

MILAN KUNDERA ET LE «RETOUR ÉTERNE L» COMME METAPHORE DE L'EXIL*

Georgeta Tcholakova

” – *Maître, je voudrais que vous me conduisiez en avant.*

– *Je veux bien, mais c'est où ?*

– *Je vais vous dire un secret : en avant, c'est n'importe où. “*

Milan Kundera. *Jacques et son maître : hommage à Denis Diderot*

La détermination du but de la vie, conçue comme un mouvement existentiel, revient à contrarier le mouvement lui-même car matérialiser le lieu de destination signifie le finaliser, le déterminer en objet figé et refuser l'idée de mouvement qui est, en fait, l'évolution existentielle elle-même. « En avant, c'est n'importe où », dit Kundera. Il faut y aller non pas pour chercher le « paradis perdu », mais juste pour échapper au piège gravitationnel d'un point fixe. Éviter la conquête de la dimension spatiale qui est par essence historique, sociale, collectif, et se laisser mené par le mouvement d'une idée, d'une émotion, d'une réflexion assimilées à des catégories temporelles de l'existence humaine : dans cette perspective idéelle se retrouve le conditionnement philosophique réunissant les deux notions, celle de l'« exil » et celle du « retour éternel » qui semblent être des concepts clés dans la pensée artistique du XXe s. En ce sens, la littérature de l'exil – ou bien sur l'exil –, étant contrariée par le régime totalitaire du pays natal et transposée dans un contexte culturel étranger, s'est attachée surtout aux idées philosophiques et aux dimensions existentielles du temps, et par conséquent des notions telles que « l'éternel retour » acquièrent un rôle primordial à la fois, comme élément constitutif du sujet, mais également comme conception globalisant la problématique de l'être et de l'existence.

Mais l'exil et le retour ne sont-ils pas des termes contradictoires, renfermant deux modes d'existence tout à fait différents et incohérents ? A propos des écrivains émigrés, tels que Milosz, Brandys, Kristeva, Forman pour ne citer qu'eux,

Kundera introduit dans son essai *L'exil libérateur* le terme "Grand Retour" en l'opposant à celui de l'exil : « La fin du communisme ne les a-t-elle pas incités à célébrer dans leur pays natal la fête du Grand Retour ? » (Kundera 1994) Alors, on s'aperçoit que dans la pensée de Kundera l'opposition principale consiste plutôt en l'attribut axiomatique du retour, en la conceptualisation du terme et non pas en sa taxinomie. Ainsi, la notion du «retour» dans l'essai cité et celle du «retour» dans *L'Insoutenable légèreté de l'être* (écrit en tchèque en 1982, éd. fr. en 1984) ramènent à deux mondes différents : le premier à la terre des racines natales, l'autre à tout ce qui est ailleurs. Et non seulement Kundera, mais en général tous les écrivains tchèques qui n'ont pas servi le régime communiste, oscillent entre le Grand Retour et le Retour Eternel dans la recherche des valeurs humaines, grandes et en même temps éternelles.

A l'époque du communisme, la résistance intellectuelle de la littérature tchèque s'est manifestée sous des formes variées : un grand nombre d'intellectuels ont refusé de quitter le pays (Seifert, Hrabal, Vaculík, Havel...), d'autres écrivains ont choisi l'exil (Kundera, Škvorecký, Kolář, Král, Blatný ...). Mais les deux espaces culturels, celui de l'exil intérieur et celui de l'exil extérieur, se sont construits sur la base d'une problématique plus au moins identique – celle de l'Homme défiant la société. Il en résulte assurément le fait qu'il existe aujourd'hui une variété de modes artistiques exclusivement riche et féconde à étudier en tant que système d'interprétations représentatives pour le phénomène de l'exil qui d'un côté se manifeste comme une résistance interne au régime totalitaire, et de l'autre, comme une opposition attaquant le régime de l'extérieur. L'espace clos et étouffant du régime totalitaire évoque des idées kafkaiennes de la peur existentielle (Fuks), de l'absurdité de la coexistence et de la communication sociales (Havel), et la poésie née dans ce contexte s'inspire du silence assourdissant des mots (Holan, Skala, Křivánek). L'autre espace littéraire, celui de l'exil externe, se situe dans les dimensions d'un univers anonyme et en même temps réel dans lequel il n'est pas

besoin d'identification linguistique (Kolář¹), c'est l'espace de la réflexion philosophique (Kundera), mnémonique (Škvorecký²), c'est l'interface produite de la confrontation permanente entre la maturité intellectuelle de la civilisation et l'absurdité de l'Histoire et de l'existence.

Evidemment, le phénomène de l'exil est dû à l'évolution dans la sphère des idées politiques, il se nourrit du dynamisme de la pensée révoltée et c'est pour cela que l'idée principale par laquelle il se réalise et se transforme en idée esthétique et littéraire, consiste dans la présentation de l'existence comme un mouvement perpétuel et infini. Mais quelle est la structure de ce mouvement, quels sont les motifs et les objectifs qui le conditionnent, d'où vient et où va l'Homme marqué par le syndrome de l'exil ?

Indépendamment du contexte concret dans lequel l'œuvre littéraire est créée, indépendamment de l'environnement culturel de son origine – dans l'exil interne ou externe –, l'image littéraire de ce mouvement perpétuel de l'existence se construit plus ou moins dans le même registre conceptuel : soit elle évolue sur le plan linéaire et chronologique comme un voyage sans retour évoquant ainsi l'idée de la mort, soit dans le mouvement inscrit dans le cyclisme mythique. Ce deuxième type d'interprétation renvoie l'idée de l'exil à la métaphore du Retour éternel qui est d'ailleurs largement interprétée dans la pensée philosophique, ethnologique et littéraire. Dans la littérature tchèque de l'exil (interne ou externe) cette métaphore implique des connotations sur l'Histoire – une problématique à laquelle la société tchèque a été très sensible surtout après les événements de 1968 – ainsi que sur l'Homme et les dimensions existentielles de sa vie personnelle et sociale.

Les interprétations du Retour éternel comme métaphore de l'exil débouchent sur deux réflexions principales qui fonctionnent dans l'œuvre des plus grands

¹ Jíří Kolář né en 1914. Poète et plasticien tchèque, signataire de la Charte 77 avec V. Havel. Ses collages lui valent une réputation mondiale.

² Josef Škvorecký né en 1924 à Bohême. Traducteur de grands écrivains américains en tchèque et auteur d'une dizaine de romans et de recueils de nouvelles. Après le Printemps de Prague

écrivains tchèques comme conception axiomatisant l'époque autant que comme principes constitutifs de la poétique : ce sont la *répétition* interprétant le retour éternel comme répétition du même, et la *variation* comme le retour éternel vers les valeurs essentielles de l'existence.

Dans *Le gai savoir*³ Nietzsche présente l'éternel retour du même comme « le poids le plus lourd » : « Cette vie telle que tu la vis maintenant et que tu l'as vécue, tu devras la vivre encore une fois et d'innombrables fois /... /. L'éternel sablier de l'existence ne cesse d'être renversé à nouveau – et toi avec lui, ô grain de poussière de la poussière ! » (Nietzsche 1999 :232). L'éternel retour s'identifie au destin et à la volonté de conservation de soi. « Par lui, dit Jules Chaix-Ruy dans son étude sur Nietzsche, en effet, l'ego s'inscrit dans le cycle toujours renaissant de toutes choses, dans la roue des existences, et s'affirme au sein de cette force comme un moment nécessaire du devenir. Ce qui s'offrait à lui comme une «vocation» maintenant lui apparaît comme une «fatalité». (...) Il découvre ce qu'était cette «vocation» : il est, il doit être, en même temps que le prophète du Surhomme, l'annonciateur du «Retour Eternel» (Chaix-Ruy 1964 :112). Cependant, caractérisant le Surhomme en tant qu'une nature dionysienne, Nietzsche attribue à l'idée du Retour éternel le sens métaphysique réunifiant les deux forces opposées et semble-t-il contradictoires : la force créatrice et la force destructive. Mais la contradiction ne peut être redoutable que d'un regard dialectique, qui d'ailleurs n'est pas le regard nietzschéen. Dans la philosophie de Nietzsche, la création et la destruction ne sont pas deux catégories adverses, l'une positive, l'autre négative, parce que leur aspect éthique est chez lui complètement supprimé. L'incarnation du Retour éternel n'est alors possible que par la coexistence du bien et du mal, de la création et de la destruction, de l'affirmation et de la négation. Et c'est justement le manque des repères éthiques qui fait du Surhomme nietzschéen un personnage dramatique et tragique : marqué par un destin exceptionnel, mais sans avoir le droit

s'exile au Canada. A Toronto il organise la Maison d'Editions Sixty-Eight Publishers qui devient le centre culturel de la littérature tchèque en exil.

de poser des dilemmes, c'est-à-dire, sans avoir la liberté de choisir sa direction existentielle. Le personnage incarnant l'idée du Retour éternel est, semble-t-il, marqué par la fatalité, sa route est déterminée, prédestinée.

Le Retour éternel, dans le contexte social, ne donne que l'image du cercle vicieux dans lequel tourne le monde en répétant les mêmes expériences et les mêmes fautes des époques et des générations précédentes. C'est aussi le sens dans lequel Camus, un autre grand écrivain de l'exil, conçoit ce terme : « On comprend mieux le «retour éternel» si on l'imagine comme une répétition des grands moments – comme si tout visait à reproduire ou à faire retentir les moments culminants de l'humanité » (Camus 1964 :28). L'éternel retour du même implique donc plutôt le sens de la répétition qui selon Nietzsche est une malédiction et en même temps une responsabilité historique et un honneur exclusif et singulier. Chez Kundera l'idée de cette malédiction est nettement explicite : « L'homme ne peut être heureux puisque le bonheur est désir de répétition » (Kundera 1999 :434). Et c'est justement la responsabilité éthique devant la répétition qui constitue la métaphore du «fardeau le plus lourd» qu'il emprunte de Nietzsche : « Dans le monde de l'éternel retour, chaque geste porte le poids d'une insoutenable responsabilité » (Kundera 1999 : 15). D'un côté la répétition empêche l'oubli et tout ce qui se produit dans l'histoire a un sens profond parce que le fait qu'il se produit plusieurs fois prouve son importance : ce qui se produit plusieurs fois dans la vie sociale de l'humanité ne peut être ni fortuit ni fugitif. D'un autre côté la répétition automatise, unifie la mentalité ; elle fait naître le stéréotype et le kitsch, elle suggère l'absurdité évoquée par la fonction sémiologique de la répétition. En ce sens, le théâtre de l'absurde – notamment illustré dans la littérature tchèque par Václav Havel⁴ –, en apprivoisant à son tour le principe de la répétition insensé, interprétera également l'idée du retour éternel. Cela aboutira à sa grotesque extrême

³ Nietzsche développe l'idée du Retour Eternel dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, *La volonté de puissance* et *Le gai savoir*.

⁴ Václav Havel né à Prague en 1936. Dramaturge et politicien. A l'époque du communisme interdit de publication. Elu président de la République en 1989.

en ridiculisant le cercle vicieux non seulement de la société totalitaire mais aussi de la mentalité humaine piégée par l'absurdité du régime communiste.

La répétition comme un phénomène négatif capturant l'esprit des masses, pénètre aussi dans la sphère de l'esthétique. Dans cette perspective, il est évident que la répétition banalise les formes et engendre le stéréotype qui est d'après Kundera l'essence du kitsch conçu comme phénomène esthétique ainsi que socio-psychologique incorporant «l'insoutenable légèreté de l'être» : «Toutes les situations capitales de la vie sont pour une fois, sont sans retour. Pour qu'un homme soit un homme, il faut qu'il soit pleinement conscient de ce non-retour.» (Kundera 2000a : 225-6).

Transposée dans le modèle de la société totalitaire, l'idée de la répétition du même incarne le cloisonnement maudit d'un système idéologique basé sur l'absurdité insensée du stéréotype comme mode de vie et de la mentalité modelée par ce système. Dans le théâtre de Václav Havel, l'idée du mouvement répétitif évoquant l'uniformisation se transforme en un des procédés dramaturgiques privilégiés par l'auteur. Dans presque toutes ses pièces (*La grande roue*, *Largo desolato*, *Audience* etc.) l'uniformisation est suggérée par la répétition des mêmes répliques par des personnages différents. Chez Kundera cette idée émerge à la fin de son premier roman *La Plaisanterie* (éd. tchèque en 1967, éd. fr. en 1968) par la ressemblance éthique des deux personnages antagonistes : c'est de leur confrontation que s'engage l'intrigue pour aboutir à l'idée de l'absurdité totale de ce monde où les valeurs opposées deviennent interchangeable. Comme l'approuve Sylvie Richterova «*La plaisanterie* se termine alors que les antagonistes deviennent semblables et indéterminés, comme au début : rien n'interdit que les tragédies de l'«Histoire» recommencent» (Richterova 1984 :41-42). Le retour de Ludvik est motivé par la vengeance et c'est un retour vers le passé, vers sa jeunesse – un retour qui a emmené la situation finale au point de départ en l'inscrivant ainsi au cyclisme répétitif et sans issue.

Le fait que Kundera définisse *Le livre du rire et de l'oubli* (écrit en tchèque en 1978, éd. fr. en 1979) comme une variation d'une même histoire, celle de Tamina, suppose une sorte de fatalité du destin humain, comme si la personnalité de tout individu était indépendante de sa propre biographie et tournait dans le circuit d'une même planète sans pouvoir changer sa prédestination. Toute vie humaine semble être une variation d'une histoire antérieure et paraît capturée par la provenance ainsi que par la destination d'un retour éternel mais non pas tellement vers soi-même que vers une formation existentielle universelle et donc impersonnelle. Le sentiment de vivre une autre vie, d'être étranger dans son propre monde, ce retournement perpétuel vers ton passé, vers le passé de ton pays, vers le passé de l'humanité, aboutissant à une solitude totale et absolue dans l'univers où circulent de la même façon, répétant le même trajet, toutes les autres existences solitaires quoique pareilles. L'idée nietzschéenne retentit avec un dramatisme étourdissant comme le reflet d'une conscience qui s'efforce à transformer la linéarité de la pensée analytique en spirale infinie mais qui en même temps se sent piégée par le cyclisme existentiel, et le linéarisme chronologique de leurs propres expériences ne signifie alors plus rien. La biographie personnelle n'a plus d'importance et pour cette raison la redécouverte du passé (souvenirs d'enfance, lettres du premier amour, journal intime de la jeunesse etc.) même quand elle est désirée, ne se réalise jamais. Ainsi dans *Le livre du rire et de l'oubli* Mirek veut récupérer les lettres de sa jeunesse envoyées à sa petite copine d'autrefois Zdena ; Tamina, quant à elle est en quête obsédante de ses carnets restés chez sa belle-mère à Prague tandis que Jan désire revenir en arrière, «aux commencements de l'homme, à ses propres commencements, aux commencements de l'amour.» (Kundera 1987 : 264). Mais l'envie de revenir vers le passé n'est pas conçue comme une «recherche du temps perdu», c'est la recherche de l'identité à travers sa propre expérience, sa propre évolution. Marqués très souvent par le syndrome de l'exil (chez Mirek c'est l'exil interne, chez Tamina l'exil externe et le destin réel d'émigré), les personnages de Kundera aspirent à intégrer le passé et le présent, les paroles

écrites et les mots oubliés, le monde d'autrefois et le monde présent : c'est le retour vers un passé personnalisé mais en même temps personnalisant l'histoire d'un pays.

L'éternel retour vers soi semble être pourtant un retour impossible. Une telle volonté de retrouver sa propre essence signifie en même temps la conscience d'avoir perdu le centre de sa propre gravitation ainsi que tous les repères indispensables qui pourraient donner un sens positif au voyage existentiel. Sur le plan personnel, le retour éternel apparaît un tel voyage sans début et sans fin qui transforme la vie humaine en une errance dans l'espace. « On ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve. On ne retourne jamais chez soi. » (Škvorecký 1996 :79). Cette phrase aux sonorités d'axiome surgit au coeur de la nouvelle *Je suis né à Nachod* de Škvorecký de manière fugitive et inattendue pour symboliser la fatalité du non-retour qui hante l'émigrant. Le titre de cette nouvelle marque le point de départ d'une vie qui va se poursuivre en exil, au Canada, et cette distance entre le pays natal et le pays d'exil n'est plus seulement une distance géographique : si elle est mesurable, le retour serait toujours possible. Mais l'impossibilité de mesurer l'espace en unités linéaires le rend en fait éternel ; les sens du monde ne sont plus au nombre de quatre, ils sont beaucoup plus nombreux, successivement changeables et toujours différents ; toutes les directions sont possibles sauf celle par laquelle on peut revenir.

Le retour vers le passé n'est possible que par les souvenirs : chez Škvorecký par la réflexion autobiographique, chez Kundera par la quête des souvenirs. « Cette mémoire appartenant à l'essence de l'homme, dit Karl Löwith à propos de Nietzsche, rend les événements, en tant qu'on peut s'en souvenir et les conserver intemporels. /.../ La mémoire est donc à la fois la condition et la libération de la temporalité du temps, en elle l'homme transcende malgré tout le temps dans le temps. Il n'est pas seulement «branché» sur le déroulement temporel, car en se souvenant de ce qui s'est passé et en créant lui-même l'histoire il est toujours arraché au déroulement des choses et cela pour toujours. Comme détemporalisation du temps individuellement éphémère, la mémoire est aussi le

préalable à cette étrange exigence humaine d'immortalité, de dépassement de la mort en tant qu'elle est le temps déterminant l'existence. » (Löwith 1998 : 196). Les événements réellement passés renaissent par la mémoire et deviennent ainsi immortels : le retour vers le passé n'est possible que par la mémoire, mais ce soit justement la mémoire qui fait que le moment vécu une seule fois devient immortel et éternellement répétitif et en même temps variable : il revient infiniment, mais toujours nouveau. Les variations sont la facette adverse du style répétitif ; c'est la fuite de tout connu. Et c'est justement dans ce retour éternel non pas du *même* mais de l'*essentiel* que Kundera approuve les variations comme principe existentiel : « Ses variations (de Beethoven) sont une nouvelle invitation au voyage. La forme des variations est la forme où la concentration est portée à son maximum ; elle permet au compositeur de ne parler que de l'essentiel d'aller droit au cœur des choses. » (Kundera 1987 : 267).

Le retour éternel d'un même modèle existentiel s'est traduit chez Kundera par une stratégie de narration particulière basée sur le principe de la contemplation qui est en fait très dynamique et souple, parce qu'elle a cette liberté de se rapprocher et de s'éloigner à la fois de l'objet sans suivre un ordre strict et proportionné. Dans la position contemplative, l'observation du réel s'allie avec l'imagination pour former une synthèse du temps, basée sur la contraction. Comme le dit Gilles Deleuze, « le temps ne se constitue que dans la synthèse originaire qui porte sur la répétition des instants. Cette synthèse contracte les uns dans les autres les instants successifs indépendants. Elle constitue par là le présent vécu, le présent vivant. Et c'est dans ce présent que le temps se déploie. C'est à lui qu'appartiennent le passé et le futur: le passé dans la mesure où les instants précédents sont retenus dans la contraction ; le futur, parce que l'attente est anticipation dans cette même contraction. Le passé et le futur ne désignent pas des instants, distincts d'un instant supposé présent, mais les dimensions du présent lui-même en tant qu'il contracte les instants » (Deleuze 1985 : 97). Les personnages de Kundera vivent justement dans un présent absorbant et contractant le passé et le

futur en un présent dissolvant le vécu et le vivant. Transposé dans la problématique de l'exil, cette interférence des opposés temporels implique l'unité métaphysique de l'espace humaine : l'espace natal ainsi que l'espace étranger sont connotés de façon identique, indiquant leur convergence et leur intégrité sur le plan temporel. En conséquence de quoi, le concept de l'exil peut renoncer à l'idée de l'espace en supprimant ses dimensions concrètes et suggérant ainsi – et cette fois-ci non pas l'impuissance, mais plutôt la «surpuissance» de l'esprit non limité dans la recherche de sa personnalité et pour lequel l'identité n'est pas un problème de nationalité. Cette idée, très discutée d'ailleurs dans la littérature tchèque d'aujourd'hui, est suggérée par les écrivains ayant émigré après 1968 tels que Milan Kundera et Věra Linhartová et peut être déchiffrée chez Škvorecký : « Ou peut-être suis-je une sorte de cosmopolite endurci qui se sent chez lui partout et nulle part ? » (Škvorecký 1996 :80).

Ce cosmopolitisme qui pose le problème de l'identité sur le plan humain en se détachant des dimensions nationales, peut être observé chez Kundera qui dans ses derniers romans, notamment dans *L'identité* (écrit en fr. en 1996), pérennise les problèmes connus des premiers romans qu'on peut nommer «les romans d'exil» mais en même temps transforme l'exil en tant que phénomène social en l'étrangeté en tant que phénomène individuel. Il va supprimer la notion de l'exil mais en même temps il gardera la même problématique en la transposant sur un plan social abstrait et presque anonyme. En conséquence, le retour éternel vers soi-même comme problème de l'identité individuelle se construit sur les mêmes concepts de temps, de l'être et de l'existence à rapprocher de l'interprétation du retour éternel vers le Même dans le sens nietzschéen. Pour cette raison, Pierre Lepape constate que «dans *L'identité* il n'y a plus ni le passé ni l'avenir présent (Lepape 1998), et c'est un jugement qui peut être appliqué à une grande partie de l'œuvre de l'écrivain tchèque. Car chez Kundera le passé est plein de déceptions, l'avenir n'est pas une dimension réelle. « On crie qu'on veut façonner un avenir meilleur, mais ce n'est pas vrai. L'avenir n'est qu'un vide indifférent qui n'intéresse personne»

(Kundera 1987 :43). La linéarité est non seulement impossible mais elle est aussi non désirée : la continuité basée sur l'expérience d'un passé nonchalant est absurde car la dévalorisation du passé ne peut que compromettre le sens d'un mouvement continu vers l'avenir. La quête des souvenirs, maudite du fait de l'impossibilité de reconstruire la chronologie du vécu (Tamina), est en même temps liée à une méfiance totale envers l'avenir – comme si chacun connaissait d'avance le scénario de sa vie, ou bien avait au moins un pressentiment de ce que lui arrivera. De plus, en échappant au linéarisme narratif, Kundera inscrit le sujet romanesque dans le cadre d'un cyclisme mythologique. C'est pour cela que le personnage kundérien reste libre et en même temps coincé entre les deux mondes. L'expérience sociale dans l'espace d'exil – natal ainsi qu'étranger – est marquée en permanence par le négativisme et c'est la véritable raison de son mouvement perpétuel. L'algorithme de sa vie personnelle est déterminé par le rejet social qui ne lui permet pas de s'arrêter dans son voyage existentiel : il est toujours repoussé et forcé de continuer en avant. Et en avant, «c'est n'importe où », en avant, ce peut être cette direction qui révèle dans notre passé un sens nouveau : « On ne veut être maître de l'avenir que pour pouvoir changer le passé. On se bat pour avoir accès aux laboratoires où on peut retoucher les photos et récrire les biographies et l'Histoire» (Kundera 1987 :43). La recherche dans l'avenir d'un nouveau sens du passé est motivée alors non pas par les joies, mais les malheurs du vécu. L'avenir n'a pas sa propre dimension temporelle et en cela il ne peut pas attribuer à l'existence humaine un sens réel et véritable. Les personnages de Kundera ne se font d'ailleurs pas d'illusions sur le futur, ils ne rêvent pas en songeant – ils ne rêvent qu'en dormant. Et ce qu'ils voient dans leur sommeil, a un sens beaucoup plus important que leur expérience en état d'éveil. Pour exemple, les rêves de Tereza dans *l'Insoutenable légèreté...* imprègnent et en même temps révèlent son essence beaucoup plus que l'histoire de ses jours passés avec Tomas, qui lui aussi considère le rêve comme un sacrement absolu. « Les rêves de Tereza, dit Kundera, sont des poèmes sur la

mort » (Kundera 1984 :26). Tout ce qui est hors du moment actuel – le souvenir et le rêve – devient élément d'un présent métaphysique.

Il n'est pas surprenant alors que les romans tchèques interprétant le retour éternel comme métaphore de l'exil manifestent un intérêt si remarquable pour le jazz. La musique de jazz, qui prend ses racines dans la culture traditionnelle des Noirs aux Etats Unis, incarne dans ses origines la tonalité et la sensibilité de l'Etranger. C'est la musique qui suggère l'éloignement définitif et en même temps infini, cette nostalgie vers les racines et en même temps une conscience d'être ailleurs sans appartenir à nulle part ; c'est le souvenir de ce qui a été autrefois et qui ne le sera plus, mais qu'on n'oubliera jamais.

Et c'est justement pour cela que le problème des variations aboutit dans les romans suivants de Kundera au problème de l'identité – conçu surtout comme une crise de l'identité. Dans *Le livre du rire et de l'oubli* la variation comme problème de l'identité est représentée plutôt comme un jeu : « C'était un bal de masques. Karel avait mis à Eva le masque de Nora, il s'était mis un masque d'enfant, et Markéta lui ôtait la tête du corps. Il était un corps d'homme sans tête. Karel avait disparu et il se produisit un miracle : Markéta était libre et gaie ! » (Kundera 1987 : 86). Dans *L'identité* (1997) ce n'est plus la jouissance libératrice du changement des masques qui est dévoilée mais le drame de celui qui se perd parmi ses propres masques et ceux des autres, de celui qui ne peut distinguer son visage du masque. Dans cette œuvre, Kundera reprend le thème des variations mais cette fois-ci pour l'impliquer au problème de la personnalité et pour remettre en cause sa propre thèse précédente (celle de *L'insoutenable légèreté de l'être* et du *Livre du rire et de l'oubli*) où il considérait la variation comme le seul moyen de s'échapper au piège du cyclisme répétitif et comme le mode d'une intelligibilité constructive, vigilante et créatrice. La variation comme mode psychique relativise l'intégralité du soi même : l'homme n'est plus un, mais une multiplicité d'être différents. C'est une idée connue non seulement chez Bergson, mais aussi dans la littérature tchèque elle-même, chez Karel Čapek (1890-1938) par exemple, qui pendant les années trente avait

interprété dans sa trilogie romanesque *Hordubal, Le Météore et Une vie ordinaire* la structure polyphonique de la personnalité et pour la première fois présentait l'individu comme la multiplicité des êtres, conditionnée du point de vue biologique par l'acte de la fécondation. Mais si Čapek affirmait ainsi dans la lumière du pragmatisme la complexité et la richesse de l'esprit humain, Kundera dans *L'identité* conçoit quant à lui les variations de la personnalité comme un piège fatal provoquant un déséquilibre, une crise et même une perte de soi-même.

On peut constater que l'interrogation sur l'identité est un leitmotiv dans tous les romans de Kundera, discrètement ou de manière plus explicite, rattachant le thème de l'exil, compris comme une révolte intellectuelle contre le système totalitaire, ainsi que comme un geste de déracinement du pays natal, au thème de l'étrangeté comme mode d'existence. Dans la recherche de l'identité personnelle les personnages de Kundera s'impliquent alors au cyclisme du retour éternel mais différemment : soit en suivant le code de la répétition qui suggère toujours la fatalité, le cloisonnement, la malédiction de l'existence (*La Plaisanterie*) – et dans ce sens il rappelle la répétition comme procédé dramaturgique chez Havel –, soit en l'interprétant comme variation s'échappant au kitch de la répétition (*L'Insoutenable légèreté de l'être*). Mais il a été montré précédemment que la variation chez Kundera peut avoir le sens d'une créativité révélatrice (*Le livre du rire et de l'oubli*), mais aussi d'une dégravitation totale où l'identification de la personnalité s'effectue non pas par des centres constructifs mais par la consommation des identités étrangères (*L'identité*). Et même si Kundera s'inspire surtout de la métaphore et du procédé narratif des variations comme une idée symbolisant le retour éternel des valeurs essentielles de l'existence, il n'abandonne pas la pensée selon laquelle la répétition peut donner le code social et éthique de l'uniformisation, ainsi que le code esthétique du kitch comme mode de vie.

Le retour éternel dans sa double identité – comme répétition ainsi que comme variation – suggère le syndrome de l'étrangeté dans lequel s'inscrit la problématique de l'exil. Mais par rapport à l'étrangeté, l'exil insiste sur l'aspiration

de l'individu à une intégralité polyphonique de l'être et en même temps à une intégration sociale. L'étranger est conscient de sa propre «autreté» et il est prêt à l'assumer. L'exilé ne se concilie pas avec le fait d'être ailleurs. « Selon la logique extrême de l'exil, dit Kristeva, tous les buts devraient se consumer et se détruire dans la folle lancée de l'errant vers un ailleurs toujours repoussé, inassouvi, inaccessible» (Kristeva 1998 :15). Dans le contexte d'autrui l'exilé prend sa singularité comme un fardeau non désiré : il ne l'apprécie pas comme individualité, mais plutôt comme une cicatrice née de la rencontre entre les deux mondes – le monde natal et le monde étranger. Et c'est dans la recherche de soi même que les écrivains de l'exil révèlent l'existence comme une réalité irréalisable car réelle est l'énergie vitale de l'esprit mais utopique la matérialisation de cette quête du pluralisme non limité de la personnalité humaine.

*Текстът е публикуван в : Quo vadis Romania ? Exil in/aus der romania beispiele aus dem 20. jahrhundert. Wien, Nummer 17/2001, 11-21

Banerjee, Maria Nemcova, 1993. *Paradoxes terminaux*. Les romans de Milan Kundera. Paris : Gallimard, 385

Brunel, Pierre, 1997. *Transparences du roman. Le romancier et ses doubles au XXe siècle*. Paris : José Corti, 304

Chaix-Ruy, Jules, 1964. *Pour connaître la pensée de Nietzsche*. Paris-Montréal : Bordas, 190

Camus, Albert, 1964. *Carnets*. Janvier 1942-Mars 1951. Paris : Gallimard, 350.

Deleuze, Gilles, 1985. *Différence et répétition*. Paris : PUF, 389

Chvatik, Kvetoslav, 1995. *Le monde romanesque de Milan Kundera*. Paris : Gallimard, 266

Kristeva, Julia, 1998. *Etrangers à nous-mêmes*. Paris: Gallimard, 294

Kundera, Milan, 1987. *Le livre du rire et de l'oubli*. Paris : Gallimard, 364

Kundera, Milan, 1999. *L'insoutenable légèreté de l'être*. Paris : Gallimard, 434

Kundera, Milan, 2000a. *La plaisanterie*. Paris : Gallimard, 462

Kundera, Milan, 2000b. *L'identité*. Paris : Gallimard, 220

Kundera, Milan, 1984. « L'Art de la composition », in : *L'Infini*, Paris : Denoël, N 5, 21-31

Milan Kundera, 1994. « L'exil libérateur », in : *Le Monde*, le 7 mai

- Le Grand, Eva, 1996. *Kundera ou la mémoire du désir*. Paris : L'Harmattan, 238
- Le Grand, Eva, 1984. « L'Esthétique de la variation romanesque », in : *L'Infini*, Paris : Denoël, N 5, 56-64
- Lepape, Pierre, 1998. « La valse des espions », in : *Le Monde*, 16 janv.
- Löwith, Karl, 1998. *Nietzsche*. Philosophie de l'éternel retour du même. Paris : Hachette Littératures, 306
- Nietzsche, 1999. *Le Gai Savoir*. Paris : Gallimard, 232
- Richterova, Sylvie, 1984. « Les romans de Kundera », in : *L'Infini*, Paris : Denoël, N 5, 32-55
- Škvorecký, Josef, 1996. *Le camarade joueur de jazz*. Anatolia Editions, 79