

MILAN KUNDERA – LE KITSCH, UN POSSIBLE USAGE DE LA CULTURE

Rodica STOICESCU *

*Chacun de nous porte
en lui les mêmes espèces de
caractères et les mêmes
mœurs que la société car
elles n'y peuvent provenir
que de nous.*

Platon, *La République*

Le titre de cet article oblige à une précision du sens que l'on va donner aux termes **culture** et **kitsch**. Et cela pour deux raisons. La première envisage la polysémie des deux notions, leur ambiguïté et parfois leurs emplois contradictoires. La deuxième est motivée par le sens particulier que Milan Kundera donne au mot kitsch.

Le sens auquel je me suis arrêtée pour délimiter le mot **culture** recoupe la *cultura animi* ou *cultura mentis* [1: 231], c'est-à-dire la culture individuelle, personnelle, d'une part, et la *culture anthropologique*, conçue comme "l'ensemble des valeurs et représentations d'une société, ses façons de penser et de vivre" [1: 232], d'autre part. Cette fusion de sens implique l'échange permanent entre l'individu et la société dont il fait partie. "On ne connaît pas d'exemple de vie se suffisant à elle-même, affirme Moncef Chelli. Toute vie implique un rapport à l'extérieur et c'est l'assimilation à soi des réalités extérieures qui maintient la vie." [2: 135]

Non seulement ce "rapport à l'extérieur" – fût-il l'Histoire, la société, l'entourage ou tout cela à la fois – maintient la vie mais sans lui la vie ne serait pas possible. L'identité individuelle ou collective ne se construit, comme le dit si bien Marc Augé, "qu'à l'épreuve des autres."

On pourrait donc dire avec Geneviève Vinsonneau que l'individu est "un être de culture: à la fois produit de culture et producteur de culture." [3: 6] Ce point de vue, que j'ai adopté, m'a amenée

à la définition que Jean-Pierre Cuq et Isabelle Gruca donnent à la culture: "un ensemble de pratiques communes, de manière de voir, de penser et de faire qui contribuent à définir les appartenances des individus, c'est-à-dire les héritages partagés dont ceux-ci sont le produit et qui constituent une partie de leur identité." [4: 83]

Cette influence déterminante de la culture sur la personnalité est vécue le plus souvent comme autant d'automatismes qui poussent l'individu à la conformité. Il arrive pourtant que cette situation existentielle d'"être de culture" soit vécue consciemment à travers des choix entre différentes conduites possibles, choix qui expriment une certaine attitude envers l'existence. En d'autres mots, l'homme use de la culture dont il est le produit d'une part pour se situer dans le monde et, d'autre part, pour donner de la valeur à son existence d'être-dans-le monde. Or, là où il y a valeur il y a kitsch aussi.

Ce mot d'origine allemande est étroitement lié au monde des valeurs esthétiques. *Le Petit Robert* définit l'adjectif kitsch comme "un style et une attitude esthétiques caractérisés par l'usage hétéroclite d'éléments démodés ou populaires, considérés de mauvais goût par la culture établie et produits par l'économie industrielle." Quant au nom kitsch, le *Petit Robert* reprend la définition d'Abraham Moles qui, dans son livre célèbre, paru en 1972, *Psychologie du kitsch, l'art du bonheur*, continue la démarche initiée

* *Maître de conférences, Département des Langues Romanes et de Communication en Affaires, ASE Bucarest*

par Hermann Broch, celle d'élever un nom utilisé surtout dans l'allemand familier avec le sens: "faire quelque chose superficiellement" ou "transformer des meubles anciens" (c'est moi qui traduit) [5: 5] à une catégorie existentielle. "Le kitsch, dit Moles, a pu être considéré comme une dégénérescence menaçant toute forme d'art ou au contraire comme une forme nouvelle d'art du bonheur." (c'est moi qui traduit) [5: 6]

Moles insiste sur le parcours du dénotatif au connotatif du kitsch en soulignant qu'il est plutôt "rapport entre l'homme et les choses" qu'objet, une manière d'être, un "état d'esprit" plus qu'un style. [5: 20] De cette acception du kitsch il n'y a qu'un pas vers le **kitsch-catégorie existentielle**, pas anticipé par Broch. C'est lui qui, dans une conférence faite à l'université Yale en 1951, élargit le champ sémantique du kitsch confiné jusqu'alors dans la sphère des objets d'art de mauvais goût, en y introduisant la dimension existentielle. En s'adressant à son auditoire, Broch précise le sujet de sa conférence: "... je ne parlerai pas de l'art proprement dit, mais d'un comportement déterminé par rapport à la vie. (C'est moi qui souligne) En effet, le kitsch ne pourrait ni apparaître ni prospérer s'il n'existait pas un « *homme-kitsch* »". [6: 58]

En fait, Broch signale le conditionnement entre l'homme et la culture dont il provient. En admettant donc que le kitsch est lui aussi le produit d'une certaine culture, je me propose de voir quel est l'usage que l'homme peut en faire pour donner de la valeur à sa vie. Une réponse possible à cette question je l'ai trouvée dans l'œuvre de Milan Kundera, l'un des plus grands dénonciateurs du kitsch existentiel, sinon le plus grand, du XX-e siècle.

Dans la vision de Kundera, le kitsch se trouve dans le **principe d'inadéquation** et non pas dans son sens fonctionnaliste tel qu'il apparaît chez Abraham Moles. Il perçoit à l'origine du kitsch l'inadéquation du réel à la perception qu'en fait l'homme-kitsch, la vision idyllique, parfois extatique que celui-ci projette sur le monde. Cette illusion mensongère de la réalité, dont l'origine, selon Kundera, se trouve dans le témoignage le plus ancien de la culture occidentale, la Bible, annule le regard lucide sur la condition humaine, cette sorte de « prudence existentielle », si je peux dire, qui protège l'homme contre les clichés esthétiques embellissant la vie. C'est cet aveuglement volontaire ou inconscient devant la misère du monde, "la merde", que Milan Kundera appelle "*l'accord catégorique avec l'être*", absence de faille entre l'homme et lui-même, entre l'homme et le monde. La culture de l'Europe est bâtie sur un

illusoire principe d'adéquation qui remonte, dit-il, "au premier chapitre de la Genèse, d'où il découle que le monde a été créé comme il fallait qu'il le fût, que l'être est bon et que c'est donc une bonne chose de procréer. Appelons cette croyance fondamentale "*accord catégorique avec l'être*." [7: 311]

On pourrait donc dire que ce "désaccord métaphysique avec la merde", où le kitsch défini au sens littéral ou au sens figuré comme exclusion de "tout ce que l'existence humaine a d'essentiellement inacceptable" [7: 312], fait partie du programme génétique de l'homme. Il n'en est pas moins vrai que certaines époques sont plus propices à la floraison du kitsch, esthétique et existentiel.

Si sociologues, psychologues et anthropologues se sont mis d'accord pour reconnaître l'influence de la culture aussi bien sur les comportements individuels que sur les comportements collectifs – "on sait qu'à des degrés variables tous les comportements humains sont influencés par la culture et qu'en conséquence ils sont susceptibles de varier d'un milieu culturel à l'autre" [3: 47] –, je me suis demandé quel type de culture impose le kitsch comme catégorie existentielle et par quels moyens. J'ai découvert dans l'œuvre romanesque de Milan Kundera que le kitsch est présent aussi bien dans les sociétés totalitaires que dans les démocraties. Son grand mérite est d'avoir montré qu'il n'y a pas solution de continuité entre le kitsch produit par une idéologie totalitaire et le kitsch sécrété par les mécanismes démocratiques. Et les modèles spécifiques de personnalité enfantés par la culture du XX-e siècle qui illustrent le mieux, à mon avis, l'argumentation de Kundera sont le communiste-révolutionnaire et le dissident.

Kundera analyse les rapports complexes qui imbriquent l'homme et la culture et dévoile les mécanismes mis en œuvre par l'idéologie communiste dans le but avoué de forger un nouveau type de personnalité, ainsi que le prolongement des mêmes mécanismes dans les sociétés démocratiques. Mais il met aussi à nu, avec une ironie impitoyable, l'usage que l'homme fait de la culture dont il est issu pour s'arroger un rôle dans la société.

Partie intégrante de la culture, l'idéologie en tant que "système d'idées, philosophie du monde et de la vie" (*Le Petit Robert*) est étroitement liée aux valeurs. Or l'espace des valeurs est le plus susceptible d'être contaminé par le kitsch. D'autant plus qu'on assiste, remarque Kundera, à une dégradation progressive des valeurs européennes héritées du Moyen Âge. Valeurs autrefois sacrées: ordre, patrie, fidélité, sacrifice, elles ne sont

aujourd'hui que des mots creux, outils au service de la propagande assénée aussi bien par les idéologies totalitaires que par les partis politiques dans les campagnes électorales.

Dès 1979, Kundera annonçait que la dégradation des valeurs ne touchait pas uniquement l'Europe centrale – à l'époque dominée par des régimes communistes – mais aussi l'Europe occidentale. "L'Europe centrale, écrivait-il dans un article paru dans *Le Monde*, du 19 janvier 1979, cette région de petites nations fragiles et familiarisées avec l'idée de leur propre mort, est depuis soixante ans un miroir braqué sur la fin de l'Europe occidentale." [8: 203]

C'est dans son acception marxiste, "ensemble des idées, des croyances et des doctrines propres à une époque, à une société ou à une classe", que l'idéologie, instrument de propagande pour un seul parti politique, est la plus vulnérable au kitsch.

Chacun d'entre nous est le résultat de l'**enculturation**, définie par Geneviève Vinsonneau comme "un processus de conditionnement (conscient ou inconscient) qui se manifeste dans les limites sanctionnées par un système de coutumes." [3: 55] Or ce conditionnement suppose une conformité des comportements aux coutumes ou à la pression sociale. Si dans une société démocratique la coexistence de plusieurs courants, partis politiques, donc de plusieurs idéologies, limite la conformité à un modèle, dans les régimes politiques dictatoriaux l'idéologie du parti unique est imposée à toutes les classes sociales sous peine de mort. L'enculturation devient endoctrinement ou, dans la vision de Kundera, **kitsch totalitaire**.

Quintessence du kitsch, le **kitsch totalitaire** table sur les simulacres des valeurs de l'humanisme européen: l'amour du prochain, la fraternité, l'État, le Peuple, la Nation. Ce qui est intéressant chez Kundera, c'est l'usage que l'individu fait du type de culture imposé par le communisme pour répondre à l'exigence de la propagande de créer l'"**homme nouveau**".

Comme le remarque Lucian Boia, l'essence religieuse de la création d'un **monde nouveau** et d'un **homme nouveau**, noyau de "tout véritable mythe révolutionnaire" [9: 186], ne fait aucun doute. En s'assignant pour but d'éliminer l'altérité de tous les paliers de l'existence – "le monde nouveau est un monde libéré de contradiction" et "l'homme nouveau se caractérise par une personnalité harmonieuse et harmonieusement intégrée dans la communauté" [9: 186] –, l'idéologie communiste répond à ce désir d'embellir le réel inné dans chaque être humain, désir, nous l'avons vu, sur lequel

repose le principe de l'inadéquation propre au **kitsch-mode de vie**. Si l'on est d'accord que l'homme est un "**être-de-désir**" aussi bien dans le sens physique que métaphysique du mot, et si l'on accepte comme définition du désir "cette tendance à modifier le réel pour réaliser l'irréel" [10: 195], on ne peut contester que le désir de l'homme est d'être heureux en essayant d'exclure de sa vie, conformément à un autre principe du kitsch – le **principe réducteur** – le multiple, la différence, en un mot l'altérité. "Ainsi, remarque Grimaldi, de même que l'idée de Dieu, l'idée de vérité, l'idée de cause, l'idée de déterminisme, l'idée de substance, l'idée de sujet conspirent toutes à réduire le multiple à l'un, le différent à l'identique, et le devenir à l'éternel, de même toute dialectique consiste à rationaliser le tragique du devenir, c'est-à-dire à fixer un sens, une continuité, une nécessité, une cause, une fin, une justification à l'injustifiable, au spontané, au hasardeux, à l'insensé." [10: 290]

Le kitsch existentiel a ses assises dans le décalage entre la réalité et la vision que l'homme a de cette même réalité. Le kitsch est présent toujours et partout sous forme de clichés et se manifeste, selon Kundera, dans la sensiblerie de "la deuxième larme". "Il faut évidemment que les sentiments suscités par le kitsch puissent être partagés par le plus grand nombre, dit-il. Aussi le kitsch n'a-t-il que faire de l'insolite; il fait appel à des images clés, profondément ancrées dans la mémoire des hommes. (...) Le kitsch fait naître coup sur coup deux larmes d'émotion. La première dit: Comme c'est beau, des gosses courant sur une pelouse ! La deuxième larme dit: Comme c'est beau d'être ému avec toute l'humanité à la vue de gosses courant sur une pelouse ! Seule cette deuxième larme fait que le kitsch est le kitsch. La fraternité de tous les hommes ne pourra jamais avoir d'autre base que le kitsch." [7: 315] Voilà pourquoi, après une première tentative échouée de créer "l'homme nouveau" par la dictature de la force, les régimes communistes l'ont remplacée par la "**dictature du cœur**". Ils ont tiré sur la corde du sentiment car, dit Kundera, "les sentiments résistent à l'évolution du temps. Ils sont un fonds indestructible de conservatisme. Un résidu atavique." [11: 67]

Kundera montre comment, en camouflant la dictature de la force en "dictature du cœur", la propagande communiste a réussi, subrepticement, à créer, dans des dizaines d'années, il est vrai, **l'homme nouveau**. Les sections d'agitation et de propagande "ont créé un langage, des formules, une esthétique (...), un style de vie particulier qu'elles ont ensuite développé, lancé et imposé aux pauvres peuples." [12: 139]

La propagande communiste use des deux principes du kitsch pour créer l'homme nouveau. Même si elle a évacué son espace existentiel de toute forme traditionnelle du sacré, elle n'a pas laissé la place vide. Elle l'a embourrée d'illusions proclamées valeurs absolues qui faisaient retentir dans le cœur des néophytes tout ce que le christianisme leur avait promis pour la vie d'outre-tombe. Cette vie meilleure où tous seraient égaux, où les plus miséreux seraient glorifiés, pourrait se réaliser sur terre. Cela explique, affirme Kundera, l'enthousiasme sincère avec lequel les gens assoiffés d'illusions se sont abreuvés à cette source utopique qu'est la doctrine marxiste. "Je suis absolument certain que la lignée spirituelle qui se réclame du message de Jésus mène à l'égalité sociale et au socialisme bien plus naturellement, affirme un personnage de *La plaisanterie*. (...) L'époque révolutionnaire après 1948 n'avait pas grand-chose de commun avec le scepticisme ou le rationalisme. C'était le temps de la grande foi collective. L'homme qui, l'approuvant, marchait avec cette époque était habitué de sensations fort voisines que celles que procure la religion: il renonçait à son moi, à son intérêt, à sa vie privée, pour quelque chose de plus élevé, de supra-personnel. Les thèses du marxisme, certes, ont une origine profane, mais la portée qu'on leur reconnaissait était comparable à celle de l'Évangile et des commandements bibliques. Il se créait un cercle d'idées intouchable, donc, dans notre terminologie, sacrées." [13: 329-330]

La plupart des gens, remarque Kundera, n'adhère pas à une idéologie. C'est à la mise en scène des idées dans le spectacle que les gens sont sensibles car le spectacle reprend toujours le même thème, celui de l'unité de l'homme avec lui-même et avec les autres. La propagande communiste usait donc d'accessoires variés et efficaces pour mettre en scène les cérémonies grandioses, véritables "liturgies politiques" [9: 203] qui récupéraient le sentiment atavique du sacré.

Les participants à ces grandes fêtes nationales – Kundera évoque la célébration du 1^{er} mai – sont envoûtés par l'ambiance créée, avec un savoir incontestable, par les "agences de publicité du parti communiste" [12: 139], ambiance exaltée, si proche de celle des processions religieuses. La propagande communiste tire profit de cette soif d'unité de l'homme, de cet "*accord catégorique avec l'être*", kitsch existentiel par excellence qui, dans ses variantes: cohésion sociale, solidarité, fraternité, rend possible la légitimation du Pouvoir. "Les femmes portaient des chemises rouges, blanches ou bleues et, vues des balcons et des fenêtres, elles composaient toutes sortes de motifs: des étoiles à

cinq branches, des cœurs, des lettres. Entre les différentes sections du cortège, s'avançaient de petits orchestres qui donnaient le rythme de la marche. Quand le cortège approchait de la tribune, même les visages les plus moroses s'éclairaient d'un sourire, comme s'ils avaient voulu prouver qu'ils se réjouissaient comme il se doit, ou, plus exactement, qu'*ils étaient d'accord* comme il se doit. Et il ne s'agissait pas d'un simple accord politique avec le communisme, mais d'un accord avec l'être en tant que tel. La fête du 1^{er} mai s'abreuvait à la source profonde de l'*accord catégorique avec l'être*. Le mot d'ordre tacite et non écrit du cortège n'était pas «Vive le communisme!» mais «Vive la vie!». La force et la ruse de la politique communiste, c'était de s'être accaparé ce mot d'ordre. C'était précisément cette stupide tautologie («Vive la vie!») qui poussait dans le cortège communiste des gens que les idées communistes laissaient tout à fait indifférents." [7: 313]

Kundera insiste sur les résultats inespérés obtenus par la propagande communiste dans sa démarche de créer l'homme nouveau. Pour atteindre son objectif, clamé sur différentes tonalités, celui de "créer un nouveau style de vie" [13: 216], la propagande use de la variante la plus maligne du kitsch, le **kitsch totalitaire** qui contamine ce qu'une culture a de plus profond, de plus originaire et de plus original, son art. L'homme nouveau est né une fois que l'artiste authentique succombe sous la "dictature du cœur". Au moment où il se laisse leurrer par l'emphase des grands mots, par les clichés clinquants qui frappent là où tout homme, non seulement l'artiste, est le plus vulnérable: la peur de l'altérité.

L'homme nouveau créé par l'idéologie communiste n'est, selon Kundera, ni l'opresseur, ni l'escroc, ni l'opportuniste. Le monde que ceux-ci dominent, dont ils profitent, auquel ils s'adaptent ou tout cela à la fois, c'est le monde réel, secoué par des contradictions, des conflits, par la violence. L'homme nouveau, le communiste, c'est l'**homme kitsch** qui ne fait plus la différence entre la réalité et cet ersatz de réalité qui mime le contenu des valeurs authentiques auxquelles l'idéologie totalitaire colle l'étiquette infamante de culture "capitaliste." À l'attitude questionneuse propre à l'artiste, l'**artiste nouveau** préfère l'attitude-kitsch avec ses solutions bon marché. "Le capitalisme a détruit cette vie collective, clame un artiste converti aux valeurs de la culture socialiste. L'art populaire a perdu ainsi son assise, sa raison d'être, sa fonction. En vain tenterait-on de le ressusciter dans une société où l'homme vit à l'écart d'autrui, pour lui seul. Mais voici que le

socialisme va délivrer les gens du joug de la solitude. Ils vivront dans une collectivité nouvelle. Unis par un même intérêt commun. Leur vie privée fera corps avec la vie publique. Ils seront liés par une foule de rituels. Certains seront empruntés au passé: fêtes de la récolte, soirées de danse, coutumes liées au travail. D'autres seront des innovations: célébration du Premier Mai, meetings, anniversaire de la Libération, réunions. Partout l'art du peuple trouvera sa place. Partout il se développera, se transformera, se renouvellera." [13: 215-216]

Kundera surprend les mécanismes de fonctionnement du kitsch, son impact sur la manière dont l'homme nouveau perçoit la réalité. L'"homme kitsch" attache de la valeur à une réalité façonnée par le régime communiste selon les canons les plus tape-à-l'œil du kitsch: une réalité surdimensionnée, gouvernée par l'absence de mesure. "De fait, il allait vite apparaître que l'incroyable devenait réalité. Personne n'a jamais autant fait pour notre art populaire que le gouvernement communiste." [13: 216]

Mis au point dans les moindres détails dans les sections de propagande communiste, l'usage du "**kitsch-dictature du cœur**" a contribué beaucoup plus que la dictature politique à la transformation de l'utopie en réalité. Si la dictature politique voulait **anéantir** l'ennemi de classe, la "dictature du cœur" voulait **construire** une société nouvelle, peuplée d'hommes nouveaux. En pariant sur la "vocation" des gens de verser "la deuxième larme", la propagande s'est employée à éveiller le sentiment de la grandeur, chez des gens qui jusqu'alors étaient indifférents, sinon hostiles au communisme. Le sentiment de la grandeur, forme sublimée du kitsch, donne l'illusion à l'homme nouveau non seulement d'être contemporain avec un moment historique d'une importance exceptionnelle, mais aussi, et surtout, d'être créateur d'un monde dans lequel toutes ses angoisses et toutes ses frustrations disparaîtront au sein d'une collectivité-orchestre dirigée et surveillée par le Parti. "Notre orchestre se mit à voguer sur les grosses vagues de cette politique. (...) Et nous ne chantions pas seulement, à l'ancienne, la chanson du brigand qui avait tué sa bien-aimée, mais aussi des airs que nous-mêmes composions. Par exemple une chanson sur Staline ou sur les moissons coopératives. Notre chanson n'était plus simple évocation des temps anciens. Elle faisait partie de l'histoire la plus contemporaine. Elle l'accompagnait. Le Parti communiste nous soutenait. Aussi nos réticences politiques se dissipèrent-elles rapidement. J'entrai au Parti dès le début de l'année quarante-neuf. Les copains de

l'ensemble m'y rejoignirent l'un après l'autre." [13: 216-218]

C'est aussi l'appétence des hommes pour la gloire "anonyme" qui rend possible l'apparition de l'homme nouveau comme phénomène de masse. Vouloir jouer un rôle, le premier si possible, dans ce spectacle qu'est l'Histoire, n'est plus le propre des personnalités extraordinaires. Ce désir, éveillé par une propagande astucieuse, enflamme surtout les jeunes. Or, selon Kundera, la jeunesse est la plus vulnérable à la contamination du kitsch existentiel. "L'enivrement que nous vivons est appelé d'ordinaire griserie du pouvoir, cependant (...) je pourrais choisir des mots moins sévères: nous étions envoûtés par l'Histoire; nous étions ivres d'avoir monté le cheval de l'Histoire, ivres d'avoir senti son corps sous nos fesses; dans la plupart des cas, ça finissait par tourner à une vilaine soif de puissance, mais (de même que toutes les affaires humaines sont ambiguës) il y avait en même temps là-dedans (notamment pour nous, jeunots) la belle illusion que nous inaugurons, nous, cette époque où l'homme (chacun des hommes) ne serait plus en dehors de l'Histoire ni sous le talon de l'Histoire, mais la conduirait et la façonnerait." [13: 114]

Cette jeunesse, avide de se conduire héroïquement, a besoin de modèles, ce que le kitsch totalitaire ne tarde pas à lui offrir. En mettant à l'œuvre l'un des principes fondamentaux du kitsch, celui de déformer la réalité, la propagande communiste a forgé de toutes pièces des biographies révolutionnaires qu'elle a collées sur des destinées médiocres – la médiocrité n'est-elle pas un autre trait définitoire du kitsch ? –, destinées qu'elle fait propulser sous la lumière des projecteurs de l'Histoire. "L'appareil chargé de la propagande veille au bon ordre dans la galerie des grands morts. Parmi les héros, il lui faut un héros chef." [13: 236]

En prenant l'exemple de Julius Fucik, figure bien connue dans l'espace communiste de l'Europe de l'Est, Kundera démonte les éléments avec lesquels la propagande a fabriqué le mythe du héros révolutionnaire auquel les artistes, à l'instar des anciennes balades populaires, dédient des chansons où ils glorifient ses exploits. Aux questions qui relèvent du bon sens: "Et d'abord, pourquoi une chanson sur Fucik ? Est-ce qu'il n'y a eu que lui dans la résistance ? " [13: 235-236], la réponse-justification c'est la renommée du héros. Or cette renommée, montre Kundera, n'est due ni à une œuvre solide ni à des actions téméraires. D'ailleurs, continue-t-il, les destinées vraiment exceptionnelles embarrassent toute dictature, la dictature communiste en particulier. Si elle ne les a éliminées

physiquement, elle a interdit leur présence dans la vie publique. Il est plus facile et beaucoup plus efficace pour les sections de propagande de faire propager la version d'une biographie "héroïque" qui puisse répondre au "besoin d'adorer" des masses – soit dit en passant que ce "besoin d'adorer" est proportionnel avec leur "besoin de haïr" – que de façonner une biographie vraiment exceptionnelle selon une typologie-kitsch." Mais, peut-on se demander à juste titre: "Chaque époque n'a-t-elle pas ses symboles ? " "Soit, répond Kundera, mais il est intéressant de savoir qui a été choisi pour servir de symbole! Des centaines, alors, ont été tout aussi vaillants, et ils sont oubliés. Et c'étaient souvent des gens extraordinaires. Politiques, écrivains, savants, artistes. D'eux, on n'a pas fait des symboles. Leurs photos n'ornent pas les murs des secrétariats ni des écoles. Cependant, ils ont souvent laissé une œuvre. Mais c'est précisément l'œuvre qui gêne. On a de la peine à l'arranger, à l'élaguer, à tailler dedans. C'est l'œuvre qui dérange dans la galerie de propagande des héros. Nul d'entre eux n'est l'auteur de *Reportage écrit sous la potence* !" [13: 236]

L'espace du communisme révolutionnaire est peuplé, chez Kundera, de héros-kitsch ou "**danseurs**" qui, dans les moments les plus graves de leur vie, ne peuvent s'empêcher de donner un spectacle. C'est ce besoin d'être admirés par un public, même imaginaire, qui pousse les "danseurs" à des gestes voyants, mais d'autant plus médiocres dans leur substance.

Qu'est-ce qui fait la différence entre un Héros et un **héros kitsch** ? La réponse de Kundera est catégorique: le silence, l'absence de tout geste grandiloquent ou pathétique devant les événements les plus graves de la vie. Ou, dans le langage du bon sens, tellement pris en horreur par le kitsch, c'est **la modestie**, telle qu'elle est définie par les dictionnaires: "modération, retenue dans l'appréciation de soi-même, de ses qualités." (*Petit Robert*) Or, se demande Kundera avec ironie, "Que faire d'un héros qui se tait ? Qui s'abstient d'utiliser ses derniers moments pour un spectacle ? Pour une leçon pédagogique?" [13: 236] Un homme condamné à mort qui se tait est sans utilité pour la propagande. Il n'y a pas de place pour lui dans "la galerie des grands morts." La propagande a besoin de gestes dramatiques exprimés dans des mots qui font verser la deuxième larme: *Reportage écrit sous la potence*; elle a besoin de spectacle interprété et réinterprété et finalement falsifié afin de présenter au public l'image du Héros dont elle a tant besoin. "Fucik, bien qu'il n'eût aucune œuvre derrière lui, avait estimé capital de communiquer à l'univers ce

qu'au cachot il pensait, sentait, vivait, ce qu'il mandait et recommandait à l'humanité. Ces choses, il les notait sur des billets minuscules, faisant risquer leur peau à ceux qui, en fraude, les passaient à l'extérieur pour les conserver en lieu sûr. Quelle haute valeur devait-il attacher à ses propres pensées et impressions! Quelle haute valeur attachait-il à lui-même!" [13: 236]

Le kitsch idéologique et politique, formes sournoises de manipulation des consciences et finalement des destinées, disparaîtra-t-il avec la chute du communisme, du moins dans cette partie de l'Europe appelée Europe de l'Est ? La réponse de Kundera est formelle. Le kitsch ne disparaît pas. Il se métamorphose.

Une idéologie qui s'est employée à "créer un langage, des formules, une esthétique", donc "un style de vie particulier" [11: 139] où sous les différents accoutrements du kitsch: Solidarité, Fraternité, Patrie, Peuple, les atrocités les plus abominables étaient justifiées, ne pouvait quitter la scène de l'Histoire sans laisser des traces. Or, ces traces, condensées en quelques clichés susceptibles de tirer aux gens la deuxième larme, sont visibles, dit Kundera, aussi bien dans les anciens pays communistes que dans les démocraties anciennes. "Et comme tout ce qui est resté de Marx ne forme plus aucun système d'idées logiques, mais seulement une suite d'images et d'emblèmes suggestifs (l'ouvrier qui sourit en tenant son marteau, le Blanc tendant la main au Jaune et au Noir, la colombe de la paix prenant son vol, etc.), on peut à juste titre parler d'une transformation progressive, générale et planétaire de l'idéologie en imagologie." [12: 140]

Idéologie d'un régime totalitaire et imagologie puisent leur forte influence sur la société dans les mêmes mécanismes psychologiques qui rendent possible l'existence du kitsch: cette appétence des hommes pour une réalité édulcorée, truffée d'idées reçues, traduites "dans le langage de la beauté et de l'émotion." [11: 196] Idéologie et imagologie mettent en scène une **réalité-spectacle** qui, dit Kundera, "nous arrache des larmes d'attendrissement sur nous-mêmes, sur les banalités que nous pensons et sentons." [11: 196]

Fin analyste et en même temps démystificateur impitoyable du kitsch, Kundera met en évidence les deux grandes différences entre idéologie et imagologie. Agissant en coulisses, les idéologies ont écrit différents scénarios joués sur la scène de l'Histoire. Par un travail de sape, elles ont déclenché tous les mouvements qui allaient transformer l'époque qu'elles avaient dominée. Ce

sont les idéologies qui ont inscrit les événements historiques dans une dialectique spirituelle ou matérialiste. Quant à l'imagologie, affirme Kundera, elle annule la diachronie en plaçant les événements sous le signe de l'alternance. "À propos du rapport entre idéologie et imagologie, j'ajoute encore ceci: les idéologies étaient comme d'immenses roues, tournant en coulisse et déclenchant les guerres, les révolutions, les réformes. Les roues imagologiques tournent aussi, mais leur rotation n'a aucun effet sur l'Histoire. Les idéologies se faisaient la guerre et chacune était capable d'investir par sa pensée toute une époque. L'imagologie organise elle-même l'alternance paisible de ses systèmes au rythme allègre des saisons." [12: 142]

La deuxième différence entre idéologie et imagologie résulte du rapport qu'elles ont avec la réalité. Si la première a été vaincue par la réalité, la deuxième a gagné la bataille livrée contre cette même réalité. "Toutes les idéologies ont été vaincues: leurs dogmes ont fini par être démasqués comme illusions et les gens ont cessé de les prendre au sérieux. Par exemple, les communistes ont cru que l'évolution du capitalisme appauvrirait de plus en plus le prolétariat; découvrant un jour que tous les ouvriers d'Europe se rendaient en voiture à leur travail, ils eurent envie de crier que la réalité avait triché. La réalité était plus forte que l'idéologie. Et c'est précisément en ce sens-là que l'imagologie l'a dépassée: l'imagologie est plus forte que la réalité..." [12: 141]

Mais comment l'imagologie a-t-elle pu remporter cette victoire sur la réalité? En forgeant une autre, c'est la réponse de Kundera. Une réalité virtuelle, créée par les médias, où il est extrêmement difficile de tracer la frontière entre l'illusoire et le réel. Si le bon sens saisissait sans grand effort la faille entre ce que la propagande présentait comme réalité et son expérience quotidienne de la réalité, sous le règne de l'imagologie il est impossible de faire la différence entre ce qui est réel et ce qui ne l'est pas. Car qu'est-ce que l'image sinon "cet espace imaginaire où personne n'est possesseur de la vérité" [11: 197] ou plutôt, comme le dit Jean-Marie Domenach, l'espace d'une vérité spéculaire, "reflets indéfiniment renvoyés par le jeu de glaces des médias et de la publicité." [14: 115]

La victoire incontestable de l'imagologie aussi bien sur l'idéologie que sur la réalité elle-même, s'explique surtout par une sorte de pragmatisme des imagologues. A la différence des idéologues qui croyaient à la pérennité de leur système d'idées, les imagologues "créent" des réalités passagères en fonction du goût du grand public. La place de

l'idéologie de masse a été prise par la culture de l'image dont l'impact sur le comportement de tout un chacun est aussi fort, sinon plus fort que celui de l'idéologie. "Les imagologues, dit Kundera, créent des systèmes d'idéaux et d'anti-idéaux, systèmes qui ne dureront guère et dont chacun sera bientôt remplacé par un autre, mais qui influent sur nos comportements, nos opinions politiques, nos goûts esthétiques, sur la couleur des tapis du salon comme sur le choix des livres, avec autant de force que les anciens systèmes des idéologues." [12: 143]

Et pourtant, si l'idéologie totalitaire a été vaincue par l'imagologie dans les pays où elle a servi les régimes communistes, elle n'est pas morte pour autant. Les symboles sacrés: justice, fraternité, égalité, au nom desquels les communistes des premiers temps voulaient changer le monde, laissent indifférentes les générations de l'après-communisme, plus influencées par d'autres clichés brandis par l'imagologie. En échange, ils persistent dans ce que Kundera appelle la gauche politique occidentale. Cela ne veut pas dire que pour lui la droite arrive à s'écarter du kitsch. Tant s'en faut. Droite et gauche, dans la vision de Kundera, se retrouvent sous le même chapeau: le kitsch politique. "Depuis l'époque de la Révolution française, une moitié de l'Europe s'intitule la *gauche* et l'autre moitié a reçu l'appellation de *droite*. Il est pratiquement impossible de définir l'une ou l'autre de ces notions par des principes théoriques quelconques sur lesquels elles s'appuieraient. Ça n'a rien de surprenant: les mouvements politiques ne reposent pas sur des attitudes rationnelles mais sur des représentations, des images, des mots, des archétypes dont l'ensemble constitue tel ou tel *kitsch politique*." [7: 323]

Mais ce n'est que la gauche occidentale et ses sympathisants qui continuent à vibrer à ce que Kundera appelle le *kitsch communiste* dans tous ses états: la Grande Marche. "L'idée de la Grande Marche, dont Franz aime à s'enivrer, c'est le kitsch politique qui unit les gens de gauche de tous les temps et de toutes les tendances. La Grande Marche, c'est ce superbe cheminement en avant, le cheminement vers la fraternité, l'égalité, la justice, le bonheur et, plus loin encore, malgré tous les obstacles, car il faut qu'il y ait des obstacles pour que la marche puisse être la Grande Marche." [7: 323]

Il serait naïf, donc kitsch, de croire que l'imagologie ne met pas au profit l'héritage des idéologies totalitaires. N'oublions pas que les redoutables sections de propagande à la disposition du parti unique se retrouvent dans les puissantes agences de publicité au service de tous ceux qui veulent "se créer" une image. Or, comment peut-on

mieux faire connaître un homme et ses actions qu'en le faisant jouer dans un spectacle ? La mise en scène est la même, les moyens techniques en sont différents. Grâce à la globalisation médiatique, le spectacle grotesque qui se jouait devant un rideau de fer devient planétaire: "... nous vivons tous sous le regard des caméras. Cela fait désormais partie de la condition humaine. Même quand nous faisons la guerre, nous la faisons sous l'œil des caméras. Et quand nous voulons protester contre quoi que ce soit, nous ne réussissons pas à nous faire entendre sans caméras." [15: 86- 87]

Ce que Kundera dénonce dans l'usage que l'imagologie fait du kitsch, c'est la mise en scène d'un drame authentique, prétexte pour les gens qui occupent déjà le devant de la scène de se mettre encore plus en valeur. Plus un événement est tragique, plus les imagologues s'en servent afin d'offrir à leurs clients la possibilité d'être sous les projecteurs. "Au Cambodge, il y avait la famine et les gens mouraient sans soins médicaux. Les organisations internationales de médecins avaient déjà demandé plusieurs fois l'autorisation d'entrer dans le pays, ce que les Vietnamiens refusaient. De grands intellectuels occidentaux avaient donc décidé d'organiser une marche à la frontière cambodgienne et, par ce grand spectacle interprété sous les yeux du monde entier, d'imposer l'admission des médecins dans le pays occupé." [7: 325]

Le triomphe de l'imagologie prouve que l'homme kitsch n'a pas disparu. On le retrouve parmi les participants à la Grande Marche, nourri d'idéaux révolutionnaires, bercé par l'illusion d'appartenir à une grande famille. "La Grande Marche [n'a] cessé de l'émouvoir. C'est beau de rêver qu'on fait partie d'une foule en marche qui s'avance à travers les siècles, et Franz n'a jamais oublié ce beau rêve." [7: 235]

On le retrouve aussi dans la galerie de ceux qui consacrent leur vie "à combattre pour le bien". Le mot d'ordre creux: "Vive la vie", qui enflammait le cœur des communistes d'antan, à peine changé: "Le bien, c'est la vie" devient le repère moral de l'homme kitsch. "Ainsi la lutte contre l'avortement, contre l'euthanasie, contre le suicide est devenue le but de son existence." [12: 129]

Le résultat de cette lutte pour "le bien", menée sous l'œil vigilant des caméras, est décrit par Kundera avec une ironie amère et en même temps impuissante. La dictature de l'image qui impose le kitsch comme mode d'existence est infiniment plus forte que le bon sens. "Au cours d'une récente émission sur l'euthanasie, Bertrand Bertrand s'est laissé filmé au chevet d'un malade paralysé, amputé

de la langue, aveugle et souffrant de douleurs perpétuelles. Il se tenait assis au bord du lit, penché sur le malade, et la caméra le montrait en train de lui insuffler l'espoir de lendemains meilleurs. Au moment où il prononçait le mot « espoir » pour la troisième fois, le malade, brusquement excité, poussa un long et terrible hurlement semblable au cri d'un animal, cheval, taureau, éléphant ou les trois ensemble..." [12: 129-130]

Les idéologies totalitaires et l'imagologie créent certains prototypes humains qui ne sont pas si différents les uns des autres. "**Danseurs-dissidents**" et "**danseurs-politiques**" ont le même souci, celui d'occuper la scène pour faire rayonner leur moi. Tous les deux placent leur existence sous le signe de la beauté, ce que pour Kundera est l'expression même du kitsch. Le "danseur", dit-il, "veut faire de sa vie une œuvre d'art (...) C'est dans cette obsession de voir en sa propre vie la matière d'une œuvre d'art que se trouve la vraie essence du danseur; il ne prêche pas la morale, il la danse ! Il veut émouvoir et éblouir le monde par la beauté de sa vie ! Il est amoureux de sa vie comme un sculpteur peut être amoureux de la statue qu'il est en train de modeler." [15: 29]

Mais la figure du "dissident-danseur" est déformée elle aussi, dans la bonne tradition du kitsch, pour correspondre au mythe du dissident communiste en usage dans l'Occident démocratique. Le "besoin d'adorer" en tant que valeur atemporelle persiste dans les sociétés les plus désacralisées, comme la France. Faute d'avoir ses propres "héros-dissidents", la France se rue vers les "dissidents-d'apparat" des anciens pays communistes.

Kundera procède à une double démystification. Il dévoile d'abord les circonstances favorables à un acte de fausse dissidence: le hasard ou la lâcheté. Malgré son aversion pour tout acte d'opposition au communisme, un savant tchèque qui "ne s'intéressait qu'aux mouches", ancien directeur de section de son institut, n'a pas le courage de refuser la requête d'un groupe d'opposants notoires du régime "de mettre à leur disposition une salle pour qu'ils puissent y tenir des réunions semi-clandestines." [15: 64- 65] Son côté "danseur" – il percevait le groupe d'opposants comme "un petit public d'observateurs" – qui le poussait à dire oui, l'emporta sur l'aversion et la prudence, décidément favorables au non. "C'est donc, précise Kundera, si on veut être exact, à cause de sa lâcheté qu'il a été ensuite chassé de son travail et ses enfants de l'école." [15: 64-65]

Il démonte ensuite les mécanismes mis en œuvre par l'imagologie qui fait d'un faux dissident

un martyr afin de répondre aux revendications d'une société en manque de héros. L'imagologie use des mêmes moyens que la propagande lorsqu'elle transformait un destin médiocre en héros de la résistance anti-fasciste. Les accessoires propres à chaque époque sont utilisés avec profit afin d'assurer le succès du spectacle qui a pour héros **la victime**.

Si, dans le cas de Fucik, la propagande comptait – et elle ne s'est pas trompée – sur la réaction des personnalités occidentales, âpres défenseurs des régimes communistes [16], l'imagologie se sert de l'immense pouvoir de l'image pour créer des martyrs vivants qui montent glorieusement sur la scène de l'Histoire. "Vous, précisément vous, les intellectuels de votre pays, en manifestant une résistance opiniâtre à l'oppression communiste, vous avez montré le courage qui si souvent nous manque, vous avez montré une telle soif de liberté, je dirais même une telle bravoure de liberté, que vous êtes devenus pour nous l'exemple à suivre." [15: 78]

Kundera surprend la naissance de l'homme-kitsch sous les feux des projecteurs: "...il sait qu'il est en train de vivre le plus grand moment de sa vie, le moment de gloire, oui, de gloire, pourquoi ne pas dire ce mot, il se sent grand et beau, il se sent célèbre et désire que sa marche vers sa chaise soit longue et ne finisse jamais." [15: 70]

Après la chute du communisme, le dissident-kitsch renaît de ses cendres avec une identité nouvelle à laquelle il adhère sans réserve. Il lui arrive souvent, lorsque l'Actualité Historique le fait monter sur la scène, de croire à tel point à la réalité de sa dissidence, que la deuxième larme d'émotion lui monte aux yeux. "Au cours des vingt secondes que dure son déplacement, quelque chose d'inattendu lui arrive: il succombe à l'émotion. (...) Il sent les larmes lui monter aux yeux. Cela le gêne un peu (...) mais ensuite il se dit, pourquoi ne pas se laisser aller pour une fois: ces gens devaient se sentir honorés par son émotion qu'il leur offre comme un petit cadeau de Prague." [15: 67-69]

La dissidence rapporte, remarque Kundera. Donc, les imagologues se mettent au travail et, pour "provoquer une sécrétion lacrymale collective", enveloppent dans la "mystique de la victime" les personnalités qui ont quitté leur pays sans être pour autant des opposants ouverts du régime communiste.

Le kitsch se retrouve partout où l'image, l'apparence se substitue à l'essence. Propagande communiste ou imagologie politique occidentale font le même usage du kitsch: créer des identités

nouvelles afin de répondre au goût du public. Y a-t-il une différence, peut-on se demander à juste titre avec Kundera, entre la manière dont on a accouché les faux résistants anti-nazis et celle qui a inventé les faux dissidents ? "Un jour, un mouvement politique organisa une exposition de toiles de Sabina en Allemagne. Sabina prit le catalogue: devant sa photo étaient dessinés des fils de fer barbelés. A l'intérieur, il y avait sa biographie qui ressemblait à l'hagiographie des martyrs et des saints. Elle avait souffert, elle avait combattu l'injustice, elle avait été contrainte d'abandonner son pays torturé et elle continuait le combat. « Avec ses tableaux, elle se bat pour le bonheur" », disait la dernière phrase du texte. Elle protesta, mais on ne la comprenait pas." [7: 319]

Comment le bon sens peut-il se protéger contre le kitsch ? La jeune femme peintre a une attitude apparemment paradoxale. À la mystification de sa vie elle répond avec une autre mystification: elle renonce à son identité et s'en fabrique une autre, épurée de tous les éléments biographiques susceptibles d'éveiller l'appétit pour le kitsch. "Depuis, elle entourait sa biographie de mystifications et, plus tard, quand elle se retrouva en Amérique, elle réussit même à cacher qu'elle était tchèque. C'était un effort désespéré pour échapper au kitsch que les gens voulaient fabriquer avec sa vie." [7: 319-320]

Mais peut-on vraiment échapper au kitsch ? Impossible, répond Kundera. Et cela pour deux raisons. La première, c'est que la culture des Temps modernes, porteuse "des valeurs suprêmes par lesquelles les Européens se reconnaissaient, se définissaient, s'identifiaient" [11: 154], a cédé la place à un amalgame de valeurs de pacotille. Nous vivons dans "un monde dévasté", affirme Kundera. Le "monde dévasté", souligne-t-il chaque fois qu'il en a l'occasion, n'est pas uniquement le miroir des univers totalitaires. La dévastation se trouve peut-être en germe dans toutes les composantes de la culture. Il s'agit, comme le remarque François Ricard, d'une "dévastation métaphysique", "une dévastation bien plus ancienne et bien plus vaste que celles des totalitarismes, bien plus radicale que ce qu'on a pu appeler le « désenchantement » moderne, car elle a vidé de leur substance toutes les catégories de la pensée et de l'existence, ruiné toutes les valeurs, perverti tous les repères, sapé toutes les significations, et elle ne laisse derrière elle qu'absence, simulacre et chaos." [17: 465-466]

Or, ce monde sans valeurs et sans repères pour le "bon-goût" existentiel, si je peux dire, est un terrain fertile pour le pullulement de toutes formes du kitsch,

idéologique ou esthétique. Il ne faut pas se méprendre, nous avertit Kundera, sur la résistance exceptionnelle du kitsch dans la culture. Il n'a pas disparu, nous l'avons vu, avec le kitsch totalitaire. Il revient de plus belle, dissimulé ou à vue dans l'esthétique des médias. Il devient, dit Kundera, "notre esthétique et notre morale quotidienne." [11: 196]

L'invulnérabilité du kitsch est due aussi à l'effet pervers qu'il a sur l'homme. Le kitsch totalitaire, le kitsch imagologique ont créé, chacun à sa façon, un homme nouveau pour lequel la culture-kitsch est devenue indispensable. En se nourrissant du spectacle médiatique qui efface la frontière entre réel et fiction, l'homme-kitsch devient consommateur d'images. Il se confond avec les images.

Sans juger le kitsch selon des critères éthiques, comme Broch qui y voyait le symbole du "mal radical", du mal absolu, [18] Kundera, ennemi, s'il en est, des sentences morales, n'hésite pas à le placer à l'origine de la dégradation des valeurs authentiques. Il est d'autant plus nuisible, affirme-t-il, qu'il menace la culture dans ce qu'elle a de plus précieux, "son respect pour l'individu, respect pour sa pensée originale et pour son droit à une vie privée inviolable." [11: 197-198]

Le kitsch est partout. Personne n'y échappe. Broch disait même qu'il n'est point d'art sans au moins "une goutte de kitsch". Peut-on donc en conclure que le kitsch est une maladie incurable ? Sans se méprendre sur la résistance du kitsch à tout remède purificateur, Kundera indique néanmoins deux armes redoutables contre ce pourvoyeur d'illusions.

La première arme, la plus redoutable selon Kundera, c'est le roman lui-même. Ce roman qui, dans la tradition ouverte par Cervantes, voit le monde comme ambiguïté. Le roman qui oppose à la vérité absolue "un tas de vérités relatives qui se contredisent", le roman qui possède comme "seule certitude la sagesse de l'incertitude." [11: 17]

Mais dans le roman, c'est l'**ironie** qui porte le coup mortel au kitsch. Et Kundera en use pleinement afin de ridiculiser le mensonge embellissant le monde. "L'ironie irrite, dit-il. Non pas qu'elle se moque ou qu'elle attaque mais parce qu'elle nous prive des certitudes en dévoilant le monde comme ambiguïté." [11: 159]

Le roman "*antylirique*, antiromantique, sceptique, critique" [11: 168] provoque lui aussi une attitude existentielle. C'est la deuxième arme contre le kitsch. Devant l'extase lyrique prêchée pêle-mêle par différents courants esthétiques ou idéologies de toutes sortes, Kundera dresse l'œuvre des "artistes-désenchantés": Kafka, Musil, Broch, Gombrowicz, Beckett, Ionesco, Fellini. Et bien sûr, dans la galerie de ces grands noms, il faut ajouter celui de Kundera lui-même. Grâce à ces continuateurs d'une tradition qui fait de l'art un espace d'interrogations, "l'homme devient individu." [11: 192] L'individu, l'homme qui a perdu "la certitude de la vérité et le consentement unanime des autres" est la création de la culture anti-kitsch. C'est un homme qui a le courage de se voir tel qu'il est. Il ne dissimule pas derrière la "deuxième larme" sa condition d'être-incarné. "Si quelque chose m'a toujours profondément écœuré chez l'homme, avoue Kundera par la voix d'un de ses personnages, c'est bien de voir comment sa cruauté, sa bassesse et sa bêtise parviennent à revêtir le masque du lyrisme." [19: 137]

En conclusion, on peut dire que la culture secrète le kitsch et en même temps son remède. L'homme, être de culture, a dans ses gènes le kitsch, tout comme la possibilité de se dresser contre lui. Il est vrai, nous l'avons vu, que certains moments de l'Histoire favorisent, si l'on peut dire, une "explosion" du kitsch. C'est le cas des régimes totalitaires et, malheureusement, celui de la société contemporaine qui vit sous la dictature de l'imagologie. Mais, il n'en est pas moins vrai que la résistance anti-kitsch dans ces mêmes périodes est à la mesure de son foisonnement.

Personne n'échappe au kitsch, il faut le redire. Sans l'avouer, nous avons tous, plus ou moins, besoin de nous regarder dans "le miroir du mensonge embellissant" et de nous y "reconnaître avec une satisfaction émue." [11: 160] Pierre Mertens dit même que le droit au kitsch devrait être presque un droit de l'homme. Mais où est la frontière entre le kitsch inoffensif qui, pourquoi ne pas le dire, rend la vie supportable, et le kitsch – mode de vie, manipulateur de la réalité et de la destinée des hommes? La réponse à cette question se trouve, à mon avis, dans un bon usage de la culture dont chacun est issu.

NOTES ET RÉFÉRENCES

1. Compagnon, A., «La culture, langue commune en Europe?», in *Qu'est-ce que la culture?*, sous la direction d'Yves Michaud, Éditions Odile Jacob, Paris, 2001
2. Chelli, M., *L'évolution des idées dans la culture occidentale*, Édition Marketing, Paris, 1987
3. Vinsonneau, G., *Culture et comportement*, Armand Colin / HER, Paris, 2000
4. Cuq, J.-P., Gruca, I. *Cours de didactique du français langue étrangère*, Presses Universitaires de Grenoble, 2002
5. Moles, A., *Psychologie du kitsch, l'art du bonheur*, traduit en roumain, *Psihologia kitschului, arta fericii*, Editura Meridiane, București, 1980
6. Broch, H., «Quelques remarques sur le problème du kitsch», in Gillo Dorfles, *Le kitsch*, traduit de l'italien, Éditions Complexe, Bruxelles, 1978
7. Kundera, M., *L'insoutenable légèreté de l'être*, Gallimard, Paris, 1984
8. Rizek, M., *Comment devient-on Kundera ?*, L'Harmattan, Paris, 2001.
9. Boia, L., *Pour une histoire de l'imaginaire*, Les Belles Lettres, Paris, 1998
10. Grimaldi, N., *Le Désir et le temps*, Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 1992
11. Kundera, M., *L'art du roman*, Gallimard, Paris, 1986
12. Kundera, M., *L'immortalité*, Gallimard, Paris, 1990
13. Kundera, M., *La plaisanterie*, Gallimard, Paris, 1968
14. Domenach, J.-M., *Enquête sur les idées contemporaines*, Éditions du Seuil, Paris, 1981
15. Kundera, M., *La lenteur*, Gallimard, Paris, 1995
16. Martin Rizek rappelle que les deux textes que Sartre a consacrés à Julius Fucik, un discours paru dans les *Lettres françaises*, 17-24 juin, 1954, et «Reportage écrit sous la potence», adhéraient "sans aucune distance au mythe d'une foi communiste inébranlable créé par la propagande tchécoslovaque. " (*op.cit.*, p. 292)
17. Ricard, F., «Le roman de la dévastation», postface à *La plaisanterie*, *op.cit.*
18. « Le producteur de kitsch n'est pas un producteur d'art inférieur, affirme Broch, ce n'est pas un artiste doté de facultés créatrices inférieures ou même nulles. C'est un homme qu'on ne peut absolument pas évaluer selon des critères esthétiques mais qui doit plus simplement être jugé comme un être éthiquement abject, comme un malfaiteur qui veut le mal au plus profond de lui-même. Et puisque c'est le mal radical qui se manifeste dans le kitsch (ce mal en soi est le pôle négatif absolu de tout système de valeurs), le kitsch doit être considéré comme « mal » non seulement pour l'art mais pour tout système de valeurs qui n'est pas un système d'imitation. " (*La représentation du mal*, in Gillo Dorfles, *op. cit.*, p. 82)
19. Kundera, M., *La valse aux adieux*, Gallimard, Paris, 1988