

Onzième année, Numéro 23, printemps-été 2016 publiée en automne 2016

## **L'abjection et ses manifestations dans le roman *La vie est Ailleurs* de Milan Kundera**

**NEMATOLLAHI Rouhollah**

Doctorant

Université Shahid Beheshti

**E-mail: nematollahi57@yahoo.fr**

(date de réception 05/09/2015 - date d'approbation 01/06/2016)

### **Résumé**

Dans ses romans, Milan Kundera, l'écrivain tchèque, donne une importance spéciale au corps et à son influence dans la vie humaine. L'attitude des protagonistes à l'égard de leurs corps et de leurs âmes se fait comme si ce sujet constitue un aspect primordial de leur vie. En un mot, ils ne sont pas à l'aise avec leur corporalité, la prenant souvent comme un aspect dérangent et malvenu de leur existence. Dans cet article nous allons étudier le thème de l'abjection et ses manifestations dans le roman *La vie est ailleurs*. Selon Kristeva, la philosophe française, le phénomène de « l'abjection » a lieu lorsque l'enfant rejette tout ce qui est autre pour lui-même, créant ainsi les frontières d'un moi faible et fragile. En fait, l'auteur de cet article est d'avis que l'abjection est un point de départ sur lequel se forment la vision des personnages, leurs comportements et leurs relations avec autrui. Cependant, comme nous allons le voir, le phénomène même de l'abjection reste inconscient, ou plus exactement, à la périphérie de la conscience et nous n'en voyons que les manifestations.

**Mots-clés:** Kundera, Kristeva, l'Abjection, le Corps, la Mère Abjecte.

### Introduction

Milan Kundera est sans doute l'un des plus grands écrivains et penseurs du monde. La plupart des critiques le regardent comme un écrivain post-moderne avec un style propre et exceptionnel et dont l'œuvre est inséparable de sa vie personnelle ainsi que de l'histoire de son pays. L'un des aspects importants de l'œuvre de Kundera est la profusion des thèmes et les sujets abordés: l'existence et le néant, la mémoire et l'oubli, l'Histoire et l'individu, le lyrisme, la révolution, le kitsch, et beaucoup d'autres. Ces thèmes sont parfois directement abordés et discutés par un narrateur-écrivain, qui, omniprésent et omniscient, prend souvent de la distance avec le récit pour analyser les thèmes et les aventures, parfois posés dans le récit d'une manière implicite et sous-entendue, sous forme de mises en scène, de soliloques et de dialogues entre les personnages. Le concept du corps fait partie de tels thèmes. Ce concept est le grand thème kundérien qu'on retrouve dans presque tous ses romans. Dans la préface pour un livre de portraits et autoportraits de Francis Bacon, Kundera écrit ainsi:

La dernière confrontation brutale n'est pas celle avec une société, avec un État, avec une politique, mais avec la matérialité physiologique de l'homme. (Kundera, 1996:16)

En partageant avec Bacon l'étonnement de ne pas trouver la viande de l'homme chez un boucher alors que «nous sommes de la viande, [...] des carcasses en puissance» (Ibid:17), Kundera signale que l'homme reste toujours menacé par la matérialité de son corps.

De plus le protagoniste de Kundera est souvent perdu, divisé entre deux mondes: son âme et son corps<sup>1</sup>, sa propre personne et l'Autre. L'attitude des

---

1. Quant aux études kundériennes sur le thème du corps, nous pouvons citer celle de Maria Němcová Banerjee, qui s'intéresse à l'opposition « âme / corps » chez Kundera. Maria Němcová Banerjee, *Paradoxes terminaux*, les romans de Milan Kundera, traduit de l'anglais par Nadia Akrouf, Paris, Gallimard, 1993, p. 48 et p. 237. Elle analyse le conflit entre l'amour physique et l'amour de l'âme chez le couple Ludvik / Helena dans *La Plaisanterie*. Dans une partie consacrée à *L'Insoutenable légèreté de l'être*, elle examine le malaise de Tereza du point de vue du désaccord entre son corps qu'elle hérite de sa mère et son âme qui ne ressemble guère à celle de sa mère.

personnages à l'égard de leurs corps et de leurs âmes se fait comme si ce sujet constituait un aspect primordial de leur vie.

Mais selon l'auteur de cet article, le thème du corps peut être avant tout examiné à partir du concept de l'abjection. C'est un sujet qui prend beaucoup d'ampleur dans les années 90. Selon Kristeva, le phénomène de "l'abjection" a lieu lorsque l'enfant rejette tout ce qui est autre pour lui-même, créant ainsi les frontières d'un moi faible et fragile. Selon Kristeva,

Il y a dans l'abjection une de ces violentes et obscures révoltes de l'être contre ce qui le menace et qui lui paraît venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitant, jeté à côté du possible, du tolérable, du pensable.  
(Kristeva, 1980: 9).

De même, dans les romans de Kundera, le phénomène de l'abjection est un point de départ sur lequel est basée l'approche des personnages à l'égard de leurs corps ainsi que leurs comportements et leurs relations avec autrui.

Ainsi, dans cet article, nous allons examiner le concept de l'abjection et ses manifestations dans le roman de *La Vie est Ailleurs* de Kundera, selon l'approche psychanalytique de Julia Kristeva. Il convient donc d'abord de se pencher sur l'aspect théorique du thème de l'abjection pour, ensuite, analyser ses manifestations dans ce roman.

### **Qu'est-ce que l'abjection?**

C'est dans le livre intitulé *Pouvoirs d'Horreur*, publié en 1980, que Kristeva a élaboré le thème de l'abjection. Dans ce livre le narrateur nous ramène au moment où la subjectivité commence, à savoir lorsque le sujet parvient, pour la première fois, à se voir comme un être à part entière avec ses propres frontières le séparant d'autrui. Les êtres ne surgissent pas soudainement dans le monde comme des sujets discrets et séparés.

Selon Kristeva, notre première expérience est une expérience de la plénitude, de l'unité avec notre milieu. L'enfant vient au monde sans aucune borne délimitant le soi. Il faut que ces bornes soient développées. Le fait

d'examiner la manière dont ces bornes se développent et comment le moi se forme constitue l'un des principaux champs de travail de la théorie psychanalytique.

Avant Kristeva, Lacan avait développé la théorie du stade de miroir. Selon cette théorie, la subjectivité apparaît lorsqu'un enfant, à un moment entre l'âge de six et seize mois, se regarde dans le miroir (ou quelque chose de similaire) et comprend l'image comme étant lui-même. Bien qu'une telle identification avec une image soit fautive, puisque le soi et l'image ne sont pas les mêmes, elle aide l'enfant à développer un sentiment de l'unité en soi.

Alors que l'enfant faisait autrefois l'expérience d'un changement constant, d'une foule d'expériences et des sensations, il a maintenant une idée de soi, en tant qu'être uni, sujet indépendant des autres.

Kristeva admet que le stade de miroir peut donner lieu à un sentiment d'unité, mais elle maintient que même avant ce stade l'enfant commence à se séparer de son entourage afin de développer des frontières entre le moi et autrui. Ces frontières sont développées par un processus appelé "l'abjection" pendant lequel l'enfant rejette tout ce qui semble une partie de lui-même. L'abject est donc tout ce qui est craché, rejeté, exclu parfois violemment de soi: le lait tourné, les excréments, ou même une étreinte étouffante par la mère. Tout ce qui est abjecté est radicalement rejeté mais jamais complètement banni; il plane sur la périphérie de l'existence du sujet, constamment menaçant les faibles frontières de son ego. Ce qui distingue l'abjection d'un simple refoulement, c'est que dans le cas de l'abjection, la chose abjectée ne disparaît pas totalement de la conscience. Elle reste comme une menace, à la fois consciente et inconsciente, pour l'égo net et propre du sujet. L'abject est tout ce qui ne respecte pas les frontières, tout ce qui défie et pulvérise le sujet. (McAfee, Julia Kristeva, 2004)

Les exemples de Kristeva sont explicites. Elle parle de lait caillé, d'excréments, de cadavre et des haut-le-cœur que l'on a en leur présence. Tout cela montre la violence avec laquelle on rejette les phénomènes qui à la fois menacent et créent les frontières de l'ego:

Le dégoût est peut-être la forme la plus élémentaire et la plus archaïque de l'abjection. Lorsque cette peau à la surface du lait, inoffensive, mince comme une feuille de papier à cigarettes, minable comme une rognure d'ongles, se présente aux yeux, ou touche les lèvres, un spasme de la glotte et plus bas encore, de l'estomac, du ventre, de tous les viscères, crispe le corps, presse les larmes et les biles, fait battre le cœur, perler le front et les mains. Avec le vertige qui brouille le regard, la nausée me cambre contre cette crème de lait, et me sépare de la mère, du père qui me la présentent. De cet élément, signe de leur désir, « je » n'en veux pas, « je » ne veux rien savoir, « je » ne l'assimile pas, « je » l'expulse. Mais puisque cette nourriture n'est pas un « autre » pour « moi » qui ne suis que dans leur désir, je m'expulse, je me crache, je m'abjecte dans le même mouvement par lequel « je » prétends me poser. (Ibid)

Un autre phénomène qui déclenche l'abjection est la présence d'un cadavre. Ici la frontière même de la vie et la mort est violée ; la mort infecte le corps. Et nous, face à un cadavre, nous faisons l'expérience de la fragilité de notre vie. Nous sommes ici en présence de la frontière ultime :

Si l'ordure signifie l'autre côté de la limite, où je ne suis pas et qui me permet d'être, le cadavre, le plus écœurant des déchets, est une limite qui a tout envahi. Ce n'est pas moi qui expulse, « je » est expulsé. (Ibid)

Ainsi le cadavre est l'abject même qui me suggère ma propre mort, cet ailleurs que je crois être au delà du présent. La présence du cadavre viole mes propres bornes :

Dépourvu du monde, donc, je m'évanouis. Dans cette chose insistante, crue insolente sous le plein soleil de la salle de morgue bondée d'adolescentes égarés, dans cette chose qui ne démarque plus et donc ne signifie plus rien, je contemple l'effondrement d'un monde qui a effacé ses limites: évanouissement. (ibid.)

Le cadavre ne respecte rien ; il n'est pas un symbole. Il est une « infection » directe de ma propre vie: « Il est la mort infestant la vie. Abject. Il est un rejeté dont on ne se sépare pas, dont on ne se protège pas ainsi que d'un objet » (Ibid.). L'abject ne cesse de violer nos bornes. Il est écœurant et, cependant, irrésistible. « Etrangeté imaginaire et menace réelle, il nous appelle et finit par nous engloutir » (Ibid.).

### **La mère abjecte**

Le cas le plus signalé de l'abjection est celui de la mère abjecte. Rappelons-nous que la première abjection a lieu lorsque l'enfant est dans une union imaginaire avec sa mère, avant qu'il ne reconnaisse son image dans le miroir, avant même qu'il commence à se servir du langage et à entrer dans le domaine symbolique de Lacan. L'enfant n'est pas encore sujet. Il n'a pas encore complètement mis le pied sur la frontière de la subjectivité. L'abjection l'aide à y parvenir. Et la première chose à être abjecte est le corps de la mère, l'origine même de l'enfant. Afin de devenir un sujet, l'enfant doit renoncer à son identification avec sa mère ; il faut qu'il trace une ligne entre lui-même et la mère. Mais identifier les frontières est une tâche difficile ; il était autrefois en elle et il est à présent hors d'elle.

L'enfant se trouve donc devant un dilemme: une envie d'unité narcissique avec son premier amour et un besoin de renoncer à cette unité pour devenir un sujet. Il doit renoncer à une partie de lui-même afin de devenir un « moi ».

Même après que l'enfant a franchi cette étape difficile, l'abject continuera de le hanter. L'abjection de Kristeva est différente du refoulement de Freud. Freud était d'avis que les désirs du sujet doivent être, pour la plupart, refoulés, immergés dans l'inconscience, afin que la subjectivité et le processus de civilisation se développent. Freud met l'accent sur la possibilité permanente du retour du refoulé, mais jusqu'à son retour il est hors de vue. Or, on n'a pas une telle chance avec l'abjection. La chose abjecte reste sur les périphéries de la conscience, en une présence floue, comme ce que nous

avons vu concernant la mort. Cela est aussi le cas avec la mère. En effet, la peur d'être retombé dans le corps de la mère (au moins métaphoriquement), ou de perdre sa propre identité, est ce que Freud connaît comme la source ultime du sentiment de l'étrangeté. (McAfee, Julia Kristeva, 2004)

### **Le personnage de la mère: le corps haï<sup>1</sup>**

Le roman *La vie est ailleurs* commence avec la naissance du poète Jaromil, et avec les suppositions des parents sur le lieu et la situation de « la conception » du poète. Tandis que le père imagine des lieux et des situations grossiers et banals, dépouillés de tout aspect superbe et idéaliste, la mère, en revanche, évoque des lieux et des espaces romantiques et poétiques:

Pendant une matinée d'été ensoleillée, à l'abri d'un grand rocher qui se dressait pathétiquement parmi d'autres rochers dans un vallon où les Pragoïens viennent se promener le dimanche. (Kundera, 1973:12)

Et puis:

Un paysage romantique parsemé de rochers surgis d'un sol sauvagement déchiqueté. (Ibid.)

Différente d'un simple désaccord, telle opposition entre les suppositions des deux amants est le point de départ de l'un des principaux thèmes du roman: la tendance inconsciente de la mère à dépasser « la platitude et la régularité de la vie » ; ce qui est, comme nous allons le voir, enraciné dans sa relation avec son corps et, en même temps, détermine sa relation avec son

---

1. Martin Rizek le spécialiste de Kundera dans son livre *Comment devient-on Kundera ?* fixe son attention sur la transition de la période de poète à celle de romancier, et note qu'il y a une continuité de motifs sur le corps: en effet, la répugnance et l'attachement pour le corps, exprimés souvent avec une certaine misogynie, sont surtout présents dans des romans du début tels que *La Plaisanterie*, *Risibles amours* et *La Vie est ailleurs*. Selon Rizek, dans un poème intitulé « Le piège » (« Past » en tchèque) un homme est dégoûté par le corps de sa femme. Dans ces études, on voit que Kundera crée intentionnellement des situations dans lesquelles les personnages sont amenés à faire face avec leur corps et à réfléchir sur le rapport avec leur corps. (Rizek, *Comment devient-on Kundera ?*, 2001 :77)

corps. Cette tendance est, en effet, un mécanisme protecteur contre un désir également inconscient, à savoir le désir de rejeter son corps et tout ce qui est répugnant en lui. C'est au deuxième chapitre que le narrateur nous révèle tel désir:

(...) La mère éprouvait depuis l'enfance une répugnance extrême à l'égard de l'animalité, celle des autres aussi bien que la sienne ; elle trouvait dégradant de s'asseoir sur le siège des waters (du moins prenait-elle toujours soin qu'on ne la vit pénétrer dans cet endroit), et il y avait même des périodes où elle avait honte de manger devant les gens, parce que la mastication et la déglutition lui paraissaient répugnantes. (Ibid: 22)

A force d'échapper à une telle image, la mère s'est forgée un moi idéal, basé sur l'abjection ainsi que sur le regard d'autrui. Comme mentionné précédemment, le phénomène de "l'abjection" a lieu lorsque l'enfant rejette tout ce qui est autre pour lui-même, créant ainsi les frontières d'un moi faible et fragile. Tout au long du roman le personnage de la mère, puis de Jaromil, sont en proie avec un moi idéal mais fragile. Mais le corps est toujours présent avec toutes ses manifestations, cherchant coûte que coûte à entrer dans le conscient, à ébranler les bornes du moi et à s'imposer dans la vie du personnage. Cependant, comme nous l'avons dit, dans le cas de deux personnages, l'abjection reste inconsciente. Nous n'en voyons que les manifestations, sous la forme d'un effort acharné, de la part du personnage, à satisfaire ses désirs corporels ainsi que sa tendance à dépasser les bornes et à s'unir avec son corps. C'est au moment de la grossesse, puis de l'accouchement, que la mère bénéficie d'une occasion provisoire d'accéder à une telle unité. L'expression du narrateur n'est pas sans ironie:

Son corps douloureux était rempli d'orgueil. N'envions pas au corps cette fierté ; il n'en avait guère éprouvé jusque-là, bien qu'il fût fort bien fait. (Ibid:20)



L'utilisation des mots « douloureux », « orgueil » et « fierté », et leurs contradictions, suggère une sorte d'ironie lorsque le narrateur se sert de la phrase « n'envions pas », où il communique avec le lecteur tout en demandant sa complicité. Ainsi, la grossesse et l'accouchement, parfois dotés d'un aspect négatif, se révèlent des occasions de ressentir de l'orgueil pour son corps. Et c'est sur ce point qu'est basée l'ironie du narrateur. Quelques paragraphes plus tard, le narrateur trouve que la grossesse est l'état de l'unité complète du personnage avec son corps:

Il avait cessé d'être un corps pour le regard d'autrui, pour les yeux d'autrui, il était un corps pour quelqu'un qui n'avait pas encore d'yeux. (Ibid.)

Et quelques lignes plus bas:

Le corps accédait enfin à une indépendance et à une autonomie absolues ; le ventre qui grossissait et enlaidissait était pour ce corps une réserve sans cesse croissante de fierté. (Ibid.)

Dans notre débat sur l'abjection, nous avons déjà dit qu'avant l'abjection, notre première expérience est une celle de la plénitude, de l'unité avec notre milieu. La grossesse donne une occasion à la mère de dépasser l'abjection et d'atteindre ce premier état de plénitude. Enfin, l'accouchement et la confrontation du corps de la mère avec celui de l'enfant avec ses propres défauts et faiblesses, va accomplir cette unité. Ici le narrateur fait une comparaison entre la relation de la mère avec son amant, toujours accompagnée d'un sentiment de « doute », de « méfiance » et de « pudeur », et sa relation avec son enfant. Selon le narrateur, dans la relation corporelle avec l'amant, « la pudeur ne s'assoupissait jamais, elle rendait l'amour excitant, mais en même temps elle surveillait le corps, de peur qu'il ne s'abandonnât tout entier » (Ibid: 21) ; tandis que dans son unité corporelle avec l'enfant, « la pudeur avait disparu, elle était abolie. Les deux corps s'ouvraient tout entiers l'un à l'autre et n'avaient rien à se cacher » (Ibid.).

Le narrateur compare cet état avec un état édénique, lequel n'est pas sans ressemblance avec l'état sémiotique de la plénitude d'avant l'abjection ; dans tel état, « le corps pouvait être pleinement corps et n'avait pas besoin de se cacher sous une feuille de vigne » (Ibid: 22).

Il faut noter qu'alors que le narrateur utilisait autrefois les termes « son corps » pour parler du corps du personnage, suggérant ainsi une sorte de possession à l'égard du corps, dans les phrases ci-dessus ces termes sont remplacés par « le corps », ce qui inspire une sorte d'intégrité et appuie l'indépendance du corps. Telle intégrité réduit toute sensation de répugnance à l'égard des aspects banals et animaux du corps. Dans cet état paradisiaque, il n'y a aucune place pour la beauté ni pour la laideur. Pour la mère et l'enfant « toutes les choses dont se compose le corps n'étaient pour eux ni laides ni belles, mais seulement délicieuses... » (Ibid.)

Et plus bas:

Elle veillait attentivement sur les rots, pipis et cacas de son fils et ce n'était pas seulement une sollicitude d'infirmière préoccupée de la santé de l'enfant ; non, elle veillait sur toutes les activités du petit corps avec passion. (Ibid.)

Et c'est ainsi que la relation corporelle avec l'enfant amène la mère à se réconcilier avec l'animalité de son corps:

Et voici qu'étrangement l'animalité de son fils, élevée au-dessus de toute laideur purifiait et justifiait à ses yeux son propre corps. (Ibid:22,23)

### **Le personnage de Jaromil: l'abjection envers la mère**

Mais cette unité de la mère avec le corps de l'enfant a également une autre face. De ce côté-ci, nous avons un enfant qui doit se séparer de la mère pour se forger un moi en tant que sujet indépendant. Cependant, bien qu'il semble être un individu libre, distingué et doté de sa propre volonté, cet

enfant ne peut jamais se séparer de la mère qui exerce son pouvoir et sa prédominance sur son âme, sa vie et son apparence physique. Dans le chapitre 4 de la première partie, lorsque le narrateur raconte l'hostilité des camarades de classe de Jaromil, il en donne pour cause l'amour maternel:

Cet amour laissait des traces sur tout ; il était inscrit sur sa chemise, sur sa coiffure, sur les mots dont il se servait, sur la gibecière où il rangeait ses cahiers d'écolier, et sur les livres qu'il lisait à la maison pour se distraire. (Ibid:36)

Il s'avère que la tendance de la mère à s'unir avec le corps de l'enfant impose insatiablement ses incidences tout au long de la vie de Jaromil.

Ainsi, concernant le personnage de Jaromil, nous sommes confrontés avec une autre face de l'abjection, à savoir la mère abjecte. Mais tout comme le cas du personnage de la mère, l'abjection reste ici encore dans l'inconscient et nous n'en voyons que les manifestations.

La première manifestation de l'abjection survient lorsque, au chapitre trois de la troisième partie, le personnage se regarde dans le miroir:

Ce visage ressemblait au visage maternel, mais comme Jaromil était un homme, la délicatesse des traits était beaucoup plus frappante... (Ibid:141)

Plus haut, nous avons mentionné le fait que l'enfant se trouve devant un dilemme: une envie d'unité narcissique avec son premier amour et un besoin de renoncer à cette unité pour devenir un sujet. Il doit renoncer à une partie de lui-même afin de devenir un « moi ».

Jaromil déteste son visage parce que celui-ci lui rappelle son unité avec le corps et l'existence de la mère, lui déniait ainsi toute individualité en tant que sujet indépendant. Ce qui est manifeste dans les rencontres de Jaromil avec son visage dans le miroir, c'est l'abolition des frontières du moi ; restée aux périphéries de la conscience, la chose abjecte (ici le corps de la mère) est à tout instant à l'affût pour pénétrer la conscience.

L'image que Jaromil a de son corps l'empêche de se mettre en contact avec la réalité. Ici nous voyons encore une fois comment l'image corporelle du personnage détermine son approche de la réalité et de la vie. On dirait que sa répugnance à l'égard de son corps détermine à jamais le parcours de son existence, et, comme le signale Marc Alain Descamps dans son livre *Ce corps haï et adoré*:

A vouloir se battre contre son corps, on en sort toujours vaincu ;  
contre lui toute victoire est une défaite, car il n'est pas autre que nous.  
(Descamps, 1988:9)

C'est pourquoi, afin d'éviter toute confrontation avec son corps, il se réfugie dans un monde idéal qui lui procure une image autre que celle aperçue dans le miroir:

Les heures passées devant le miroir lui faisaient toucher le fond du désespoir ; heureusement il y avait un miroir qui l'emportait vers les étoiles. Ce miroir exaltant, c'étaient ses vers ; il avait la nostalgie de ceux qu'il n'avait pas encore écrit, et de ceux qu'il avait déjà écrits il se souvenait avec délectation comme on se souvient des femmes.  
(Kundera, 1973:144).

C'est ainsi que tout comme le personnage de la mère qui s'échappait de la réalité pour se réfugier dans l'idéal, nous assistons à nouveau pour le personnage de Jaromil au passage de la réalité à l'idéal. D'une part, il y a une réalité dans laquelle existe le corps, la mère et le vide, et qui ne lui connaît aucune identité séparée et autonome ; de l'autre, un monde idéal dans lequel il peut agir en se définissant une identité de poète:

Il y avait là une consolation ; en bas, là où il vivait sa vie quotidienne, où il allait en classe, où il déjeunait avec sa mère et sa grand-mère, s'étendait un vide inarticulé ; mais en haut, dans ses poèmes, il posait des jalons, plantait des poteaux indicateurs avec des inscriptions ; ici le temps était articulé et différencié... (Ibid:145).

Cependant, comme nous allons le voir, ce refuge n'est pas si sûr ; Jaromil sentira toujours le lourd poids de la réalité niée. Le « vide » du monde quotidien accompagne toujours le poète dans son monde idéal ; ici, ce qui manque, c'est la vie même:

Ah, la longue misère des après-midi où Jaromil est enfermé dans sa chambre et regarde successivement dans ses deux miroirs ! Comment est-ce possible? Il a lu partout que la jeunesse est dans la vie la période de la plus grande platitude ! D'où vient donc ce néant, cet éparpillement de la matière vivante? D'où vient ce vide? (Ibid:148).

Presque tous les aspects de la vie de Jaromil sont conditionnés, d'une part, par la prédominance de la mère, et d'autre part par l'image qu'il a de son corps ; même ses pensées révolutionnaires et artistiques ne sont pas à l'abri de telle influence. Par exemple dans la scène ironique où la mère, en présence des invités, coiffe les cheveux de Jaromil, nous voyons comment la coïncidence de ces deux facteurs oriente le personnage vers une décision révolutionnaire:

Maman recula de quelques pas pour apprécier sa mise en plis, se tournant vers ses invités: «Grand Dieu, pouvez-vous me dire pourquoi mon fils fait une si vilaine grimace ! » Et Jaromil se jure d'être toujours du côté de ceux qui veulent radicalement transformer le monde. (Ibid:166)

Ainsi, vu ce que nous avons dit, nous pouvons dire que chez Jaromil, le phénomène de l'abjection se révèle sous deux formes. Premièrement, il prend la forme d'un sentiment de dépendance ou de culpabilité à l'égard de la mère. Le soliloque du narrateur dans le chapitre dix-sept de la troisième partie est le commentaire d'un tel sentiment:

Ah, petit, jamais tu ne te débarrasseras de ce sentiment-là ! À chaque fois que tu sortiras de chez toi, tu sentiras derrière toi un regard réprobateur qui te criera de revenir en arrière ! (Ibid: 175).

Et deuxièmement, sous la forme de la peur ou de la répugnance du personnage envers son visage (ou de son corps) féminin, marqué également par une ressemblance avec sa mère, et qui dénie les frontières de son moi en tant que sujet séparé et autonome. Cette phrase de Bertrand Vibert le souligne bien: « Dans les romans de Kundera le corps n'est pas un instrument pour jouir de la vie. Pour les personnages le corps est souvent l'objet d'effroi et de dégoût » (Vibert, 2001:163-186).

Le point culminant de ce sentiment est la scène où Jaromil veut parler de ses idées artistiques et révolutionnaires en présence du peintre et de ses invités:

Et comme il savait que tout le monde le regardait, il prit cruellement conscience de son visage et sentit, presque avec épouvante, que ce qu'il avait sur son visage, c'était le sourire de sa mère ! Il le connaissait avec certitude, ce sourire délicat, amer, il le sentait avec ses lèvres et n'avait pas le moyen de s'en débarrasser. Il sentait que sa mère était collée sur son visage, qu'elle l'enveloppait comme la chrysalide enveloppe la larve à laquelle elle ne veut pas reconnaître le droit à sa propre apparence. (Kundera, 1973: 211).

### **Conclusion**

Dans le roman *La vie est Ailleurs*, l'abjection est un axe sur lequel sont basées les relations des personnages à la fois avec leur corps et avec autrui. Dans le cas des deux protagonistes, l'abjection reste inconsciente, ou plus précisément sur les périphéries de la conscience. Quant au personnage de la mère, le narrateur signale directement sa relation avec son corps, sa répugnance à l'égard des aspects animaux de celui-ci. La grossesse et l'accouchement sont des moments provisoires pendant lesquels elle se réconcilie avec son corps. Mais dans le reste du récit, son existence est perdue, divisée entre l'âme et le corps, entre le soi et autrui. Le sentiment de la pudeur du personnage le sépare toujours de lui-même. Quant au

personnage de Jaromil, l'abjection prend une forme plus compliquée. Ici, les manifestations de l'abjection sont subies d'une façon plutôt indirecte. Autrement dit, l'abjection se révèle ici, d'une part, dans les liens du personnage avec sa mère, et, de l'autre, dans sa relation avec son apparence. La relation de Jaromil avec la mère ainsi que la ressemblance entre son visage et celui de sa mère nient les frontières du « moi » et de l'individualité de Jaromil. Ses liens avec sa mère influencent presque tous les aspects de la vie de Jaromil. Afin d'échapper à une telle relation, Jaromil se forge un moi idéal basé sur ses vers et sur ses idées révolutionnaires.

### **Bibliographie**

- Descamps, Marc Alain, *Ce corps haï et adoré*, Paris, Edition Sand, 1988.
- Kristeva, Julia, *Pouvoirs d'Horreur: essai sur l'abjection*, Paris, Edition Seuil, 1980.
- Kundera, Milan, *La vie est ailleurs*, Traduit: François Kérel, Paris, Gallimard 1973.
- Kundera, Milan « Le geste brutal du peintre », préface à Bacon, *portraits et autoportraits*, présenté par Milan Kundera, Paris, Les Belles Lettres / Archimbaud, 1996.
- McAfee, Noëlle, *Julia Kristeva*, New-York and London: Routledge 2004.
- Němcová Benerjee, Maria, *Paradoxes terminaux, les romans de Milan Kundera*, traduit de l'anglais par Nadia Akrouf, Paris, Gallimard, 1993.
- Rizek, Martin, *Comment devient-on Kundera? Images de l'écrivain, l'écrivain de l'image*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- Vibert, Bertrand, « En finir avec le narrateur? Sur la pratique romanesque de Milan Kundera » in *La Voix Narrative*, Actes du Colloque international de Nice, édités par Jean-Louis Brau, volume n°2, Presses Universitaires de Nice, 2001.