

L'identité à l'épreuve de l'expérience migratoire dans le roman de Milan Kundera

Marieme SENIHJI

Université Sidi Mohamed Ben Abdellah - Maroc

senihjimeryem@gmail.com

Résumé :

Cet article se propose d'analyser la thématique de la migration dans le roman de Milan Kundera. Une étude des différentes manifestations de la mémoire négative du migrant comme mémoire de l'idéalisme, de l'oubli et de la mélancolie nous renvoie à l'idée de la psychologie du déprimé en tant que « rêveur » qui vit dans l'illusion de la pérennité mnémonique. Une analyse de la possibilité d'une reconstruction de l'identité narrative dans le cas des migrants retournés aboutit à la l'idée que ce retour n'occasionne que des amputations de l'identité. Aux images des Ulysses consommés s'ajoutent celles des migrants que Kundera qualifie de « danseurs » car désireux des regards.

Mots clés : Migration, mémoire négative, identité narrative, retour.

Introduction

Dans l'univers romanesque de Milan Kundera, la migration comme la mémoire sont liés au paradigme anthropologique de l'identité. En effet, si chaque époque dresse les contours d'une figure du migrant, le roman de Kundera qui se veut une sonde existentielle effectue une réflexion sur la thématique de l'exil et réinterroge l'expérience migratoire à l'ère de ce qu'il appelle les paradoxes terminaux¹.

1. Le migrant et le tragique de la mémoire négative

Selon Ricœur, « la mémoire est ce par quoi la personne construit son identité ; elle assure la continuité temporelle de la personne, et par ce biais, son identité » (Ricœur 2000, 116). Or, le migrant chez Kundera est

¹ Renvoie chez Kundera au décalage entre les prémisses de l'utopie de l'individualisme et la réalité de la masse à laquelle elle a donné naissance

celui qui se meut entre l'obsession d'une mémoire sérieuse et la dictature de l'oubli. Cette mémoire sérieuse est une mémoire de la tendresse et de l'idéalisme, elle est celle de Tamina, personnage « rêveur » obstiné à contempler son passé conjugal après l'exil. On est face à un personnage constamment rattaché au passé. Sa mémoire peut donc être qualifiée de sérieuse et de négative car elle est totalement tournée vers ce qui était. Le migrant se meut dans les clivages d'une mémoire stérile qui reproduit sans cesse les mêmes images en boucle « Car Tamina est à la dérive sur un radeau et elle regarde en arrière, rien qu'en arrière. Le volume de son être n'est que ce qu'elle voit là-bas, loin derrière elle » (Kundera 1985, 1000). La dépossession géographique dont était victime Tamina après l'expérience de la migration fait qu'elle redoute une autre dépossession, celle de sa vie privée et de ses souvenirs. Les carnets restés en Tchécoslovaquie courent la menace d'être agressés comme l'a été ce pays, de perdre leur valeur et leur intimité. Tamina est présentée comme un personnage dont l'identité, voire l'existence est rattachée fortement au bagage mnésique de sa vie conjugale, Tamina tente de résister aux ravages de l'oubli qui sème les vies individuelles au même titre que la mémoire collective pragoise.

Cet oubli historique, ce contrôle et cette imposition d'une mémoire collective formatée ne sont pas représentés seulement par le régime totalitaire, mais aussi par la famille de Tamina qui est à Prague. Ainsi, à sa belle-mère qui refuse de lui donner ses lettres, s'ajoute son père qui manifeste sa jalousie à l'égard du fort attachement de Tamina à son passé conjugal. C'est contre cette dictature de l'oubli que le personnage s'adonne à un éclatement mémoriel. Tamina cherche constamment à faire revivre ses souvenirs, à les restituer de bout en bout à travers la reconstruction de l'image de son mari défunt. L'obsession de la mémoire de Tamina dans *Le livre du rire et de l'oubli* comme celle de Josef dans *L'ignorance* se confronte continuellement à l'imperfection du souvenir de l'image de l'être aimé transfigurée par le doute et l'incertitude. Le travail de remémoration des migrants devient un moment de recréation de l'image à travers l'ajustement corporel. Tout visage masculin devient ainsi pour Tamina un véritable espace mémoriel, une forme qu'elle cherche à rectifier pour la faire correspondre à l'image de son mari « Chaque jour elle se livrait devant cette photographie à une sorte d'exercice spirituel, elle s'efforçait d'imaginer son mari de profil, puis de trois quarts (...) » (ivi, 1003-1004)

La misère de la mémoire humaine fait le tragique de la vie de Tamina. Car le souvenir reste une manifestation de l'oubli par la réduction qu'il opère. Il doit nécessairement être corrélé avec des faits inventés pour construire une trame logique et linéaire. Se souvenir d'un événement, c'est le raccourcir en un bref résumé et le présenter tel qu'il se présente à l'instant même dans notre esprit. L'échec de Tamina, et donc l'échec du souvenir et de la mémoire du migrant est à relier avec le triomphe du rire des anges sur l'île des enfants comme signe de l'oubli. L'échec de la mémoire linéaire de Tamina provient de ce que cette mémoire se nourrit constamment des mêmes souvenirs, elle est donc une mémoire de l'oubli. Fragmentaire et discontinue, la mémoire de ce personnage s'efforce de restituer l'ordre des souvenirs, de vaincre le pouvoir du temps et la réalité de l'imperfection mnésique :

Ou bien j'imagine que le présent de Tamina (il consiste à servir le café et à offrir son oreille) est un radeau qui dérive sur l'eau et elle est sur ce radeau et elle regarde en arrière, rien qu'en arrière. Depuis quelque temps, elle était désespérée parce que le passé était de plus en plus pâle (ibidem)

Si le régime totalitaire ne cesse de retoucher les photographies officielles pour magnifier l'histoire collective, et si ces photographies sont toujours claires, les photographies individuelles qui sont dépositaires des souvenirs de la vie privée ne résistent pas à la force du temps et de l'oubli. La mémoire individuelle devient fortement défaillante, se dérobe devant l'indécision du souvenir et la difficulté de reconstruire les images et les figures du passé. Tamina est en proie à la hantise du vide mnémonique. Sa mémoire défaillante se confronte sans cesse à son échec quand elle cherche à récupérer la totalité du passé. Le refus de la mémoire lacunaire et partielle et le désir d'une mémoire totale est le moteur de l'élan mnésique de Tamina. Or l'inscription des souvenirs dans la linéarité temporelle se voue à l'échec :

Peu après la mort de son mari, elle avait acheté un cahier et l'avait divisé en onze parties. Elle était certes parvenue à se remémorer bien des événements et des situations à moitié oubliés, mais elle ne savait absolument pas dans quelle partie du cahier les inscrire. La succession chronologique était irrémédiablement perdue (ivi, 1017)

Tamina est en proie au fantasme résurrectionnel de la mémoire linéaire, son passé ne cesse de hanter son présent : la mémoire de ce personnage kunderien est déficiente parce qu'elle est linéaire, elle est un

piège pour le sujet, parce qu'elle se concentre sur ce qui est du passé, elle ne peut jamais aspirer à être davantage qu'une mémoire de l'oubli et de la disparition. En effet, le présent de Tamina se définit par ce qui n'est plus. Il est un présent de l'absence, un point de repère qui permet de voir constamment en arrière. Ce personnage ne possède pas une véritable conscience du présent, il ne reconnaît le présent que par rapport au passé. Nous sommes ainsi proches de l'idée d'Isabelle Daunais qui, dans son *Essai sur la mémoire romanesque*, nous rappelle que le présent romanesque se définit par son rapport au passé :

Nous avons l'habitude de définir le présent par l'affirmative, c'est-à-dire par ce qui est actuel, par ce qui lui appartient en propre et n'existait pas avant lui. Nous oublions que le présent se définit tout autant et peut être même plus encore par la « négative », par ce qui ne s'y reconnaît pas ou ne s'y reconnaît plus, par ce qui a cessé d'agir et nous fait comprendre que le temps a passé et que les choses ont changé (Daunais 2008, 11)

Ce qui constitue l'identité de ce personnage, c'est son attachement au devoir mnésique. Dans sa vie de migrante, Tamina est un personnage qui lutte pour sa mémoire, qui veut préserver le silence devant le bruit des paroles futiles. Elle veut assumer son devoir de mémoire par-delà l'oubli des anges. Or, en idéalisant le devoir mnésique, Tamina tombe dans le piège d'une mémoire de la tendresse qui est essentiellement une mémoire narcissique par laquelle le moi cherche une image idéale de lui-même. Par l'édifice des souvenirs et de leur importance, Tamina a l'illusion de forger une identité propre qui la rend singulière et la délie de la masse dont l'image est celle des grands oiseaux qui lui parlent :

Qui sont venus, chacun pour lui parler de soi, chacun pour lui dire comment il a mangé, comment il a dormi. Que son important orgasme a duré six heures. Ils se dressent tous devant Tamina et lui parlent tous à la fois, avec véhémence, avec insistance et avec agressivité parce qu'il n'est rien au monde de plus important que ce qu'ils veulent lui dire (Kundera 1985, 1050)

La mémoire négative est donc essentiellement selon Kundera une mémoire du ressentiment² car « ce qui caractérise l'homme du ressentiment, c'est l'envahissement de la conscience par les traces mnésiques, la montée

² Nous considérons ce concept dans le sens que lui donne Nietzsche. L'homme du ressentiment souffre continuellement car il est incapable d'oublier ou d'assimiler les événements. Sa vie est toute entière envahie par la mémoire négative.

de la mémoire dans la conscience elle-même» (Deleuze 2010,153). Nous sommes au cœur de l'image du dyspeptique dont Nietzsche dit que :

On voit bien que nul bonheur, nulle tranquillité, nulle espérance, nulle fierté, nul instant présent ne pourrait exister sans la faculté d'oubli. L'homme chez qui cet appareil d'inhibition est endommagé et ne peut plus fonctionner est semblable à un dyspeptique (et non seulement semblable), il n'arrive à en finir avec rien (Nietzsche 1971,103)

Tamina est le rêveur qui veut vivre sous le regard de son mari absent par le biais de la mémoire. Cette mémoire de la tendresse est une mémoire de l'idéalisme issue de la mélancolie, elle reste une mémoire narcissique. En effet, c'est Kristeva qui écrit dans *Soleil noir, dépression et mélancolie* que « la dépression est le visage caché de Narcisse » (Kristeva 1987). Dans le cas de la mélancolie, il s'agit d'une incorporation de l'objet aimé : au lieu de s'identifier à l'autre tout en gardant une séparation entre moi et l'autre, le sujet déprimé chérit l'illusion d'intégrer l'autre en soi, pour ne pas le perdre, c'est le cas de Tamina. Ce processus s'opère à travers une ambivalence très prononcée entre l'amour et la haine, car le sujet d'une part voudrait détruire l'autre ; d'autre part, fasciné par cet autre, il choisit de façon imaginaire, de l'incorporer en soi. Ainsi, Tamina intériorise à la fois la partie la meilleure de son mari qui renvoie à son idéal du moi, et la partie la pire qui incline à le juger et à le dévaloriser. C'est ce qui explique le fait qu'elle veut récupérer la totalité de son passé conjugal, avec son visage lumineux et son visage sombre. Selon le point de vue psychanalytique, l'on retrouve au fond un Moi blessé et incomplet. La tristesse devient le signe de cette blessure en manifestant une impossibilité à traduire psychiquement la perte de l'objet aimé. La tristesse de Tamina peut se concevoir comme un substitut de l'objet perdu qu'est le mari, elle devient un sentiment qui prend une place centrale dans l'existence de ce personnage car « l'objet psychique est un fait de mémoire, il appartient au temps perdu à la Proust » (ivi, 71). Tamina semble être comme figée dans un passé qui entrave toute possibilité de reprise car, et selon Kristeva « habitant de ce temps tronqué, le déprimé est nécessairement un habitant de l'imaginaire » (ivi, 72). Josef dans *L'ignorance* est également un migrant habitant de cet imaginaire, il est le mélancolique qui refuse de rompre avec son passé conjugal après la mort de sa femme en s'efforçant d'imaginer ses différents sourires, son image, au point de la faire revivre imaginairement avec lui et d'organiser sa vie suivant sa présence rêvée. Par ce refus d'oublier, le moi cherche à se singulariser.

Date de réception : 13/09/2023

Date de publication : 01/12/2023

Paradoxalement, il s'octroie une identité négative et fictive qui se fonde sur ce qui n'est plus, une identité affabulée qui perd ses contours en dehors des limites de l'imagination.

2. Le retour du migrant ou l'échec de l'identité narrative

La migration en tant qu'expérience anthropologique se relie chez Kundera à la problématique de la singularité du moi pour nous amener à réfléchir aux questions suivantes : si le moi migrant est celui qui quitte sa patrie, cette expérience offre-t-elle une alternative pour se singulariser ? L'expérience du retour permet-elle une reconstruction de l'identité narrative³ à travers la mise en narration du récit personnel et la jonction entre passé et présent ?

En effet, Kundera manifeste son intérêt aux phénomènes de l'exil et de la migration en focalisant sur leurs expressions dans les langues européennes, il remarque ainsi que les termes nationaux dénotent une réduction spatiale de cette grande notion qu'est la nostalgie grecque et qui interpelle la figure d'Ulysse. Ceci signifie que la nostalgie nécessite d'abord l'éloignement dans l'espace, mais, comme le rappelle Kundera, un éloignement contraint « le retour, en grec, se dit nostos. Algos signifie souffrance. La nostalgie est donc la souffrance causée par le désir inassouvi de retourner » (Kundera 2000, 462). Or, si l'on admet que l'éloignement d'Ulysse, désigné par Kundera comme « le plus grand nostalgique » est contraint, que dire de celui de Josef ? Aucune nostalgie ne tourmente ce personnage, aucun désir de rejoindre sa patrie ne le brûle. Josef dans *L'ignorance* souffre selon Kundera d'une insuffisance de nostalgie :

Mais contrairement à Irena dans la ville de province française, il n'éprouve aucune affection pour ce passé qui, impuissamment, transparait ; aucune envie de retour ; rien que légère réserve, détachement. Si j'étais médecin, j'établirais, dans ce cas, ce diagnostic : « le malade souffre d'une insuffisance de nostalgie » (Kundera 2000, 496)

Le moi reste obsédé par l'idée que le retour se rattache au dénuement qui n'est pas nécessairement dû aux circonstances politiques, mais à l'idée du retour en elle-même qui ne cesse de tourmenter le personnage et de le faire sombrer dans l'indécision. A la nostalgie patriotique, Josef trouve un

³ « Cette fonction médiatrice que l'identité narrative du personnage exerce entre les pôles de la mêmété et de l'ipséité est essentiellement attestée par les variations imaginatives auxquelles le récit soumet cette identité » (Ricœur, 1990, 176)

substitut : l'être aimé. Il vit sous le regard de sa femme morte et devient ainsi le rêveur qui cherche à se singulariser par sa liberté illusoire située en dehors des limites de sa vie passée. Or et selon Kundera, l'expérience de la migration, aussi personnelle qu'elle soit, ne peut promouvoir la singularité de l'être. Si Tamina se barricade des autres derrière l'immense tour faites de ses souvenirs, elle ne va pas tarder à oublier ceux-ci dans l'expérience du voyage onirique à l'île de la légèreté. Le destin du migrant devient dans le monde romanesque de Kundera lié à la massification et à l'oubli comme conditions anthropologiques. Irena dans *L'ignorance* fait les mêmes rêves que tous les immigrés. Même le rêve en tant qu'expérience purement personnelle s'avère l'affaire de la collectivité. L'identité cherchée à travers l'expérience migratoire se voue à l'échec :

Irena comprit que tous les émigrés faisaient ces rêves, tous, sans exception ; elle fut d'abord émue de cette fraternité nocturne de gens qui ne se connaissaient pas, plus tard, un peu agacée : comment l'expérience intime d'un rêve peut-elle être vécue collectivement ? Qu'est donc son âme unique ? (ivi, 467)

La migration dans l'univers romanesque de Kundera n'est pas une expérience qui renvoie à la maturité de la conscience, à un détachement, il renvoie plutôt à l'idée de fuite. Le moi ne peut se construire une identité certaine dans les limites de sa vie familiale ou sociale, il désire un espace de liberté. La migration d'Irena devient une simple fuite de la castration maternelle, celle de Josef une fuite de son passé qui lui renvoie une image insatisfaisante de lui-même :

Comment expliquer à Gustaf que dans le cercle magique de la force maternelle, Irena n'a jamais réussi à gouverner sa propre vie ? Comment lui expliquer que la constante proximité de la mère la rejetait en arrière, dans ses faiblesses, dans son immaturité (ivi, 472)

Ainsi, si et selon Ricœur l'accueil de l'autre en soi permet une progression vers une identité plus forte, vers le « Soi » constitué d'un moi et d'un autre en disant qu'« une nouvelle dialectique du même et de l'autre est suscitée par cette herméneutique qui atteste qu'ici l'autre n'est pas seulement la contrepartie du même, mais appartient à la constitution intime de son sens » (Ricœur 1990, 380), Kundera nous met dans ses romans devant une impossibilité de l'ipséité en tant que mode de rapport à soi qui consiste à se mettre en mouvement, à se dépasser, en tant que démarche du soi dans sa relation au monde et à autrui. L'herméneutique du soi en tant que projet éthique est inconcevable par le biais de l'expérience de la migration

devenant dans le roman kunderien une fuite de l'autre qui devient insupportable, qui nous renvoie l'image de la mort prochaine. Faire l'amour avec Hugo est ainsi pour Tamina un moment de destruction du corps comme seul espace mémoriel, comme un corps qui intègre en lui celui de son mari. Hugo est celui qui veut inciter Tamina à oublier, « il veut la capturer dans l'univers de son sang et de ses pensées, mais elle est totalement enclose dans son propre monde » (Kundera 1985,1050). Le corps de Tamina qui est resté chaste après la mort du mari constituait un véritable espace mémoriel et servait d'asile aux souvenirs du migrant. Ces souvenirs préservés soigneusement dans les limites du corps féminin faisaient de Tamina un personnage mystérieux et inaccessible aux yeux d'Hugo, elle est objet de son ressentiment et de sa litost⁴ « Tamina est belle et il l'a haït. Il trouve qu'elle abuse de son sort. Elle s'est juchée sur son passé d'émigrante et de veuve comme sur le gratte-ciel d'un faux orgueil du haut duquel elle regarde les autres » (ivi, 1051). La rencontre avec autrui devient ainsi pénible. Les rencontres telles celle de Josef et de son frère dans *L'ignorance*, ou celle d'Irena avec sa mère, deviennent pour ainsi dire une confrontation purement narcissique dans laquelle le moi cherche à exclure l'autre en le renvoyant à la mort ou à l'infériorité :

Chacun sait ce qu'il cherche dans le visage d'en face et chacun sait que l'autre recherche la même chose dans le sien. Ils ont honte, car ce qu'ils cherchent, c'est la distance probable qui sépare l'autre de la mort ou bien, pour le dire brutalement, ils recherchent dans l'autre la mort qui transparait (Kundera 2000, 488)

Depuis L'Odyssée, l'expérience migratoire se relie à l'anthropologie de l'homme-oreille et à la construction de l'identité narrative. Le retour d'Ulysse est appréhendé en termes d'une référence à soi que se fait le sujet de son récit, puisque c'est par la faculté de se raconter que l'individu s'approprie sa condition ontologique et éthique. Le retour signifie pour Ulysse le bonheur d'être réintégré à son plus haut moi à travers l'acte narratif⁵. Ainsi et Comme le note Köhler « *Ulysse se dévoile, affirme son*

⁴ Désigne chez Kundera le spectacle de notre misère soudainement découverte. A cette découverte s'ensuit une volonté de se venger de l'autre qui nous a mis face à notre misère. L'exemple qu'en donne Kundera est le jeune homme qui frappe son amie parce qu'elle a su nager mieux que lui, tout en la laissant croire qu'il a peur qu'elle se noie.

⁵ En effet, et selon Ricœur, la dialectique ipséité/mémeté doit interagir avec l'altérité constitutive du soi pour constituer ce que Ricœur appelle l'identité narrative : à travers le récit et la faculté qu'a le sujet de se raconter, ce dernier doit composer de manière interne

nom, et grâce au récit de lui-même par lui-même, se réapproprie le « je » si longtemps celé. La relation de soi recrée la relation à soi » (Köhler, 1988, 1401). Cette observation de Köhler ouvre une perspective interprétative qui sera poursuivie par Kundera :

Pendant vingt ans, Ulysse n'avait pensé qu'à son retour. Mais une fois rentré, il comprit, étonné, que sa vie, l'essence même de sa vie, son centre, son trésor, se trouvait hors d'Ithaque, dans les vingt ans de son errance. Et ce trésor, il l'avait perdu, et n'aurait pu le trouver qu'en racontant (Kundera 2000, 450)

Ainsi, comme Ulysse, le migrant est la figure mystérieuse de l'étranger. Elle suscite curiosité et s'empare des oreilles. Cette position de permet à l'exilé la reconstruction de son identité à travers le récit de sa vie, la cristallisation de son identité narrative. Car et selon Ricœur, le postulat de l'identité narrative repose essentiellement sur deux fonctions du récit : l'art de raconter qui permet d'unifier différents épisodes d'actions et d'exceptions, et l'intrigue qui opère la médiation entre la pure succession et l'unité de la forme temporelle. Ricœur nous fait découvrir la fonction du récit qui lie notre capacité d'être nous-mêmes (identité idem), et celle de raconter une histoire dans laquelle nous figurons et par laquelle nous nous y reconnaissons (identité ipse), cette capacité est celle qui reçoit l'intitulé *d'identité narrative*. C'est l'identité de l'histoire racontée qui fait l'identité du personnage :

Là, il était un étranger, un inconnu mystérieux. A un inconnu on demande : « Qui es-tu? D'où viens-tu? Raconte » Et il avait raconté. Pendant quatre longs chants de l'*Odyssée*, il avait retracé en détail ses aventures devant les phéniciens ébahis. Mais à Ithaque, il n'était pas un étranger, il était l'un des leurs et c'est pourquoi il ne venait à personne de lui dire : « Raconte! » (ivi, 477)

De ce fait, la nostalgie odysseenne renvoie à un désir de finitude et le retour différé dans l'île natale et les retrouvailles avec la famille devient une réconciliation avec la finitude de la vie, ainsi kundera dit à propos d'Ulysse « *A l'exploration passionnée de l'inconnu (l'aventure), il préféra l'apothéose du connu (le retour)* » (ivi, 463) et la nourrice annonce en ces termes à Pénélope que son mari était revenu :

avec l'autre. Car, et dans son récit sur lui-même, l'individu sent son passé faire sens avec lui et être en continuité avec son actualité. C'est pour résoudre la dialectique ipse/idem que Ricœur propose de relier le temps et la subjectivité à travers la mise en intrigue. (Ricœur, 1984).

Date de réception : 13/09/2023

Date de publication : 01/12/2023

Lève-toi, Pénélopeia, chère enfant, afin de voir de tes yeux ce que tu désires tous les jours. Odysseus est revenu ; est entré dans sa demeure, bien que tardivement, et il a tué les prétendants insolents qui ruinaient sa maison, mangeaient ses richesses et violentaient son fils (Homère, 387)

Or, à l'ère des paradoxes terminaux les hommes s'intéressent-ils encore les uns aux autres ? L'épopée du Grand retour est-elle encore concevable dans le contexte général de l'uniformisation? La vitesse et l'oubli qui dynamisent les identités dans les temps modernes ne peuvent autoriser les épopées du Grand retour qui deviennent un pur don quichottisme. Le désenchantement existentiel aura tourmenté un Ulysse moderne comme il a jadis tourmenté le chevalier risible. Irena qui retourne à Prague éprouve de la nostalgie pour la Prague de son enfance en regardant la nouvelle Prague désenchantée, Josef devient le mort dont on a partagé les biens : son tableau est sur le mur de la maison de son frère, sa montre dans le poignet de celui-là. Comment ces exilés peuvent-ils devenir des Ulysse alors qu'ils ne reconnaissent plus ce qui les entoure ? Le retour du personnage kunderien est loin d'être rapproché de celui d'Ulysse, il ne peut générer son repos, il stimule ses tourments et son malaise. Tout à la quête permanente de son identité, Josef se découvre ignorant de lui-même, lorsqu'il tombe par hasard sur ses vieux carnets. Il ne se retrouve pas comme Ulysse, il ne se réconcilie pas avec son moi, il se perd davantage. Irena aussi succombe au poids du désenchantement causé par l'impossibilité du retour. Elle s'endort nue et désemparée, le sexe ouvert, après l'amour, triste de ne pas être reconnue par Josef :

Le gigantesque balai invisible qui transforme, défigure, efface des paysages est au travail depuis des millénaires, mais ses mouvements, jadis lents, à peine perceptibles, se sont tellement accélérés que je me demande : l'Odyssée, aujourd'hui, serait-elle concevable? L'épopée du retour appartient-elle encore à notre époque? Le matin, quand il se réveilla sur la rive d'Ithaque, Ulysse aurait-il pu entendre en extase la musique du Grand Retour si le vieil olivier avait été abattu et s'il n'avait rien pu reconnaître autour de lui? (Kundera 2000, 487)

L'expérience migratoire se détache dans l'univers romanesque de Milan Kundera de tout individualisme au sens éthique du terme. Au lieu de reconstruire son identité narrative par le biais du récit autobiographique, le moi migrant devient un simple moyen pour les autres pour reconstruire leur identité massifiée par le biais de l'examen mnémonique. Nous sommes

souvent dans cette vision de l'homme-narcisse si présente dans l'imaginaire de Kundera et qui exclut toute visée éthique dans la relation à l'autre. Le moment de la rencontre, loin de permettre une reconstruction de l'identité du moi, devient paradoxalement un moment d'amputation, d'agression. L'autre dans son hostilité narcissique n'autorise pas au moi exilé d'effectuer une liaison entre le moment de l'avant exil et le moment du retour. Car, la vie du migrant, en tant qu'expérience individuelle et singulière, ne peut susciter l'intérêt de l'homme de la masse. Celui-ci cherche dans l'autre le commun, les souvenirs collectifs, uniformes, dans l'illusion ridicule de reconstruire par le bais d'une remémoration collective, une quelconque identité. Il est impossible pour l'exilé de s'individualiser par son expérience. Les femmes n'autorisent pas à Irena de raconter ses souvenirs singuliers, elles refusent lui le droit d'avoir des souvenirs qui ne sont pas communs, de même qu'Hugo dans *Le livre du rire et de l'oubli* veut emprisonner Tamina dans son univers à lui et l'arracher au monde de ses souvenirs singuliers rendu par la métaphore de la grande tour. Le droit au souvenir, comme le droit à la pudeur sont toujours bafoués par la collectivité. :

Les autres femmes l'assaillaient de questions : « Irena, tu te rappelles quand... » Et : « Tu sais ce qui s'est passé alors avec...? Jusqu'alors elles ne s'intéressaient pas à ce qu'elle tenait de leur raconter. Que signifie cette offensive soudaine? Que veulent apprendre celles qui n'ont rien voulu entendre? Elle comprend vite que leurs questions sont spéciales : des questions pour contrôler si elle connaît ce qu'elles connaissent, si elle souvient de ce dont elles se souviennent. Cela lui fait une étrange impression qui ne la quittera plus. D'abord par leur désintérêt total envers ce qu'elle a vécu à l'étranger, elles l'ont amputée d'une vingtaine d'années de vie. Maintenant, par cet interrogatoire, elles essaient de recoudre son passé ancien et sa vie présente, comme si elles l'amputaient de son avant-bras et fixaient la main directement au coude ; comme si elles l'amputaient des mollets et joignaient les pieds aux genoux (ivi, 481)

Ainsi, si et selon Ricœur « Le personnage tire sa singularité de l'unité de sa vie considérée comme la totalité temporelle elle-même singulière qui le distingue de tout autre » (Ricœur 1990, 175), l'on peut dire que l'expérience de l'exil, à l'instar de celle de la remémoration, n'offre au personnage aucune alternative identitaire. L'unité temporelle de sa vie se trouve dissolue autant par l'aspect non linéaire de la mémoire humaine que par l'impossibilité d'une reconstruction de l'identité narrative.

3. L'exil et le désir des regards

Comme désir de regards, l'exil devient un moyen pour s'afficher en public. Il n'est pas une prise de distance ni une quête de soi dans le solipsisme et le silence, mais un moyen pour se donner en spectacle de l'émotion. Être exilé, c'est être regardé. L'exil se relie au pathos de l'Histoire pour donner aux pantins les contours et les images qui renvoient aux grandes destinées politiques et historiques. Le danseur se met au centre du spectacle et sa poitrine se gonfle du sentiment d'être un petit cadeau de Prague. L'exilé quitte un pays relié aux grands événements, aux épopées qui éveillent l'émotion de l'homo sentimental qui érige sa nostalgie en valeur. Dans un jeu carnavalesque, un *theatrum mundi*, l'exilé retrouve sa fausse image idéalisée, celle du moi épique, du pseudo-Ulysse retourné, et les compatriotes trouvent en lui l'image héroïque qu'ils cherchent, l'image standard du grand retour. Car l'exilé est souvent l'homme qui rattaché à une étiquette qui est celle de l'homme souffrant, étant banni de son pays :

Pourquoi ne pas se laisser aller pour une fois : ces gens devraient se sentir honorés par son émotion qu'il leur offre comme un petit cadeau de Prague... il se sent grand et beau, il se sent célèbre et désire que sa marche vers sa chaise soit longue et ne finisse jamais (Kundera 1994, 319-320)

Il s'agit d'un exil lyrique qui se rattache à l'idylle du destin, en comparaison avec l'exil du romancier qui est authentique et ironique, et qui se rattache à l'idylle du non-destin. L'exil lyrique se rattache aux larmes de l'émotion et au kitsch comme désir d'éternité, il se nourrit d'une mémoire que Kundera qualifie de « masochiste », alors que l'idylle de l'exil doit foncièrement être une idylle du non-destin, une idylle singulière. L'exil du poète est rattaché à la catégorie du destin, l'exil authentique est détaché de toute forme du pathos :

Ce voisinage de la mort est d'ailleurs ce qui donne à l'idylle de l'exil son caractère négatif et en fait l'exact opposé du kitsch. La mortalité n'y est pas niée, mais pleinement assumé au contraire, et avec elle l'imperfection, la finitude et la corruption. Il s'agit donc d'une idylle prosaïque, désillusionnée, dont les murs sont faits de ce « désaccord catégorique », de cette absolue désolidarisation qui libère l'exilé et du monde et de son destin (Ricard 2003, 194)

Même l'amour, censé être une relation qui appréhende l'être dans sa singularité, n'échappe pas au piège de cette étiquette, de cette image standardisée. Irena est vue par Gustaf à travers le prisme de l'étiquette de

l'exilée. Prague devient ainsi pour lui le grand pays secoué par les grandes dates historiques. Ne pas jouer un rôle dans l'épopée et la symphonie du grand retour, ce serait trahir ses compatriotes et trahir Gustaf. Les sentiments qui sont une donnée strictement personnelle deviennent affaire de la masse. L'exilé a le devoir de manifester la joie du retour par les larmes de l'émotion, il a le devoir de correspondre à l'image parodique de L'Ulysse moderne. L'autre n'est pas appréhendé à travers son essence et sa singularité, mais à travers une image standard que la collectivité s'est faite de lui. En dehors des limites de l'image dramatique de l'exilée émue par son retour, Irena n'a aucune existence aux yeux de ses compatriotes, ni aux yeux de son mari :

Ils avaient fait vraiment beaucoup pour moi. Ils ont vu en moi la souffrance d'une émigrée. Puis le moment est venu où je devais confirmer cette souffrance par la joie de mon retour. Et cette confirmation n'a pas eu lieu. Ils se sont sentis trompés. Et moi aussi car, entre-temps, j'avais pensé qu'ils m'aimaient non pas pour ma souffrance mais pour moi-même (Kundera 2000, 544)

Dans ce contexte de désenchantement, l'insuffisance de nostalgie est rattachée chez Kundera à une mémoire du dégoût. Ce type de mémoire devient un autre type de vengeance et de ressentiment à l'égard d'un passé qui ne renvoie au migrant que l'image débridée de lui-même. Kundera réfléchit ainsi sur la relation entre le temps et la nostalgie. La course vers la mort devient plus obsédante que le poids du passé. L'homme moderne qui souffre d'une absence de nostalgie et qui nourrit une mémoire du dégoût est obsédé par la fin qui s'approche. La réminiscence et le travail mnémorique sont d'emblée repoussés. Le combat se fait avec le temps et au profit de l'immortalité chez Josef qui s'idéalise en vivant sous le regard de sa femme absente. Sa mémoire ne peut cohabiter avec son désir d'être regardé, car elle ne lui renvoie que sa petitesse. Le départ est donc pour lui une quête de nouveaux regards. Dans la course vertigineuse qui régit l'homme de la masse et sa culture, la réminiscence devient un lourd travail encombrant à mesure que le temps passe :

Plus vaste est le temps que nous avons laissé derrière nous, plus irrésistible est la voix qui nous invite au retour. Cette sentence a l'air d'une évidence, et pourtant elle est fautive. L'homme vieillit, la fin approche, chaque moment devient de plus en plus cher, et il n'y a plus de temps à perdre avec les souvenirs. Il faut comprendre le paradoxe mathématique de la nostalgie : elle est plus puissante dans la première

jeunesse quand le volume de la vie passée est tout à fait insignifiant
(ivi, 498)

Les exilés deviennent dans l'univers romanesque de Kundera de simples images consommées de la grandeur des légendes. La reconstruction de l'identité et de sa permanence devient un mythe anachronique. Tout est affaire de la masse. Le sentiment de nostalgie en tant que donnée anthropologique singulière qui se suffit à elle-même ne peut exister dans une société vouée à la massification et aux regards. Ce sentiment est celui que ressent Irena pour l'ancienne Prague de la petite bourgeoisie tchèque, la Prague de son enfance.



Bibliographie

- BRUNEL, Pierre, 1988, *Dictionnaires des mythes littéraires*, Rocher, Monaco.
- DAUNAIS, Isabelle, 2008, *Les Grandes Disparitions. Essai sur la mémoire du roman*, Presses universitaires de Vincennes, Saint-Denis.
- DELEUZE, Giles, 2010, *Nietzsche et la philosophie*, PUF, Paris.
- Homère, *L'Odyssée*, Biblio classique, traduction de Charles-René- Marie Leconte de L'Isle.
- KRISTEVA Julia, 1987, *Soleil noir, dépression et mélancolie*, Gallimard, Paris.
- KUNDERA, Milan, 2011-2016, *Le livre du rire et de l'oubli* [1985], in *Œuvre*, édition définitive, Bibliothèques de la Pléiade, Paris.
- KUNDERA, Milan, 2011-2016, *La lenteur* [1994], in *Œuvre*, édition définitive, Bibliothèques de la Pléiade, Paris.
- KUNDERA, Milan, 2011-2016, *L'ignorance* [2000], in *Œuvre*, édition définitive, Bibliothèques de la Pléiade, Paris.
- NIETZSCHE, Friedrich, 1971, *Généalogie de la morale*, Gallimard, Paris.
- RICARD, François, 2003, *Le dernier après-midi d'Agnès, essai sur l'œuvre de Milan Kundera*, Gallimard, Paris.
- RICŒUR, Paul, 1990, *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris.
- RICŒUR, Paul, 2000, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, Paris.



