

FIGURES DE L'ÉTRANGER CHEZ KUNDERA

LUÍS CARLOS PIMENTA GONÇALVES

Un. Aberta

En France, j'ai éprouvé l'inoubliable sensation de renaître. Après une pause de six ans, timidement, je suis revenu à la littérature. Ma femme, alors, me répétait : « *La France, c'est ton deuxième pays natal.* »

« Parole : Kundera et le monde moderne », *Le Monde* du 24 septembre 1993.

L'étranger, cette figure d'une altérité à la fois redoutée et irréductible, dérangement dans sa singularité est au cœur même de la littérature : soldat ou envahisseur, missionnaire ou marchand, simple voyageur ou immigré, apatride ou exilé. L'étranger considéré en Occident comme un barbare dans l'antiquité, l'est aussi, au XVI^e siècle, par les Japonais qui voyant débarquer les Portugais avec leurs étranges accoutrements et leurs nez pointus les appelèrent *Nabam* ou Barbares du Sud.

L'étranger n'est pas seulement celui « dont la nationalité n'est pas celle d'un pays donné », acception consignée par *Le Grand Robert de la Langue française*, mais il est également, dans son sens figuré celui « qui ne fait pas partie ou n'est pas considérée comme faisant partie du groupe (famille, clan...) ; personne avec laquelle le locuteur n'a rien de commun ». Il est de ce fait doublement défini par la négative car étant celui qui n'appartient pas à une communauté ou à un groupe humain donné et est, de par la même, passible de toutes les suspicions, de tous les rejets.

Les personnages kundériens sont très souvent confrontés à cette double caractéristique de l'étranger, à cette extranéité juridique et ontologique. Exilés tchécoslovaques à Zurich de *L'Insoutenable légèreté de l'être* ou à Paris et au Danemark de *L'Ignorance*, roman où se déploie en écho le récit structurant de la figure de l'étranger qu'est le personnage d'Ulysse créé par Homère ; ou encore réduits à être étrangers dans leur propre pays et mis au ban de la société, exclus d'un parti à la suite d'un humour mal compris comme dans *La Plaisanterie*.

La figure de l'étranger permet un décentrement du regard, par là une distanciation qui peut être ironique et caustique comme dans *Les Lettres persanes* de

Montesquieu, dont les personnages et le regard qu'ils portent sur une réalité autre seront adaptés au cadre nigérien également sous forme épistolaire, par le truchement de cartes postales, dans le film de Jean Rouch datant de 1969, *Petit à Petit*, fiction et documentaire à la fois.

L'irréductibilité de l'étranger tient à la fois à sa langue, source d'ambiguïtés et de malentendus, à son identité qui l'ancre dans une autre patrie, nation ou territoire, dans un autre réel, dans d'autres codes et d'autres récits. Le rapport que l'on entretient avec cet étranger peut aller du rejet à la fascination, de la « phobie » à la « manie »¹, attitudes qui toutes deux excluent une réelle connaissance de l'autre.

On peut se demander si Milan Kundera partageant deux cultures et deux langues, tchèques et françaises, est, pour reprendre le mot d'Abdelkebir Khatibi dans *Figures de l'étranger* (1987: 137) un « étranger professionnel » qui, selon l'essayiste marocain, « parcourt le cycle de la vie et de la mort » et « les pays, les cultures, les frontières, en les soumettant à l'observation ». Il est vrai que l'écrivain franco-tchèque a développé son œuvre comme une longue méditation sur l'existence qui traverse divers territoires mentaux et physiques.

Les raisons qu'invoquent François-Xavier Amherdt pour sonder la problématique de l'étranger à propos de l'œuvre de Paul Ricœur pourrait s'appliquer presque mot pour mot à Milan Kundera :

Il vaut la peine d'ausculter la pensée de Ricœur autour de la problématique de l'étranger pour plusieurs raisons. D'abord, parce qu'il a enseigné de nombreuses années hors de France, notamment à Chicago, et qu'il s'est longtemps senti comme un étranger dans le milieu philosophique parisien dont il refusait d'épouser les modes, sartrienne ou structuraliste. Ensuite, parce que son œuvre invite constamment ses lecteurs au dépaysement en les entraînant dans des « contrées » peu familières aux « frontières » de la philosophie, en les mettant à l'école de disciplines inattendues au premier abord (psychanalyse, neurobiologie, théorie du droit...). (Amherdt, 2006: 24).

¹ Attitudes décrites par Daniel-Henri Pageaux dans son ouvrage *La Littérature générale et comparée*. Une troisième attitude, elle positive, est analysée par l'auteur, celle de la « philie », autrement plus positive puisqu'il s'agit « d'imposer la voie difficile, exigeante qui passe par la reconnaissance de l'Autre, vivant aux côtés du Je, en face du Je, ni supérieur, ni inférieur, singulier, irremplaçable » (p. 72).

Comme Ricœur, Kundera a eu cette expérience d'enseignement dans un pays différent du sien, d'abord à l'Université de Rennes puis à L'École des Hautes Études en Sciences Sociales quand il fut acculé à l'exil après la perte de son poste d'enseignant à l'Institut de Hautes Etudes cinématographiques de Prague suite à l'invasion russe de l'Été 1968. Ses œuvres furent bannies des bibliothèques de son pays et interdites d'édition. Il ne dut sa survie littéraire et économique qu'à son départ, ses écrits ne pouvant plus circuler que clandestinement ou sous un autre nom. Il fut « effacé », en quelque sorte, de la photographie de l'histoire de la littérature tchécoslovaque. Dans *Le livre du rire et de l'oubli*, publié alors qu'il est déjà installé en France, il évoque de façon amère et ironique cet effacement :

Nous sommes à l'automne 1977, mon pays sommeille depuis huit ans déjà dans la douce et vigoureuse étreinte de l'empire russe, Voltaire a été exclu de l'université et mes livres, ramassés dans toutes les bibliothèques publiques, ont été enfermés dans quelque cave de l'État (Kundera, 2005a: 210).

Ainsi se reconfigure et se dessine le piège de l'étranger où l'écrivain obligé tout d'abord à un exil intérieur est ensuite acculé à l'exil tout court.

L'extranéité sur le plan juridique devint totale quand l'écrivain fut finalement déchu de sa nationalité. Accueilli et célébré pendant ses premières années en France - il obtient la nationalité française en 1981 sur proposition du président François Mitterrand - il s'est ensuite progressivement retiré de la vie publique ne voulant plus endosser le rôle de dissident que l'on voulait lui faire jouer. Il cessa même d'accepter des d'interviews après 1985, à l'exception de certains rares entretiens par écrit, afin d'éviter la distorsion de ses propos. S'excluant du cercle médiatique et intellectuel parisien dont il avait fait partie à son arrivée, il redevint une sorte d'étrange étranger dans sa patrie d'adoption.

Les aléas de l'histoire qui font d'un écrivain né dans l'ancienne Tchécoslovaquie et déchu de sa nationalité un citoyen français, posent d'emblée une question qui est loin d'être anodine : Kundera est-il un écrivain français d'origine tchèque² ou un écrivain

² C'est ainsi que le définit François Busnel dans *Lire* de mai 2005.

tchèque de nationalité française³. Est-il originaire de l'Europe de l'Est, de l'Europe Centrale ou de la *MittelEuropa*? Détails identitaires qui peuvent paraître secondaires de prime abord mais qui sont à l'origine de malentendus dont a souffert, dont souffre encore aujourd'hui l'écrivain.

Fort heureusement, la littérature a cette vertu de concéder un surcroît de légitimité nationale à celui qui décide d'illustrer les lettres de son pays d'adoption ou d'élection. Dans les lettres françaises, on inclut ainsi un José Maria de Heredia, un Jules Supervielle ou un Julien Green. Par souci de commodité, on trouve parfois classés dans la littérature française pêle-mêle un Beckett, un Semprun, un Makine ou plus récemment un Littell. Mais à trop franciser ces auteurs, que certains aient ou non acquis la nationalité française, peut amener à réduire leurs singularités, leur étrangeté et leur extranéité en effaçant leurs origines, les langues premières dans lesquelles ils ont tout d'abord pu s'exprimer et écrire.

Dans un article publié dans *Le Monde*, le 7 mai 1994, intitulé « L'exil libérateur », à propos de l'intervention de l'écrivain Vera Linhartova lors d'un colloque en décembre 1993 sur l'Exil à l'Institut français de Prague, « Paris-Prague, intellectuels en Europe », Kundera répond en quelque sorte en creux à cette question identitaire :

Quand Linhartova écrit en français, est-elle encore écrivain tchèque ? Non. Devient-elle écrivain français ? Non plus. Elle est ailleurs. Ailleurs comme jadis Chopin, ailleurs comme plus tard, chacun à manière, Nabokov, Beckett, Stravinski, Gombrowicz.

Texte et interrogation que Kundera reprend en partie dans son ouvrage d'essais *Une rencontre* publié en mars 2009 où il consacre un article à cet auteur (Kundera, 2009: 123-125). Lors de ce même colloque pragois, parlant de son rapport à la langue française, Vera Linhartova avait notamment déclaré :

J'ai choisi le lieu où je voulais vivre mais j'ai aussi choisi la langue que je voulais parler (...) Souvent, on prétend que, plus que quiconque, un écrivain

³ Robert Lévesque le considère ainsi dans un article intitulé « Écrivain(s) de l'exil, du 01/08/2003, publié sur le site www.lelibraire.org : Le portail du livre au Québec. L'auteur pose le problème de l'identité de façon intéressante : «Kundera écrit en français, ce qu'il fait depuis 1981 (depuis sa variation sur *Diderot, Jacques et son maître*), est-il encore un écrivain tchèque ? Non. Est-il devenu un écrivain français ? Non plus. Il est simplement Kundera, qui écrit en français là où il habite, où il mange, où il rêve ».

n'est pas libre de ses mouvements, car il reste lié à sa langue par un lien indissoluble. Je crois qu'il s'agit là encore d'un de ces mythes qui servent d'excuses à des gens timorés, car l'écrivain n'est pas prisonnier d'une seule langue (...) Mes sympathies vont aux nomades, je ne me sens pas l'âme d'un sédentaire. Aussi suis-je en droit de dire que mon exil à moi est venu combler ce qui, depuis toujours, était mon vœu le plus cher : vivre ailleurs⁴.

L'étrangeté n'est évidemment pas uniquement biographique – même si elle finit par déteindre sur l'œuvre kundérienne – elle tient surtout aux caractéristiques de ses romans et de ses essais qui dérangent et interpellent le lecteur. Ses essais rédigés en français touchent de par leur style, leur composition au mémorialisme, au diarisme et sont intimement liés à la littérature. Ses romans, quant à eux, sont parsemés de réflexions sur la musique, l'art, la littérature, l'histoire, la politique, l'immortalité, qui constituent de véritables essais à l'intérieur de la fiction. Cette contamination des genres rend parfois ses écrits inclassables ou tellement étranges qu'ils peuvent être considérés peu accessibles, voire incompréhensibles et intransposables et admissibles dans une autre langue et dans une autre culture. À tel point que le premier traducteur anglais David Hamblyn, secondé par Olivier Stallybrass, et son éditeur James McGibbon de la maison d'édition Macdonald ont tout simplement retiré un long passage de *La Plaisanterie* où Kundera parlait du folklore morave sous prétexte qu'il serait sans doute jugé peu littéraire par un lecteur britannique. Face à l'indignation de l'auteur qui, dans un article retentissant du *TLS*, du 30 octobre 1969, compare censure à finalité commerciale londonienne et censure politique moscovite, l'éditeur s'explique en considérant que l'omission du chapitre sur le folklore morave visait à éviter l'ennui du lecteur anglais qui réagirait de la même façon négative qu'un lecteur morave confronté aux « réflexions d'un personnage de roman anglais sur un championnat provincial de cricket »⁵. D'où l'on peut conclure que l'auteur se devait d'être assimilé par la culture d'accueil, son degré d'étrangeté réduit au maximum et sa fiction dominée par un dénominateur commun culturel.

⁴ « Pour une ontologie de l'exil », discours prononcé à Prague, en décembre 1993, au colloque « Paris-Prague, intellectuels en Europe », publié dans *L'Atelier du roman* n° 2.

⁵ Cité par François Richard dans sa « Biographie de l'œuvre » à la fin du premier volume de *L'Œuvre* de Milan Kundera dans la Bibliothèque de la Pléiade, p. 1428.

Les erreurs grossières et les choix des premiers traducteurs et éditeurs français et anglais de *La Plaisanterie* ont fait que Kundera soit devenu après coup très attentif aux traductions d'autant qu'elles participent à la diffusion du roman et à son universalité. C'est ce qu'il affirme dans *Le Rideau* en parlant du romancier : « il s'ouvre au monde au-delà de sa langue nationale » (Kundera, 2006c: 80). Il constate d'ailleurs que la plupart des grands romanciers n'ont découvert Rabelais qu'en traduction.

Une réflexion sur le lexique émerge dans ses écrits où surgissent définitions et étymologies de termes attestés ou forgés. A chaque fois comme s'il voulait vérifier avec son lecteur et son traducteur s'ils partagent la même langue et partant le même univers. Conscient de la difficulté de traduire des notions polysémiques, des termes surchargés de sens et dont chaque langue fait un usage différent en proposant son découpage du réel - même s'il croit en l'existence d'universaux liés à la condition humaine - Kundera s'interroge et réfléchit sur certains mots comme « nostalgie ». Notion que nous retrouvons traduite en diverses langues dans son roman *L'Ignorance* et qui explique étymologiquement le titre.

Pour cette notion fondamentale, la majorité des Européens peuvent utiliser un mot d'origine grecque (*nostalgie, nostalgia*) puis d'autres mots ayant leur racines dans la langue nationale: *añoranza*, disent les Espagnols; *saudade*, disent les Portugais. Dans chaque langue, ces mots possèdent une nuance sémantique différente. Souvent, ils signifient seulement la tristesse causée par l'impossibilité du retour au pays. Mal du pays. Mal du chez-soi. Ce qui, en anglais, se dit: *homesickness*. Ou en allemand: *Heimweh*. En hollandais: *heimwee*. Mais c'est une réduction spatiale de cette grande notion. L'une des plus anciennes langues européennes, l'islandais, distingue bien deux termes: *söknudur*: nostalgie dans son sens général; et *heimfra*: mal du pays. Les Tchèques, à côté du mot *nostalgie* pris du grec, ont pour cette notion leur propre substantif, *stesk*, et leur propre verbe; la phrase d'amour tchèque la plus émouvante: *stýská se mi po tobě*: j'ai la nostalgie de toi; je ne peux supporter la douleur de ton absence. (Kundera, 2006b : 10).

En vérifiant la fonction métalinguistique, il ausculte un code sursaturé de sens qui rend d'autant plus difficile la communication entre les êtres et faillible l'exercice de la traduction. D'où cette liste de « mots incompris » qui se déploie en trois parties dans *L'Insoutenable légèreté de l'être* (Kundera, 2005 :133-140 ; 146-153 ; 159-167)

destinée à clarifier le sens de certains termes qui provoquent des quiproquos entre deux amants. Kundera dira dans *L'Art du roman* qu'il « examine le code existentiel de Franz et celui de Sabina » et il ajoute que « Chacun de ces mots a une signification différente dans le code existentiel de l'autre » (Kundera, 2006a: 43). D'où également cette liste de « Soixante-et-onze mots » (Kundera, 2006a: 141-148) devenus « Soixante-neuf mots »⁶ dans l'édition définitive de la Bibliothèque de la Pléiade qui occupent la sixième partie de *L'Art du roman* et qui se destinent à lever les incompréhensions du traducteur face au texte kundérien. Comme l'auteur s'en explique après les surprises qu'il avait eues en découvrant certaines traductions, il se décide à revoir les éditions dans les «trois ou quatre langues étrangères» qu'il sait lire.

Les malentendus existentiels entre les deux amants de *L'Insoutenable légèreté de l'être* tiennent au fait que leurs expériences langagières ne se recoupent que partiellement d'où les incompréhensions multiples qui les éloignent : « Ils comprenaient exactement le sens logique des mots qu'ils se disaient, mais sans entendre le murmure du fleuve sémantique qui coulait à travers ces mots » (Kundera, 2005b: 132). Le premier terme qui apparaît dans le *Petit lexique de mots incompris* est « Femme ». Dès cette entrée, le lecteur découvre les différences abyssales entre les deux personnages. Alors que pour Sabina être femme est une condition subie, pour Franz il s'agit d'un idéal qui va bien au-delà du sexe. Le terme apparaît dans le texte mis en relief par l'italique soulignant l'emphase : « Franz lui dit avec une intonation singulière : 'Sabina, vous êtes une *femme*' » (Kundera, 2005b: 133). L'entrée suivante dans le récit réunit deux termes antithétiques : « La fidélité et la trahison ». Alors que pour Franz la fidélité est la vertu suprême pour Sabina c'était la trahison qui la « séduisait ».

Dans *La Plaisanterie*, qui inaugure la réception et fortune internationales de Kundera, le romancier détache notamment l'étrangeté de la langue utilisée par les membres du parti communiste tchécoslovaque par le biais de l'italique, signalant simultanément la mise à distance et la citation. Le moteur de l'intrigue étant justement une innocente plaisanterie écrite sur une carte postale envoyée par Ludvik à son amie

⁶ Ce nombre varie en fonction des éditions. Cette liste publiée tout d'abord dans la revue *le Débat*, de novembre 1985, comptait alors « quatre-vingt-neuf mots ». Ce nombre oscille également en fonction des éditions dans d'autres langues comme le souligne Pierre Ricard dans sa « Biographie de l'œuvre » à la page 1245 de l'édition de la Pléiade. À titre de curiosité, l'édition allemande en comporte 61, la portugaise 67 et la bulgare plus prolix 73.

Marketa dépeinte comme une « de ces femmes qui prennent toute chose au sérieux (par-là s'identifiant à merveille au génie même de l'époque) » (Kundera, 2007: 49). À propos de cette carte postale, Philippe Hamon dans *L'Ironie littéraire, Essai sur les formes de l'écriture oblique*, parle de « fiasco » du discours ironique car « une série de catastrophes est déclenchée par la réception 'sérieuse' d'une carte postale de vacances 'ironique' » (Hamon, 1996: 37). La faillite provient du fait que l'ironie doit être partagée entre l'émetteur et le destinataire pour qu'elle puisse produire l'effet escompté qui est, dans le cas présent, celui de divertir.

Cette mise à distance de certains termes, comme si le mot ou la locution cités n'appartenaient pas au lexique du sujet citant ou comme s'il s'agissait de mots étrangers ou de néologismes est très présent dans *La Plaisanterie*. À titre d'exemple de cette *novlangue* orwélienne qui visait à bannir des mots à consonance subversive, nous avons des termes comme « *individualiste* » (Kundera, 2007: 42), « *cosmopolitisme* » qui apparaît dans le contexte suivant : « ce qui fleurait le *cosmopolitisme* (encore un péjoratif célèbre de cette époque) » (Kundera, 2007: 73), « cette *pénombre de dépersonnalisation* » (Kundera, 2007: 80 et 88), « le Parti a le *devoir* de n'avoir pas confiance en moi ! » (Kundera, 2007: 155), « s'il ne savait plus *rester dans le rang*, avec son *masque de chien* » (Kundera, 2007: 181); « tu me prendras avec mes *convictions* » (Kundera, 2007: 282); « *comprendre* la dure critique des camarades » (Kundera, 2007: 288); « le *manifeste de sa génération* » (Kundera, 2007: 398); « ces mots avaient une portée *objective* » (Kundera, 2007: 61); « des mines de véritable *homme du peuple* » (Kundera, 2007: 65).

Le langage communiste officiel est également cité entre parenthèses, il s'agit le plus souvent d'énoncés qui tiennent à des appréciations sur des étudiants : « résidus d'individualisme » (Kundera, 2007: 50); « faible intérêt pour la théorie révolutionnaire »; « mauvais comportement à l'égard des femmes » (Kundera, 2007: 51); « la fin justifie les moyens »; « esprit sain » (Kundera, 2007: 54).

Écrivain bilingue et dominant plusieurs langues, Kundera est d'autant plus sensible aux évidences langagières, à l'intraduisible, aux idiotismes réels ou prétendument tels. Certains termes pris dans des acceptions moins courantes ou forgeries fonctionnent comme des mots-clés de certaines œuvres de l'écrivain et contribuent à singulariser le texte. Dans ce contexte, le mot « *litost* » occupe de par son

étrangeté une place à part dans *Le Livre du rire et de l'oubli*. Kundera le circonscrit, le définit en traçant ses limites sémiques.

Martin Rizek, dans *Comment devient-on Kundera* parle de la « litost » et de sa prétendue intraduisibilité (Rizek, 2001: 281-282). Ce terme renverrait à des situations uniques, notamment historiques. Kundera le perçoit comme une sorte d'onomatopée traduisant la plainte d'un animal et qui par contiguïté et selon un processus de personnalisation représenterait un sentiment présent chez tout être humain mais qui ne trouverait d'équivalent que dans la langue tchèque.

Litost est un mot tchèque intraduisible en d'autres langues. Sa première syllabe, qui se prononce longue et accentuée, rappelle la plainte d'un chien abandonné. Pour le sens de ce mot je cherche vainement un équivalent dans d'autres langues, bien que j'aie peine à imaginer qu'on puisse comprendre l'âme humaine sans lui. (Kundera, 2005a:199).

Intraduisibilité contestée par Rizek pour qui ce terme correspond assez bien au champ sémantique des termes français « dépit », « ressentiment », « rancune ». S'il existe bel et bien, ce caractère non-convertible - comme on pourrait le dire d'une monnaie - tient à la singularité de l'expérience tchèque et à son étrangeté même. Un peu plus loin dans le texte, Kundera précise sa pensée en liant notion et destin d'une ancienne nation :

branle le cours de l'Histoire et conduisaient à sa perte le peuple même qui l'avait déclenchée, est l'histoire de la *litost*. (Kundera, 2005a: 246).

Cette notion dont parle Kundera est proche de celle du « ressentiment » comme l'envisage Marc Ferro dans son ouvrage *Le Ressentiment dans l'histoire* : « À l'origine du ressentiment chez l'individu comme dans le groupe social, on trouve toujours une blessure, une violence subie, un affront, un traumatisme » (Ferro, 2007: 14). Ce qu'il dit à propos des Polonais pourrait en partie s'appliquer aux Tchèques : « Le passé des Polonais, tel qu'ils se le représentent, exprime tout du long la profondeur de leur ressentiment. » (*idem*:118).

Un autre terme, celui-là encore bien plus structurant de l'œuvre, est celui de « Kitsch », expression qui nous est d'une consonance bien plus familière. Pourtant sa signification profonde dépasse chez Kundera ses acceptions communes de « style et d'une attitude

L'idée me vi

esthétique caractérisés par l'usage hétéroclite d'éléments démodés ou populaires, considérés comme de mauvais goût par la culture établie et produits par l'économie industrielle », attestées par *Le Robert*, et qui par extension peut désigner quelque chose d'« un mauvais goût baroque et provocant ».

Ce terme est employé par Kundera dans *L'Insoutenable légèreté de l'être* et expliqué dans *L'Art du roman* quand il définit les « Soixante-onze mots » ou les « Soixante-neuf mots » (le terme continuant d'apparaître dans la liste remaniée). Dans le roman, ce terme surgit comme un thème qui interrompt la narration sous forme d'une « digression », mot employé par l'auteur dans *L'Art du roman* (Kundera, 2006a:103).

Dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*, le kitsch apparaît comme une critique caustique d'un des ridicules du monde contemporain et occupe une partie substantielle de la sixième partie intitulée « La Grande Marche », allusion à une marche surmédiatisée en faveur des droits de l'homme à la frontière du Cambodge. Autour d'une dénonciation du lyrisme comme forme d'être au monde, il met l'accent sur le fait qu'en politique le kitsch n'est pas l'exclusive des pays totalitaires bien qu'il y occupe une place essentielle dans les rituels de communication et de célébration. C'est à ce genre de kitsch que se réfère Philippe Hamon dans l'ouvrage déjà cité : « Ce kitsch des régimes totalitaires modernes est plus lié à des cérémonies et à des mises en scène collectives qu'à des objets industriels comme au XIXe siècle. » (Hamon, 1996: 69).

Ce regard critique qui faisait du personnage de Ludvik, dans *La Plaisanterie*, une sorte d'étranger dans son propre pays (surprise ou ahurissement devant les cérémonies politiques de la Tchécoslovaquie comme la « bienvenue aux nouveaux citoyens ») va s'étendre au narrateur de *L'Immortalité* qui découvre en France une autre forme de dictature de l'image désignée dans un chapitre de ce roman d'« imagologie » (Kundera, 2005c: 171) qui n'a rien à voir avec cette notion en littérature comparée⁷. De façon paradoxale et provocatrice Kundera propose une équivalence entre la propagande communiste et la publicité dans le monde occidental.

Imagologie ! Qui, le premier, a forgé ce magistral néologisme ? Paul ou moi ? N'importe. Ce qui compte, c'est qu'existe enfin un mot qui permette de rassembler sous un seul toit des phénomènes aux appellations si différentes : agences publicitaires ;

⁷ L'imagologie étant « l'étude des images ou des représentations de l'étranger » (Pageaux, 1994: 59).

conseillers en communication des hommes d'État ; dessinateurs projetant la ligne d'une nouvelle voiture ou l'équipement d'une salle de gymnastique; créateurs de mode et grands couturiers ; coiffeurs ; stars du *show business* dictant les normes de la beauté physique, dont s'inspireront toutes les branches de l'imagologie. (*idem*: 172).

À l'entrée du mot « Kitsch » dans *L'Art du roman*, Kundera parle de l'emploi qu'il en fait dans *Insoutenable Légèreté de l'être*, et du sens dégradé qu'il a pris en France :

Dans la version française du célèbre essai d'Hermann Broch, le mot « kitsch » est traduit par « *art de pacotille* ». Un contresens, car Broch démontre que le kitsch est autre chose qu'une simple œuvre de mauvais goût. Il y a l'attitude kitsch. Le comportement kitsch. Le besoin du kitsch de l'homme-kitsch (*kitschmensch*) : c'est le besoin de se regarder dans le miroir du mensonge embellissant et de s'y reconnaître avec une satisfaction émue. (Kundera, 2006a:157).

Kundera revient sur cette notion dans *Une Rencontre* car pour lui le paroxysme vulgaire du romantisme en Europe centrale aboutit au *Kitsch* condamné par les personnalités littéraires du XX^e siècle : Kafka, Musil, Broch et Gombrovicz. Ce *Kitsch*, selon Kundera, est pour ces romanciers «le plus grand *mal esthétique*» (Kundera, 2009: 165). Pour Hermann Broch la grandiloquence de l'opéra wagnérien est une des manifestations du kitsch auquel s'opposera Janacek, antiromantique par excellence qui, fin XIX^e siècle avec *Jenufa*, est un des premiers à composer un opéra en prose.

D'une certaine façon on peut penser que ce kitsch kundérien n'est pas loin, sinon même concomitant de la doxa barthésienne⁸.

La nécessité de vérifier le sens de certains termes, surtout s'agissant de mots-clés, va être ainsi une constante de l'œuvre de Milan Kundera comme nous venons de le voir. Ainsi, d'autres termes seront-ils analysés et auscultés dans leurs diverses dimensions sémantiques comme c'est le cas du mot « compassion » (« soucit » en tchèque) qui occupe tout le neuvième chapitre de la première partie de *L'Insoutenable légèreté de l'être* (Kundera, 2005b: 36-38). Cette compassion dont Kundera aurait souffert en tant qu'exilé tchèque et dont aurait également pâti la réception première de l'œuvre

⁸ La doxa : « l'opinion publique, l'Esprit majoritaire, le consensus petit-bourgeois, la voix du Naturel, la Violence du Préjugé » est une des deux manières qu'a Roland Barthes, selon Khatibi, de se figurer l'étranger (Khatibi, 1987 : p.64).

hâtivement lue par ses premiers critiques et lecteurs comme le simple témoignage d'un exilé.

Bibliographie :

AMHERDT, François-Xavier (2006). « 'L'Étranger' dans l'œuvre de Paul Ricœur », *Choisir, Revue culturelle*, n° de septembre.

<URL : http://www.choisir.ch/IMG/pdf/L_etrangeur_dans_l_oeuvre_de_Ricoeur.pdf

FERRO, Marc (2007). *Le Ressentiment dans l'histoire, Comprendre notre temps*. Paris: Odile Jacob.

HAMON, Philippe (1996). *L'Ironie littéraire, Essai sur les formes de l'écriture oblique*. Paris: Hachette.

KUNDERA, Milan (2005a)⁹. *Le Livre du rire et de l'oubli*. Paris: Gallimard, Coll. Folio n° 1831.

KUNDERA, Milan (2005b). *L'Insoutenable légèreté de l'être*. Paris: Gallimard, Coll. Folio n° 2077

KUNDERA, Milan (2005c). *L'Immortalité*. Paris: Gallimard, Coll. Folio n° 2447.

KUNDERA, Milan (2006a). *L'Art du roman*. Paris: Gallimard, Coll. Folio n° 2702.

KUNDERA, Milan (2006b). *L'Ignorance*. Paris: Gallimard, Coll. Folio n° 4155.

KUNDERA, Milan (2006c). *Le Rideau*. Paris: Gallimard, Coll. Folio n° 4458.

KUNDERA, Milan (2007). *La Plaisanterie*. Paris: Gallimard, Coll. Folio n° 638.

KUNDERA, Milan (2009). *Une rencontre*. Paris: Gallimard.

PAGEAUX, Daniel-Henri (1994). *La Littérature générale et comparée*. Paris: Armand Colin.

RIZEK, Martin (2001). *Comment devient-on Kundera*. Paris: L'Harmattan.

⁹ L'année indiquée dans les œuvres de Milan Kundera dans la collection Folio correspond au dernier dépôt légal.

Les six opus romanesques rédigés par Kundera ayant été traduits, revus, corrigés avec des délais très divers, il nous semble donc essentiel de les situer dans le temps.

Risibles Amours (1959 et 1968)

La Plaisanterie (achevé en 1965)

La vie est ailleurs (1969)

La Valse aux adieux (1971 ou 1972)

Le Livre du rire et de l'oubli (achevé en 1978)

L'Insoutenable Légèreté de l'être (1982)

L'Immortalité (1988)

La Lenteur (achevé en 1994)

L'Identité (1996)

L'Ignorance (2000)

