agnès dans *L'Immortalité*, « tout commence à s'effondrer ». Des pans entiers du mur de l'illusion tombent, et l'on peut alors entrevoir, par les trouées, l'éclatante et mystérieuse réalité du monde.

Au sein de l'œuvre, on reconnaît le mythe au leitmotiv du miroir et à celui de l'eau. Nous avons évoqué les cours d'eau au bord desquels s'étendent Agnès et Jaroslav,

mais ils sont beaucoup plus nombreux ; pensons à la Vltava, dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, qui emporte avec elle des bancs publics peints en bleu, en rouge, en jaune, symbole de « la vie qui s'en allait avec son cortège de couleurs »¹, sous les yeux tristes de Tereza. Un autre exemple de l'omniprésence de l'eau dans l'œuvre de Kundera est ce lien étonnant entre la fin de *La vie est ailleurs* et le tout début de *La Valse aux adieux* : nous venons de quitter Jaromil penché sur son puits, pour rencontrer, dans les premières lignes du roman suivant, des femmes qui, sous les arcades d'une ville d'eau, « vont et viennent et s'inclinent vers les sources »². Le narrateur explique alors que ces femmes viennent en ces lieux pour tâcher d'enrayer leur stérilité. Autrement dit, pour pouvoir se « reproduire », ainsi que Narcisse, penché sur l'eau, reproduit son image. Comme dans le mythe de Narcisse, le motif de l'eau dans l'œuvre de Kundera est à la fois instrument d'illusion et symbole du courant de la vie dans lequel se confondent et se noient toutes les identités.

Le rapprochement du mythe de Narcisse avec le leitmotiv du miroir est encore plus évident, et quelquefois très explicite. Comme beaucoup de thèmes, de motifs, de scènes et de situations dans l'œuvre de Kundera, le mythe est sujet lui aussi à de nombreuses variations. Chaque fois que l'on perçoit sa présence, il apparaît sous une forme différente et prend une autre signification. Au cours des siècles, on l'a interprété de différentes manières ; le mythe du Narcisse kundérien englobe quant à lui toutes ces interprétations. Au XX^e siècle, on a tendance à considérer Narcisse comme un être tourné vers lui-même, et qui s'emploie à faire rayonner son ego. Pour Gilles Lipovetsky, par exemple, l'image de Narcisse est celle qui décrit le mieux l'homme contemporain et

¹ *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Quatrième partie, Chapitre 29, p. 250

² *La Valse aux adieux*, Première journée, Chapitre 1, p. 13

« l'émergence de cette forme d'individualité à la sensibilité psychologique, déstabilisée et tolérante, centrée sur la réalisation émotionnelle de soi-même, avide de jeunesse, de sports, de rythme, moins attachée à réussir dans la vie qu'à s'accomplir dans la sphère intime »³. N'est-ce pas ce Narcisse-là, égocentrique et tapageur, qui s'agite chez certains personnages de *L'Immortalité*, ce Narcisse qui exige à grands cris son reflet, la marque visible de sa représentation dans le monde ? Ce Narcisse qui exalte ses propres sentiments (« homo sentimentalis ») et les arbore comme les drapeaux de son identité ?

Un théoricien de la Renaissance italienne, Leone Battista Alberti, conçoit plutôt Narcisse comme « le premier peintre », celui qui fait son autoportrait dans l'eau. C'est un peu de cette manière que le romancier a imaginé Jaromil, Bibi (*Le Livre du rire et de l'oubli*) et la journaliste parisienne dans *La Lenteur*, pour qui l'écriture n'est que prétexte à se raconter soi-même. Et c'est aussi ce que font, de manière plus générale, les personnages comme Bettina, Laura, Helena, le politicien Duberque et l'intellectuel Berck dans *La Lenteur*, et bien d'autres, en s'acharnant à projeter une image d'eux-mêmes qui corresponde à l'idée qu'ils se font de leur moi. Mais le romancier a troqué la vision lyrique du théoricien pour un sourire ironique, et le regard lucide qu'il pose sur ces Narcisse-peintres stigmatise chez ces personnages la ridicule vanité de leur penchant.

Dans les premiers temps de l'analyse du mythe, et jusqu'au XVII^e siècle, on semble pourtant s'accorder pour dire que Narcisse ne reconnaît pas nécessairement son propre reflet dans l'eau. Il s'abîme dans la contemplation d'un être imaginaire; il ne meurt pas de son égocentrisme mais de son refus de la réalité. On éprouve plus facilement de la compassion pour ce Narcisse-là, dont l'aura mélancolique flotte aussi

³ Gille Lipovetsky, *L'Ère du vide, Essai sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1983, Avant-propos, p. 19

autour de beaucoup de Narcisses kundériens : le docteur Havel, par exemple, dont les efforts pour résister à la vieillesse qui s'installe malgré lui dans son corps nous émeuvent autant qu'ils nous font rire, ou Milada qui, torturée par son apparence, est forcée de vivre dans la solitude. Ces personnages sont hantés par la vieillesse et la laideur, respectivement, ce sont leurs « thèmes existentiels », pour reprendre les mots de l'auteur, et ces thèmes nous sont révélés en partie par les scènes de miroir. Ces thèmes, ces *obsessions* varient d'un personnage à l'autre, mais ils ont tous en commun qu'ils contrecarrent le désir profond des personnages : avoir une identité, l'ancrer profondément en eux et surtout, en être le maître. Ces personnages cherchent en vain à voir, au-delà du miroir, ce que le miroir ne peut pas leur montrer, car la fluidité de la vie n'admet aucune forme d'ancrage. Kundera se garde bien de porter un jugement sur le comportement narcissique de ces personnages. On sent au contraire une grande compassion de sa part pour ces êtres déçus, « trahis », qui *subissent* l'injustice et la cruauté de la vie. Privés de la certitude rassurante de posséder une identité, ces êtres sont sans repères, ballottés par des rêves qui n'ont pas de fin, et qui les éloignent de toute forme de paix.

Kundera entrevoit cependant une forme de salut pour le Narcisse que chacun porte en soi, une forme de « rédemption ». Souvenons-nous de la fin du mythe : l'adolescent perd la vie pour *renaître* sous la forme d'un végétal, un être vivant dépourvu d'ego et de toute conscience de soi. Certains personnages kundériens accèdent à cette rédemption, montrant ainsi qu'il est possible de vivre à l'écart des tourments identitaires qui agitent la plupart des hommes. Cette rédemption se traduit par un sentiment de paix, de fusion avec l'univers et avec l'instant présent, et, chez certains, par une ouverture, un déploiement de

la conscience, qui engendre la compassion. Pour accéder à cette « rédemption », le personnage doit en quelque sorte accepter sa propre mort. Il lui faut comprendre son reflet comme un leurre, comme une création inconsistante de l'instant, vouée à se métamorphoser l'instant d'après. Accepter de se laisser traverser par le courant de la vie, *devenir* ce courant et accueillir en lui la « légèreté de l'être ». Débarrassé de la « conscience de soi », le personnage devient alors « conscience pure ». Il peut désormais embrasser le monde dans sa totalité (se « transformer en fontaine, vasque de pierre dans laquelle l'univers descend comme une pluie tiède »⁴) et toucher, du bout du doigt, la Vérité.

⁴ *L'Immortalité*, Cinquième partie, Chapitre 16, p. 381

BIBLIOGRAPHIE

Romans de Milan Kundera* :

- *La Plaisanterie*, [1968], trad., Nouvelle édition revue par l'auteur, 1985, postface de François Ricard, 2003, Paris, Gallimard, coll. « Folio » n° 638 (février 2003)
- *Risibles amours*, [1970], trad., Nouvelle édition revue par l'auteur, 1986, postface de François Ricard, 1994, Paris, Gallimard, coll. « Folio » n° 1702 (juin 2003)
- *La vie est ailleurs*, [1973], trad., Nouvelle édition revue par l'auteur, 1987, postface de François Ricard, 1982, Paris, Gallimard, coll. « Folio » n° 834 (février 2003)
- *La Valse aux adieux*, [1976], trad., Nouvelle édition revue par l'auteur, 1986, postface de François Ricard, 1999, Paris, Gallimard, coll. « Folio » n° 1043 (février 2003)
- *Le Livre du rire et de l'oubli*, [1979], trad., Nouvelle édition revue par l'auteur, 1985, Paris, Gallimard, coll. « Folio » n° 1831 (octobre 2003)
- *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, [1984], trad., Nouvelle édition revue par l'auteur, 1987, postface de François Ricard, 1989, Paris, Gallimard, coll. « Folio » n° 2077 (mai 2003)
- *L'Immortalité*, [1990], trad., postface de François Ricard, 1993, Paris, Gallimard, coll. « Folio » n° 2447 (mars 2004)
- *La Lenteur*, [1995], postface de François Ricard, 1997, Paris, Gallimard, coll. « Folio » n° 2981 (juin 2003)
- *L'Identité*, [1997], postface de François Ricard, 2000, Paris, Gallimard, coll. « Folio » n° 3327 (février 2002)
- *L'Ignorance*, [2003], éd. française, postface de François Ricard, 2005, Paris, Gallimard, coll. « Folio » n° 4155 (janvier 2005)

*Éditions utilisées

Essais de Milan Kundera* :

- *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, [1986], coll. « Folio » n° 2702 (juillet 2002)
- *Les Testaments trahis*, [1993], Paris, Gallimard, 1993, coll. « Folio » n° 2703 (juin 2003)
- *Le Rideau*, Paris, Gallimard, 2005.

Études principales sur l'œuvre de Milan Kundera :

- Aaron, Aji (dir), *Milan Kundera and the Art of Fiction : Critical Essays*, New York, Garland Publishing, 1992
- Banerjee, Maria Nĕmcová, *Paradoxes terminaux : les romans de Milan Kundera*, traduit de l'anglais par Nadia Akrouf, Paris, Gallimard, 1993
- Misurella, Fred, *Understanding Milan Kundera : Public Events, Private Affairs*, Columbia, University of South California Press, 1993
- Chvatik, Kvetoslav, *Le Monde romanesque de Milan Kundera*, traduit de l'allemand par Bernard Lotholary, avec en annexe 10 textes inédits en volume de Milan Kundera, Paris, Gallimard, 1995, coll. « Arcades »
- Le Grand, Eva, *Kundera ou la mémoire du désir*, préface de Guy Scarpetta, Paris et Montréal, L'Harmattan et XYZ éditeur, 1995
- Ricard, François, *Le dernier après-midi d'Agnès*, Paris, Gallimard, 2003, coll. « Arcades »

*Éditions utilisées