

Le moi en éclats : identité, altérité et subjectivité chez Milan Kundera

Parcours à travers une poétique de la fragmentation

Ana-Maria DUMITRAȘCU (ȘTEFĂNESCU)

Université Transilvania de Brașov, Roumanie

ana.dumitrascu@unitbv.ro

Abstract : In Milan Kundera's work, identity is never stable or unified: it is always fragmented, caught in tension between a monolithic self—an illusion of unity inherited from rationalism—and a divided self, marked by contradictions, opposing desires, and lines of flight. Kundera deconstructs traditional identity narratives through ambiguous, decentered characters who are often unable to align with themselves or with others. For him, otherness is radical, irreducible, and prevents any total fusion or complete understanding. Influenced by thinkers like Nietzsche, Deleuze, Levinas, and Ricœur, Kundera advances an ethics of nuance and a poetics of detour, embodied in the notions of the "sidestep" and the "duck's step" developed by François Ricard. Against ideological fixations and modern simplifications, he celebrates fragility, dissonance, and the freedom to exist otherwise.

Keywords : *split self, otherness, fragmentation, polyphony, poetics of dissonance.*

Introduction : Vers une cartographie du moi chez Kundera

Dans l'œuvre romanesque de Milan Kundera, l'identité n'est jamais une donnée fixe, un noyau indivisible à partir duquel rayonnerait la totalité du sujet. Elle est, au contraire, en constante tension entre le moi monolithique – ce fantasme d'unité intérieure, souvent imposé par les récits totalisants de la modernité – et le moi scindé, fragmenté, qui résiste, se disloque, se fuit. Kundera ne cherche pas à réconcilier ces pôles : il les met en friction, les laisse dialoguer au sein de ses personnages, qui deviennent les lieux de cet affrontement. En cela, il s'inscrit dans une lignée philosophique et littéraire qui va de Nietzsche à Ricœur, en passant par Levinas, Deleuze, Guattari, et trouve un écho critique dans l'analyse de François Ricard, notamment à travers ses notions suggestives du « pas de canard » et du « pas de côté ». Ce que Ricard nomme ainsi désigne ce décalage consubstantiel à la posture de Kundera, dont les personnages n'avancent jamais selon une logique linéaire, mais à rebours, en biais, en oblique, déroutant les grilles de lecture habituelles de la subjectivité.

1. Le moi monolithique : un idéal fissuré

Le « moi monolithique », tel qu'il est mis en scène et déconstruit dans les romans de Milan Kundera, constitue l'un des piliers les plus solidement

ébranlés par sa poétique romanesque. Cette conception du sujet comme entité unifiée, autonome, transparente à elle-même, capable de rationaliser ses choix et de gouverner sa vie à la lumière d'une essence intérieure, s'inscrit dans l'héritage du rationalisme occidental, notamment celui des Lumières. L'individu y est perçu comme centre de gravité moral et psychologique, porteur d'un destin singulier mais cohérent, dont les actes dériveraient naturellement de la continuité d'un soi supposé stable. Or, ce modèle, que l'on pourrait qualifier de cartésien ou kantien, est précisément ce que Kundera s'emploie à démonter, roman après roman, personnage après personnage. Il ne le démonte pas frontalement par une thèse, mais latéralement, en déployant des vies, des gestes, des conflits intérieurs qui rendent cette cohérence psychique littéralement impossible.

Dans *L'Insoutenable légèreté de l'être* (1984), Tomas incarne ce mythe moderne de la scission fonctionnelle du moi. Il croit pouvoir maintenir une séparation rigide entre son amour pour Tereza – pur, désintéressé, fondé sur une forme d'élection existentielle – et ses aventures sexuelles, multiples, qu'il considère comme un jeu, un élan vital sans conséquences. Il veut croire en la stabilité de son moi divisé : d'un côté, la profondeur affective ; de l'autre, la superficialité érotique. Mais cette tentative d'architecturer son identité comme un édifice compartimenté se retourne contre lui. Chaque incursion dans l'espace de la légèreté ébranle le sol de la pesanteur ; chaque liaison sexuelle rappelle à Tereza son exclusion, et à Tomas sa mauvaise foi. La logique narrative de Kundera, circulaire et réflexive, pousse Tomas dans une spirale où le moi qu'il croyait pouvoir dédoubler devient un terrain de contradiction insurmontable. L'illusion de maîtrise, de compartimentation intérieure, cède alors la place à une conscience fissurée, incapable de se maintenir dans l'unité.

La Lenteur (1995) réitère ce même travail de déconstruction à travers le personnage de Vincent, jeune intellectuel en quête de visibilité, d'intensité, d'une scène où jouer le rôle de l'amant transgressif. Mais ce personnage, bien qu'animé d'une volonté d'action claire, d'une certitude de soi, se trouve constamment désaxé par les événements, piégé dans ses propres projections. Il rêve d'un récit où il serait le héros romantique, et se retrouve grotesque, ridicule, et même absent à sa propre expérience. Là encore, Kundera montre comment la prétention à l'unité – ici sous forme d'un scénario existentiel auto-écrit – se heurte au chaos du réel, au retard du monde, à l'inertie des autres. Le moi est donc fissuré non seulement par l'intérieur, par ses contradictions, mais aussi par l'extérieur, par la résistance de ce qui lui échappe.

Ce renversement du moi unifié rejoint la critique nietzschéenne de la subjectivité. Dans *Ainsi parlait Zarathoustra* (1883-1885), Nietzsche affirme que « le moi » n'est pas un être mais un devenir, un champ de forces, une illusion utile dont il faut apprendre à se défaire. « L'homme est une corde tendue entre la bête et le surhumain », écrit-il, « une corde au-dessus d'un abîme. » Le sujet nietzschéen est donc une fiction traversée de pulsions, de masques, de désirs qui le dépassent. Kundera, sans reprendre à la lettre cette terminologie, rejoint néanmoins cette ontologie du conflit. Ses personnages,

loin d'être des essences, sont des tensions : entre vouloir et devoir, entre mémoire et oubli, entre l'image de soi et l'expérience de soi.

Kundera accentue cette fragmentation en introduisant dans ses récits des procédés métafictionnels qui rendent visibles les fissures du moi. Le narrateur intervient, commente, s'interroge, parfois se contredit, révélant ainsi que l'identité ne peut être le fruit d'un récit linéaire. L'identité, chez Kundera, est sans cesse déjouée par le récit lui-même : à mesure qu'elle se construit, elle se défait. Ce procédé romanesque rejoint la pensée de Paul Ricoeur dans *Temps et récit* (1983-1985), où le philosophe soutient que l'identité narrative est toujours en dialogue avec le temps, c'est-à-dire soumise à la discontinuité, à la reconfiguration. Le sujet ne s'exprime pas dans un récit, il est ce récit – mais un récit pluriel, toujours re-narré, jamais clos.

D'un point de vue stylistique, cette mise en crise du moi monolithique s'incarne aussi dans la structure non linéaire des romans, dans les répétitions, les digressions, les variations sur un même thème. Kundera ne cherche pas à broser des portraits cohérents : il superpose des couches de subjectivité, des perspectives contradictoires, comme dans une fugue musicale. Le moi de ses personnages est moins une ligne droite qu'une constellation désorientée. Ce refus de l'univocité identitaire constitue un geste politique et éthique fondamental : il libère les personnages – et les lecteurs – de l'obligation de se « connaître », de « se définir », de « se fixer ». Il ouvre un espace pour l'indétermination, pour l'entre-deux, pour une « existence diagonale ».

Ainsi, en s'attaquant à l'idéal du moi monolithique, Kundera ne se contente pas de décrire la crise de l'identité moderne : il en fait le cœur même de sa dramaturgie. Le sujet ne se réalise pas, il s'éprouve dans son inachèvement. Il ne devient pas, il se fracture. Et c'est dans cette fracture que réside, paradoxalement, sa vérité la plus nue.

2. Le moi scindé : jeux d'éclats et de masques

Chez Milan Kundera, le sujet ne se présente jamais comme une entité unifiée, close sur elle-même. Le moi, dans son œuvre, est toujours une surface fissurée, un espace traversé, un lieu de conflits internes. Là où la tradition classique concevait le sujet comme une instance souveraine, maîtresse de ses intentions et de ses affects, Kundera dessine une topographie beaucoup plus instable : celle d'un moi scindé, clivé, en proie à des lignes de fuite qui le traversent de part en part. Cette fragmentation, qui pourrait à première vue être lue comme un effet stylistique ou une stratégie psychologique de caractérisation, engage en réalité une ontologie du sujet profondément inédite. Car ce moi morcelé n'est pas une anomalie dans un monde stable ; il est l'expression même de ce que signifie être.

Dans *La Vie est ailleurs* (1973), Kundera propose une figure exemplaire de cette identité fracturée avec Jaromil, jeune poète exalté par la pureté révolutionnaire et hanté par une mère étouffante. Ce personnage est construit comme un assemblage de contradictions : à la fois victime et agent du pouvoir, doux et brutal, rêveur et dénonciateur. Il se rêve héros lyrique, consacré par l'Histoire ; mais cette posture n'est qu'un masque qui dissimule des pulsions de

contrôle, de peur et de conformisme. Le moi de Jaromil est littéralement traversé par l'altérité : par le regard maternel, par l'idéologie du Parti, par les images grandiloquentes du poète tel que le conçoit le réalisme socialiste. Il ne parvient jamais à coïncider avec lui-même. C'est là que réside, chez Kundera, une forme de tragique moderne : dans cette impossibilité de se rassembler, de se fixer dans une figure stable.

Ce phénomène, Deleuze et Guattari l'expriment dans *Mille Plateaux* (1980) par la notion d'« agencement collectif d'énonciation ». Ils s'opposent à une conception essentialiste du moi et proposent de penser le sujet comme un nœud d'interactions, de flux, de relations : une multiplicité. Le sujet n'est pas un point de départ, mais un effet – temporaire, localisé – d'un agencement de forces. Kundera, par ses personnages, met cette conception en œuvre littéralement. Tereza, dans *L'Insoutenable légèreté de l'être* (1984), est sans doute l'une des figures les plus emblématiques de cette subjectivité en tension. Elle est littéralement déchirée entre l'appel du corps (celui de Tomas, celui de la maternité, celui de la honte aussi) et le besoin d'âme, de valeur, de transcendance. Tereza se rêve une âme que Tomas ne peut ou ne veut lui offrir, et pourtant elle ne parvient jamais à s'émanciper pleinement de lui. Elle est, à différents moments du roman, muse douloureuse, amante jalouse, enfant fragile, intellectuelle silencieuse, étrangère au monde et à elle-même. Chaque posture en elle contredit les autres. Mais Kundera n'en élimine aucune : il les laisse coexister, dans un dispositif polyphonique qui fait de Tereza une figure instable, mais profondément humaine.

Loin de constituer un défaut, cette scission du moi est chez Kundera la condition même de la vérité existentielle. Il n'y a pas de « vrai moi » caché sous les masques ; il n'y a que des couches, des éclats, des reflets – tous authentiques dans leur contradiction. Cette vision trouve un écho direct dans la pensée de Paul Ricoeur. Dans *Soi-même comme un autre* (1990), Ricoeur déconstruit la notion d'identité substantielle pour proposer celle d'identité narrative : ce que nous sommes, c'est ce que nous racontons de nous-mêmes. Mais ce récit n'est pas univoque. Il est fait de retours, de variations, de reprises – un tissage de dissonances. Le soi, selon Ricoeur, est en dialogue permanent avec l'altérité, non seulement celle des autres, mais celle qui nous habite. Cette altérité interne, Ricoeur la qualifie de « ipséité » : ce je qui ne coïncide pas tout à fait avec lui-même, et qui s'ouvre à la promesse, à la fidélité, à l'engagement.

Ce que Ricoeur pense philosophiquement, Kundera le donne à voir romanesquement. Dans *La Valse aux adieux* (1976), par exemple, les personnages sont tous pris dans un entre-deux moral et affectif. Ils s'aiment sans savoir pourquoi, se quittent sans raison, tentent d'ordonner leur vie mais se heurtent à une pluralité d'identités sociales, sexuelles, psychiques, qui rendent toute narration cohérente impossible. Kundera ne leur impose pas un récit rédempteur : il les laisse dans leur trouble, dans leur inconfort. Et c'est précisément cette exposition à la dissonance qui produit la singularité de leur existence.

Le moi scindé n'est donc pas un accident pathologique chez Kundera : c'est un paradigme anthropologique. Ses personnages ne sont pas fous, ils sont vrais dans leur pluralité. C'est là un geste profondément anti-idéaliste : refuser

l'unité comme critère du réel, accepter que l'identité soit faite de disjonctions, de lignes discontinues. Kundera rejoint ici une lignée moderne – de Dostoïevski à Proust, en passant par Musil – qui fait de la division interne le cœur du drame humain. Et pourtant, chez lui, cette division n'est jamais désespérée. Elle est l'espace même où s'inventent des formes de liberté, de résistance, de beauté.

En fin de compte, cette ontologie du moi scindé nous oblige à repenser ce que signifie « être soi ». Il ne s'agit plus de se découvrir comme un trésor enfoui, ni de se construire comme une œuvre harmonieuse, mais de se traverser – avec lucidité, avec ironie, parfois avec tendresse. L'identité, chez Kundera, n'est pas ce que l'on possède, c'est ce que l'on expérimente. Elle ne se trouve pas dans l'unité, mais dans la résonance des dissonances.

3. L'altérité radicale : éthique de la disjonction

Chez Milan Kundera, l'Autre n'est jamais une simple figure relationnelle ou un objet d'amour ou de haine auquel le sujet pourrait se confronter dans un processus dialectique d'identification ou de dépassement. Il ne s'agit pas, comme chez Hegel, d'un alter ego permettant la reconnaissance de soi à travers un jeu spéculaire de conscience à conscience. L'Autre, dans l'univers kundérien, est une énigme irréductible, une béance dans la continuité du moi, un rappel constant de l'opacité du monde et de l'impossibilité de toute coïncidence véritable entre deux êtres. Il n'est pas un miroir, mais un abîme ; non un partenaire dans la synthèse, mais un obstacle à toute clôture.

Ce thème trouve une expression centrale dans *Le Livre du rire et de l'oubli* (1979), roman où les interactions humaines sont marquées non par la reconnaissance mutuelle mais par la disjonction, la mécompréhension, voire la rupture radicale. L'Autre y surgit comme événement, imprévu, et surtout non assimilable. Kundera met en scène des personnages qui, même dans les liens les plus intimes, se heurtent à un écart fondamental : l'incommunicabilité. Tamina, par exemple, tente de préserver le souvenir de son mari disparu, mais ses rapports avec ceux qui l'entourent restent fragmentés, décalés, presque irréels. La communication est toujours tronquée, contaminée par la mémoire, le fantasme ou l'idéologie. L'Autre n'est jamais totalement présent ; il est toujours déjà ailleurs, en fuite.

C'est ici que l'on peut faire intervenir la pensée d'Emmanuel Levinas, en particulier son ouvrage *Totalité et Infini* (1961), où il critique la tentation totalisante de la philosophie occidentale : celle qui cherche à ramener l'altérité à du Même, à intégrer l'Autre dans une totalité cohérente. Pour Levinas, l'Autre échappe radicalement à toute appropriation. Il se manifeste dans le « visage », non comme un objet de savoir ou de pouvoir, mais comme un appel éthique, une transcendance. Il n'est pas donné, il est donné à penser. Il n'est pas là pour compléter le sujet, mais pour le déranger, l'ouvrir, l'obliger à sortir de soi.

Kundera, sans jamais se réclamer explicitement de Levinas, donne une expression romanesque à cette éthique de la disjonction. Le couple Tomas-Tereza en est un exemple paradigmatique. Tomas ne parvient jamais à comprendre Tereza, malgré l'amour sincère et profond qu'il lui porte. Il tente, à plusieurs reprises, de penser leur relation selon des catégories qu'il maîtrise – sexe, liberté,

engagement –, mais se heurte à l'indéchiffrable de la sensibilité de Tereza, à sa douleur, à son rapport au corps et à l'âme, qui restent pour lui obscurs. Il aimerait que Tereza soit une femme parmi d'autres ; elle ne peut cesser de vouloir être unique pour lui. Leur malentendu est structurel, irréductible, et pourtant porteur d'une profonde tendresse tragique. L'amour, chez Kundera, ne supprime jamais l'altérité : il l'accueille comme son cœur battant.

Le même schéma se répète dans *L'Immortalité* (1990), avec le duo Franz-Sabina. Franz, universitaire idéaliste, est prisonnier de ses représentations de l'amour, du sacrifice, de la beauté morale. Sabina, au contraire, incarne une éthique de la légèreté, de la trahison, du refus des cadres idéologiques. Ils vivent une liaison où chacun projette sur l'autre des images incompatibles. Franz croit aimer une femme engagée et pure ; Sabina, elle, fuit toute assignation, tout rôle. Leur relation est faite de malentendus, de gestes qui ne signifient pas la même chose pour l'un et pour l'autre. Cette non-coïncidence n'est pas un accident, mais la forme même de leur relation. Chez Kundera, l'Autre est irréductible précisément parce qu'il est réel.

Cette altérité irréductible a des conséquences éthiques et esthétiques profondes. D'un point de vue éthique, elle oblige à renoncer au fantasme de la transparence intersubjective. Aimer, comprendre, rencontrer l'Autre ne signifie pas l'assimiler à son propre langage, mais accepter de ne jamais le connaître tout à fait. C'est une posture d'humilité, de retrait, de respect radical. Le moi, en présence de l'Autre, doit apprendre à ne pas prendre, à ne pas parler pour, à ne pas vouloir faire coïncider. L'échec de la synthèse devient alors la condition d'une relation authentique.

D'un point de vue esthétique, cette conception de l'altérité justifie le refus de Kundera pour les intrigues romanesques fermées, les résolutions sentimentales, les mariages symboliques. Il n'y a pas, chez lui, de réconciliation finale, de compréhension ultime. Il n'y a que des tentatives, des rapprochements toujours inachevés, des gestes vers l'Autre qui restent suspendus. Loin de toute catharsis, Kundera installe ses personnages dans des zones de friction, de flottement, de distance. C'est cette disjonction, cette asymétrie, qui fait la profondeur dramatique de son œuvre.

Dans cette perspective, on comprend mieux pourquoi Kundera évite les grandes déclarations idéologiques ou les conflits tranchés. Le conflit, chez lui, n'est pas une guerre des idées, mais une lutte douce entre des êtres séparés par une distance fondamentale. Il s'oppose ainsi à toute tentation totalisante, qu'elle soit politique, morale ou amoureuse. Ce que François Ricard appellera plus tard le « pas de côté » trouve ici un de ses fondements : la reconnaissance d'une dissymétrie constitutive des relations humaines. Il n'y a pas de face à face absolu, seulement des tangentes, des écarts, des tentatives avortées d'atteindre l'autre.

Kundera nous invite ainsi à une forme d'éthique post-romantique, où la relation ne vise plus à la fusion des âmes mais à la cohabitation des solitudes. Une éthique de la distance, non pas comme désengagement, mais comme forme suprême de respect. Et peut-être est-ce là, dans cet espace entre deux sujets qui ne coïncident pas, que se joue la possibilité d'un amour véritable, d'une parole juste, d'une littérature exigeante.

4. Le « pas de côté », le « pas de canard » : François Ricard, ou l'éthique du détour

Dans *Le Dernier après-midi d'Agnès* (2003), François Ricard, ami et grand lecteur de Milan Kundera, propose une lecture pénétrante et sensible de l'œuvre kundérienne, qu'il inscrit dans une éthique du regard oblique, du refus des évidences, du déplacement de l'attention. Deux métaphores rythment sa réflexion : le « pas de côté » et le « pas de canard ». Ces deux figures, à la fois légères et puissamment conceptuelles, ne désignent pas des caprices stylistiques, mais une manière d'être au monde, d'écrire, de penser – et peut-être même d'exister. Elles permettent d'éclairer, sous un jour nouveau, la poétique de l'identité et de l'altérité chez Kundera.

4.1. Le « pas de côté » : déplacer le regard

Le « pas de côté », chez Ricard, c'est d'abord une posture intellectuelle et éthique. Il désigne le geste par lequel on se retire de la ligne directe, du discours dominant, de la trajectoire attendue. Ce retrait ne vaut pas fuite, mais repositionnement : il s'agit de se décaler pour mieux voir, pour penser autrement, en évitant l'adhésion immédiate aux évidences du moment. C'est une manière de désamorcer la gravité idéologique, de déjouer le sérieux absolu, de refuser le pathos comme seule mesure de la vérité.

Kundera adopte ce « pas de côté » dans chacun de ses romans. Il ne prend jamais frontalement les grandes questions de son temps – politique, morale, amour, trahison –, mais les aborde de biais, à travers des récits fragmentés, des épisodes secondaires, des personnages mineurs. Ce que l'Histoire retient, Kundera l'oublie ; ce que la philosophie sacralise, il le relativise. Dans *La Plaisanterie* (1968), Ludvik tente de venger une offense ancienne, mais c'est sa propre inconsistance, ses illusions sur lui-même, qui se révèlent. Le roman, au lieu de valider un combat idéologique, déplace la question sur le terrain du malentendu, de la vanité du moi blessé.

Le « pas de côté », c'est aussi celui du narrateur kundérien, qui refuse la linéarité narrative, qui intervient, bifurque, revient, digresse. C'est un geste anti-totalitaire au sens large : une défiance envers toute clôture interprétative. En cela, il rejoint Levinas dans son refus de réduire l'Autre au Même, et Deleuze dans son insistance sur les lignes de fuite. Mais Ricard donne à ce geste une dimension plus quotidienne, plus intime : il s'agit, dit-il, de ne pas aller droit, mais de regarder de biais, de parler à côté, d'exister en marge. C'est une esthétique de l'oblique, de la nuance, du second plan.

Ce « pas de côté » devient chez Kundera une forme de résistance douce : au pathos, à l'urgence, au simplisme. Il permet de penser le moi non comme un centre de gravité mais comme un lieu traversé. Il autorise l'altérité, car il évite la capture de l'autre dans un schéma déjà connu. Il ouvre à l'ironie, non pas comme cynisme, mais comme lucidité tranquille. Il s'agit de penser autrement, d'écrire autrement, de vivre autrement – dans le retrait plutôt que dans l'affirmation.

4.2. Le « pas de canard » : ironie, ridicule et liberté

Le « pas de canard », quant à lui, est plus comique, plus incarné. Ricard le définit comme un pas maladroit, grotesque, qui évoque une dignité perdue mais aussi une légèreté conquise. C'est une manière de marcher qui détonne, qui attire l'attention, qui rend ridicule – mais aussi inclassable. Kundera, selon Ricard, fait danser ses personnages avec ce pas de canard : ils tentent de suivre le cours du monde, mais leur allure les trahit, révèle leur inadaptation fondamentale.

Tomas, par exemple, croit marcher droit, pense pouvoir dominer sa vie, ses choix, ses passions. Mais au fil du récit, sa démarche devient hésitante, biaisée : il ne maîtrise ni Tereza, ni Sabina, ni lui-même. Il marche avec un pas de canard, sans le savoir. Ce pas n'est pas une chute, mais une posture existentielle : celle de celui qui ne peut plus prétendre à la droiture, à la transparence, à la pureté. C'est une manière de vivre dans la faille, dans le non-alignement.

Ce thème est particulièrement prégnant dans *La Valse aux adieux* (1976), où tous les personnages semblent errer à côté d'eux-mêmes, comme s'ils suivaient une chorégraphie absurde. Leur langage, leurs gestes, leurs décisions révèlent un monde sans centre, sans cohérence, où le ridicule n'est plus une menace mais une donnée de base. Le pas de canard, ici, devient une sorte de grâce négative : une manière de survivre à la solennité du tragique. Ricard note à juste titre que Kundera ne méprise jamais le ridicule : il l'embrasse, il le considère comme une forme de vérité plus profonde que la dignité affichée.

Ce pas décalé permet aussi de résister aux idéologies de la performance, de l'efficacité, de la vérité univoque. Il donne au sujet le droit d'être faible, incohérent, paradoxal – humain, en somme. Il rejoint la pensée deleuzienne du corps sans organe : un corps qui ne fonctionne pas selon les normes établies, mais selon ses propres rythmes, ses propres lignes de fuite. Le « pas de canard » est une forme d'invention du mouvement : il ne suit pas la route, il la réinvente à chaque pas.

Enfin, ce pas devient une clé de lecture pour l'ensemble de l'œuvre de Kundera. Il ne s'agit pas seulement de gestes maladroits, mais d'une forme d'être-au-monde. Loin de la grandeur romantique ou de l'héroïsme existentialiste, les personnages de Kundera optent pour une grandeur modeste : celle de continuer à avancer, même bancals, même mal ajustés. Ce pas bancal est ce qui les sauve – de l'idéologie, de la gravité, de la folie.

5. Kundera face aux machines identitaires : pour une poétique de la nuance et de la dissonance

Les romans de Milan Kundera, particulièrement ceux de la maturité, écrits en exil – *Le Livre du rire et de l'oubli* (1979), *L'Immortalité* (1990), *La Lenteur* (1995) –, se présentent comme des résistances littéraires face aux multiples machines d'identification qui caractérisent le monde moderne. Machines idéologiques, politiques, morales, médiatiques : toutes tendent à figer l'individu, à le réduire à un nom, un rôle, une image, une case dans un système de représentations. L'un des gestes fondamentaux de Kundera consiste à contester cette violence symbolique en opposant aux catégories rigides la complexité vibrante des subjectivités réelles, toujours mouvantes, toujours dissonantes.

Dans *La Plaisanterie* (1968), roman emblématique de la période tchécoslovaque, cette violence de l'identification prend la forme brutale de la logique totalitaire. Ludvik, pour avoir inscrit une phrase ironique sur une carte postale – « L'optimisme est l'opium du peuple ! L'esprit sain pue la connerie. Vive Trotski ! » –, se retrouve broyé par une bureaucratie idéologique qui transforme le rire en crime, le doute en trahison. Ce n'est pas seulement sa liberté d'expression qui est niée, mais sa propre multiplicité intérieure : on le ramène à un seul geste, une seule signification, une seule fonction. L'État totalitaire ne supporte pas l'ambiguïté, il exige que chaque être coïncide avec son « dossier », son rôle, sa place dans l'ordre collectif.

Face à cette réduction, Kundera propose ce que l'on pourrait appeler une « poétique de l'écart ». Ses personnages résistent à la machine identitaire non par la révolte héroïque, mais par la dispersion, la pluralité, l'illisibilité. Ils se dérobent à toute assignation. Sabina, dans *L'Insoutenable légèreté de l'être* (1984), ne cesse de trahir les cadres dans lesquels on veut l'enfermer – amante, artiste, femme engagée. Elle préfère disparaître, se taire, s'effacer, que de céder à l'emprise de l'identité imposée. Tomas refuse d'être un symbole politique, même positif. Il fuit les stéréotypes aussi bien dans ses engagements que dans l'amour. Cette volonté de ne pas être capturé – par l'État, par l'Histoire, par l'autre, par soi-même – constitue une forme de liberté paradoxale, à la fois désespérée et lucide.

Ce refus de l'identité close rejoint, sur le plan conceptuel, les réflexions de Deleuze et Guattari dans *Mille Plateaux* (1980). Le « corps sans organes », chez eux, n'est pas une monstruosité ni une absence de forme, mais un plan de consistance où les éléments peuvent se relier de manière imprévisible, sans hiérarchie, sans finalité. Il s'oppose au « corps organique » structuré par des fonctions déterminées – comme l'individu structuré par ses rôles sociaux. Les personnages de Kundera sont des « corps sans organes » littéraires : ils ne remplissent pas une fonction unique, ils vibrent selon des lignes de fuite, des contradictions, des agencements inattendus.

Ainsi, à l'obsession moderne de la transparence, Kundera oppose la densité de l'opacité. À la clarté des profils identitaires, il oppose le trouble, l'ellipse, l'ironie. Il ne cherche pas à sauver l'individu en l'érigant en héros de l'intériorité, mais en le rendant inassignable. Ce caractère inassignable est sa force – mais aussi sa vulnérabilité. Elle suppose une précarité ontologique : être sans socle, sans centre, sans certitude. Et c'est là que la poétique de Kundera rejoint ce que l'on pourrait appeler une esthétique de la fragilité.

Conclusion : La poétique de la fragilité

À travers ses personnages disjoints, ses structures fragmentaires, ses narrateurs omniprésents mais incertains, Milan Kundera construit une œuvre qui est tout entière un plaidoyer pour la complexité humaine, pour l'instabilité constitutive de l'identité, pour la reconnaissance de l'altérité comme condition de l'éthique et de l'existence. En cela, son œuvre se situe à contre-courant des simplifications modernes : elle refuse les totalités closes, les vérités uniques, les

sujets monolithiques. Elle préfère les pas hésitants aux grandes enjambées, les lignes brisées aux lignes droites, les silences aux slogans.

C'est ici que l'on peut réunir les pensées de Nietzsche, Deleuze, Guattari, Levinas, Ricœur, et Ricard dans une constellation critique où l'œuvre de Kundera occupe une place centrale. Nietzsche avait déjà vu dans le moi une fiction utile, mais dangereuse si on la prend au sérieux. Deleuze et Guattari ont approfondi cette idée en dissolvant le sujet dans des agencements de flux. Levinas, de son côté, a montré que l'autre est irréductible, que l'éthique naît de cette dissymétrie radicale. Ricœur, quant à lui, a tenté de reconstituer un soi qui se raconte, mais toujours comme un récit pluriel, habité par l'autre. François Ricard, enfin, nous propose deux figures poétiques – le « pas de côté » et le « pas de canard » – pour penser une posture existentielle oblique, fragile, mais féconde.

Kundera ne cherche pas à synthétiser ces visions. Il les incarne, il les joue, il les fait résonner dans la chair de ses récits. Chez lui, la littérature devient le lieu d'une exploration existentielle de la scission, du décalage, du flottement. La fragilité de ses personnages – leur inaptitude à se fixer, à se comprendre, à comprendre les autres – n'est pas un défaut, mais une vérité. Une vérité contre les identités figées, contre les discours qui prétendent tout expliquer, tout résoudre. Une vérité humaine, désenchantée, mais profondément libératrice.

Et peut-être est-ce là, dans cette fragilité même, que réside la grandeur de l'œuvre de Milan Kundera : avoir su transformer la dissonance en harmonie, le doute en méthode, la division en beauté. Avoir su faire du roman non une confirmation du monde, mais un espace où le monde, enfin, hésite, tremble, et se pense autrement.

BIBLIOGRAPHIE

- Deleuze & Guattari, 1980 : Gilles Deleuze & Guattari Félix, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit.
 Kundera, 1968 : Milan Kundera, *La Plaisanterie*, Paris, Gallimard.
 Kundera, 1973 : Milan Kundera, *La Vie est ailleurs*, Paris, Gallimard.
 Kundera, 1976 : Milan Kundera, *La Valse aux adieux*, Paris, Gallimard.
 Kundera, 1979 : Milan Kundera, *Le Livre du rire et de l'oubli*, Paris, Gallimard.
 Kundera, 1984 : Milan Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard.
 Kundera, 1990 : Milan Kundera, *L'immortalité*, Paris, Gallimard.
 Kundera, 1995 : Milan Kundera, *La Lenteur*, Paris, Gallimard.
 Levinas, 1961 : Emmanuel, Levinas, *Totalité et Infini*, La Haye, Martinus Nijhoff.
 Nietzsche, 1883-1885 : Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra* (date de publication en français 2019), Varna, Pretorian Books.
 Ricard, 2003 : François Ricard, *Le Dernier après-midi d'Agnès, Essai sur l'œuvre de Milan Kundera*, Paris, Gallimard.
 Ricœur, 1983-1985 : Paul Ricœur, *Temps et récit*, Paris, Editions du Seuil.
 Ricœur, 1990 : Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil.