

MILAN KUNDERA

**L'ART  
DU ROMAN**

essai

*nrf*

GALLIMARD

Milan Kundera

L'art  
du roman

essai

Gallimard

*Dois-je souligner que je n'ai pas la moindre ambition théorique et que tout ce livre n'est que la confession d'un praticien ? L'œuvre de chaque romancier contient une vision implicite de l'histoire du roman, une idée de ce qu'est le roman ; c'est cette idée du roman, inhérente à mes romans, que j'ai essayé de faire parler.*

M. K.

PREMIÈRE PARTIE

L'HÉRITAGE DÉCRIÉ  
DE CERVANTÈS

En 1935, trois ans avant sa mort, Edmund Husserl tint, à Vienne et à Prague, de célèbres conférences sur la crise de l'humanité européenne. L'adjectif « européen » désignait pour lui l'identité spirituelle qui s'étend au-delà de l'Europe géographique (en Amérique, par exemple) et qui est née avec l'ancienne philosophie grecque. Celle-ci, selon lui, pour la première fois dans l'Histoire, saisit le monde (le monde dans son ensemble) comme une question à résoudre. Elle l'interrogeait non pas pour satisfaire tel ou tel besoin pratique mais parce que la « passion de connaître s'est emparée de l'homme ».

La crise dont Husserl parlait lui paraissait si profonde qu'il se demandait si l'Europe était encore à même de lui survivre. Les racines de la crise, il croyait les voir au début des Temps modernes, chez Galilée et chez Descartes, dans le caractère unilatéral des sciences européennes qui avaient réduit le monde à un simple objet d'exploration technique et mathématique, et avaient exclu de leur horizon le monde concret de la vie, *die Lebenswelt*, comme il disait.

L'essor des sciences propulsa l'homme dans les tunnels des disciplines spécialisées. Plus il avançait dans son savoir, plus il perdait des yeux et l'ensemble du monde et soi-même, sombrant ainsi dans ce que Heidegger, disciple de Husserl, appelait, d'une formule belle et presque magique, « l'oubli de l'être ».

Élevé jadis par Descartes en « maître et possesseur de la nature », l'homme devient une simple chose pour les forces (celles de la technique, de la politique, de l'Histoire) qui le dépassent, le surpassent, le possèdent. Pour ces forces-là, son être concret, son « monde de la vie » (*die Lebenswelt*) n'a plus aucun prix ni aucun intérêt : il est éclipsé, oublié d'avance.

Je crois pourtant qu'il serait naïf de considérer la sévérité de ce regard posé sur les Temps modernes comme une simple condamnation. Je dirais plutôt que les deux grands philosophes ont dévoilé l'ambiguïté de cette époque qui est dégradation et progrès à la fois et, comme tout ce qui est humain, contient le germe de sa fin dans sa naissance. Cette ambiguïté n'abaisse pas, à mes yeux, les quatre derniers siècles européens auxquels je me sens d'autant plus attaché que je suis non pas philosophe mais romancier. En effet, pour moi, le fondateur des Temps modernes n'est pas seulement Descartes mais aussi Cervantes.

Peut-être est-ce lui que les deux phénoménologues ont négligé de prendre en considération dans leur jugement des Temps modernes. Je veux dire par là : S'il est vrai que la philosophie et les sciences ont oublié l'être de l'homme, il apparaît d'autant plus nettement qu'avec Cervantes un grand art européen s'est formé qui n'est rien d'autre que l'exploration de cet être oublié.

En effet, tous les grands thèmes existentiels que Heidegger analyse dans *Être et Temps*, les jugeant délaissés par toute la philosophie européenne antérieure, ont été dévoilés, montrés, éclairés par quatre siècles de roman européen. Un par un, le roman a découvert, à sa propre façon, par sa propre logique, les différents aspects de l'existence : avec les contemporains de Cervantes, il se demande ce qu'est l'aventure ; avec Samuel Richardson, il commence à examiner « ce qui se passe à l'intérieur », à dévoiler la vie secrète des sentiments ; avec Balzac, il découvre l'enracinement de l'homme dans l'Histoire ; avec Flaubert, il explore la *terra* jusqu'alors *incognita* du quotidien ; avec Tolstoï, il se penche sur l'intervention de l'irrationnel dans les décisions et le comportement humains. Il sonde le temps : l'insaisissable moment passé avec Marcel Proust ; l'insaisissable moment présent avec James

Joyce. Il interroge, avec Thomas Mann, le rôle des mythes qui, venus du fond des temps, téléguident nos pas. Et cætera, et cætera.

Le roman accompagne l'homme constamment et fidèlement dès le début des Temps modernes. La « passion de connaître » (celle que Husserl considère comme l'essence de la spiritualité européenne) s'est alors emparée de lui pour qu'il scrute la vie concrète de l'homme et la protège contre « l'oubli de l'être » ; pour qu'il tienne « le monde de la vie » sous un éclairage perpétuel. C'est en ce sens-là que je comprends et partage l'obstination avec laquelle Hermann Broch répétait : Découvrir ce que seul un roman peut découvrir, c'est la seule raison d'être d'un roman. Le roman qui ne découvre pas une portion jusqu'alors inconnue de l'existence est immoral. La connaissance est la seule morale du roman.

J'y ajoute encore ceci : le roman est l'œuvre de l'Europe ; ses découvertes, quoique effectuées dans des langues différentes, appartiennent à l'Europe tout entière. La *succession des découvertes* (et non pas l'addition de ce qui a été écrit) fait l'histoire du roman européen. Ce n'est que dans ce contexte supranational que la valeur d'une œuvre (c'est-à-dire la portée de sa découverte) peut être pleinement vue et comprise.

3

Quand Dieu quittait lentement la place d'où il avait dirigé l'univers et son ordre de valeurs, séparé le bien du mal et donné un sens à chaque chose, don Quichotte sortit de sa maison et il ne fut plus en mesure de reconnaître le monde. Celui-ci, en l'absence du Juge suprême, apparut subitement dans une redoutable ambiguïté ; l'unique Vérité divine se décomposa en centaines de vérités relatives que les hommes se partagèrent. Ainsi, le monde des Temps modernes naquit et le roman, son image et modèle, avec lui.

Comprendre avec Descartes *l'ego pensant* comme le fondement de tout, être ainsi seul en face de l'univers, c'est une attitude que Hegel, à juste titre, jugea héroïque.

Comprendre avec Cervantes le monde comme ambiguïté, avoir à affronter, au lieu d'une seule vérité absolue, un tas de vérités relatives qui se contredisent (vérités incorporées dans des *ego imaginaires* appelés personnages), posséder donc comme seule certitude la *sagesse de l'incertitude*, cela exige une force non moins grande.

Que veut dire le grand roman de Cervantes ? Il existe une littérature abondante à ce sujet. Il en est qui prétendent voir dans ce roman la critique rationaliste de l'idéalisme fumeux de don Quichotte. Il en est d'autres qui y voient l'exaltation du même idéalisme. Ces interprétations sont toutes deux erronées parce qu'elles veulent trouver à la base du roman non pas une interrogation mais un parti pris moral.

L'homme souhaite un monde où le bien et le mal soient nettement discernables car est en lui le désir, inné et indomptable, de juger avant de comprendre. Sur ce désir sont fondées les religions et les idéologies. Elles ne peuvent se concilier avec le roman que si elles traduisent son langage de relativité et d'ambiguïté dans leur discours apodictique et dogmatique. Elles exigent que quelqu'un ait raison ; ou Anna Karénine est victime d'un despote borné, ou Karénine est victime d'une femme immorale ; ou bien K., innocent, est écrasé par le tribunal injuste, ou bien derrière le tribunal se cache la justice divine et K. est coupable.

Dans ce « ou bien-ou bien » est contenue l'incapacité de supporter la relativité essentielle des choses humaines, l'incapacité de regarder en face l'absence du Juge suprême. À cause de cette

incapacité, la sagesse du roman (la sagesse de l'incertitude) est difficile à accepter et à comprendre.

4

Don Quichotte partit pour un monde qui s'ouvrait largement devant lui. Il pouvait y entrer librement et revenir à la maison quand il le voulait. Les premiers romans européens sont des voyages à travers le monde, qui paraît illimité. Le début de *Jacques le Fataliste* surprend les deux héros au milieu du chemin ; on ne sait ni d'où ils viennent ni où ils vont. Ils se trouvent dans un temps qui n'a ni commencement ni fin, dans un espace qui ne connaît pas de frontières, au milieu de l'Europe pour laquelle l'avenir ne peut jamais finir.

Un demi-siècle après Diderot, chez Balzac, l'horizon lointain a disparu tel un paysage derrière les bâtiments modernes que sont les institutions sociales : la police, la justice, le monde des finances et du crime, l'armée, l'État. Le temps de Balzac ne connaît plus l'oisiveté heureuse de Cervantes ou de Diderot. Il est embarqué dans le train qu'on appelle l'Histoire. Il est facile d'y monter, difficile d'en descendre. Mais pourtant, ce train n'a encore rien d'effrayant, il a même du charme ; à tous ses passagers il promet des aventures, et avec elles le bâton de maréchal.

Encore plus tard, pour Emma Bovary, l'horizon se rétrécit à tel point qu'il ressemble à une clôture. Les aventures se trouvent de l'autre côté et la nostalgie est insupportable. Dans l'ennui de la quotidienneté, les rêves et rêveries gagnent de l'importance. L'infini perdu du monde extérieur est remplacé par l'infini de l'âme. La grande illusion de l'unicité irremplaçable de l'individu, une des plus belles illusions européennes, s'épanouit.

Mais le rêve sur l'infini de l'âme perd sa magie au moment où l'Histoire ou ce qui en est resté, force supra-humaine d'une société omnipuissante, s'empare de l'homme. Elle ne lui promet plus le bâton de maréchal, elle lui promet à peine un poste d'arpenteur. K. face au tribunal, K. face au château, que peut-il faire ? Pas grand-chose. Peut-il au moins rêver comme jadis Emma Bovary ? Non, le piège de la situation est trop terrible et absorbe comme un aspirateur toutes ses pensées et tous ses sentiments : il ne peut penser qu'à son procès, qu'à son poste d'arpenteur. L'infini de l'âme, s'il y en a un, est devenu un appendice quasi inutile de l'homme.

5

Le chemin du roman se dessine comme une histoire parallèle des Temps modernes. Si je me retourne pour l'embrasser du regard, il m'apparaît étrangement court et clos. N'est-ce pas don Quichotte lui-même qui, après trois siècles de voyage, revient au village déguisé en arpenteur ? Il était parti, jadis, pour choisir ses aventures, et maintenant, dans ce village au-dessous du château, il n'a plus de choix, l'aventure lui est *imposée* : un misérable contentieux avec l'administration à propos d'une erreur dans son dossier. Après trois siècles, que s'est-il donc passé avec l'aventure, ce premier grand thème du roman ? Est-elle devenue sa propre parodie ? Qu'est-ce que cela veut dire ? Que le chemin du roman se termine par un paradoxe ?

Oui, on pourrait le penser. Et il n'y en a pas qu'un, ces paradoxes sont nombreux. *Le Brave Soldat Chvéïk* est peut-être le dernier grand roman populaire. N'est-il pas étonnant que ce roman comique soit en même temps un roman de guerre dont l'action se déroule dans l'armée et sur le front ? Que s'est-il donc passé avec la guerre et ses horreurs si elles sont devenues sujet à rire ?

Chez Homère, chez Tolstoï, la guerre possédait un sens tout à fait intelligible : on se battait pour la

belle Hélène ou pour la Russie. Chvéïk et ses compagnons se dirigent vers le front sans savoir pourquoi et, ce qui est encore plus choquant, sans s'y intéresser.

Mais quel est donc le moteur d'une guerre si ce n'est ni Hélène ni la patrie ? La simple force voulant s'affirmer comme force ? Cette « volonté de volonté » dont parlera plus tard Heidegger ? Pourtant, n'a-t-elle pas été derrière toutes les guerres depuis toujours ? Si, bien entendu. Mais cette fois-ci, chez Hasek, elle ne cherche même pas à se masquer par un discours tant soit peu raisonnable. Personne ne croit au babillage de la propagande, même pas ceux qui la fabriquent. La force est nue, aussi nue que dans les romans de Kafka. En effet, le tribunal ne tirera aucun profit de l'exécution de K., de même que le château ne trouvera aucun profit en tracassant l'arpenteur. Pourquoi l'Allemagne hier, la Russie aujourd'hui veulent-elles dominer le monde ? Pour être plus riches ? Plus heureuses ? Non. L'agressivité de la force est parfaitement désintéressée ; immotivée ; elle ne veut que son vouloir ; elle est le pur irrationnel.

Kafka et Hasek nous confrontent donc à cet immense paradoxe : pendant l'époque des Temps modernes, la raison cartésienne corrodait l'une après l'autre toutes les valeurs héritées du Moyen Âge. Mais, au moment de la victoire totale de la raison, c'est l'irrationnel pur (la force ne voulant que son vouloir) qui s'emparera de la scène du monde parce qu'il n'y aura plus aucun système de valeurs communément admis qui pourra lui faire obstacle.

Ce paradoxe, mis magistralement en lumière dans *Les Somnambules* de Hermann Broch, est un de ceux que j'aimerais appeler *terminaux*. Il y en a d'autres.

Par exemple : les Temps modernes cultivaient le rêve d'une humanité qui, divisée en différentes civilisations séparées, trouverait un jour l'unité et, avec elle, la paix éternelle. Aujourd'hui, l'histoire de la planète fait, enfin, un tout indivisible, mais c'est la guerre, ambulante et perpétuelle, qui réalise et assure cette unité de l'humanité depuis longtemps rêvée. L'unité de l'humanité signifie : personne ne peut s'échapper nulle part.

6

Les conférences où Husserl parla de la crise de l'Europe et de la possibilité de la disparition de l'humanité européenne furent son testament philosophique. Il les prononça dans deux capitales d'Europe centrale. Cette coïncidence possède une signification profonde : en effet, c'est dans cette même Europe centrale que, pour la première fois dans son histoire moderne, l'Occident put voir la mort de l'Occident, ou, plus précisément, l'amputation d'un morceau de lui-même quand Varsovie, Budapest et Prague furent englouties dans l'empire russe. Ce malheur fut engendré par la Première Guerre mondiale, qui, déclenchée par l'empire des Habsbourg, conduisit à la fin de ce même empire et déséquilibra à jamais l'Europe affaiblie.

Les derniers temps paisibles où l'homme avait eu à combattre seulement les monstres de son âme, les temps de Joyce et de Proust, furent révolus. Dans les romans de Kafka, de Hasek, de Musil, de Broch, le monstre vient de l'extérieur et on l'appelle Histoire ; elle ne ressemble plus au train des aventuriers ; elle est impersonnelle, ingouvernable, incalculable, inintelligible – et personne ne lui échappe. C'est le moment (au lendemain de la guerre de 14) où la pléiade des grands romanciers centre-européens aperçut, toucha, saisit les *paradoxes terminaux* des Temps modernes.

Mais il ne faut pas lire leurs romans comme une prophétie sociale et politique, comme un Orwell anticipé ! Ce qu'Orwell nous dit aurait pu être dit aussi bien (ou plutôt beaucoup mieux) dans un essai ou dans un pamphlet. En revanche, ces romanciers découvrent « ce que seul un roman peut

découvrir » : ils montrent comment, dans les conditions des « paradoxes terminaux », toutes les catégories existentielles changent subitement de sens : Qu'est-ce que *l'aventure* si la liberté d'action d'un K. est tout à fait illusoire ? Qu'est-ce que *l'avenir* si les intellectuels de *L'Homme sans qualités* n'ont pas le moindre soupçon de la guerre qui, demain, va balayer leurs vies ? Qu'est-ce que le *crime* si Huguenau de Broch non seulement ne regrette pas mais oublie le meurtre qu'il a commis ? Et si le seul grand roman comique de cette époque, celui de Hasek, a pour scène la guerre, qu'est-ce qui s'est donc passé avec le *comique* ? Où est la différence entre le *privé* et le *public* si K., même dans son lit d'amour, ne reste jamais sans deux envoyés du château ? Et qu'est, en ce cas-là, la *solitude* ? Un fardeau, une angoisse, une malédiction, comme on a voulu nous le faire croire, ou, au contraire, la valeur la plus précieuse, en train d'être écrasée par la collectivité omniprésente ?

Les périodes de l'histoire du roman sont très longues (elles n'ont rien à voir avec les changements hectiques des modes) et sont caractérisées par tel ou tel aspect de l'être que le roman examine en priorité. Ainsi, les possibilités contenues dans la découverte flaubertienne de la quotidienneté ne furent pleinement développées que soixante-dix ans plus tard, dans la gigantesque œuvre de James Joyce. La période inaugurée, il y a cinquante ans, par la pléiade des romanciers centre-européens (période des *paradoxes terminaux*) me semble loin d'être close.

7

On parle beaucoup et depuis longtemps de la fin du roman : notamment les futuristes, les surréalistes, presque toutes les avant-gardes. Ils voyaient le roman disparaître sur la route du progrès, au profit d'un avenir radicalement nouveau, au profit d'un art qui ne ressemblerait à rien de ce qui existait avant. Le roman serait enterré au nom de la justice historique, de même que la misère, les classes dominantes, les vieux modèles de voitures ou les chapeaux hauts de forme.

Or, si Cervantes est fondateur des Temps modernes, la fin de son héritage devrait signifier plus qu'un simple relais dans l'histoire des formes littéraires ; elle annoncerait la fin des Temps modernes. C'est pourquoi le sourire béat avec lequel on prononce des nécrologies du roman me paraît frivole. Frivole, parce que j'ai déjà vu et vécu la mort du roman, sa mort violente (au moyen d'interdictions, de la censure, de la pression idéologique), dans le monde où j'ai passé une grande partie de ma vie et qu'on appelle d'habitude totalitaire. Alors, il se manifesta en toute clarté que le roman était périssable ; aussi périssable que l'Occident des Temps modernes. En tant que modèle de ce monde, fondé sur la relativité et l'ambiguïté des choses humaines, le roman est incompatible avec l'univers totalitaire. Cette incompatibilité est plus profonde que celle qui sépare un dissident d'un apparatchik, un combattant pour les droits de l'homme d'un tortionnaire, parce qu'elle est non seulement politique ou morale mais *ontologique*. Cela veut dire : le monde basé sur une seule Vérité et le monde ambigu et relatif du roman sont pétris chacun d'une matière totalement différente. La Vérité totalitaire exclut la relativité, le doute, l'interrogation et elle ne peut donc jamais se concilier avec ce que j'appellerais *l'esprit du roman*.

Mais est-ce qu'en Russie communiste on ne publie pas des centaines et des milliers de romans en tirages énormes et avec un grand succès ? Oui, mais ces romans ne prolongent plus la conquête de l'être. Ils ne découvrent aucune parcelle nouvelle de l'existence ; ils confirment seulement ce qu'on a déjà dit ; plus : dans la confirmation de ce qu'on dit (de ce qu'il faut dire) consistent leur raison d'être, leur gloire, l'utilité dans la société qui est la leur. En ne découvrant rien, ils ne participent plus à la *succession des découvertes* que j'appelle l'histoire du roman ; ils se situent *en dehors* de cette

histoire, ou bien : ce sont des *romans après la fin de l'histoire du roman*.

Il y a à peu près un demi-siècle que l'histoire du roman s'est arrêtée dans l'empire du communisme russe. C'est un événement énorme, vu la grandeur du roman russe de Gogol à Biely. La mort du roman n'est donc pas une idée fantaisiste. Elle a déjà eu lieu. Et nous savons maintenant *comment* le roman se meurt : il ne disparaît pas ; son histoire s'arrête : ne reste après elle que le temps de la répétition où le roman reproduit sa forme vidée de son esprit. C'est donc une mort dissimulée qui passe inaperçue et ne choque personne.

8

Mais le roman ne touche-t-il pas au bout de son chemin par sa propre logique intérieure ? N'a-t-il pas déjà exploité toutes ses possibilités, toutes ses connaissances et toutes ses formes ? J'ai entendu comparer son histoire aux mines de charbon depuis longtemps épuisées. Mais ne ressemble-t-elle pas plutôt au cimetière des occasions manquées, des appels non-entendus ? Il y a quatre appels auxquels je suis spécialement sensible.

*Appel du jeu.* – *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, et *Jacques le Fataliste*, de Denis Diderot, réapparaissent aujourd'hui comme les deux plus grandes œuvres romanesques du XVIII<sup>e</sup> siècle, deux romans conçus comme un jeu grandiose. Ce sont deux sommets de la légèreté jamais atteints ni avant ni après. Le roman ultérieur se fit ligoter par l'impératif de la vraisemblance, par le décor réaliste, par la rigueur de la chronologie. Il abandonna les possibilités contenues dans ces deux chefs-d'œuvre, qui étaient en mesure de fonder une autre évolution du roman que celle qu'on connaît (oui, on peut imaginer aussi une autre histoire du roman européen...).

*Appel du rêve.* – L'imagination endormie du XIX<sup>e</sup> siècle fut subitement réveillée par Franz Kafka, qui réussit ce que les surréalistes postulèrent après lui sans vraiment l'accomplir : la fusion du rêve et du réel. Cette énorme découverte est moins l'achèvement d'une évolution qu'une ouverture inattendue qui donne à savoir que le roman est le lieu où l'imagination peut exploser comme dans un rêve et que le roman peut s'affranchir de l'impératif apparemment inéluctable de la vraisemblance.

*Appel de la pensée.* – Musil et Broch firent entrer sur la scène du roman une intelligence souveraine et rayonnante. Non pas pour transformer le roman en philosophie, mais pour mobiliser sur la base du récit tous les moyens, rationnels et irrationnels, narratifs et méditatifs, susceptibles d'éclairer l'être de l'homme ; de faire du roman la suprême synthèse intellectuelle. Leur exploit est-il l'achèvement de l'histoire du roman ou, plutôt, l'invitation à un long voyage ?

*Appel du temps.* – La période des *paradoxes terminaux* incite le romancier à ne plus limiter la question du temps au problème proustien de la mémoire personnelle mais à l'élargir à l'énigme du temps collectif, du temps de l'Europe, l'Europe qui se retourne pour regarder son passé, pour faire son bilan, pour saisir son histoire, tel un vieil homme qui saisit d'un seul regard sa propre vie écoulée. D'où l'envie de franchir les limites temporelles d'une vie individuelle dans lesquelles le roman jusqu'alors a été cantonné et de faire entrer dans son espace plusieurs époques historiques (Aragon et Fuentes l'ont déjà tenté).

Mais je ne veux pas prophétiser les chemins futurs du roman dont je ne sais rien ; je veux seulement dire : si le roman doit vraiment disparaître, ce n'est pas qu'il soit au bout de ses forces mais c'est qu'il se trouve dans un monde qui n'est plus le sien.

9

L'unification de l'histoire de la planète, ce rêve humaniste dont Dieu a méchamment permis l'accomplissement, est accompagnée d'un processus de vertigineuse réduction. Il est vrai que les termites de la réduction rongent la vie humaine depuis toujours : même le plus grand amour finit par être réduit à un squelette de souvenirs chétifs. Mais le caractère de la société moderne renforce monstrueusement cette malédiction : la vie de l'homme est réduite à sa fonction sociale ; l'histoire d'un peuple à quelques événements, qui sont à leur tour réduits à une interprétation tendancieuse ; la vie sociale est réduite à la lutte politique et celle-ci à la confrontation de seulement deux grandes puissances planétaires. L'homme se trouve dans un vrai *tourbillon de la réduction* où le « monde de la vie » dont parlait Husserl s'obscurcit fatalement et où l'être tombe dans l'oubli.

Or si la raison d'être du roman est de tenir le « monde de la vie » sous un éclairage perpétuel et de nous protéger contre « l'oubli de l'être », l'existence du roman n'est-elle pas aujourd'hui plus nécessaire que jamais ?

Si, il me semble. Mais, hélas, le roman est, lui aussi, travaillé par les termites de la réduction qui ne réduisent pas seulement le sens du monde mais aussi le sens des œuvres. Le roman (comme toute la culture) se trouve de plus en plus dans les mains des médias ; ceux-ci, étant agents de l'unification de l'histoire planétaire, amplifient et canalisent le processus de réduction ; ils distribuent dans le monde entier les mêmes simplifications et clichés susceptibles d'être acceptés par le plus grand nombre, par tous, par l'humanité entière. Et il importe peu que dans leurs différents organes les différents intérêts politiques se manifestent. Derrière cette différence de surface règne un esprit commun. Il suffit de feuilleter les hebdomadaires politiques américains ou européens, ceux de la gauche comme ceux de la droite, du *Time* au *Spiegel* ; ils possèdent tous la même vision de la vie qui se reflète dans le même ordre selon lequel leur sommaire est composé, dans les mêmes rubriques, les mêmes formes journalistiques, dans le même vocabulaire et le même style, dans les mêmes goûts artistiques et dans la même hiérarchie de ce qu'ils trouvent important et de ce qu'ils trouvent insignifiant. Cet esprit commun des mass média dissimulé derrière leur diversité politique, c'est l'esprit de notre temps. Cet esprit me semble contraire à l'esprit du roman.

L'esprit du roman est l'esprit de complexité. Chaque roman dit au lecteur : « Les choses sont plus compliquées que tu ne le penses. » C'est la vérité éternelle du roman mais qui se fait de moins en moins entendre dans le vacarme des réponses simples et rapides qui précèdent la question et l'excluent. Pour l'esprit de notre temps, c'est ou bien Anna ou bien Karénine qui a raison, et la vieille sagesse de Cervantes qui nous parle de la difficulté de savoir et de l'insaisissable vérité paraît encombrante et inutile.

L'esprit du roman est l'esprit de continuité : chaque œuvre est la réponse aux œuvres précédentes, chaque œuvre contient toute expérience antérieure du roman. Mais l'esprit de notre temps est fixé sur l'actualité qui est si expansive, si ample qu'elle repousse le passé de notre horizon et réduit le temps à la seule seconde présente. Inclus dans ce système, le roman n'est plus *œuvre* (chose destinée à durer, à joindre le passé à l'avenir) mais événement d'actualité comme d'autres événements, un geste sans lendemain.

Est-ce que cela veut dire que, dans le monde « qui n'est plus le sien », le roman va disparaître ? Qu'il va laisser l'Europe sombrer dans l'« oubli de l'être » ? Qu'il n'en restera que le bavardage sans fin des graphomanes, que des *romans après la fin de l'histoire du roman* ? Je n'en sais rien. Je crois seulement savoir que le roman ne peut plus vivre en paix avec l'esprit de notre temps : s'il veut encore continuer à découvrir ce qui n'est pas découvert, s'il veut encore « progresser » en tant que roman, il ne peut le faire que contre le progrès du monde.

L'avant-garde a vu les choses autrement ; elle était possédée par l'ambition d'être en harmonie

avec l'avenir. Les artistes d'avant-garde créèrent des œuvres, il est vrai courageuses, difficiles, provocatrices, huées, mais ils les créèrent avec la certitude que « l'esprit du temps » était avec eux et que, demain, il leur donnerait raison.

Autrefois, moi aussi, j'ai considéré l'avenir comme seul juge compétent de nos œuvres et de nos actes. C'est plus tard que j'ai compris que le flirt avec l'avenir est le pire des conformismes, la lâche flatterie du plus fort. Car l'avenir est toujours plus fort que le présent. C'est bien lui, en effet, qui nous jugera. Et certainement sans aucune compétence.

Mais si l'avenir ne représente pas une valeur à mes yeux, à qui suis-je attaché : à Dieu ? à la patrie ? au peuple ? à l'individu ?

Ma réponse est aussi ridicule que sincère : je ne suis attaché à rien sauf à l'héritage décrié de Cervantes.

DEUXIÈME PARTIE

ENTRETIEN  
SUR L'ART DU ROMAN

Christian Salmon : Je souhaite consacrer cette conversation à l'esthétique de vos romans. Mais par quoi commencer ?

M. K. : Par l'affirmation : mes romans ne sont pas psychologiques. Plus exactement : ils se trouvent au-delà de l'esthétique du roman qu'on appelle d'habitude psychologique.

C.S. : Mais tous les romans ne sont-ils pas nécessairement psychologiques ? C'est-à-dire penchés sur l'énigme de la psyché ?

M. K. : Soyons plus précis : tous les romans de tous les temps se penchent sur l'énigme du moi. Dès que vous créez un être imaginaire, un personnage, vous êtes automatiquement confronté à la question : qu'est-ce que le moi ? Par quoi le moi peut-il être saisi ? C'est une de ces questions fondamentales sur lesquelles le roman en tant que tel est fondé. Par les différentes réponses à cette question, si vous le vouliez, vous pourriez distinguer différentes tendances et, peut-être, différentes périodes dans l'histoire du roman. L'approche psychologique, les premiers narrateurs européens ne la connaissent même pas. Boccace nous raconte simplement des actions et des aventures. Cependant, derrière toutes ces histoires amusantes, on discerne une conviction : c'est par l'action que l'homme sort de l'univers répétitif du quotidien où tout le monde ressemble à tout le monde, c'est par l'action qu'il se distingue des autres – et qu'il devient individu. Dante l'a dit : « En toute action, l'intention première de celui qui agit est de révéler sa propre image. » Au commencement, l'action est comprise comme l'autoportrait de celui qui agit. Quatre siècles après Boccace, Diderot est plus sceptique : son Jacques le Fataliste séduit la fiancée de son ami, il se soûle de bonheur, son père lui file une raclée, un régiment passe par là, de dépit il s'enrôle, à la première bataille il reçoit une balle dans le genou et boite jusqu'à sa mort. Il pensait commencer une aventure amoureuse, alors qu'en réalité il avançait vers son infirmité. Il ne peut jamais se reconnaître dans son acte. Entre l'acte et lui, une fissure s'ouvre. L'homme veut révéler par l'action sa propre image, mais cette image ne lui ressemble pas. Le caractère paradoxal de l'action, c'est une des grandes découvertes du roman. Mais si le moi n'est pas saisissable dans l'action, où et comment peut-on le saisir ? Le moment arriva alors où le roman, dans sa quête du moi, dut se détourner du monde visible de l'action et se pencher sur l'invisible de la vie intérieure. Au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle Richardson découvre la forme du roman par lettres où les personnages confessent leurs pensées et leurs sentiments.

C. S. : La naissance du roman psychologique ?

M. K. : Le terme est, bien sûr, inexact et approximatif. Évitions-le et utilisons une périphrase : Richardson a lancé le roman sur la voie de l'exploration de la vie intérieure de l'homme. On connaît ses grands continuateurs : le Goethe de *Werther*, Constant, puis Stendhal et les écrivains de son siècle. L'apogée de cette évolution se trouve, me semble-t-il, chez Proust et chez Joyce. Joyce analyse quelque chose d'encore plus insaisissable que le « temps perdu » de Proust : le moment présent. Il n'y a apparemment rien de plus évident, de plus tangible et palpable que le moment présent. Et pourtant, il nous échappe complètement. Toute la tristesse de la vie est là. Pendant une seule seconde, notre vue, notre ouïe, notre odorat enregistrent (sciemment ou à leur insu) une masse d'événements et, par notre tête, passe un cortège de sensations et d'idées. Chaque instant représente un petit univers, irrémédiablement oublié à l'instant suivant. Or, le grand microscope de Joyce sait arrêter, saisir cet instant fugitif et nous le faire voir. Mais la quête du moi finit, encore une fois, par un paradoxe : plus grande est l'optique du microscope qui observe le moi, plus le moi et son unicité nous échappent : sous la grande lentille joycienne qui décompose l'âme en atomes, nous sommes tous pareils. Mais si le moi et son caractère unique ne sont pas saisissables dans la vie intérieure de l'homme, où et comment peut-on les saisir ?

C. S. : Et peut-on les saisir ?

M. K. : Bien sûr que non. La quête du moi a toujours fini et finira toujours par un paradoxal inassouvissement. Je ne dis pas échec. Car le roman ne peut pas franchir les limites de ses propres possibilités, et la mise en lumière de ces limites est déjà une immense découverte, un immense exploit cognitif. Il n'empêche qu'après avoir touché le fond qu'implique l'exploration détaillée de la vie intérieure du moi, les grands romanciers ont commencé à chercher, consciemment ou inconsciemment, une nouvelle orientation. On parle souvent de la trinité sacrée du roman moderne : Proust, Joyce, Kafka. Or, selon moi, cette trinité n'existe pas. Dans mon histoire personnelle du roman, c'est Kafka qui ouvre la nouvelle orientation : orientation post-proustienne. La manière dont il conçoit le moi est tout à fait inattendue. Par quoi K. est-il défini comme être unique ? Ni par son apparence physique (on n'en sait rien), ni par sa biographie (on ne la connaît pas), ni par son nom (il n'en a pas), ni par ses souvenirs, ses penchants, ses complexes. Par son comportement ? Le champ libre de ses actions est lamentablement limité. Par sa pensée intérieure ? Oui, Kafka suit sans cesse les réflexions de K., mais celles-ci sont exclusivement tournées vers la situation présente : qu'est-ce qu'il faut faire là, dans l'immédiat ? aller à l'interrogatoire ou s'esquiver ? obéir à l'appel du prêtre ou non ? Toute la vie intérieure de K. est absorbée par la situation où il se trouve piégé, et rien de ce qui pourrait dépasser cette situation (les souvenirs de K., ses réflexions métaphysiques, ses considérations sur les autres) ne nous est révélé. Pour Proust, l'univers intérieur de l'homme constituait un miracle, un infini qui ne cessait de nous étonner. Mais là n'est pas l'étonnement de Kafka. Il ne se demande pas quelles sont les motivations intérieures qui déterminent le comportement de l'homme. Il pose une question radicalement différente : quelles sont encore les possibilités de l'homme dans un monde où les déterminations extérieures sont devenues si écrasantes que les mobiles intérieurs ne pèsent plus rien ? En effet, qu'est-ce que cela aurait pu changer au destin et à l'attitude de K. s'il avait eu des pulsions homosexuelles ou une douloureuse histoire d'amour derrière lui ? Rien.

C. S. : C'est ce que vous dites dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être* : « Le roman n'est pas une confession de l'auteur, mais une exploration de ce qu'est la vie humaine dans le piège qu'est devenu le monde. » Mais qu'est-ce que cela veut dire, piège ?

M. K. : Que la vie soit un piège, ça, on l'a toujours su : on est né sans l'avoir demandé, enfermé dans un corps qu'on n'a pas choisi et destiné à mourir. En revanche, l'espace du monde procurait une permanente possibilité d'évasion. Un soldat pouvait désertier l'armée et commencer une autre vie dans un pays voisin. Dans notre siècle, subitement, le monde se referme autour de nous. L'événement décisif de cette transformation du monde en piège a sans doute été la guerre de 14, appelée (et pour la première fois dans l'Histoire) guerre mondiale.

Faussement mondiale. Elle ne concernait que l'Europe, et encore pas *toute* l'Europe. Mais l'adjectif « mondial » exprime d'autant plus éloquemment la sensation d'horreur devant le fait que, désormais, rien de ce qui se passe sur la planète ne sera plus affaire locale, que toutes les catastrophes concernent le monde entier et que, par conséquent, nous sommes de plus en plus déterminés de l'extérieur, par les situations auxquelles personne ne peut échapper et qui, de plus en plus, nous font ressembler les uns aux autres.

Mais comprenez-moi bien. Si je me situe au-delà du roman dit psychologique, cela ne veut pas dire que je veux priver mes personnages de vie intérieure. Cela veut seulement dire que ce sont d'autres énigmes, d'autres questions que mes romans poursuivent en premier lieu. Cela ne veut pas dire non plus que je conteste les romans fascinés par la psychologie. Le changement de situation après Proust me remplit plutôt de nostalgie. Avec Proust, une immense beauté s'éloigne lentement de nous. Et pour toujours et sans retour. Gombrowicz a eu une idée aussi cocasse que géniale. Le poids de notre moi, dit-il, dépend de la quantité de population sur la planète. Ainsi Démocrite représentait-il un quatre-

cent-millionième de l'humanité ; Brahms un milliardième ; Gombrowicz lui-même un deux-milliardième. Du point de vue de cette arithmétique, le poids de l'infini proustien, le poids d'un moi, de la vie intérieure d'un moi, devient de plus en plus léger. Et dans cette course vers la légèreté, nous avons franchi une limite fatale.

C. S. : « L'insoutenable légèreté » du moi est votre obsession, depuis vos premiers écrits. Je pense à *Risibles amours* ; par exemple, à la nouvelle *Édouard et Dieu*. Après sa première nuit d'amour avec la jeune Alice, Édouard fut saisi d'un bizarre malaise, décisif dans son histoire : il regardait sa petite amie et il se disait « que les idées d'Alice n'étaient en réalité qu'une chose *plaquée* sur son destin, et que son destin n'était qu'une chose plaquée sur son corps, et il ne voyait plus en elle que l'assemblage fortuit d'un corps, d'idées et d'une biographie, assemblage inorganique, arbitraire et labile ». Et dans une autre nouvelle encore, *Le jeu de l'auto-stop*, la jeune fille, dans les derniers paragraphes du récit, est tellement perturbée par l'incertitude de son identité qu'elle répète en sanglotant : « Je suis moi, je suis moi, je suis moi... »

M. K. : Dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, Tereza se regarde dans le miroir. Elle se demande ce qui arriverait si son nez s'allongeait d'un millimètre par jour. Au bout de combien de temps son visage serait-il méconnaissable ? Et si son visage ne ressemblait plus à Tereza, est-ce que Tereza serait encore Tereza ? Où commence et où finit le moi ? Vous voyez : Aucun étonnement devant l'infini insondable de l'âme. Plutôt un étonnement devant l'incertitude du moi et de son identité.

C. S. : Il y a une absence totale de monologue intérieur dans vos romans.

M. K. : Dans la tête de Bloom, Joyce a mis un micro. Grâce à ce fantastique espionnage qu'est le monologue intérieur, nous avons énormément appris sur ce que nous sommes. Mais moi je ne saurais pas me servir de ce micro.

C. S. : Dans *Ulysse* de Joyce, le monologue intérieur traverse tout le roman, il est la base de sa construction, le procédé dominant. Est-ce que c'est la méditation philosophique qui, chez vous, joue ce rôle ?

M. K. : Je trouve impropre le mot « philosophique ». La philosophie développe sa pensée dans un espace abstrait, sans personnages, sans situations.

C. S. : Vous commencez *L'Insoutenable Légèreté de l'être* par une réflexion sur l'éternel retour de Nietzsche. Qu'est-ce donc sinon une méditation philosophique développée de façon abstraite, sans personnages, sans situations ?

M. K. : Mais non ! Cette réflexion introduit directement, dès la première ligne du roman, la situation fondamentale d'un personnage – Tomas ; elle expose son problème : la légèreté de l'existence dans le monde où il n'y a pas d'éternel retour. Vous voyez, nous revenons enfin à notre question : qu'est-ce qui se trouve au-delà du roman dit psychologique ? Autrement dit : quelle est la façon non psychologique de saisir le moi ? Saisir un moi, cela veut dire, dans mes romans, saisir l'essence de sa problématique existentielle. Saisir son *code existentiel*. En écrivant *L'Insoutenable Légèreté de l'être* je me suis rendu compte que le code de tel ou tel personnage est composé de quelques mots-clés. Pour Tereza : le corps, l'âme, le vertige, la faiblesse, l'idylle, le Paradis. Pour Tomas : la légèreté, la pesanteur. Dans le chapitre intitulé *Les mots incompris*, j'examine le code existentiel de Franz et celui de Sabina en analysant plusieurs mots : la femme, la fidélité, la trahison, la musique, l'obscurité, la lumière, les cortèges, la beauté, la patrie, le cimetière, la force. Chacun de ces mots a une signification différente dans le code existentiel de l'autre. Bien sûr, ce code n'est pas étudié *in abstracto*, il se révèle progressivement dans l'action, dans les situations. Prenez *La vie est ailleurs*, la troisième partie : le héros, le timide Jaromil, est encore puceau. Un jour, il se promène avec son amie qui, tout d'un coup, pose sa tête sur son épaule. Il est au comble du bonheur et même

physiquement excité. Je m'arrête sur ce mini-événement et je constate : « le plus grand bonheur qu'avait connu Jaromil, c'était de sentir une tête de jeune fille posée sur son épaule. » À partir de cela je tâche de saisir l'érotisme de Jaromil : « Une tête de jeune fille signifiait pour lui plus qu'un corps de jeune fille. » Ce qui ne veut pas dire, je précise, que le corps lui fût indifférent, mais : « il ne désirait pas la nudité d'un corps de jeune fille ; il désirait un visage de jeune fille éclairé par la nudité du corps. Il ne désirait pas posséder un corps de jeune fille ; il désirait posséder un visage de jeune fille et que ce visage lui fût don du corps comme preuve de son amour. » J'essaie de donner un nom à cette attitude. Je choisis le mot *tendresse*. Et j'examine ce mot : en effet, qu'est-ce que la tendresse ? J'arrive aux réponses successives : « La tendresse prend naissance à l'instant où nous sommes rejetés sur le seuil de l'âge adulte et où nous nous rendons compte avec angoisse des avantages de l'enfance que nous ne comprenions pas quand nous étions enfants. » Et ensuite : « La tendresse, c'est la frayeur que nous inspire l'âge adulte. » Et une autre définition encore : « La tendresse, c'est créer un espace artificiel où l'autre doit être traité comme un enfant. » Vous voyez, je ne vous montre pas ce qui se passe dans la tête de Jaromil, je montre plutôt ce qui se passe dans ma propre tête : j'observe longuement mon Jaromil, et je tâche de m'approcher, pas à pas, du cœur de son attitude, pour la comprendre, la dénommer, la saisir.

Dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, Tereza vit avec Tomas, mais son amour exige d'elle une mobilisation de toutes ses forces et, tout d'un coup, elle n'en peut plus, elle veut retourner en arrière, « en bas », d'où elle est venue. Et je me demande : qu'est-ce qui se passe avec elle ? Et je trouve la réponse : elle est saisie d'un vertige. Mais qu'est-ce que le vertige ? Je cherche la définition et je dis : « un étourdissant, un insurmontable désir de tomber ». Mais tout de suite je me corrige, je précise la définition : « ... avoir le vertige c'est être ivre de sa propre faiblesse. On a conscience de sa faiblesse et on ne veut pas lui résister, mais s'y abandonner. On se soûle de sa propre faiblesse, on veut être plus faible encore, on veut s'écrouler en pleine rue aux yeux de tous, on veut être à terre, encore plus bas que terre. » Le vertige est une des clés pour comprendre Tereza. Ce n'est pas la clé pour comprendre vous ou moi.

Pourtant, et vous et moi nous connaissons cette sorte de vertige au moins comme notre possibilité, une des possibilités de l'existence. Il m'a fallu inventer Tereza, un « ego expérimental », pour comprendre cette possibilité, pour comprendre le vertige.

Mais ce ne sont pas seulement les situations particulières qui sont ainsi interrogées, le roman tout entier n'est qu'une longue interrogation. L'interrogation méditative (méditation interrogative) est la base sur laquelle tous mes romans sont construits. Restons-en à *La vie est ailleurs*. Ce roman avait pour premier titre : *L'Âge lyrique*. Je l'ai changé au dernier moment sous la pression d'amis qui le trouvaient insipide et rébarbatif. En leur cédant, j'ai fait une bêtise. En effet, je trouve très bon de choisir comme titre d'un roman sa principale catégorie. *La Plaisanterie*. *Le Livre du rire et de l'oubli*. *L'Insoutenable Légèreté de l'être*. Même *Risibles amours*. Il ne faut pas comprendre ce titre dans le sens : amusantes histoires d'amour. L'idée de l'amour est toujours liée au sérieux. Or, risible amour, c'est la catégorie de l'amour dépourvu de sérieux. Notion capitale pour l'homme moderne. Mais revenons à *La vie est ailleurs*. Ce roman repose sur quelques questions : qu'est-ce que l'attitude lyrique ? qu'est-ce que la jeunesse en tant qu'âge lyrique ? quel est le sens du triple mariage : lyrisme – révolution – jeunesse ? Et qu'est-ce qu'être poète ? Je me rappelle avoir commencé à écrire ce roman avec comme hypothèse de travail cette définition que j'avais notée dans mon carnet : « Le poète est un jeune homme que sa mère conduit à s'exhiber à la face du monde dans lequel il n'est pas capable d'entrer. » Vous voyez, cette définition n'est ni sociologique, ni esthétique, ni psychologique.

C. S. : Elle est phénoménologique.

M. K. : L'adjectif n'est pas mauvais, mais je m'interdis de l'utiliser. J'ai trop peur des professeurs pour qui l'art n'est qu'un dérivé des courants philosophiques et théoriques. Le roman connaît l'inconscient avant Freud, la lutte de classes avant Marx, il pratique la phénoménologie (la recherche de l'essence des situations humaines) avant les phénoménologues. Quelles superbes « descriptions phénoménologiques » chez Proust qui n'a connu aucun phénoménologue !

C. S. : Résumons-nous. Il y a plusieurs façons de saisir le moi. D'abord, par l'action. Puis, dans la vie intérieure. Quant à vous, vous affirmez : le moi est déterminé par l'essence de sa problématique existentielle. Cette attitude a chez vous de nombreuses conséquences. Par exemple, votre acharnement à comprendre l'essence des situations semble rendre caduques à vos yeux toutes les techniques de description. Vous ne dites presque rien de l'apparence physique de vos personnages. Et comme la recherche des motivations psychologiques vous intéresse moins que l'analyse des situations, vous êtes aussi très avare sur le passé de vos personnages. Le caractère trop abstrait de votre narration ne risque-t-il pas de rendre vos personnages moins vivants ?

M. K. : Essayez de poser cette même question à Kafka ou à Musil. À Musil, on l'a d'ailleurs posée. Même des esprits très cultivés lui ont reproché de ne pas être un vrai romancier. Walter Benjamin admirait son intelligence mais pas son art. Eduard Roditi trouve ses personnages sans vie et lui propose Proust comme exemple à suivre : combien Madame Verdurin, dit-il, est vivante et vraie en comparaison avec Diotime ! En effet, la longue tradition du réalisme psychologique a créé quelques normes quasi inviolables : 1. il faut donner le maximum d'informations sur un personnage : sur son apparence physique, sur sa façon de parler et de se comporter ; 2. il faut faire connaître le passé d'un personnage, car c'est là que se trouvent toutes les motivations de son comportement présent ; et 3. le personnage doit avoir une totale indépendance, c'est-à-dire que l'auteur et ses propres considérations doivent disparaître pour ne pas déranger le lecteur qui veut céder à l'illusion et tenir la fiction pour une réalité. Or, Musil a rompu ce vieux contrat conclu entre le roman et le lecteur. Et d'autres romanciers avec lui. Que savons-nous de l'apparence physique d'Esch, le plus grand personnage de Broch ? Rien. Sauf qu'il avait de grandes dents. Que savons-nous de l'enfance de K. ou de Chvéik ? Et ni Musil, ni Broch, ni Gombrowicz n'ont aucune gêne à être présents par leurs pensées dans leurs romans. Le personnage n'est pas une simulation d'un être vivant. C'est un être imaginaire. Un ego expérimental. Le roman renoue ainsi avec ses commencements. Don Quichotte est quasi impensable comme être vivant. Pourtant, dans notre mémoire, quel personnage est plus vivant que lui ? Comprenez-moi bien, je ne veux pas snober le lecteur et son désir aussi naïf que légitime de se faire emporter par le monde imaginaire du roman et le confondre de temps en temps avec la réalité. Mais je ne crois pas que la technique du réalisme psychologique soit indispensable pour cela. J'ai lu pour la première fois *Le Château* quand j'avais quatorze ans. À cette même époque j'admirais un joueur de hockey sur glace qui habitait près de chez nous. J'ai imaginé K. sous ses traits. Jusqu'à aujourd'hui je le vois ainsi. Je veux dire par là que l'imagination du lecteur complète automatiquement celle de l'auteur. Tomas est blond ou brun ? Son père était riche ou pauvre ? Choisissez vous-même !

C. S. : Mais vous ne vous conformez pas toujours à cette règle : dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, si Tomas n'a pratiquement aucun passé, Tereza, elle, est présentée non seulement avec sa propre enfance mais encore avec celle de sa mère !

M. K. : Dans le roman, vous trouverez cette phrase : « sa vie n'a été qu'un prolongement de la vie de sa mère, un peu comme la course d'une boule de billard est le prolongement du geste exécuté par le bras d'un joueur ». Si je parle de la mère, ce n'est donc pas pour dresser une liste d'informations sur Tereza, mais parce que la mère est son thème principal, parce que Tereza est le « prolongement de sa mère » et en souffre. Nous savons aussi qu'elle a des seins petits avec les « aréoles trop larges et trop

foncées autour des mamelons » comme s'ils étaient peints par « un peintre paysan qui aurait confectionné des images obscènes pour nécessiteux » ; cette information est indispensable parce que son corps est un autre grand thème de Tereza. En revanche, en ce qui concerne Tomas, son mari, je ne raconte rien de son enfance, rien de son père, de sa mère, de sa famille, et son corps avec son visage nous restent complètement inconnus parce que l'essence de sa problématique existentielle est enracinée dans d'autres thèmes. Cette absence d'informations ne le rend pas moins « vivant ». Car rendre un personnage « vivant » signifie : aller jusqu'au bout de sa problématique existentielle. Ce qui signifie : aller jusqu'au bout de quelques situations, de quelques motifs, voire de quelques mots dont il est pétri. Rien de plus.

C. S. : Votre conception du roman pourrait donc être définie comme une méditation poétique sur l'existence. Pourtant, vos romans n'ont pas toujours été compris de la sorte. On y trouve beaucoup d'événements politiques qui ont alimenté une interprétation sociologique, historique ou idéologique. Comment conciliez-vous votre intérêt pour l'histoire de la société et votre conviction que le roman examine avant tout l'énigme de l'existence ?

M. K. : Heidegger caractérise l'existence par une formule archiconnue : *in-der-Weltsein*, être-dans-le-monde. L'homme ne se rapporte pas au monde comme le sujet à l'objet, comme l'œil au tableau ; même pas comme un acteur au décor d'une scène. L'homme et le monde sont liés comme l'escargot et sa coquille : le monde fait partie de l'homme, il est sa dimension et, au fur et à mesure que le monde change, l'existence (*in-der-Weltsein*) change aussi. Depuis Balzac, le « Welt » de notre être a le caractère historique et les vies des personnages se déroulent dans un espace du temps jalonné de dates. Le roman ne pourra plus jamais se débarrasser de cet héritage de Balzac. Même Gombrowicz qui invente des histoires fantaisistes, improbables, qui viole toutes les règles de la vraisemblance, n'y échappe pas. Ses romans sont situés dans un temps daté et parfaitement historique. Mais il ne faut pas confondre deux choses : il y a d'un côté le roman qui examine la *dimension historique de l'existence humaine*, il y a de l'autre côté le roman qui est *l'illustration d'une situation historique*, la description d'une société à un moment donné, une historiographie romancée. Vous connaissez tous ces romans écrits sur la Révolution française, sur Marie-Antoinette, ou bien sur 1914, sur la collectivisation en URSS (pour elle ou contre elle), ou sur l'année 1984 ; tout cela ce sont des romans de vulgarisation qui traduisent une connaissance non-romanesque dans le langage du roman. Or, je ne me lasserai jamais de répéter : la seule raison d'être du roman est de dire ce que seul le roman peut dire.

C. S. : Mais qu'est-ce que le roman peut dire de spécifique sur l'Histoire ? Ou bien : quelle est votre façon de traiter de l'Histoire ?

M. K. : Voici quelques principes qui sont les miens. Premièrement : Toutes les circonstances historiques, je les traite avec une économie maximale.

Je me comporte à l'égard de l'Histoire comme le scénographe qui arrange une scène abstraite avec quelques objets indispensables à l'action.

Deuxième principe : Parmi les circonstances historiques je ne retiens que celles qui créent pour mes personnages une situation existentielle révélatrice. Exemple : dans *La Plaisanterie*, Ludvik voit tous ses amis et condisciples lever la main pour voter, avec une totale facilité, son exclusion de l'université et faire ainsi basculer sa vie. Il est sûr qu'ils auraient été capables, si nécessaire, de voter avec la même facilité sa pendaison. D'où sa définition de l'homme : un être capable dans n'importe quelle situation d'envoyer son prochain à la mort. L'expérience anthropologique fondamentale de Ludvik a donc des racines historiques, mais la description de l'Histoire elle-même (le rôle du Parti, les racines politiques de la terreur, l'organisation des institutions sociales, etc.) ne m'intéresse pas et vous ne la trouverez pas dans le roman.

Troisième principe : L'historiographie écrit l'histoire de la société, non pas celle de l'homme. C'est pourquoi les événements historiques dont mes romans parlent sont souvent oubliés par l'historiographie. Exemple : dans les années qui ont suivi l'invasion russe de la Tchécoslovaquie en 1968, la terreur contre la population fut précédée par des massacres, officiellement organisés, de chiens. Épisode totalement oublié et sans importance pour un historien, pour un politologue, mais d'une signification anthropologique suprême ! Ce n'est que par ce seul épisode que j'ai suggéré le climat historique de *La Valse aux adieux*. Un autre exemple : au moment décisif de *La vie est ailleurs*, l'Histoire intervient sous la forme d'un caleçon inélégant et moche ; on n'en trouvait pas d'autres à l'époque ; face à la plus belle occasion érotique de sa vie, Jaromil, craignant d'être ridicule en caleçon, n'ose pas se déshabiller et prend la fuite. L'inélégance ! Autre circonstance historique oubliée et pourtant combien importante pour qui était obligé de vivre sous un régime communiste.

Mais c'est le quatrième principe qui va le plus loin : Non seulement la circonstance historique doit créer une situation existentielle nouvelle pour un personnage de roman, mais l'Histoire doit *en elle-même* être comprise et analysée comme situation existentielle. Exemple : dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, Alexandre Dubcek, après avoir été arrêté par l'armée russe, kidnappé, emprisonné, menacé, contraint de négocier avec Brejnev, rentre à Prague. Il parle à la radio, mais il ne peut parler, il cherche son souffle, il fait au milieu des phrases de longues pauses atroces. Ce que révèle pour moi cet épisode historique (d'ailleurs complètement oublié car, deux heures après, les techniciens de la radio ont été obligés de couper les pénibles pauses de son discours), c'est la *faiblesse*. La faiblesse comme catégorie très générale de l'existence : « on est toujours faible confronté à une force supérieure ; même quand on a le corps d'athlète de Dubcek ». Tereza ne peut supporter le spectacle de cette faiblesse qui lui répugne et l'humilie et elle préfère émigrer. Mais face aux infidélités de Tomas, elle est comme Dubcek en face de Brejnev : désarmée et faible. Et vous savez déjà ce qu'est le vertige : c'est être ivre de sa propre faiblesse, c'est le désir insurmontable de tomber. Tereza subitement comprend qu'« elle fait partie des faibles, du camp des faibles, du pays des faibles et qu'elle doit leur être fidèle justement parce qu'ils sont faibles et qu'ils cherchent leur souffle au milieu des phrases ». Et, ivre de sa faiblesse, elle quitte Tomas et revient à Prague, dans la « ville des faibles ». La situation historique n'est pas ici un arrière-plan, un décor devant lequel les situations humaines se déroulent, mais est en elle-même une situation humaine, une situation existentielle en agrandissement.

De même le Printemps de Prague dans *Le Livre du rire et de l'oubli* n'est pas décrit dans sa dimension politico-historico-sociale mais comme une des situations existentielles fondamentales : l'homme (une génération d'hommes) agit (fait une révolution) mais son acte lui échappe, ne lui obéit plus (la révolution sévit, assassine, détruit), il fait donc tout pour rattraper et dompter cet acte désobéissant (la génération fonde un mouvement oppositionnel, réformateur) mais en vain. On ne peut jamais rattraper l'acte qui, une fois, nous a échappé.

C. S. : Ce qui nous rappelle la situation de Jacques le Fataliste dont vous avez parlé au commencement.

M. K. : Mais cette fois-ci, il s'agit d'une situation collective, historique.

C. S. : Pour comprendre vos romans, est-il important de connaître l'histoire de la Tchécoslovaquie ?

M. K. : Non. Tout ce qu'il faut en savoir, le roman le dit lui-même.

C. S. : La lecture des romans ne suppose aucune connaissance historique ?

M. K. : Il y a l'histoire de l'Europe. Depuis l'an mille jusqu'à nos jours, elle n'est qu'une seule aventure commune. Nous en faisons partie et toutes nos actions, individuelles ou nationales, ne

révèlent leur signification décisive que si on les situe par rapport à elle. Je peux comprendre *Don Quichotte* sans connaître l'histoire de l'Espagne. Je ne peux pas le comprendre sans avoir une idée, aussi globale soit-elle, de l'aventure historique de l'Europe, de son époque chevaleresque par exemple, de l'amour courtois, du passage du Moyen Âge à l'époque des Temps modernes.

C. S. : Dans *La vie est ailleurs*, chaque phase de la vie de Jaromil est confrontée à des fragments de la biographie de Rimbaud, de Keats, de Lermontov, etc. Le cortège du 1<sup>er</sup> mai à Prague se confond avec les manifestations estudiantines de mai 68 à Paris. Ainsi vous créez pour votre héros une vaste scène qui englobe toute l'Europe. Pourtant, votre roman se passe à Prague. Il culmine au moment du putsch communiste en 1948.

M. K. : Pour moi, c'est le roman de la révolution européenne en tant que telle, dans sa condensation.

C. S. : La révolution européenne, ce putsch ? Importé, qui plus est, de Moscou ?

M. K. : Si inauthentique qu'il fût, ce putsch a été vécu comme une révolution. Avec toute sa rhétorique, ses illusions, ses réflexes, ses gestes, ses crimes, il m'apparaît aujourd'hui comme une condensation parodique de la tradition révolutionnaire européenne. Comme le prolongement et l'achèvement grotesque de l'époque des révolutions européennes. De même que Jaromil, héros de ce roman, « prolongement » de Victor Hugo et de Rimbaud, est l'achèvement grotesque de la poésie européenne. Jaroslav, de *La Plaisanterie*, prolonge l'histoire millénaire de l'art populaire à l'époque où celui-ci est en train de disparaître. Le docteur Havel, dans *Risibles amours*, est un don Juan au moment où le donjuanisme n'est plus possible. Franz, dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, est le dernier écho mélancolique de la Grande Marche de la gauche européenne. Et Tereza, dans un village perdu de Bohême, s'écarte non seulement de toute la vie publique de son pays mais « de la route où l'humanité, "maître et possesseur de la nature" poursuit sa route en avant ». Tous ces personnages achèvent non seulement leur histoire personnelle mais aussi, en plus, l'histoire supra-personnelle des aventures européennes.

C. S. : Ce qui veut dire que vos romans se situent dans le dernier acte des Temps modernes que vous appelez « période des paradoxes terminaux ».

M. K. : Soit. Mais évitons un malentendu. Quand j'ai écrit l'histoire de Havel dans *Risibles amours*, je n'avais pas l'intention de parler d'un don Juan de l'époque où l'aventure du donjuanisme s'achève. J'ai écrit une histoire qui me semblait drôle. C'est tout. Toutes ces réflexions sur les paradoxes terminaux, etc., n'ont pas précédé mes romans, mais elles en ont procédé. C'est en écrivant *L'Insoutenable Légèreté de l'être* que, inspiré par mes personnages qui tous se retirent d'une certaine façon du monde, j'ai pensé au destin de la fameuse formule de Descartes : l'homme, « maître et possesseur de la nature ». Après avoir réussi des miracles dans les sciences et la technique, ce « maître et possesseur » se rend subitement compte qu'il ne possède rien et n'est maître ni de la nature (elle se retire, peu à peu, de la planète) ni de l'Histoire (elle lui a échappé) ni de soi-même (il est guidé par les forces irrationnelles de son âme). Mais si Dieu s'en est allé et si l'homme n'est plus maître, qui donc est maître ? La planète avance dans le vide sans aucun maître. La voilà, l'insoutenable légèreté de l'être.

C. S. : Pourtant, n'est-ce pas un mirage égocentrique de voir dans l'époque présente le moment privilégié, le plus important de tous, à savoir le moment de la fin ? Combien de fois déjà l'Europe a-t-elle cru vivre sa fin, son apocalypse !

M. K. : À tous les paradoxes terminaux, ajoutez encore celui de la fin elle-même. Quand un phénomène annonce, de loin, sa prochaine disparition, nous sommes nombreux à le savoir et, éventuellement, à le regretter. Mais quand l'agonie touche à sa fin, nous regardons déjà ailleurs. La

mort devient invisible. Il y a quelque temps déjà que la rivière, le rossignol, les chemins traversant les prés ont disparu de la tête de l'homme. Personne n'en a plus besoin. Quand la nature disparaîtra demain de la planète, qui s'en apercevra ? Où sont les successeurs d'Octavio Paz, de René Char ? Où sont encore les grands poètes ? Ont-ils disparu ou bien leur voix est-elle devenue inaudible ? En tout cas, changement immense dans notre Europe impensable jadis sans poètes. Mais si l'homme a perdu le besoin de poésie, s'apercevra-t-il de sa disparition ? La fin, ce n'est pas une explosion apocalyptique. Peut-être n'y a-t-il rien de plus paisible que la fin.

C. S. : Admettons. Mais si quelque chose est en train de finir, on peut supposer que quelque chose d'autre est en train de commencer.

M. K. : Certainement.

C. S. : Mais qu'est-ce qui commence ? Cela ne se voit pas dans vos romans. D'où ce doute : ne voyez-vous pas seulement une moitié de notre situation historique ?

M. K. : C'est possible, mais ce n'est pas si grave que cela. En effet, il faut comprendre ce qu'est le roman. Un historien vous raconte des événements qui ont eu lieu. Par contre, le crime de Raskolnikov n'a jamais vu le jour. Le roman n'examine pas la réalité mais l'existence. Et l'existence n'est pas ce qui s'est passé, l'existence est le champ des possibilités humaines, tout ce que l'homme peut devenir, tout ce dont il est capable. Les romanciers dessinent *la carte de l'existence* en découvrant telle ou telle possibilité humaine. Mais encore une fois : exister, cela veut dire : « être-dans-le-monde ». Il faut donc comprendre *et* le personnage *et* son monde comme *possibilités*. Chez Kafka, tout cela est clair : le monde kafkaïen ne ressemble à aucune réalité connue, il est une *possibilité extrême et non réalisée* du monde humain. Il est vrai que cette possibilité transparaît derrière notre monde réel et semble préfigurer notre avenir. C'est pourquoi on parle de la dimension prophétique de Kafka. Mais même si ses romans n'avaient rien de prophétique, ils ne perdraient pas de leur valeur, car ils saisissent une possibilité de l'existence (possibilité de l'homme et de son monde) et nous font ainsi voir ce que nous sommes, de quoi nous sommes capables.

C. S. : Mais vos romans sont situés dans un monde parfaitement réel !

M. K. : Souvenez-vous des *Somnambules* de Broch, trilogie qui embrasse trente ans de l'Histoire européenne. Pour Broch, cette Histoire est clairement définie comme une perpétuelle *dégradation des valeurs*. Les personnages sont enfermés dans ce processus comme dans une cage et doivent trouver le comportement adéquat à cette disparition progressive des valeurs communes. Broch était, bien entendu, convaincu de la justesse de son jugement historique, autrement dit, convaincu que la possibilité du monde qu'il dépeignait était une possibilité réalisée. Mais essayons d'imaginer qu'il s'est trompé, et que parallèlement à ce processus de dégradation un autre processus était en marche, évolution positive que Broch n'était pas capable de voir. Cela aurait-il changé quelque chose à la valeur des *Somnambules* ? Non. Car le processus de dégradation des valeurs est une possibilité indiscutable du monde humain.

Comprendre l'homme jeté dans le tourbillon de ce processus, comprendre ses gestes, ses attitudes, c'est cela seul qui importe. Broch a découvert un territoire inconnu de l'existence. Territoire de l'existence veut dire : possibilité de l'existence. Que cette possibilité se transforme ou non en réalité, c'est secondaire.

C. S. : L'époque des paradoxes terminaux où vos romans sont situés doit donc être considérée non pas comme une réalité mais comme une possibilité ?

M. K. : Une possibilité de l'Europe. Une vision possible de l'Europe. Une situation possible de l'homme.

C. S. : Mais si vous tentez de saisir une possibilité et non pas une réalité, pourquoi prendre au

sérieux l'image que vous donnez, par exemple, de Prague et des événements qui se sont passés là-bas ?

M. K. : Si l'auteur considère une situation historique comme une possibilité inédite et révélatrice du monde humain, il voudra la décrire telle qu'elle est. N'empêche que la fidélité à la réalité historique est chose secondaire par rapport à la valeur du roman. Le romancier n'est ni historien ni prophète : il est explorateur de l'existence.

TROISIÈME PARTIE

NOTES INSPIRÉES  
PAR « LES SOMNAMBULES »

## COMPOSITION

Trilogie composée de trois romans : *Pasenow ou le romantisme* ; *Esch ou l'anarchie* ; *Huguenau ou le réalisme*. L'histoire de chaque roman se déroule quinze ans après celle du précédent : 1888 ; 1903 ; 1918. Aucun roman n'est lié à un autre par un lien causal : chacun a son propre cercle de personnages et est construit à sa propre façon qui ne ressemble pas à celle des deux autres.

Il est vrai que Pasenow (protagoniste du premier roman) et Esch (protagoniste du deuxième roman) se retrouvent sur la scène du troisième roman, et que Bertrand (personnage du premier roman) joue un rôle dans le deuxième roman. Pourtant, l'histoire que Bertrand a vécue dans le premier roman (avec Pasenow, Ruzena, Elisabeth) est totalement absente du deuxième roman, et le Pasenow du troisième roman ne porte pas en lui le moindre souvenir de sa jeunesse (traitée dans le premier roman).

Il y a donc une différence radicale entre *Les Somnambules* et les autres grandes « fresques » du xx<sup>e</sup> siècle (celles de Proust, de Musil, de Thomas Mann, etc.) : ce n'est ni la continuité de l'action ni celle de la biographie (d'un personnage, d'une famille) qui, chez Broch, fonde l'unité de l'ensemble. C'est une autre chose, moins visible, moins saisissable, secrète : la continuité du même *thème* (celui de l'homme confronté au processus de dégradation des valeurs).

## POSSIBILITÉS

Quelles sont les possibilités de l'homme dans le piège qu'est devenu le monde ?

La réponse exige d'abord que l'on ait une certaine idée de ce qu'est le monde. Que l'on en ait une hypothèse ontologique.

Le monde selon Kafka : l'univers bureaucraté. Le bureau non pas comme un phénomène social parmi d'autres mais comme l'essence du monde.

C'est là que se trouve la ressemblance (ressemblance curieuse, inattendue) entre l'hermétique Kafka et le populaire Hasek. Hasek dans *Le brave soldat Chvéik* ne décrit pas l'armée (à la manière d'un réaliste, d'un critique social) comme un milieu de la société austro-hongroise mais comme la version moderne du monde. De même que la justice de Kafka, l'armée de Hasek n'est qu'une immense institution bureaucratée, une armée-administration où les anciennes vertus militaires (courage, ruse, adresse) ne servent plus à rien.

Les bureaucrates militaires de Hasek sont bêtes ; la logique aussi pédante qu'absurde des bureaucrates de Kafka est, elle aussi, sans aucune sagesse. Chez Kafka, voilée d'un manteau de mystère, la bêtise prend l'air d'une parabole métaphysique. Elle intimide. Dans ses agissements, dans ses paroles inintelligibles, Joseph K. s'évertuera à tout prix à déchiffrer un sens. Car s'il est terrible d'être condamné à mort, il est tout à fait insupportable d'être condamné pour rien, comme un martyr du non-sens. K. consentira donc à sa culpabilité et cherchera sa faute. Dans le dernier chapitre, il protégera ses deux bourreaux contre le regard des policiers municipaux (qui auraient pu le sauver) et, quelques secondes avant sa mort, il se reprochera de ne pas avoir assez de forces pour s'égorger lui-même et leur épargner la sale besogne.

Chvéik se trouve juste à l'opposé de K. Il imite le monde qui l'entoure (le monde de la bêtise) d'une façon si parfaitement systématique que personne ne peut savoir s'il est vraiment idiot ou pas. S'il s'adapte si facilement (et avec un tel plaisir !) à l'ordre régnant ce n'est pas qu'il voie en lui un sens, mais parce qu'il n'y voit aucun sens du tout. Il s'amuse, il amuse les autres et, par les surenchères de son conformisme, il transforme le monde en une seule et énorme blague.

(Nous qui avons connu la version totalitaire, communiste, du monde moderne, nous savons que ces

deux attitudes, apparemment artificielles, littéraires, outrées, ne sont que trop réelles ; nous avons vécu dans l'espace limité d'un côté par la possibilité K., de l'autre par la possibilité Chvéik ; ce qui veut dire : dans l'espace dont un pôle est l'identification au pouvoir jusqu'à la solidarité de la victime avec son propre bourreau, l'autre pôle la non-acceptation du pouvoir par le refus de prendre quoi que ce soit au sérieux ; ce qui veut dire : nous avons vécu dans l'espace entre l'absolu du sérieux – K. – et l'absolu du non-sérieux – Chvéik.)

Et quant à Broch ? Quelle est son hypothèse ontologique ?

Le monde est le processus de dégradation des valeurs (valeurs provenant du Moyen Âge), processus qui s'étend sur les quatre siècles des Temps modernes et qui est leur essence.

Quelles sont les possibilités de l'homme face à ce processus ?

Broch en découvre trois : possibilité Pasenow, possibilité Esch, possibilité Huguenau.

#### POSSIBILITÉ PASENOW

Le frère de Joachim Pasenow est mort dans un duel. Le père dit : « Il est tombé pour l'honneur. » Ces mots s'inscrivent à jamais dans la mémoire de Joachim.

Mais son ami, Bertrand, s'étonne : comment à l'époque des trains et des usines, deux hommes peuvent-ils se dresser, raides, l'un face à l'autre, bras tendu, le revolver à la main ?

Sur quoi, Joachim se dit : Bertrand n'a aucun sentiment de l'honneur.

Et Bertrand continue : les sentiments résistent à l'évolution du temps. Ils sont un fonds indestructible de conservatisme. Un résidu atavique.

Oui, l'attachement sentimental aux valeurs héritées, à leur résidu atavique, c'est l'attitude de Joachim Pasenow.

Pasenow est introduit par le motif de l'uniforme. Jadis, explique le narrateur, l'Église, comme Juge suprême, domina l'homme. Le vêtement du prêtre était le signe du pouvoir supraterrrestre, tandis que l'uniforme de l'officier, la toge du magistrat représentaient la chose profane. Au fur et à mesure que l'influence magique de l'Église s'estompait, l'uniforme remplaçait l'habit sacerdotal et s'élevait au niveau de l'absolu.

L'uniforme, c'est ce que nous ne choisissons pas, ce qui nous est assigné ; c'est la certitude de l'universel face à la précarité de l'individuel. Quand les valeurs, jadis si sûres, sont mises en question et s'éloignent, tête baissée, celui qui ne sait pas vivre sans elles (sans fidélité, sans famille, sans patrie, sans discipline, sans amour) se sangle dans l'universalité de son uniforme jusqu'au dernier bouton comme si cet uniforme était encore le dernier vestige de la transcendance pouvant le protéger contre le froid de l'avenir où il n'y aura plus rien à respecter.

L'histoire de Pasenow culmine au cours de sa nuit de noces. Sa femme, Élisabeth, ne l'aime pas. Il ne voit rien devant lui sauf l'avenir du non-amour.

Il s'allonge à côté d'elle sans se déshabiller. Cela « avait un peu dérangé son uniforme, les pans retombés laissaient voir le pantalon noir, mais dès que Joachim s'en aperçut, il y remit bien vite de l'ordre et recouvrit l'endroit. Il avait replié les jambes et, pour ne pas toucher le drap de ses souliers vernis, à grand-peine il maintenait ses pieds sur la chaise à côté du lit ».

#### POSSIBILITÉ ESCH

Les valeurs provenant du temps où l'Église dominait entièrement l'homme étaient ébranlées

depuis longtemps mais, pour Pasenow, leur contenu paraissait encore clair. Il ne doutait pas de ce qui était sa patrie, il savait à qui il devait être fidèle et qui était son Dieu.

Devant Esch, les valeurs ont voilé leur visage. Ordre, fidélité, sacrifice, ces mots lui sont chers, mais que représentent-ils en fait ? À quoi se sacrifier ? Quel ordre exiger ? Il n'en sait rien.

Si une valeur a perdu son contenu concret, qu'en reste-t-il ? Rien qu'une forme vide ; un impératif sans réponse mais qui, avec d'autant plus de rage, exige d'être entendu et obéi. Moins Esch sait ce qu'il veut, plus rageusement il le veut.

Esch : fanatisme de l'époque sans Dieu. Puisque toutes les valeurs ont leur visage voilé, tout peut être considéré comme valeur. La justice, l'ordre, Esch les cherche une fois dans la lutte syndicale, une autre fois dans la religion, aujourd'hui dans le pouvoir policier, demain dans le mirage de l'Amérique où il rêve d'émigrer. Il pourrait être un terroriste mais aussi un terroriste repenté qui dénonce ses camarades, le militant d'un parti, le membre d'une secte mais aussi un kamikaze prêt à sacrifier sa vie. Toutes les passions qui sévissent dans l'Histoire sanglante de notre siècle se trouvent démasquées, diagnostiquées et terriblement éclairées dans sa modeste aventure.

Il est mécontent à son bureau, il se querelle, il est viré. C'est ainsi que commence son histoire. La cause de tout le désordre qui l'irrite est selon lui un certain Nentwig, comptable. Dieu sait pourquoi justement lui. N'empêche qu'Esch est décidé à aller le dénoncer à la police. N'est-ce pas son devoir ? N'est-ce pas le service à rendre à tous ceux qui désirent comme lui la justice et l'ordre ?

Mais un jour, dans un cabaret, Nentwig qui ne se doute de rien l'invite aimablement à sa table et lui offre un verre. Esch, désespéré, s'efforce de se souvenir de la faute de Nentwig mais celle-ci « était maintenant si bizarrement impalpable et floue qu'Esch eut aussitôt conscience de l'absurdité de son projet et, d'un geste gauche, un peu honteux tout de même, il s'empara de son verre ».

Le monde se divise devant Esch en royaume du Bien et royaume du Mal mais, hélas, et le Bien et le Mal sont pareillement inidentifiables (il suffit de rencontrer Nentwig, et Esch ne sait plus qui est bon et qui est méchant). Dans ce carnaval des masques qu'est le monde, c'est le seul Bertrand qui portera jusqu'à la fin le stigmatisme du Mal sur son visage car sa faute est hors de doute : il est homosexuel, perturbateur de l'ordre divin. Au commencement de son roman Esch est prêt à dénoncer Nentwig, à la fin il met dans la boîte aux lettres une dénonciation écrite contre Bertrand.

#### POSSIBILITÉ HUGUENAU

Esch a dénoncé Bertrand. Huguenau dénonce Esch. Esch a voulu par là sauver le monde. Huguenau veut par là sauver sa carrière.

Dans le monde sans valeurs communes, Huguenau, arriviste innocent, se sent merveilleusement à l'aise. L'absence d'impératifs moraux, c'est sa liberté, sa délivrance.

Il y a une signification profonde dans le fait que c'est lui qui, d'ailleurs sans le moindre sentiment de culpabilité, assassine Esch. Car « l'homme appartenant à une plus petite association de valeurs anéantit l'homme appartenant à une association de valeurs plus vaste mais en voie de dissolution, le plus grand misérable assume toujours le rôle du bourreau dans le processus de dégradation des valeurs et, le jour où les trompettes du Jugement retentissent, c'est l'homme affranchi de valeurs qui devient le bourreau d'un monde qui s'est condamné lui-même ».

Les Temps modernes, dans l'esprit de Broch, c'est le pont qui mène du règne de la foi irrationnelle au règne de l'irrationnel dans le monde sans foi. L'homme dont la silhouette se dessine au bout de ce pont, c'est Huguenau. Assassin heureux, inculpabilisable. La fin des Temps modernes dans sa version

euphorique.

K., Chvéik, Pasenow, Esch, Huguenau : cinq possibilités fondamentales, cinq points d'orientation sans lesquels il me semble impossible de dessiner la carte existentielle de notre temps.

## SOUS LES CIEUX DES SIÈCLES

Les planètes qui tournent dans les cieux des Temps modernes se reflètent, toujours en une constellation spécifique, dans l'âme d'un individu ; c'est par cette constellation que la situation d'un personnage, le sens de son être se définissent.

Broch parle d'Esch et, subitement, il le compare à Luther. Tous les deux appartiennent à la catégorie (Broch l'analyse longuement) des rebelles. « Esch est rebelle comme Luther l'était. » On a l'habitude de chercher les racines d'un personnage dans son enfance. Les racines d'Esch (dont l'enfance nous restera inconnue) se trouvent dans un autre siècle. Le passé d'Esch, c'est Luther.

Pour saisir Pasenow, cet homme en uniforme, Broch dut le situer au milieu du long processus historique pendant lequel l'uniforme profane prenait la place de l'habit de prêtre ; d'emblée, au-dessus de ce pauvre officier, la voûte céleste des Temps modernes s'alluma sur toute son étendue.

Chez Broch, le personnage n'est pas conçu comme une unicité inimitable et passagère, une seconde miraculeuse prédestinée à disparaître, mais comme un pont solide érigé au-dessus du temps, où Luther et Esch, le passé et le présent, se rencontrent.

C'est moins par sa philosophie de l'Histoire que par cette nouvelle façon de voir l'homme (de le voir sous la voûte céleste des siècles) que Broch, dans ses *Somnambules*, préfigura, me semble-t-il, les possibilités futures du roman.

Sous cet éclairage brochien je lis *Le Docteur Faustus* de Thomas Mann, roman qui se penche non seulement sur la vie d'un compositeur nommé Adrian Leverkiihn mais aussi sur plusieurs siècles de musique allemande. Adrian n'est pas seulement compositeur, il est le compositeur qui achève l'histoire de la musique (sa plus grande composition s'appelle d'ailleurs *L'Apocalypse*). Et il n'est pas seulement le dernier compositeur, il est aussi Faust. Les yeux fixés sur le diabolisme de sa nation (il écrit ce roman vers la fin de la Seconde Guerre mondiale), Thomas Mann pense au contrat que l'homme mythique, incarnation de l'esprit allemand, avait conclu avec le diable. Toute l'histoire de son pays surgit brusquement comme la seule aventure d'un seul personnage : d'un seul Faust.

Sous l'éclairage brochien, je lis *Terra Nostra* de Carlos Fuentes où toute la grande aventure hispanique (européenne et américaine) est saisie dans un incroyable télescopage, dans une incroyable déformation onirique. Le principe de Broch, *Esch est comme Luther*, s'est transformé chez Fuentes en principe plus radical : *Esch est Luther*. Fuentes nous procure la clé de sa méthode : « Il faut plusieurs vies pour faire une seule personne. » La vieille mythologie de la réincarnation se matérialise en une technique romanesque qui fait de *Terra Nostra* un immense et étrange rêve où l'Histoire est faite et parcourue toujours par les mêmes personnages sans cesse réincarnés. Le même Ludovico qui a découvert au Mexique un continent jusqu'alors inconnu se trouvera, quelques siècles plus tard, à Paris, avec la même Célestine qui, deux siècles auparavant, était la maîtresse de Philippe II. Et cætera.

C'est au moment de la fin (fin d'un amour, fin d'une vie, fin d'une époque) que le temps passé se révèle soudain comme un tout et revêt une forme lumineusement claire et achevée. Le moment de la fin pour Broch, c'est Huguenau, pour Mann, c'est Hitler. Pour Fuentes, c'est la frontière mythique de deux millénaires ; depuis cet observatoire imaginaire, l'Histoire, cette anomalie européenne, cette tache sur la pureté du temps, apparaît comme déjà terminée, abandonnée, esseulée et, d'emblée, aussi

modeste, aussi émouvante qu'une petite histoire individuelle qu'on oubliera demain.

En effet, si Luther est Esch, l'histoire qui mène de Luther à Esch n'est que la biographie d'une seule personne : Martin Luther-Esch. Et toute l'Histoire n'est que l'histoire de quelques personnages (d'un Faust, d'un don Juan, d'un don Quichotte, d'un Esch) qui ont traversé ensemble les siècles de l'Europe.

#### AU-DELÀ DE LA CAUSALITÉ

Dans la propriété de Lévine, un homme et une femme se rencontrent, deux êtres solitaires, mélancoliques. Ils se plaisent l'un l'autre et désirent, secrètement, joindre leurs vies. Ils n'attendent que l'occasion d'être seuls pour un moment et de se le dire. Un jour, enfin, ils se trouvent sans témoins dans un bois où ils sont allés cueillir des champignons. Troublés, ils se taisent, sachant que le moment est venu et qu'il ne faut pas le laisser échapper. Alors que le silence dure déjà depuis longtemps, la femme, subitement, « contre sa volonté, inopinément », commence à parler de champignons. Puis, il y a encore le silence, l'homme cherche les mots pour sa déclaration mais au lieu de parler d'amour, « à cause d'une impulsion inattendue »... il parle lui aussi de champignons. Sur le chemin du retour, ils parlent toujours de champignons, impuissants et désespérés, car jamais, ils le savent, jamais ils ne se parleront d'amour.

Rentré, l'homme se dit qu'il n'a pas parlé d'amour à cause de sa maîtresse décédée dont il ne pouvait trahir le souvenir. Mais nous le savons bien : c'est une fausse raison qu'il n'invoque que pour se consoler. Se consoler ? Oui. Car on se résigne à perdre un amour pour une raison. On ne se pardonnera jamais de l'avoir perdu sans raison aucune.

Ce petit épisode très beau est comme la parabole d'un des plus grands exploits d'*Anna Karénine* : la mise en lumière de l'aspect a-causal, incalculable, voire mystérieux, de l'acte humain.

Qu'est-ce qu'un acte : éternelle question du roman, sa question pour ainsi dire, constitutive. Comment une décision naît-elle ? Comment se transforme-t-elle en acte et comment les actes s'enchaînent-ils pour devenir aventure ?

De la matière étrangère et chaotique de la vie, les anciens romanciers tentèrent d'abstraire le fil d'une rationalité limpide ; dans leur optique, le mobile rationnellement saisissable fait naître l'acte, celui-ci en provoque un autre. L'aventure est l'enchaînement, lumineusement causal, des actes.

Werther aime la femme de son ami. Il ne peut trahir l'ami, il ne peut renoncer à son amour, donc, il se tue. Le suicide transparent comme une équation mathématique.

Mais pourquoi Anna Karénine se suicide-t-elle ?

L'homme qui au lieu d'amour a parlé de champignons veut croire que c'était à cause de son attachement à la bien-aimée disparue. Les raisons que nous pourrions trouver à l'acte d'Anna seraient de même valeur. Il est vrai, les gens lui montraient du mépris, mais ne pouvait-elle pas les mépriser à son tour ? On l'empêchait d'aller voir son fils, mais était-ce une situation sans appel et sans issue ? Vronski était déjà un peu désenchanté, mais, malgré tout, ne l'aimait-il pas toujours ?

D'ailleurs, Anna n'est pas venue à la gare pour se tuer. Elle est venue chercher Vronski. Elle se jette sous le train sans en avoir pris la décision. C'est plutôt la décision qui a pris Anna. Qui l'a surprise. Pareille à l'homme qui, au lieu d'amour, parlait de champignons, Anna agit « à cause d'une impulsion inattendue ». Ce qui ne veut pas dire que son acte soit dépourvu de sens. Seulement ce sens se trouve au-delà de la causalité rationnellement saisissable. Tolstoï a dû utiliser (pour la première fois dans l'histoire du roman) le monologue intérieur presque joycien pour restituer le tissu subtil des

impulsions fuyantes, des sensations passagères, des réflexions fragmentaires, afin de nous faire voir le cheminement suicidaire de l'âme d'Anna.

Avec Anna, nous sommes loin de Werther, loin aussi de Kirilov. Celui-ci se tue parce que des intérêts tout à fait clairement définis, des intrigues nettement décrites, l'y ont poussé. Son acte, quoique fou, est rationnel, conscient, médité, prémédité. Le caractère de Kirilov est entièrement basé sur son étrange philosophie du suicide, et son acte n'est que le prolongement parfaitement logique de ses idées.

Dostoïevski saisit la folie de la raison qui, dans son entêtement, veut aller jusqu'au bout de sa logique. Le champ d'exploration de Tolstoï se trouve à l'opposé : il dévoile les interventions de l'illogique, de l'irrationnel. C'est pourquoi j'ai parlé de lui. La référence à Tolstoï situe Broch dans le contexte d'une des grandes explorations du roman européen : l'exploration du rôle que l'irrationnel joue dans nos décisions, dans notre vie.

## LES CON-FUSIONS

Pasenow fréquente une putain tchèque, nommée Ruzena, mais ses parents préparent son mariage avec une jeune fille de leur milieu : Élisabeth. Pasenow ne l'aime nullement, pourtant elle l'attire. À vrai dire, ce qui l'attire ce n'est pas Élisabeth mais tout ce qu'Élisabeth *représente* pour lui.

Quand il va la voir pour la première fois, les rues, les jardins, les maisons du quartier où elle habite irradiant « une grande sécurité insulaire » ; la maison d'Élisabeth l'accueille par une heureuse atmosphère, « toute de sécurité et de douceur, sous l'égide de l'amitié » qui, un jour, « se changera en amour » pour que « l'amour, à son tour, un jour, s'éteigne en amitié ». La valeur que Pasenow désire (la sécurité amicale d'une famille) se présente à lui avant qu'il ne voie celle qui devra devenir (à son insu et contre sa nature) porteuse de cette valeur.

Il est assis dans l'église de son village natal et, les yeux fermés, il imagine la sainte Famille sur un nuage argenté avec, au milieu, Pindiciblement belle Vierge Marie. Enfant, déjà, il s'exaltait, dans la même église, avec la même image. Il aimait alors une servante polonaise de la ferme de son père et, dans sa rêverie, il la confondait avec la Vierge en s'imaginant assis sur ces beaux genoux, genoux de la Vierge devenue servante. Ce jour-ci, les yeux fermés, il voit de nouveau la Vierge et, tout d'un coup, constate que ses cheveux sont blonds ! Oui, Marie a les cheveux d'Élisabeth ! Il en est surpris, il en est impressionné ! Il lui semble que, par le truchement de cette rêverie, Dieu lui-même lui fait savoir qu'Élisabeth, qu'il n'aime pas, est en fait son vrai et seul amour.

La logique irrationnelle est fondée sur le mécanisme de la con-fusion : Pasenow a un piètre sens du réel ; la cause des événements lui échappe ; il ne saura jamais ce qui se cache derrière le regard des autres ; pourtant, quoique déguisé, irreconnaissable, a-causal, le monde extérieur n'est pas muet : il lui parle. C'est comme dans le célèbre poème de Baudelaire où « de longs échos se confondent », où « les parfums, les couleurs et les sons se répondent » : une chose se rapproche d'une autre, se confond avec elle (Élisabeth se confond avec la Vierge) et ainsi, par ce rapprochement, s'explique.

Esch est amant de l'absolu. « On ne peut aimer qu'une fois » est sa devise et, puisque Mme Hentjen l'aime, elle n'a pu aimer (selon la logique d'Esch) son premier mari décédé. D'où il résulte que son mari a abusé d'elle et n'a pu être qu'un salaud. Sалаud comme Bertrand. Car les représentants du mal sont interchangeables. Ils se con-fondent. Ils ne sont que des manifestations diverses de la même essence. C'est au moment où Esch frôle du regard le portrait de M. Hentjen sur le mur que l'idée lui traverse l'esprit : aller tout de suite dénoncer Bertrand à la police. Car si Esch

frappe Bertrand, c'est comme s'il atteignait le premier mari de Mme Hentjen, c'est comme s'il nous débarrassait, nous tous, d'une petite portion du mal commun.

## LES FORÊTS DE SYMBOLES

Il faut lire attentivement, lentement, *Les Somnambules*, s'arrêter sur les actions aussi illogiques que compréhensibles pour voir un *ordre* caché, souterrain, sur lequel les décisions d'un Pasenow, d'une Ruzena, d'un Esch se fondent. Ces personnages ne sont pas capables d'affronter la réalité comme une chose concrète. Devant leurs yeux tout se mue en symboles (Élisabeth en symbole de la quiétude familiale, Bertrand en symbole de l'enfer) et c'est aux symboles qu'ils réagissent quand ils pensent agir sur la réalité.

Broch nous fait comprendre que c'est le système des con-fusions, le système de la *pensée symbolique*, qui est à la base de tout comportement, individuel comme collectif. Il suffit d'examiner notre propre vie pour voir à quel point ce système irrationnel, bien plus qu'une réflexion de la raison, infléchit nos attitudes : cet homme m'évoquant, par sa passion pour les poissons d'aquarium, un autre qui, jadis, m'a causé un terrible malheur, provoquera toujours en moi une méfiance insurmontable...

Le système irrationnel ne domine pas moins la vie politique : la Russie communiste avec la dernière guerre mondiale a gagné en même temps la guerre des symboles : à l'immense armée des Esch aussi avides de valeurs qu'incapables de les distinguer, elle a réussi, au moins pour un demi-siècle, à distribuer les symboles du Bien et du Mal. C'est pourquoi, dans la conscience européenne, le goulag ne pourra jamais occuper la place du nazisme en tant que symbole du Mal absolu. C'est pourquoi on manifeste massivement, spontanément contre la guerre au Vietnam et pas contre la guerre en Afghanistan. Vietnam, colonialisme, racisme, impérialisme, fascisme, nazisme, tous ces mots se répondent comme les couleurs et les sons dans le poème de Baudelaire, tandis que la guerre en Afghanistan est, pour ainsi dire, *symboliquement muette*, en tout cas au-delà du cercle magique du Mal absolu, geyser de symboles.

Je pense aussi à ces hécatombes quotidiennes sur les routes, à cette mort qui est aussi affreuse que banale et qui ne ressemble ni au cancer ni au sida car, œuvre non pas de la nature mais de l'homme, elle est une mort quasi volontaire. Comment ne nous frappe-t-elle pas de stupeur, ne bouleverse-t-elle pas notre vie, ne nous incite-t-elle pas à d'énormes réformes ? Non, elle ne nous frappe pas de stupeur car, comme Pasenow, nous avons un pauvre sens du réel, et cette mort, dissimulée sous le masque d'une belle voiture, représente, en fait, dans la sphère surréelle des symboles, la vie ; souriante, elle se confond avec la modernité, la liberté, l'aventure, comme Élisabeth se confondait avec la Vierge. La mort des condamnés à la peine capitale, bien qu'infiniment plus rare, attire beaucoup plus notre attention, éveille des passions : se confondant avec l'image du bourreau, elle a un voltage symbolique autrement plus fort, autrement plus sombre et révoltant. Et castera.

L'homme est un enfant égaré – pour citer encore une fois le poème de Baudelaire – dans les « forêts de ». symboles ».

(Le critère de la maturité : la faculté de résister aux symboles. Mais l'humanité est de plus en plus jeune.)

## POLYHISTORISME

Parlant de ses romans, Broch refuse l'esthétique du roman « psychologique » en lui opposant le

roman qu'il appelle « gnoséologique » ou « polyhistorique ». Il me semble que le deuxième terme notamment est mal choisi et qu'il nous fourvoie. C'est le compatriote de Broch, Adalbert Stifter, fondateur de la prose autrichienne qui, avec son roman *Der Nachsommer* (*L'Été de la Saint-Martin*) de 1857 (oui, la grande année de *Madame Bovary*), a créé un « roman polyhistorique » dans le sens exact de ce mot. Ce roman est d'ailleurs fameux, Nietzsche l'ayant classé parmi les quatre plus grands livres de la prose allemande. Pour moi, il est à peine lisible : nous y apprenons beaucoup sur la géologie, la botanique, la zoologie, sur tous les artisanats, sur la peinture et sur l'architecture, mais l'homme et les situations humaines se trouvent tout à fait en marge de cette gigantesque encyclopédie édifiante. Précisément à cause de son « polyhistorisme », ce roman a manqué totalement la spécificité du roman.

Or, ce n'est pas le cas de Broch. Il poursuit « ce que seul le roman peut découvrir ». Mais il sait que la forme conventionnelle (fondée exclusivement sur l'aventure d'un personnage et se satisfaisant d'une simple narration de cette aventure) borne le roman, réduit ses capacités cognitives. Il sait aussi que le roman a une extraordinaire faculté d'intégration : alors que la poésie ou la philosophie ne sont pas en mesure d'intégrer le roman, le roman est capable d'intégrer et la poésie et la philosophie sans perdre pour autant rien de son identité caractérisée précisément (il suffit de se souvenir de Rabelais et de Cervantes) par la tendance à embrasser d'autres genres, à absorber les savoirs philosophique et scientifique. Dans l'optique de Broch, le mot « polyhistorique » veut donc dire : mobiliser tous les moyens intellectuels et toutes les formes poétiques pour éclairer « ce que seul le roman peut découvrir » : l'être concret de l'homme.

Cela, bien sûr, devra impliquer une transformation profonde de la forme du roman.

## L'INACCOMPLI

Je vais me permettre d'être très personnel : le dernier roman des *Somnambules* (*Huguenau ou le réalisme*), où la tendance synthétique et la transformation de la forme sont poussées le plus loin, me donne, outre un plaisir admiratif, quelques insatisfactions :

— l'intention « polyhistorique » exige une technique de l'ellipse que Broch n'a guère trouvée ; la clarté architecturale en souffre ;

— les divers éléments (vers, récit, aphorismes, reportage, essai) restent plutôt juxtaposés que soudés en une vraie unité « polyphonique » ;

— l'excellent essai sur la dégradation des valeurs, bien qu'il soit présenté comme le texte écrit par un personnage, peut facilement être compris comme le raisonnement de l'auteur, comme la vérité du roman, son résumé, sa thèse, et altérer ainsi l'indispensable (selon moi) relativité de l'espace romanesque.

Toutes les grandes œuvres (et justement parce qu'elles sont grandes) contiennent une part d'inaccompli. Broch nous inspire non seulement par tout ce qu'il a mené à bien mais aussi par tout ce qu'il a visé sans l'atteindre. L'inaccompli de son œuvre peut nous faire comprendre la nécessité : 1. d'un nouvel art du *dépouillement radical* (qui permette d'embrasser la complexité de l'existence dans le monde moderne sans perdre la clarté architectonique) ; 2. d'un nouvel art du *contrepoint romanesque* (susceptible de souder en une seule musique la philosophie, le récit et le rêve) ; 3. d'un art de *Vessai spécifiquement romanesque* (c'est-à-dire qui ne prétende pas apporter un message apodictique mais reste hypothétique, ludique, ou ironique).

De tous les grands romanciers de notre siècle, Broch est, peut-être, le moins connu. Ce n'est pas si difficile à comprendre. À peine a-t-il terminé *Les Somnambules* qu'il voit Hitler au pouvoir et la vie culturelle allemande anéantie ; cinq ans plus tard, il quitte l'Autriche pour l'Amérique où il reste jusqu'à sa mort. Dans ces conditions, son œuvre, privée de son public naturel, privée du contact avec une vie littéraire normale, ne peut plus jouer son rôle dans son temps : rassembler autour d'elle une communauté de lecteurs, partisans et connaisseurs, créer une école, influencer d'autres écrivains. De même que l'œuvre de Musil et celle de Gombrowicz, elle fut découverte (redécouverte) avec un grand retard (et après la mort de son auteur) par ceux qui, comme Broch lui-même, étaient possédés par la passion de la forme nouvelle, autrement dit, qui avaient une orientation « moderniste ». Mais leur modernisme ne ressemblait pas à celui de Broch. Non pas qu'il fût plus tardif, plus avancé ; il était différent par ses racines, par son attitude à l'égard du monde moderne, par son esthétique. Cette différence a causé un certain embarras : Broch (de même que Musil, de même que Gombrowicz) est apparu comme un grand novateur mais qui ne répondait pas à l'image courante et conventionnelle du modernisme (car, dans la seconde moitié de ce siècle, il faut compter avec le modernisme des normes codifiées, le modernisme universitaire, pour ainsi dire titularisé).

Ce modernisme titularisé exige, par exemple, la destruction de la forme romanesque. Dans l'optique de Broch, les possibilités de la forme romanesque sont loin d'être épuisées.

Le modernisme titularisé veut que le roman se débarrasse de l'artifice du personnage qui, en fin de compte, selon lui, n'est qu'un masque dissimulant inutilement le visage de l'auteur. Dans les personnages de Broch, le moi de l'auteur est indétectable.

Le modernisme titularisé a proscrit la notion de totalité, ce mot même que Broch, par contre, utilise volontiers pour dire : à l'époque de la division excessive du travail, de la spécialisation effrénée, le roman est un des derniers postes où l'homme peut encore garder des rapports avec la vie dans son ensemble.

Selon le modernisme titularisé, c'est par une frontière infranchissable que le roman « moderne » est séparé du roman « traditionnel » (ce « roman traditionnel » étant le panier où on a ramassé pêle-mêle toutes les phases de quatre siècles de roman). Dans l'optique de Broch, le roman moderne continue la même quête à laquelle ont participé tous les grands romanciers depuis Cervantes.

Derrière le modernisme titularisé il y a un résidu candide de la croyance eschatologique : une Histoire finit, une autre (meilleure), fondée sur une base entièrement nouvelle, commence. Chez Broch, il y a la conscience mélancolique d'une Histoire qui s'achève dans des circonstances profondément hostiles à l'évolution de l'art et du roman en particulier.

QUATRIÈME PARTIE

ENTRETIEN SUR L'ART  
DE LA COMPOSITION

Christian Salmon : Je vais entamer cette conversation par une citation de votre texte sur Hermann Broch. Vous dites : « Toutes les grandes œuvres (et justement parce qu'elles sont grandes) contiennent une part d'inaccompli. Broch nous inspire non seulement par tout ce qu'il a mené à bien mais aussi par tout ce qu'il a visé sans l'atteindre. L'inaccompli de son œuvre peut nous faire comprendre la nécessité : 1. d'un nouvel art du *dépouillement radical* (qui permette d'embrasser la complexité de l'existence dans le monde moderne sans perdre la clarté architectonique) ; 2. d'un nouvel art du *contrepoint romanesque* (susceptible de souder en une seule musique la philosophie, le récit et le rêve) ; 3. d'un art de *Vessai spécifiquement romanesque* (c'est-à-dire qui ne prétende pas apporter un message apodictique mais reste hypothétique, ludique ou ironique). » Dans ces trois points je discerne votre programme artistique. Commençons par le premier. Le dépouillement radical.

M. K. : Saisir la complexité de l'existence dans le monde moderne exige, me semble-t-il, une technique de l'ellipse, de la condensation. Autrement vous tombez dans le piège d'une longueur sans fin. *L'Homme sans qualités* est l'un des deux ou trois romans que j'aime le plus. Mais ne me demandez pas d'admirer son immense étendue inachevée. Imaginez un château si énorme qu'on ne peut l'embrasser du regard. Imaginez un quatuor qui dure neuf heures. Il y a des limites anthropologiques qu'il ne faut pas dépasser, les limites de la mémoire, par exemple. À la fin de votre lecture, vous devez être encore en mesure de vous rappeler le commencement. Autrement le roman devient informe, sa « clarté architectonique » s'embrume.

C. S. : *Le Livre du rire et de l'oubli* est composé de sept parties. Si vous les aviez traitées d'une façon moins elliptique vous auriez pu écrire sept longs romans différents.

M. K. : Mais si j'avais écrit sept romans indépendants, je n'aurais pu espérer saisir « la complexité de l'existence dans le monde moderne » dans un seul livre. L'art de l'ellipse me paraît donc une nécessité. Elle exige : d'aller toujours directement au cœur des choses. En ce sens-là, je pense au compositeur que j'admire passionnément depuis mon enfance : Leos Janacek. Il est l'un des plus grands de la musique moderne. À l'époque où Schönberg et Stravinski écrivent encore des compositions pour grand orchestre, il se rend déjà compte qu'une partition pour orchestre ploie sous le fardeau des notes inutiles. C'est par cette volonté de dépouillement qu'a commencé sa révolte. Vous savez, dans chaque composition musicale, il y a beaucoup de technique : l'exposition d'un thème, le développement, les variations, le travail polyphonique souvent très automatisé, les remplissages d'orchestration, les transitions, etc. Aujourd'hui on peut faire de la musique avec des ordinateurs, mais l'ordinateur a toujours existé dans la tête des compositeurs : ils pouvaient à la limite faire une sonate sans une seule idée originale, seulement en développant « cybernétiquement » les règles de la composition. L'impératif de Janacek était : détruire l'« ordinateur » ! Au lieu des transitions, une brutale juxtaposition, au lieu des variations, la répétition, et aller toujours au cœur des choses : seule la note qui dit quelque chose d'essentiel a le droit d'exister. Avec le roman, c'est à peu près pareil : lui aussi est encombré par la « technique », par les conventions qui travaillent à la place de l'auteur : exposer un personnage, décrire un milieu, introduire l'action dans une situation historique, remplir le temps de la vie des personnages avec des épisodes inutiles ; chaque changement du décor exige de nouvelles expositions, descriptions, explications. Mon impératif est « janacekien » : débarrasser le roman de l'automatisme de la technique romanesque, du verbalisme romanesque, le rendre dense.

C. S. : Vous parlez en deuxième lieu du « nouvel art du contrepoint romanesque ». Chez Broch, il ne vous satisfait pas entièrement.

M. K. : Prenez le troisième roman des *Somnambules*. Il est composé de cinq éléments, de cinq « lignes » intentionnellement hétérogènes : 1. le *récit romanesque* fondé sur les trois principaux personnages de la trilogie : Pasenow, Esch, Huguenau ; 2. la *nouvelle intimiste* sur Hanna Wendling ;

3. le *reportage* sur un hôpital militaire ; 4. le *récit poétique* (en partie en vers) sur une jeune fille de l'Armée du salut ; 5. l'*essai philosophique* (écrit dans un langage scientifique) sur la dégradation des valeurs. Chacune de ces cinq lignes est en elle-même magnifique. Pourtant, ces lignes, bien qu'elles soient traitées simultanément, dans une alternance perpétuelle (c'est-à-dire avec une claire intention « polyphonique »), ne sont pas unies, ne forment pas un ensemble indivisible ; autrement dit, l'intention polyphonique reste artistiquement inaccomplie.

C. S. : Le terme polyphonie appliqué de façon métaphorique à la littérature ne conduit-il pas à des exigences que le roman ne peut satisfaire ?

M. K. : La polyphonie musicale, c'est le développement *simultané* de deux ou plusieurs voix (lignes mélodiques) qui, bien que parfaitement liées, gardent leur relative indépendance. La polyphonie romanesque ? Disons d'abord ce qui en est l'opposé : la composition *unilinéaire*. Or, dès le commencement de son histoire, le roman tente d'échapper à l'unilinéarité et d'ouvrir des brèches dans la narration continue d'une histoire. Cervantes raconte le voyage tout linéaire de don Quichotte. Mais pendant qu'il voyage, don Quichotte rencontre d'autres personnages qui racontent leurs histoires à eux. Dans le premier volume il y en a quatre. Quatre brèches qui permettent de sortir de la trame linéaire du roman.

C. S. : Mais ce n'est pas de la polyphonie !

M. K. : Parce qu'il n'y a pas ici de simultanéité. Pour emprunter la terminologie de Chklovski, il s'agit de nouvelles « emboîtées » dans la « boîte » du roman. Vous pouvez trouver cette méthode de l'« emboîtement » chez beaucoup de romanciers du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le XIX<sup>e</sup> siècle a développé une autre façon de dépasser la linéarité, la façon que, faute de mieux, on peut appeler polyphonique. *Les Démons*. Si vous analysez ce roman du point de vue purement technique vous constatez qu'il est composé de trois lignes qui évoluent simultanément et, à la rigueur, auraient pu former trois romans indépendants : 1. le roman *ironique* de l'amour entre la vieille Stavroguine et Stépan Verkhovenski ; 2. le roman *romantique* de Stavroguine et de ses relations amoureuses ; 3. le roman *politique* d'un groupe révolutionnaire. Étant donné que tous les personnages se connaissent entre eux, une fine technique d'affabulation a pu facilement lier ces trois lignes en un seul ensemble indivisible. À cette polyphonie dostoïevskienne comparons maintenant celle de Broch. Elle va beaucoup plus loin. Tandis que les trois lignes des *Démons*, quoique d'un *caractère* différent, sont du même *genre* (trois histoires *romanesques*), chez Broch les genres des cinq lignes diffèrent radicalement : roman ; nouvelle ; reportage ; poème ; essai. Cette intégration des genres non-romanesques dans la polyphonie du roman constitue l'innovation révolutionnaire de Broch.

C. S. : Mais d'après vous, ces cinq lignes ne sont pas suffisamment soudées. En effet, Hanna Wendling ne connaît pas Esch, la jeune fille de l'Armée du salut n'apprendra jamais l'existence de Hanna Wendling. Aucune technique d'affabulation ne peut donc unir en un seul ensemble ces cinq lignes différentes qui ne se rencontrent pas, ne se croisent pas.

M. K. : Elles ne sont liées que par un thème commun. Mais cette union thématique, je la trouve parfaitement suffisante. Le problème de désunion est ailleurs. Récapitulons : chez Broch, les cinq lignes du roman évoluent simultanément, sans se rencontrer, unies par un ou quelques thèmes. J'ai désigné cette sorte de composition par un mot emprunté à la musicologie : polyphonie. Vous allez voir qu'il n'est pas si inutile de comparer le roman à la musique. En effet, l'un des principes fondamentaux des grands polyphonistes était *l'égalité des voix* : aucune voix ne doit dominer, aucune ne doit servir de simple accompagnement. Or, ce qui me semble être un défaut du troisième roman des *Somnambules*, c'est que les cinq « voix » ne sont pas égales. La ligne numéro un (le récit « romanesque » sur Esch et Huguenau) occupe quantitativement beaucoup plus de place que les autres

lignes et, surtout, elle est privilégiée qualitativement dans la mesure où, par l'intermédiaire d'Esch et de Pasenow, elle est liée aux deux romans précédents. Elle attire donc plus d'attention et risque de réduire le rôle des quatre autres « lignes » à un simple « accompagnement ». Une deuxième chose : si une fugue de Bach ne peut se passer d'aucune de ses voix, en revanche, on peut imaginer la nouvelle sur Hanna Wendling ou l'essai sur la dégradation des valeurs comme des textes indépendants dont l'absence ne ferait perdre au roman ni son sens ni son intelligibilité. Or, pour moi, les conditions *sine qua non* du contrepoint romanesque sont : 1. l'égalité des « lignes » respectives ; 2. l'indivisibilité de l'ensemble. Je me souviens du jour où j'ai fini la troisième partie du *Livre du rire et de l'oubli*, intitulée *Les anges*. J'avoue que j'étais terriblement fier, persuadé d'avoir découvert une nouvelle façon de construire un récit. Ce texte est composé des éléments suivants : 1. l'anecdote sur deux étudiantes et leur lévitation ; 2. le récit autobiographique ; 3. l'essai critique sur un livre féministe ; 4. la fable sur l'ange et le diable ; 5. le récit sur Éluard qui vole au-dessus de Prague. Ces éléments ne peuvent exister l'un sans l'autre, ils s'éclairent et s'expliquent mutuellement en examinant un seul thème, une seule interrogation : « qu'est-ce qu'un ange ? » Seule cette interrogation les unit. La sixième partie, intitulée elle aussi *Les anges*, est composée : 1. du récit onirique sur la mort de Tamina ; 2. du récit autobiographique de la mort de mon père ; 3. de réflexions musicologiques ; 4. de réflexions sur l'oubli qui ravage Prague. Quel lien entre mon père et Tamina torturée par des enfants ? C'est, pour évoquer la phrase chère aux surréalistes, « la rencontre d'une machine à coudre avec un parapluie » sur la table du même thème. La polyphonie romanesque est beaucoup plus poésie que technique.

C. S. : Dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être* le contrepoint est plus discret.

M. K. : Dans la sixième partie, le caractère polyphonique est très frappant : l'histoire du fils de Staline, une réflexion théologique, un événement politique en Asie, la mort de Franz à Bangkok et l'enterrement de Tomas en Bohême sont liés par l'interrogation permanente : « qu'est-ce que le kitsch ? » Ce passage polyphonique est la clé de voûte de toute la construction. Tout le secret de l'équilibre architectural se trouve là.

C. S. : Quel secret ?

M. K. : Il y en a deux. Primo : Cette partie n'est pas fondée sur le canevas d'une histoire mais sur celui d'un essai (essai sur le kitsch). Des fragments de la vie des personnages sont insérés dans cet essai comme « exemples », « situations à analyser ». C'est ainsi, « en passant » et en raccourci, qu'on apprend la fin de la vie de Franz, de Sabina, le dénouement des rapports entre Tomas et son fils. Cette ellipse a formidablement allégé la construction. Secundo, le déplacement chronologique : les événements de la sixième partie se passent après les événements de la septième (dernière) partie. Grâce à ce déplacement, la dernière partie, malgré son caractère idyllique, est inondée d'une mélancolie provenant de notre connaissance de l'avenir.

C. S. : Je reviens à vos notes sur *Les Somnambules*. Vous avez exprimé quelques réserves à propos de l'essai sur la dégradation des valeurs. À cause de son ton apodictique, de son langage scientifique, il peut s'imposer, d'après vous, comme clé idéologique du roman, comme sa « Vérité », et transformer toute la trilogie des *Somnambules* en simple illustration romancée d'une grande réflexion. C'est pourquoi vous parlez de la nécessité d'un « art de l'essai spécifiquement romanesque ».

M. K. : D'abord, une évidence : en entrant dans le corps du roman, la méditation change d'essence. En dehors du roman, on se trouve dans le domaine des affirmations : tout le monde est sûr de sa parole : un politicien, un philosophe, un concierge. Dans le territoire du roman, on n'affirme pas : c'est le territoire du jeu et des hypothèses. La méditation romanesque est donc, par essence, interrogative, hypothétique.

C. S. : Mais pourquoi un romancier doit-il se priver du droit d'exprimer dans son roman sa philosophie directement et affirmativement ?

M. K. : Il y a une différence fondamentale entre la façon de penser d'un philosophe et celle d'un romancier. On parle souvent de la philosophie de Tchekhov, de Kafka, de Musil, etc. Mais essayez de tirer une philosophie cohérente de leurs écrits ! Même quand ils expriment leurs idées directement, dans leurs carnets, celles-ci sont plutôt exercices de réflexions, jeux de paradoxes, improvisations que l'affirmation d'une pensée.

C. S. : Dostoïevski, dans son *Journal d'un écrivain*, est pourtant tout à fait affirmatif.

M. K. : Mais ce n'est pas là que réside la grandeur de sa pensée. Grand penseur, il l'est seulement en tant que romancier. Ce qui veut dire : il sait créer dans ses personnages des univers intellectuels extraordinairement riches et inédits. On aime chercher dans ses personnages la projection de ses idées. Par exemple dans Chatov. Mais Dostoïevski a pris toutes les précautions. Dès sa première apparition, Chatov est caractérisé assez cruellement : « c'était un de ces idéalistes russes qui, illuminés soudain par quelque immense idée, en sont restés éblouis, souvent pour toujours. Ils ne parviennent jamais à dominer cette idée, ils y croient passionnément, et dès lors toute leur existence n'est plus, dirait-on, qu'une agonie sous la pierre qui les a à demi écrasés ». Donc, même si Dostoïevski a projeté dans Chatov ses propres idées, celles-ci sont immédiatement relativisées. Pour Dostoïevski, lui aussi, la règle demeure : une fois dans le corps du roman, la méditation change d'essence : une pensée dogmatique devient hypothétique. Ce qui échappe aux philosophes quand ils s'essaient au roman. Une seule exception. Diderot. Son admirable *Jacques le Fataliste* ! Après avoir franchi la frontière du roman, cet encyclopédiste sérieux se transforme en penseur ludique : aucune phrase de son roman n'est sérieuse, tout y est jeu. C'est pourquoi en France ce roman est scandaleusement sous-estimé. En effet, ce livre concentre tout ce que la France a perdu et refuse de retrouver. On préfère aujourd'hui les idées aux œuvres. *Jacques le Fataliste* est intraduisible dans le langage des idées.

C. S. : Dans *La Plaisanterie*, c'est Jaroslav qui développe une théorie musicologique. Le caractère hypothétique de cette réflexion est donc clair. Mais dans vos romans on trouve aussi des passages où c'est vous, directement vous, qui parlez.

M. K. : Même si c'est moi qui parle, ma réflexion est liée à un personnage. Je veux penser ses attitudes, sa façon de voir les choses, à sa place et plus profondément qu'il ne pourrait le faire. La deuxième partie de *L'Insoutenable Légèreté de l'être* commence par une longue réflexion sur les rapports du corps et de l'âme. Oui, c'est l'auteur qui parle, mais pourtant tout ce qu'il dit n'est valable que dans le champ magnétique d'un personnage : Tereza. C'est la façon de Tereza (quoique jamais formulée par elle-même) de voir les choses.

C. S. : Mais souvent vos méditations ne sont liées à aucun personnage : les réflexions musicologiques dans *Le Livre du rire et de l'oubli* ou vos considérations sur la mort du fils de Staline dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être...*

M. K. : C'est vrai. J'aime intervenir de temps en temps directement, comme auteur, comme moi-même. En ce cas-là, tout dépend du ton. Dès le premier mot, ma réflexion a un ton ludique, ironique, provocateur, expérimental ou interrogatif. Toute la sixième partie de *L'Insoutenable Légèreté de l'être (La Grande Marche)* est un essai sur le kitsch avec pour thèse principale : « Le kitsch est la négation absolue de la merde. » Toute cette méditation sur le kitsch a une importance tout à fait capitale pour moi, il y a derrière elle beaucoup de réflexions, d'expériences, d'études, même de la passion, mais le ton n'est jamais sérieux : il est provocateur. Cet essai est impensable en dehors du roman ; c'est ce que j'appelle un « essai spécifiquement romanesque ».

C. S. : Vous avez parlé du contrepoint romanesque en tant qu'union de la philosophie, du récit et du

rêve. Arrêtons-nous sur le rêve. La narration onirique occupe toute la deuxième partie de *La vie est ailleurs*, sur elle est fondée la sixième partie du *Livre du rire et de l'oubli*, à travers les rêves de Tereza elle parcourt *L'Insoutenable Légèreté de l'être*.

M. K. : La narration onirique ; disons plutôt : l'imagination qui, libérée du contrôle de la raison, du souci de la vraisemblance, entre dans des paysages inaccessibles à la réflexion rationnelle. Le rêve n'est que le modèle de cette sorte d'imagination que je considère comme la plus grande conquête de l'art moderne. Mais comment intégrer l'imagination *incontrôlée* dans le roman qui, par définition, doit être un examen *lucide* de l'existence ? Comment unir des éléments aussi hétérogènes ? Cela exige une vraie alchimie ! Le premier qui, me semble-t-il, ait pensé à cette alchimie fut Novalis. Dans le premier tome de son roman *Heinrich von Ofterdingen*, il a inséré trois grands rêves. Ce n'est pas une imitation « réaliste » des rêves comme on les trouve chez un Tolstoï ou chez un Mann. C'est une grande poésie inspirée par la « technique d'imagination » propre au rêve. Mais il n'était pas satisfait. Ces trois rêves, lui semblait-il, formaient dans le roman comme des îles à part. Il a donc voulu aller plus loin et écrire le deuxième tome du roman comme une narration où le rêve et la réalité sont liés, mêlés l'un à l'autre de telle façon qu'on ne puisse plus les distinguer. Mais il n'a jamais écrit ce deuxième tome. Il nous a seulement laissé quelques notes où il décrit son intention esthétique. Celle-ci fut réalisée cent vingt ans plus tard, par Franz Kafka. Ses romans, c'est la fusion sans faille du rêve et du réel. À la fois le regard le plus lucide posé sur le monde moderne et l'imagination la plus déchaînée. Kafka, c'est tout d'abord une immense révolution esthétique. Un miracle artistique. Prenez par exemple cet incroyable chapitre du *Château* où K. fait pour la première fois l'amour avec Frieda. Ou le chapitre où il transforme une classe de l'école primaire en chambre à coucher pour lui, Frieda et ses deux aides. Avant Kafka, une telle densité d'imagination était impensable. Bien entendu, il serait ridicule de l'imiter. Mais comme Kafka (et comme Novalis) j'éprouve ce désir de faire entrer le rêve, l'imagination propre au rêve, dans le roman. Ma façon de le faire n'est pas une « fusion du rêve et du réel » mais une confrontation polyphonique. Le récit « onirique » est l'une des lignes du contrepoint.

C. S. : Tournons la page. Je voudrais qu'on revienne à la question de l'unité d'une composition. Vous avez défini *Le Livre du rire et de l'oubli* comme « un roman en forme de variations ». Est-ce encore un roman ?

M. K. : Ce qui lui enlève l'apparence d'un roman, c'est l'absence d'unité d'action. On a du mal à imaginer un roman sans elle. Même les expérimentations du « nouveau roman » sont fondées sur l'unité d'action (ou de non-action). Sterne et Diderot s'amuse à rendre cette unité extrêmement fragile. Le voyage de Jacques et de son maître occupe la partie mineure du roman, il n'est qu'un prétexte comique pour emboîter d'autres anecdotes, récits, réflexions. Néanmoins ce prétexte, cette « boîte », est nécessaire pour que ce roman soit ressenti comme roman ou, au moins, comme parodie de roman. Pourtant, je crois qu'il existe quelque chose de plus profond qui assure la cohérence d'un roman : l'unité thématique. Et il en a d'ailleurs toujours été ainsi. Les trois lignes de narration sur lesquelles repose *Les Démons* sont unies par une technique d'affabulation mais surtout par le même thème : celui des démons qui possèdent l'homme quand il perd Dieu. Dans chaque ligne de narration, ce thème est considéré sous un autre angle comme une chose reflétée dans trois miroirs. Et c'est cette chose (cette chose abstraite que j'appelle le thème) qui donne à l'ensemble du roman une cohérence intérieure, la moins visible, la plus importante. Dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, la cohérence de l'ensemble est créée *uniquement* par l'unité de quelques thèmes (et motifs) qui sont variés. Est-ce un roman ? Oui, selon moi. Le roman est une méditation sur l'existence vue au travers de personnages imaginaires.

C. S. : Si on adhère à une définition aussi large, on peut appeler roman même le *Décameron* !

Toutes les nouvelles sont unies par le même thème de l'amour et racontées par les mêmes dix narrateurs...

M. K. : Je ne pousserai pas la provocation jusqu'à dire que le *Décameron* est un roman. Il n'empêche qu'en Europe moderne ce livre est une des premières tentatives de créer une grande composition de la prose narrative et qu'en tant que tel il fait partie de l'histoire du roman *au moins* comme son inspirateur et précurseur. Vous savez, l'histoire du roman a pris le chemin qu'elle a pris. Elle aurait pu en prendre aussi un autre. La forme du roman est liberté quasi illimitée. Le roman durant son histoire n'en a pas profité. Il a manqué cette liberté. Il a laissé beaucoup de possibilités formelles inexploitées.

C. S. : Pourtant, *Le Livre du rire et de l'oubli* mis à part, vos romans aussi sont fondés sur l'unité d'action bien qu'un peu relâchée.

M. K. : Depuis toujours je les construis sur deux niveaux : au premier niveau, je compose l'histoire romanesque ; au-dessus, je développe des thèmes. Les thèmes sont travaillés sans interruption *dans* et *par* l'histoire romanesque. Là où le roman abandonne ses thèmes et se contente de raconter l'histoire, il devient plat. En revanche, un thème peut être développé seul, en dehors de l'histoire. Cette façon d'aborder un thème, je l'appelle *digression*. Digression veut dire : abandonner pour un moment l'histoire romanesque. Toute la réflexion sur le kitsch dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être* est, par exemple, une digression : j'abandonne l'histoire romanesque pour attaquer mon thème (le kitsch) *directement*. Considérée de ce point de vue, la digression n'affaiblit pas mais corrobore la discipline de la composition. Du thème, je distingue le *motif* : c'est un élément du thème ou de l'histoire qui revient plusieurs fois au cours du roman, toujours dans un autre contexte ; par exemple : le motif du quatuor de Beethoven qui passe de la vie de Tereza dans les réflexions de Tomas et traverse aussi les différents thèmes : celui de la pesanteur, celui du kitsch ; ou bien le chapeau melon de Sabina, présent dans les scènes Sabina-Tomas, Sabina-Tereza, Sabina-Franz, et qui expose aussi le thème des « mots incompris ».

C. S. : Mais qu'entendez-vous exactement par le mot *thème* ?

M. K. : Un thème, c'est une interrogation existentielle. Et de plus en plus, je me rends compte qu'une telle interrogation est, finalement, l'examen de mots particuliers, de mots-thèmes. Ce qui me conduit à insister : le roman est fondé tout d'abord sur quelques mots fondamentaux. C'est comme la « série des notes » chez Schönberg. Dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, la « série » est la suivante : l'oubli, le rire, les anges, la « litost », la frontière. Ces cinq mots principaux sont, dans le cours du roman, analysés, étudiés, définis, redéfinis, et ainsi transformés en catégories de l'existence. Le roman est bâti sur ces quelques catégories comme une maison sur des piliers. Les piliers de *L'Insoutenable Légèreté de l'être* : la pesanteur, la légèreté, l'âme, le corps, la Grande Marche, la merde, le kitsch, la compassion, le vertige, la force, la faiblesse.

C. S. : Arrêtons-nous sur le plan architectonique de vos romans. Tous, sauf un, sont divisés en sept parties.

M. K. : Une fois terminée *La Plaisanterie*, je n'avais aucune raison d'être étonné qu'elle ait sept parties. Ensuite, j'ai écrit *La vie est ailleurs*. Le roman était presque fini et il avait six parties. J'étais insatisfait. L'histoire me paraissait plate. Subitement l'idée m'est venue d'insérer dans le roman une histoire qui se passait trois ans après la mort du héros (c'est-à-dire au-delà du temps du roman). C'est l'avant-dernière partie, la sixième : *Le quadragénaire*. D'emblée, tout a été parfait. Plus tard, j'ai réalisé que cette partie six correspondait bizarrement à la partie six de *La Plaisanterie* (Kostka) qui, elle aussi, introduit dans le roman un personnage de l'extérieur, ouvre dans le mur du roman une fenêtre secrète. *Risibles amours*, c'était d'abord dix nouvelles. Quand j'ai rédigé le recueil définitif,

j'en ai éliminé trois ; l'ensemble est devenu très cohérent de telle sorte qu'il préfigure déjà la composition du *Livre du rire et de l'oubli* : les mêmes thèmes (notamment celui de la mystification) lient en un seul ensemble sept récits dont le quatrième et le sixième sont en outre rattachés par « l'agrafe » du même protagoniste : le docteur Havel. Dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, la quatrième et la sixième partie sont, là aussi, rattachées par le même personnage : Tamina. Quand j'ai écrit *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, j'ai voulu à tout prix casser la fatalité du nombre sept. Le roman était depuis longtemps conçu sur un canevas de six parties. Mais la première me semblait toujours informe. Finalement, j'ai compris que cette partie en formait en réalité deux, qu'elle était comme des jumelles siamoises qu'il faut, par une fine intervention chirurgicale, séparer en deux. Je raconte tout cela pour dire que ce n'est de ma part ni coquetterie superstitieuse avec un nombre magique, ni calcul rationnel, mais impératif profond, inconscient, incompréhensible, archétype de la forme auquel je ne peux échapper. Mes romans sont des variantes de la même architecture fondée sur le nombre sept.

C. S. : Jusqu'où va cet ordre mathématique ?

M. K. : Prenez *La Plaisanterie*. Ce roman est raconté par quatre personnages : Ludvik, Jaroslav, Kostka et Helena. Le monologue de Ludvik occupe 2/3 du livre, les monologues des autres, ensemble, occupent 1/3 du livre (Jaroslav 1/6, Kostka 1/9, Helena 1/18). Par cette structure mathématique est déterminé ce que j'appellerais *l'éclairage des personnages*. Ludvik se trouve en pleine lumière, illuminé et de l'intérieur (par son propre monologue) et de l'extérieur (tous les autres monologues tracent son portrait). Jaroslav occupe par son monologue un sixième du livre et son autoportrait est corrigé de l'extérieur par le monologue de Ludvik. Et cætera. Chaque personnage est éclairé par une autre intensité de lumière et d'une façon différente. Lucie, un des personnages les plus importants, n'a pas son monologue et est éclairée seulement de l'extérieur par les monologues de Ludvik et de Kostka. L'absence d'éclairage intérieur lui donne un caractère mystérieux et insaisissable. Elle se trouve, pour ainsi dire, de l'autre côté de la vitre, on ne peut pas la toucher.

C. S. : Cette structure mathématique est-elle préméditée ?

M. K. : Non. Tout cela, je l'ai découvert, après la parution de *La Plaisanterie* à Prague, grâce à l'article d'un critique littéraire tchèque : *La géométrie de « La Plaisanterie »*. Un texte révélateur pour moi. Autrement dit, cet « ordre mathématique » s'impose tout naturellement comme une nécessité de la forme et n'a pas besoin de calculs.

C. S. : Est-ce de là que provient votre manie des chiffres ? Dans tous vos romans, les parties et les chapitres sont numérotés.

M. K. : La division du roman en parties, des parties en chapitres, des chapitres en paragraphes, autrement dit *l'articulation* du roman, je la veux d'une très grande clarté. Chacune des sept parties est un tout en soi. Chacune est caractérisée par son propre *mode de narration* : par exemple, *La vie est ailleurs* : première partie : narration « continue » (c'est-à-dire : avec un lien causal entre les chapitres) ; deuxième partie : narration onirique ; troisième partie : narration discontinue (c'est-à-dire : sans lien causal entre les chapitres) ; quatrième partie : narration polyphonique ; cinquième partie : narration continue ; sixième partie : narration continue ; septième partie : narration polyphonique. Chacune a sa propre *perspective* (est racontée du point de vue d'un autre ego imaginaire). Chacune a sa propre *longueur* : ordre de ces longueurs dans *La Plaisanterie* : très courte ; très courte ; longue ; courte ; longue ; courte ; longue. Dans *La vie est ailleurs* l'ordre est inversé : longue ; courte ; longue ; courte ; longue ; très courte ; très courte. Les chapitres, eux aussi, je veux qu'ils soient, chacun, un petit tout en soi. C'est pourquoi j'insiste auprès de mes éditeurs pour qu'ils mettent en évidence les chiffres et séparent les chapitres très nettement les uns des autres. (La solution idéale est celle de Gallimard : chaque chapitre commence sur une nouvelle page.) Permettez-moi de

comparer encore une fois le roman à la musique. Une partie, c'est un mouvement. Les chapitres sont des mesures. Ces mesures sont ou bien courtes, ou bien longues, ou bien d'une durée très irrégulière. Ce qui nous amène à la question du tempo. Chaque partie dans mes romans pourrait porter une indication musicale : *moderato*, *presto*, *adagio*, etc.

C. S. : Le tempo est donc déterminé par le rapport entre la longueur d'une partie et le nombre de chapitres qu'elle contient ?

M. K. : Regardez de ce point de vue *La vie est ailleurs* :

*Première partie* : 11 chapitres sur 71 pages ; *moderato*

*Deuxième partie* : 14 chapitres sur 31 pages ; *allegretto*

*Troisième partie* : 28 chapitres sur 82 pages ; *allegro*

*Quatrième partie* : 25 chapitres sur 30 pages ; *prestissimo*

*Cinquième partie* : 11 chapitres sur 96 pages ; *moderato*

*Sixième partie* : 17 chapitres sur 26 pages ; *adagio*

*Septième partie* : 23 chapitres sur 28 pages ; *presto*.

Vous voyez : la cinquième partie a 96 pages et seulement 11 chapitres ; un cours tranquille, lent : *moderato*. La quatrième partie a sur 30 pages 25 chapitres ! Ce qui donne l'impression d'une grande vitesse : *prestissimo*.

C. S. : La sixième partie a 17 chapitres sur seulement 26 pages. Cela signifie, si j'ai bien compris, qu'elle a une fréquence assez rapide. Pourtant vous la désignez *adagio* !

M. K. : Parce que le tempo est déterminé encore par autre chose : le rapport entre la longueur d'une partie et la durée « réelle » de l'événement raconté. La cinquième partie, *Le poète est jaloux*, représente toute une année de vie, tandis que la sixième partie, *Le quadragénaire*, ne traite que de quelques heures. La brièveté des chapitres a donc ici pour fonction de ralentir le temps, de figer un seul grand moment... Je trouve les contrastes des tempi extraordinairement importants ! Pour moi, ils font souvent partie de la première idée que je me fais, bien avant de l'écrire, de mon roman. Cette sixième partie de *La vie est ailleurs*, *adagio* (atmosphère de paix et de compassion), est suivie par la septième partie, *presto* (atmosphère excitée et cruelle). Dans ce contraste final j'ai voulu concentrer toute la puissance émotionnelle du roman. Le cas de *L'Insoutenable Légèreté de l'être* est exactement opposé. Là, dès le commencement du travail, je savais que la dernière partie devait être *pianissimo* et *adagio* (*Le sourire de Karénine* : atmosphère calme, mélancolique, avec peu d'événements) et qu'elle devait être précédée par une autre, *fortissimo*, *prestissimo* (*La Grande Marche* : atmosphère brutale, cynique, avec beaucoup d'événements).

C. S. : Le changement de tempo implique donc aussi le changement d'atmosphère émotionnelle.

M. K. : Encore une grande leçon de la musique. Chaque passage d'une composition musicale agit sur nous, bon gré mal gré, par une expression émotionnelle. L'ordre des mouvements d'une symphonie ou d'une sonate a été déterminé, de tout temps, par la règle, non écrite, de l'alternance entre des mouvements lents et des mouvements rapides, ce qui signifiait quasi automatiquement : mouvements tristes et mouvements gais. Ces contrastes émotionnels sont devenus bientôt un sinistre stéréotype que seuls les grands maîtres ont su (et pas toujours) surmonter. J'admire en ce sens, pour mentionner un exemple archiconnu, la sonate de Chopin, celle dont le troisième mouvement est la marche funèbre. Que pouvait-on dire encore après ce grand adieu ? Achever la sonate comme d'habitude par un rondo vif ? Même Beethoven dans sa sonate op. 26 n'échappe pas à ce stéréotype quand il fait suivre la marche funèbre (qui est aussi le troisième mouvement) d'un finale allègre. Le quatrième mouvement dans la sonate de Chopin est tout à fait étrange : *pianissimo*, rapide, bref, sans aucune mélodie, absolument asepté : une bourrasque dans le lointain, un bruit sourd annonçant

l'oubli définitif. Le voisinage de ces deux mouvements (sentimental-asantimental) vous serre la gorge. Il est absolument original. J'en parle pour vous faire comprendre que composer un roman c'est juxtaposer différents espaces émotionnels, et que c'est là, selon moi, l'art le plus subtil d'un romancier.

C. S. : Votre éducation musicale a-t-elle beaucoup influencé votre écriture ?

M. K. : Jusqu'à vingt-cinq ans, j'étais beaucoup plus attiré par la musique que par la littérature. La meilleure chose que j'ai faite alors fut une composition pour quatre instruments : piano, alto, clarinette et batterie. Elle préfigurait presque caricaturalement l'architecture de mes romans dont, à l'époque, je ne soupçonnais même pas l'existence future. Cette *Composition pour quatre instruments* est divisée, figurez-vous, en sept parties ! Comme c'est le cas dans mes romans, l'ensemble est composé de parties formellement très hétérogènes (jazz ; parodie d'une valse ; fugue ; choral ; etc.) et dont chacune a une orchestration différente (piano, alto ; piano solo ; alto, clarinette, batterie ; etc.). Cette diversité formelle est équilibrée par une très grande unité thématique : du commencement jusqu'à la fin sont élaborés seulement deux thèmes : A et B. Les trois dernières parties sont basées sur une polyphonie que j'ai considérée à l'époque comme très originale : l'évolution simultanée de deux thèmes différents et émotionnellement contradictoires ; par exemple, dans la dernière partie : on répète sur un magnétophone l'enregistrement du troisième mouvement (le thème A conçu comme un choral solennel pour clarinette, alto, piano) tandis que, en même temps, la batterie et la trompette (le clarinettiste devait échanger sa clarinette contre une trompette) interviennent avec une variation (dans le style « barbare ») du thème B. Et encore une curieuse ressemblance : c'est dans la sixième partie qu'apparaît pour une seule fois un nouveau thème, C, tout à fait comme Kostka de *La Plaisanterie* ou le quadragénaire de *La vie est ailleurs*. Je vous raconte tout cela pour vous montrer que la forme d'un roman, sa « structure mathématique », n'est pas quelque chose de calculé ; c'est un impératif inconscient, une obsession. Autrefois, j'ai même pensé que cette forme qui m'obsède était une sorte de définition algébrique de ma propre personne mais, un jour, il y a quelques années, en me penchant plus attentivement sur le quatuor op. 131 de Beethoven, j'ai dû abandonner cette conception narcissique et subjective de la forme. Regardez :

*Premier mouvement* : lent ; forme de fugue ; 7,21 minutes.

*Deuxième mouvement* : rapide ; forme inclassable ; 3,26 mn.

*Troisième mouvement* : lent ; simple exposition d'un seul thème ; 0,51 mn.

*Quatrième mouvement* : lent et rapide ; forme de variations ; 13,48 mn.

*Cinquième mouvement* : très rapide ; scherzo ; 5,35 mn.

*Sixième mouvement* : très lent ; simple exposition d'un seul thème ; 1,58 mn.

*Septième mouvement* : rapide ; forme-sonate ; 6,30 mn.

Beethoven est, peut-être, le plus grand architecte de la musique. Il a hérité de la sonate conçue comme un cycle de quatre mouvements, souvent assez arbitrairement assemblés, dont le premier (écrit dans la *forme-sonate*) était toujours d'une plus grande importance que les mouvements suivants (écrits en forme de rondo, de menuet, etc.). Toute l'évolution artistique de Beethoven est marquée par la volonté de transformer cet assemblage en une vraie unité. Ainsi, dans ses sonates pour piano, il déplace peu à peu le centre de gravité du premier au dernier mouvement, il réduit souvent la sonate à seulement deux parties, il travaille les mêmes thèmes dans les différents mouvements, etc. Mais en même temps il tente d'introduire dans cette unité un maximum de diversité formelle. Il insère plusieurs fois une grande fugue dans ses sonates, signe d'un courage extraordinaire car, dans une sonate, la fugue devait alors paraître aussi hétérogène que l'essai sur la dégradation des valeurs dans le roman de Broch. Le quatuor op. 131 est le sommet de la perfection architectonique. Je ne veux

attirer votre attention que sur un seul détail dont nous avons déjà parlé : la diversité des longueurs. Le troisième mouvement est quinze fois plus court que le mouvement suivant ! Et ce sont précisément les deux mouvements si étrangement courts (le troisième et le sixième) qui rattachent, maintiennent ensemble ces sept parties si diverses ! Si toutes ces parties étaient à peu près de même longueur, l'unité s'écroulerait. Pourquoi ? Je ne sais pas l'expliquer. C'est comme cela. Sept parties d'une même longueur, ce serait comme sept grosses armoires déposées l'une à côté de l'autre.

C. S. : Vous n'avez presque pas parlé de *La Valse aux adieux*.

M. K. : Pourtant, c'est le roman qui, dans un certain sens, m'est le plus cher. De même que *Risibles amours*, je l'ai écrit avec plus d'amusement, plus de plaisir que les autres. Dans un autre état d'esprit. Beaucoup plus vite aussi.

C. S. : Il n'a que cinq parties.

M. K. : Il repose sur un archétype formel tout différent de mes autres romans. Il est absolument homogène, sans digressions, composé d'une seule matière, raconté sur le même tempo, il est très théâtral, stylisé, fondé sur la forme du vaudeville. Dans *Risibles amours*, vous pouvez lire la nouvelle *Le colloque*. En tchèque elle s'appelle *Symposium*, allusion parodique au *Symposion (Le Banquet)* de Platon. De longues discussions sur l'amour. Or, ce *Colloque* est composé tout à fait comme *La Valse aux adieux* : vaudeville en cinq actes.

C. S. : Que signifie pour vous le mot vaudeville ?

M. K. : Une forme qui met énormément en valeur l'intrigue avec tout son appareil de coïncidences inattendues et exagérées. Labiche. Rien n'est devenu plus suspect dans un roman, plus ridicule, désuet, de mauvais goût que l'intrigue avec ses excès vaudevillesques. À partir de Flaubert, les romanciers tentent d'effacer les artifices de l'intrigue, le roman devenant ainsi souvent plus gris que la plus grise des vies. Pourtant, les premiers romanciers n'ont pas eu ces scrupules devant l'improbable. Dans le premier livre de *Don Quichotte*, il y a une taverne quelque part au milieu de l'Espagne où tout le monde, par pur hasard, se rencontre : don Quichotte, Sancho Pança, leurs amis barbier et curé, puis Cardenio, jeune homme à qui un certain don Fernand a dérobé sa fiancée Lucinde, mais bientôt aussi Dorothée, la fiancée abandonnée de ce même don Fernand, et plus tard ce don Fernand lui-même avec Lucinde, puis un officier qui s'est échappé de la prison mauresque, et puis son frère qui le cherche depuis des années, puis encore sa fille Claire, et encore l'amant de Claire la poursuivant, lui-même poursuivi par les serviteurs de son propre père... Une accumulation de coïncidences et de rencontres totalement improbables. Mais il ne faut pas la considérer, chez Cervantes, comme une naïveté ou une maladresse. Les romans d'alors n'avaient pas encore conclu avec le lecteur le pacte de la vraisemblance. Ils ne voulaient pas simuler le réel, ils voulaient amuser, épater, surprendre, ensorceler. Ils étaient *ludiques* et c'est là que résidait leur virtuosité. Le commencement du XIX<sup>e</sup> siècle représente un changement énorme dans l'histoire du roman. Je dirais presque un choc. L'impératif de l'imitation du réel a rendu d'emblée ridicule la taverne de Cervantes. Le XX<sup>e</sup> siècle se révolte souvent contre l'héritage du XIX<sup>e</sup> siècle. Néanmoins, le simple retour à la taverne cervantesque n'est plus possible. Entre elle et nous, l'expérience du réalisme du XIX<sup>e</sup> s'est interposée de sorte que le jeu des coïncidences improbables ne peut plus être innocent. Il devient ou bien intentionnellement cocasse, ironique, parodique (*Les Caves du Vatican* ou *Ferdynurke*, par exemple) ou bien fantastique, onirique. Ce qui est le cas du premier roman de Kafka : *L'Amérique*. Lisez le premier chapitre, avec la rencontre tout à fait invraisemblable de Karl Rossmann et de son oncle : c'est comme un souvenir nostalgique de la taverne cervantesque. Mais dans ce roman les circonstances invraisemblables (voire impossibles) sont évoquées avec une telle minutie, avec une telle illusion du réel qu'on a l'impression d'entrer dans un monde qui, quoique invraisemblable, est plus réel que la réalité. Retenons-le bien :

Kafka est entré dans son premier univers « sur-réel » (dans sa première « fusion du réel et du rêve ») par la taverne de Cervantes, par la porte vaudevillesque.

C. S. : Le mot vaudeville suggère l'idée d'un divertissement.

M. K. : À ses débuts, le grand roman européen était un divertissement et tous les vrais romanciers en ont la nostalgie ! Le divertissement n'exclut d'ailleurs nullement la gravité. Dans *La Valse aux adieux* on se demande : l'homme mérite-t-il de vivre sur cette terre, ne faut-il pas « libérer la planète des griffes de l'homme » ? Unir l'extrême gravité de la question et l'extrême légèreté de la forme, c'est mon ambition depuis toujours. Et il ne s'agit pas d'une ambition purement artistique. L'union d'une forme frivole et d'un sujet grave dévoile nos drames (ceux qui se passent dans nos lits ainsi que ceux que nous jouons sur la grande scène de l'Histoire) dans leur terrible insignifiance.

C. S. : Il y a donc deux formes-archétypes dans vos romans : 1. la composition polyphonique qui unit les éléments hétérogènes dans une architecture fondée sur le chiffre sept ; 2. la composition vaudevillesque, homogène, théâtrale et qui frise l'invraisemblable.

M. K. : Je rêve toujours d'une grande infidélité inattendue. Mais pour le moment je n'ai pas réussi à échapper à la bigamie de ces deux formes.

CINQUIÈME PARTIE

QUELQUE PART  
LÀ-DERRIÈRE



sentence fatale. Il est donc dans la même situation que Joseph K. face au tribunal ou l'arpenteur K. face au château. Ils sont tous au milieu d'un monde qui n'est qu'une seule, une immense institution labyrinthique à laquelle ils ne peuvent pas se dérober et qu'ils ne peuvent comprendre.

Avant Kafka, les romanciers ont souvent démasqué les institutions comme des lices où se heurtaient différents intérêts personnels ou sociaux. Chez Kafka, l'institution est un mécanisme obéissant à ses Propres lois qui ont été programmées on ne sait plus par qui ni quand, qui n'ont rien à voir avec des intérêts humains et qui sont donc inintelligibles.

*Secundo :*

Dans le chapitre V du *Château*, le maire du village explique à K., en détail, la longue histoire de son dossier. Raccourcissons-la : il y a une dizaine d'années, une proposition d'engager au village un arpenteur arrive du château à la mairie. La réponse écrite du maire est négative (personne n'a besoin d'aucun arpenteur) mais elle s'égaré dans un autre bureau et, ainsi, par le jeu très subtil des malentendus bureaucratiques qui s'étendent sur de longues années, un jour, par inadvertance, l'invitation est vraiment envoyée à K., juste au moment où tous les bureaux concernés sont déjà en train de liquider l'ancienne proposition devenue caduque. Après un long voyage, K. est donc arrivé au village par erreur. Plus que cela : étant donné qu'il n'y a pour lui aucun autre monde possible que ce château avec le village, *toute* son existence n'est qu'une erreur.

Dans le monde kafkaïen, le dossier ressemble à l'idée platonicienne. Il représente la vraie réalité, tandis que l'existence physique de l'homme n'est que le reflet projeté sur l'écran des illusions. En effet, et l'arpenteur K. et l'ingénieur pragois ne sont que les ombres de leurs fiches ; et ils sont encore beaucoup moins que cela : ils sont les ombres d'une *erreur* dans un dossier, c'est-à-dire des ombres n'ayant même pas droit à leur existence d'ombre.

Mais, si la vie de l'homme n'est qu'une ombre et si la vraie réalité se trouve ailleurs, dans l'inaccessible, dans l'inhumain et surhumain, on entre d'emblée dans la théologie. Et en effet, les premiers exégètes de Kafka ont expliqué ses romans comme une parabole religieuse.

Cette interprétation me semble fausse (parce qu'elle voit une allégorie là où Kafka a saisi des situations concrètes de la vie humaine), mais pourtant révélatrice : partout où le pouvoir se déifie, il produit automatiquement sa propre théologie ; partout où il se comporte comme Dieu, il suscite à son égard des sentiments religieux ; en ce cas le monde peut être décrit dans un vocabulaire théologique.

Kafka n'a pas écrit des allégories religieuses, mais le *kafkaïen* (et dans la réalité, et dans la fiction) est inséparable de son aspect théologique (ou plutôt : *pseudo-théologique*).

*Tertio :*

Raskolnikov ne peut supporter le poids de sa culpabilité et, pour trouver la paix, il consent volontairement à la punition. C'est la situation bien connue où *la faute cherche le châtime*nt.

Chez Kafka, la logique est inversée. Celui qui est puni ne connaît pas la cause de la punition. L'absurdité du châtiment est tellement insupportable que, pour trouver la paix, l'accusé veut trouver une justification à sa peine : *le châtime*nt *cherche la faute*.

L'ingénieur pragois est puni par une surveillance intense de la police. Ce châtiment réclame le crime qui n'était pas commis, et l'ingénieur qu'on a accusé d'avoir émigré finit par émigrer pour de bon. *Le châtime*nt *a enfin trouvé la faute*.

Ne sachant pas de quoi il est accusé, K., dans le chapitre vu du *Procès*, se décide à examiner toute sa vie, tout son passé « jusque dans ses moindres détails ». La machine de l'« autculpabilisation » s'est mise en branle. *L'accusé cherche sa faute*.

Un jour, Amalia reçoit une lettre obscène d'un fonctionnaire du château. Outragée, elle la déchire. Le château n'a même pas besoin de blâmer le comportement téméraire d'Amalia. La peur (la même

que l'ingénieur a vue dans les yeux de sa secrétaire) agit d'elle-même. Sans aucun ordre, sans aucun signe perceptible de la part du château, tout le monde évite la famille d'Amalia comme si elle était pestiférée.

Le père d'Amalia veut défendre sa famille. Mais il y a une difficulté : non seulement l'auteur du verdict est introuvable, mais le verdict lui-même n'existe pas ! Pour pouvoir faire appel, pour demander la grâce, il aurait fallu être d'abord inculpé ! Le père implore le château pour qu'il proclame le crime de sa fille. C'est donc peu dire que le châtement cherche la faute. Dans ce monde pseudo-théologique, *le châtié supplie qu'on le reconnaisse coupable !*

Il arrive souvent que, tombé en disgrâce, un Pragoïse d'aujourd'hui ne puisse trouver le moindre emploi. Il demande, en vain, une attestation stipulant qu'il a commis une faute et qu'il est interdit de l'employer. Le verdict est introuvable. Et comme, à Prague, le travail est un devoir prescrit par la loi, il finit par être accusé de parasitisme ; cela veut dire qu'il est coupable de se soustraire au travail. *Le châtement trouve la faute.*

Quarto :

L'histoire de l'ingénieur pragoïse a le caractère d'une histoire drôle, d'une blague ; elle provoque le rire.

Deux messieurs, tout à fait quelconques (non pas des « inspecteurs » comme nous le fait croire la traduction française), surprennent un matin Joseph K. dans son lit, lui déclarent qu'il est arrêté et mangent son petit déjeuner. K., fonctionnaire bien discipliné, au lieu de les chasser de l'appartement, se défend longuement devant eux, en chemise de nuit. Quand Kafka a lu à ses amis le premier chapitre du *Procès*, tout le monde a ri, y compris l'auteur. Ils ont ri à juste titre : le comique est inséparable de l'essence même du *kafkaïen*.

Mais c'est un piètre soulagement, pour l'ingénieur, de savoir que son histoire est comique. Il se trouve enfermé dans la blague de sa propre vie comme un poisson dans un aquarium ; il ne trouve pas ça drôle. En effet, une blague n'est drôle que pour ceux qui sont *devant* l'aquarium ; le *kafkaïen*, par contre, nous emmène à l'intérieur, dans les entrailles d'une blague, dans *l'horrible du comique*.

Dans le monde du *kafkaïen*, le comique ne représente pas un contrepoint du tragique (le tragi-comique) comme c'est le cas chez Shakespeare ; il n'est pas là pour rendre le tragique plus supportable grâce à la légèreté du ton ; il *n'accompagne* pas le tragique, non, il le *détruit dans l'œuf* en privant ainsi les victimes de la seule consolation qu'elles puissent encore espérer : celle qui se trouve dans la grandeur (vraie ou supposée) de la tragédie. L'ingénieur a perdu sa patrie et tout l'auditoire rit.

3

Il y a des périodes dans l'histoire moderne où la vie ressemble aux romans de Kafka.

Quand je vivais encore à Prague, combien de fois ai-je entendu désigner le secrétariat du Parti (une maison laide et plutôt moderne) par le mot « château ». Combien de fois ai-je entendu surnommer le numéro deux du Parti (un certain camarade Hendrych) Klamm (ce qui était d'autant plus beau que « klam » en tchèque signifie « mirage » ou « tromperie »).

Le poète N., grande personnalité communiste, fut emprisonné à la suite d'un procès stalinien dans les années cinquante. Dans sa cellule, il a écrit un recueil de poésies où il s'est déclaré fidèle au communisme malgré toutes les horreurs qui lui étaient arrivées. Ce n'était pas par lâcheté. Le poète a vu dans sa fidélité (fidélité à ses bourreaux) le signe de sa vertu, de sa droiture. Les Pragoïses qui ont eu connaissance de ce recueil l'ont surnommé avec une belle ironie : *La gratitude de Joseph K.*

Les images, les situations, et même des phrases précises tirées des romans de Kafka, faisaient partie de la vie de Prague.

Cela dit, on serait tenté de conclure : les images de Kafka sont vivantes à Prague parce qu'elles sont l'anticipation de la société totalitaire.

Cette affirmation exige pourtant d'être corrigée : le *kafkaïen* n'est pas une notion sociologique ou politologique. On a essayé d'expliquer les romans de Kafka comme une critique de la société industrielle, de l'exploitation, de l'aliénation, de la morale bourgeoise, bref, du capitalisme. Mais, dans l'univers de Kafka, on ne trouve presque rien de ce qui constitue le capitalisme : ni l'argent et son pouvoir, ni le commerce, ni la propriété et les propriétaires, ni la lutte de classes.

Le *kafkaïen* ne répond pas non plus à la définition du totalitarisme. Dans les romans de Kafka, il n'y a ni le parti, ni l'idéologie et son vocabulaire, ni la politique, ni la police, ni l'armée.

Il semble donc plutôt que le *kafkaïen* représente une possibilité élémentaire de l'homme et de son monde, possibilité historiquement non déterminée, qui accompagne l'homme quasi éternellement.

Mais cette précision n'a pas fait disparaître la question : Comment est-il possible qu'à Prague les romans de Kafka se confondent avec la vie, et comment est-il possible qu'à Paris les mêmes romans soient perçus comme l'expression hermétique du monde exclusivement subjectif de l'auteur ? Cela signifie-t-il que cette virtualité de l'homme et de son monde qu'on appelle *kafkaïenne* se transforme plus facilement en destins concrets à Prague qu'à Paris ?

Il y a des tendances dans l'histoire moderne qui produisent du *kafkaïen* dans la grande dimension sociale : la concentration progressive du pouvoir tendant à se diviniser ; la bureaucratisation de l'activité sociale qui transforme toutes les institutions en *labyrinthes à perte de vue*, la dépersonnalisation de l'individu qui en résulte.

Les États totalitaires, en tant que concentration extrême de ces tendances, ont mis en évidence les rapports étroits entre les romans de Kafka et la vie réelle. Mais si en Occident on ne sait pas voir ce lien, ce n'est pas seulement parce que la société dite démocratique est moins *kafkaïenne* que celle de Prague d'aujourd'hui. C'est aussi, me semble-t-il, parce que l'on perd ici, fatalement, le sens du réel.

Car la société dite démocratique connaît elle aussi le processus qui dépersonnalise et qui bureaucratise ; toute la planète est devenue la scène de ce processus. Les romans de Kafka en sont une hyperbole onirique et imaginaire ; l'État totalitaire en est une hyperbole prosaïque et matérielle.

Mais pourquoi Kafka a-t-il été le premier romancier à saisir ces tendances, qui pourtant ne se sont manifestées sur la scène de l'Histoire, en toute clarté et brutalité, qu'après sa mort ?

4

Si on ne veut pas se laisser duper par des mystifications et des légendes, on ne trouve aucune trace importante des intérêts politiques de Franz Kafka ; en ce sens-là, il s'est distingué de tous ses amis praguais, de Max Brod, de Franz Werfel, d'Egon Erwin Kisch, de même que de toutes les avant-gardes qui, prétendant connaître le sens de l'Histoire, se plaisaient à évoquer le visage du futur.

Comment se fait-il donc que ce ne soit pas leur œuvre, mais celle de leur solitaire compagnon, introverti et concentré sur sa propre vie et son art, qu'on peut recevoir aujourd'hui comme une prophétie sociopolitique et qui, de ce fait, est interdite dans une grande partie de la planète ?

J'ai pensé à ce mystère un jour, après avoir été témoin d'une petite scène chez une vieille amie. Cette femme, pendant les procès staliniens de Prague en 1951, a été arrêtée et jugée pour des crimes qu'elle n'avait pas commis. Des centaines de communistes se sont trouvés d'ailleurs, à la même

époque, dans la même situation qu'elle. Leur vie durant, ils s'étaient tous entièrement identifiés à leur Parti. Quand celui-ci est devenu d'un coup leur accusateur, ils ont accepté, à l'instar de Joseph K., « d'examiner toute leur vie passée jusque dans le moindre détail » pour trouver la faute cachée et, finalement, avouer des crimes imaginaires. Mon amie a réussi à sauver sa vie parce que, grâce à son extraordinaire courage, elle a refusé de se mettre, comme tous ses camarades, comme le poète N., à « la recherche de sa faute ». Ayant refusé d'aider ses bourreaux, elle est devenue inutilisable pour le spectacle du procès final. Ainsi, au lieu d'être pendue, elle a été seulement emprisonnée à perpétuité. Au bout de quinze ans, elle a été complètement réhabilitée et relâchée.

On a arrêté cette femme au moment où son enfant avait un an. En sortant de prison, elle a donc retrouvé son fils de seize ans, et elle a eu alors le bonheur de vivre avec lui une modeste solitude à deux. Qu'elle se soit attachée passionnément à lui, rien n'est plus compréhensible. Son fils avait déjà vingt-six ans quand, un jour, je suis allé les voir. Offensée, vexée, la mère pleurait. La cause en était parfaitement insignifiante : le fils s'était levé trop tard le matin, ou quelque chose comme ça. J'ai dit à la mère : « Pourquoi t'énerver pour cette vétille ? Est-ce que ça vaut la peine de pleurer ? Tu exagères ! »

À la place de la mère, le fils m'a répondu : « Non, ma mère n'exagère pas. Ma mère est une femme excellente et courageuse. Elle a su résister là où tout le monde a échoué. Elle veut que je devienne un homme honnête. C'est vrai, je me suis levé trop tard, mais ce que me reproche ma mère, c'est quelque chose de plus profond. C'est mon attitude. Mon attitude égoïste. Je veux devenir tel que ma mère me veut. Et je le lui promets devant toi. »

Ce que le Parti n'a jamais réussi à faire avec la mère, la mère a réussi à le faire avec son fils. Elle l'a contraint à s'identifier avec l'accusation absurde, à aller « chercher sa faute », à faire un aveu public. J'ai regardé, stupéfait, cette scène d'un mini-procès stalinien, et j'ai compris d'emblée que les mécanismes psychologiques qui fonctionnent à l'intérieur des grands événements historiques (apparemment incroyables et inhumains) sont les mêmes que ceux qui régissent les situations intimes (tout à fait banales et très-humaines).

5

La fameuse lettre que Kafka a écrite et n'a jamais envoyée à son père démontre bien que c'est de la famille, du rapport entre l'enfant et le pouvoir déifié des parents, que Kafka a tiré sa connaissance de la *technique de la culpabilisation* qui est devenue un des grands thèmes de ses romans. Dans *Le Verdict*, nouvelle étroitement liée à l'expérience familiale de l'auteur, le père accuse son fils et lui ordonne de se noyer. Le fils accepte sa culpabilité fictive, et il va se jeter dans le fleuve aussi docilement que, plus tard, son successeur Joseph K., inculpé par une organisation mystérieuse, ira se faire égorger. La ressemblance entre les deux accusations, les deux culpabilisations et les deux exécutions trahit la continuité qui lie, dans l'œuvre de Kafka, l'intime « totalitarisme » familial à celui de ses grandes visions sociales.

La société totalitaire, surtout dans ses versions extrêmes, tend à abolir la frontière entre le public et le privé ; le pouvoir, qui devient de plus en plus opaque, exige que la vie des citoyens soit ou ne peut plus transparente. Cet idéal de *vie sans secret* correspond à celui d'une famille exemplaire : un citoyen n'a pas le droit de dissimuler quoi que ce soit devant le Parti ou l'État, de même qu'un enfant n'a pas droit au secret face à son père ou à sa mère. Les sociétés totalitaires, dans leur propagande, affichent un sourire idyllique : elles veulent paraître comme une « seule grande famille ».

On dit très souvent que les romans de Kafka expriment le désir passionné de la communauté et du contact humain ; il paraît que l'être déraciné qu'est K. n'a qu'un seul but : surmonter la malédiction de sa solitude. Or, cette explication est non seulement un cliché, une réduction du sens, mais un contresens.

L'arpenteur K. n'est pas du tout à la conquête des gens et de leur chaleur, il ne veut pas devenir « l'homme parmi les hommes » comme l'Oreste de Sartre ; il veut être accepté non pas par une communauté, mais par une institution. Pour y parvenir, il doit payer cher : il doit renoncer à sa solitude. Et voici son enfer : il n'est jamais seul, les deux aides envoyés par le château le suivent sans cesse. Ils assistent à son premier acte d'amour avec Frieda, assis au-dessus des amants sur le comptoir du café, et, dès ce moment-là, ils ne quittent plus leur lit.

Non pas la malédiction de la solitude, mais la *solitude violée*, telle est l'obsession de Kafka !

Karl Rossmann est dérangé sans cesse par tous ; on vend son vêtement ; on le prive de la seule photo de ses parents ; dans le dortoir, à côté de son lit, des garçons font la boxe et, de temps en temps, tombent sur lui ; Robinson et Delamarche, deux voyous, l'obligent à vivre avec eux dans leur ménage, de sorte que les soupirs de la grosse Brunelda résonnent dans son sommeil.

C'est par le viol de l'intimité que commence aussi l'histoire de Joseph K. : deux messieurs inconnus viennent l'arrêter dans son lit. De ce jour, il ne se sentira plus seul : le tribunal le suivra, l'observera et lui parlera ; sa vie privée disparaîtra peu à peu, avalée qu'elle sera par l'organisation mystérieuse qui le traque.

Les âmes lyriques qui aiment prêcher l'abolition du secret et la transparence de la vie privée ne se rendent pas compte du processus qu'ils amorcent. Le point de départ du totalitarisme ressemble à celui du *Procès* : on viendra vous surprendre dans votre lit. On y viendra comme aimaient le faire votre père et votre mère.

On se demande souvent si les romans de Kafka sont la projection des conflits les plus personnels et privés de l'auteur, ou bien la description de la « machine sociale » objective.

Le *kafkaïen* ne se limite ni à la sphère intime ni à la sphère publique ; il les englobe toutes deux. Le public est le miroir du privé, le privé reflète le public.

6

En parlant des pratiques microsociales qui produisent le *kafkaïen*, j'ai pensé non seulement à la famille, mais aussi à l'organisation où Kafka a passé toute sa vie adulte : le bureau.

On interprète souvent les héros de Kafka comme la projection allégorique de l'intellectuel, mais Grégoire Samsa n'a rien d'un intellectuel. Quand il se réveille changé en cafard, il n'a qu'un souci : comment, dans cet état nouveau, arriver à temps au bureau ? Il n'y a dans sa tête que l'obéissance et la discipline auxquelles sa profession l'a habitué : c'est un employé, un *fonctionnaire*, et tous les personnages de Kafka le sont ; fonctionnaire conçu non pas comme un type sociologique (tel aurait été le cas chez un Zola), mais comme une possibilité humaine, une façon élémentaire d'être.

Dans le monde bureaucratique du fonctionnaire, *primo*, il n'y a pas d'initiative, d'invention, de liberté d'action ; il y a seulement des ordres et des règles : *c'est le monde de l'obéissance*.

*Secundo*, le fonctionnaire effectue une petite partie de la grande action administrative dont le but et l'horizon lui échappent ; *c'est le monde où les gestes sont devenus mécaniques* et où les gens ne connaissent pas le sens de ce qu'ils font.

*Tertio*, le fonctionnaire n'a affaire qu'à des anonymes et à des dossiers : *c'est le monde de*

*l'abstrait.*

Situer un roman dans ce monde de l'obéissance, du mécanique et de l'abstrait, où la seule aventure humaine est d'aller d'un bureau à l'autre, voilà qui paraît contraire à l'essence même de la poésie épique. D'où la question : Comment Kafka a-t-il réussi à transformer cette grisâtre matière antipoétique en des romans fascinants ?

On peut trouver la réponse dans une lettre qu'il a écrite à Milena : « Le bureau n'est pas une institution stupide ; il relèverait plutôt du fantastique que du stupide. » La phrase recèle un des plus grands secrets de Kafka. Il a su voir ce que personne n'a vu : non seulement l'importance capitale du phénomène bureaucratique pour l'homme, pour sa condition et pour son avenir, mais aussi (ce qui est encore plus surprenant) la virtualité poétique contenue dans le caractère fantomatique des bureaux.

Mais que veut dire : le bureau relève du fantastique ?

L'ingénieur pragois saurait le comprendre : une erreur dans son dossier l'a projeté à Londres ; ainsi il a erré à Prague, véritable *fantôme*, à la recherche du *corps perdu*, tandis que les bureaux qu'il visitait lui apparaissaient comme un *labyrinthe à perte de vue* provenu d'une *mythologie* inconnue.

Grâce au fantastique qu'il a su apercevoir dans le monde bureaucratique, Kafka a réussi ce qui paraissait impensable avant lui : transformer une matière profondément antipoétique, celle de la société bureaucratisée à l'extrême, en grande poésie de roman ; transformer une histoire extrêmement banale, celle d'un homme qui ne peut obtenir le poste promis (ce qui est en fait l'histoire du *Château*), en mythe, en épopée, en beauté jamais vue.

Après avoir élargi le décor des bureaux aux dimensions gigantesques d'un univers, Kafka est parvenu, sans pouvoir s'en douter, à l'image qui nous fascine par sa ressemblance avec la société qu'il n'a jamais connue et qui est celle des Pragois d'aujourd'hui.

En fait, un État totalitaire n'est qu'une seule immense administration : étant donné que tout le travail y est étatisé, les gens de tous métiers sont devenus des *employés*. Un ouvrier n'est plus ouvrier, un juge n'est plus juge, un commerçant n'est plus commerçant, un curé n'est plus curé, ils sont tous fonctionnaires de l'État. « J'appartiens au tribunal », dit le prêtre à Joseph K., dans la cathédrale. Les avocats aussi, chez Kafka, sont au service du tribunal. Un Pragois d'aujourd'hui ne s'en étonne pas. Il ne serait pas mieux défendu que K. Ses avocats non plus ne sont pas au service des accusés, mais du tribunal.

7

Dans un cycle de cent quatrains qui, avec une simplicité quasi enfantine, sondent le plus grave et le plus complexe, le grand poète tchèque écrit :

*Les poètes n'inventent pas les poèmes  
Le poème est quelque part là-derrrière  
Depuis très très longtemps il est là  
Le poète ne fait que le découvrir.*

Écrire signifie donc pour le poète briser une cloison derrière laquelle quelque chose d'immuable (« le poème ») est caché dans l'ombre. C'est pourquoi (grâce à ce dévoilement surprenant et subit) « le poème » se présente à nous tout d'abord comme un *éblouissement*.

J'ai lu pour la première fois *Le Château* quand j'avais quatorze ans, et plus jamais ce livre ne m'enchantera à ce point, bien que toute la vaste connaissance qu'il contient (toute la portée réelle du

*kafkaïen*) m'ait été alors incompréhensible : j'ai été ébloui.

Plus tard ma vue a accommodé à la lumière du « poème » et j'ai commencé à voir dans ce qui m'a ébloui mon propre vécu ; cependant, la lumière restait toujours là.

Immuable, « le poème » nous attend, dit Jan Skacel, « depuis très très longtemps ». Or, dans le monde du changement perpétuel, l'immuable n'est-il pas pure illusion ?

Non. Toute situation est le fait de l'homme et ne peut contenir que ce qui est en lui ; on peut donc imaginer qu'elle existe (elle et toute sa métaphysique) « depuis très très longtemps » en tant que possibilité humaine.

Mais en ce cas-là, que représente l'Histoire (le non-immuable) pour le poète ?

Dans les yeux du poète, l'Histoire se trouve, chose étrange, dans une position parallèle à la sienne propre : elle *n'invente* pas, elle *découvre*. Par les situations inédites, elle dévoile ce qu'est l'homme, ce qui est en lui « depuis très très longtemps », ce que sont ses possibilités.

Si le « poème » est déjà là, il serait illogique d'accorder au poète la capacité de *prévision* ; non, il « ne fait que découvrir » une possibilité humaine (ce « poème » qui est là « depuis très très longtemps ») que l'Histoire aussi, à son tour, découvrira un jour.

Kafka n'a pas prophétisé. Il a seulement vu ce qui était « là-derrrière ». Il ne savait pas que sa vision était aussi une pré-vision. Il n'avait pas l'intention de démasquer un système social. Il a mis en lumière les mécanismes qu'il connaissait par la pratique intime et microsociale de l'homme, ne se doutant pas que l'évolution ultérieure de l'Histoire les mettrait en branle sur sa grande scène.

Le regard hypnotique du pouvoir, la recherche désespérée de sa propre faute, l'exclusion et l'angoisse d'être exclu, la condamnation au conformisme, le caractère fantomatique du réel et la réalité magique du dossier, le viol perpétuel de la vie intime, etc., toutes ces expérimentations que l'Histoire a effectuées avec l'homme dans ses immenses éprouvettes, Kafka les a effectuées (quelques années plus tôt) dans ses romans.

La rencontre de l'univers réel des États totalitaires et du « poème » de Kafka gardera toujours quelque chose de mystérieux, et elle témoignera que l'acte du poète, par son essence même, est incalculable ; et paradoxal : l'énorme portée sociale, politique, « prophétique » des romans de Kafka réside justement dans leur « non-engagement », c'est-à-dire dans leur autonomie totale à l'égard de tous programmes politiques, concepts idéologiques, prognoses futurologiques.

En effet, si, au lieu de rechercher « le poème » caché « quelque part là-derrrière », le poète « s'engage » à servir une vérité connue d'avance (qui s'offre elle-même et qui est « là-devant »), il renonce ainsi à la mission propre de la poésie. Et il importe peu que la vérité préconçue s'appelle révolution ou dissidence, foi chrétienne ou athéisme, qu'elle soit plus juste ou moins juste ; le poète au service d'une autre vérité que celle qui est à *découvrir* (qui est *éblouissement*) est un faux poète.

Si je tiens si ardemment à l'héritage de Kafka, si je le défends comme mon héritage personnel, ce n'est pas parce que je crois utile d'imiter l'inimitable (et de découvrir encore une fois le *kafkaïen*), mais à cause de ce formidable exemple *d'autonomie radicale* du roman (de la poésie qu'est le roman). Grâce à elle, Franz Kafka a dit sur notre condition humaine (telle qu'elle se révèle dans notre siècle) ce qu'aucune réflexion sociologique ou politologique ne pourra nous dire.

SIXIÈME PARTIE

SOIXANTE-TREIZE MOTS

*En 1968 et 1969, La Plaisanterie a été traduit dans toutes les langues occidentales. Mais quelles surprises ! En France, le traducteur a récrit le roman en ornementant mon style. En Angleterre, l'éditeur a coupé tous les passages réflexifs, éliminé les chapitres musicologiques, changé l'ordre des parties, recomposé le roman. Un autre pays. Je rencontre mon traducteur : il ne connaît pas un seul mot de tchèque. « Comment avez-vous traduit ? » Il répond : « Avec mon cœur », et me montre ma photo qu'il sort de son portefeuille. Il était si sympathique que j'ai failli croire qu'on pouvait vraiment traduire grâce à une télépathie du cœur. Bien sûr, c'était plus simple : il avait traduit à partir du rewriting français, de même que le traducteur en Argentine. Un autre pays : on a traduit du tchèque. J'ouvre le livre et je tombe par hasard sur le monologue d'Helena. Les longues phrases dont chacune occupe chez moi tout un paragraphe sont divisées en une multitude de phrases simples... Le choc causé par les traductions de La Plaisanterie m'a marqué à jamais.*

*Heureusement, j'ai rencontré plus tard des traducteurs fidèles. Mais aussi, hélas, de moins fidèles... Et pourtant, pour moi qui n'ai pratiquement plus le public tchèque les traductions représentent tout. C'est pourquoi il y a quelques années, je me suis décidé à mettre enfin de l'ordre dans les éditions étrangères de mes livres. Cela n'a pas été sans conflits ni sans fatigue : la lecture, le contrôle, la révision de mes romans, anciens et nouveaux, dans les trois ou quatre langues étrangères que je sais lire ont entièrement occupé toute une période de ma vie...*

*L'auteur qui s'évertue à surveiller les traductions de ses romans court après les innombrables mots comme un berger derrière un troupeau de moutons sauvages ; triste figure pour lui-même, risible pour les autres. Je soupçonne mon ami Pierre Nora, directeur de la revue Le Débat, de s'être bien rendu compte de l'aspect tristement comique de mon existence de berger. Un jour, avec une compassion mal dissimulée, il m'a dit : « Oublie enfin tes tourments et écris plutôt quelque chose pour moi. Les traductions t'ont obligé à réfléchir sur chacun de tes mots. Écris donc ton dictionnaire personnel. Dictionnaire de tes romans. Tes mots-clés, tes mots-problèmes, tes mots-amours... »*

*Voilà, c'est fait.*

APHORISME. Du mot grec *aphorismos* qui signifie « définition ». Aphorisme : forme poétique de la définition. (Voir : DÉFINITION.)

BANDER. « Son corps mit fin à sa résistance passive ; Édouard était ému ! » (*Risibles amours.*) Cent fois, je me suis arrêté, mécontent, sur ce mot « ému ». En tchèque, Édouard est « excité ». Mais ni ému ni excité ne me satisfaisaient. Puis, tout d'un coup, j'ai trouvé ; il fallait dire : « Édouard banda ! » Pourquoi cette idée si simple ne m'est-elle pas venue plus tôt ? Parce que ce mot n'existe pas en tchèque. Ah, quelle honte : ma langue maternelle ne sait pas bander ! À la place de « bander », les Tchèques sont obligés de dire : sa bitte s'est mise debout. Image charmante, mais un peu enfantine. Elle a pourtant donné cette belle tournure populaire : « Ils étaient là, debout, comme des bittes. » Ce qui, dans l'esprit tchèque, sceptique, veut dire : Ils étaient là, debout – étonnés, penauds, ridicules.

BEAUTÉ (et connaissance). Ceux qui disent avec Broch que la connaissance est la seule morale du roman sont trahis par l'aura métallique du mot « connaissance » trop compromis par ses liaisons avec les sciences. Il faut donc ajouter : tous les aspects de l'existence que le roman découvre, il les découvre comme beauté. Les premiers romanciers ont découvert l'aventure. C'est grâce à eux si

l'aventure en tant que telle nous paraît belle et si nous la désirons. Kafka a décrit la situation de l'homme tragiquement piégé. Les kfkologues, autrefois, ont beaucoup disputé si leur auteur nous accordait ou non un espoir. Non, pas d'espoir. Autre chose. Même cette situation invivable, Kafka la découvre comme étrange, noire beauté. Beauté, la dernière victoire possible de l'homme qui n'a plus d'espoir. Beauté dans l'art : lumière subitement allumée du jamais-dit. Cette lumière qui irradie des grands romans, le temps n'arrive pas à l'assombrir car, l'existence humaine étant perpétuellement oubliée par l'homme, les découvertes des romanciers, si vieilles qu'elles soient, ne pourront jamais cesser de nous étonner.

BLEUTÉ. Aucune autre couleur ne connaît cette forme linguistique de la tendresse. Un mot novalisien.  
« La mort tendrement bleutée comme le non-être » (*Le Livre du rire et de l'oubli*).

CARACTÈRES. On imprime des livres avec des caractères de plus en plus petits. J'imagine la fin de la littérature : peu à peu, sans que personne s'en aperçoive, les lettres diminueront jusqu'à devenir tout à fait invisibles.

CELER. Peut-être le charme qu'a pour moi ce verbe est-il dû au mot que j'entends corésonner : sceller. Celer = sceller sans sceau ; cacher en scellant ; sceller pour cacher.

CHAPEAU. Objet magique. Je me souviens d'un rêve : un garçon de dix ans est au bord d'un étang, un grand chapeau noir sur la tête. Il se jette à l'eau. On le retire, noyé. Il a toujours ce chapeau noir sur sa tête.

CHEZ-SOI. *Domov* (en tchèque), *das Heim* (en allemand), *home* (en anglais) veut dire : le lieu où j'ai mes racines, auquel j'appartiens. Les limites topographiques n'en sont déterminées que par décret du cœur : il peut s'agir d'une seule pièce, d'un paysage, d'un pays, de l'univers. *Das Heim* de la philosophie allemande classique : l'antique monde grec. L'hymne tchèque commence par le vers : « Où est-il mon *domov* ? » On traduit en français : « Où est-elle ma patrie ? » Mais la patrie est autre chose : la version politique, étatique du *domov*. Patrie, mot fier. *Das Heim*, mot sentimental. Entre patrie et foyer (ma maison concrète à moi), le français (la sensibilité française) connaît une lacune. On ne peut la combler que si l'on donne au *chez-soi* le poids d'un grand mot. (Voir LITANIE.)

COLLABO. Les situations historiques toujours nouvelles dévoilent les possibilités constantes de l'homme et nous permettent de les dénommer. Ainsi, le mot collaboration a conquis pendant la guerre contre le nazisme un sens nouveau : être volontairement au service d'un pouvoir immonde. Notion fondamentale ! Comment l'humanité a-t-elle pu s'en passer jusqu'en 1944 ? Le mot une fois trouvé, on se rend compte de plus en plus que l'activité de l'homme a le caractère d'une collaboration. Tous ceux qui exaltent le vacarme mass-médiatique, le sourire imbécile de la publicité, l'oubli de la nature, l'indiscrétion élevée au rang de vertu, il faut les appeler : *collabos du moderne*.

COMIQUE. En nous offrant la belle illusion de la grandeur humaine, le tragique nous apporte une consolation. Le comique est plus cruel : il nous révèle brutalement l'insignifiance de tout. Je suppose que toutes les choses humaines contiennent leur aspect comique qui, dans certains cas, est reconnu, admis, exploité, dans d'autres cas, voilé. Les vrais génies du comique ne sont pas ceux qui nous font rire le plus, mais ceux qui dévoilent une *zone inconnue du comique*. L'Histoire a toujours été considérée comme un territoire exclusivement sérieux. Or, il y a le comique inconnu de l'Histoire. Comme il y a le comique (difficile à accepter) de la sexualité.

COULER. Dans une lettre, Chopin décrit son séjour en Angleterre. Il joue dans les salons et les dames expriment toujours leur enchantement par la même phrase : « Oh que c'est beau ! Cela coule comme de l'eau ! » Chopin s'en irritait, comme moi quand j'entends apprécier une traduction par la même formule : « Cela coule bien. » Ou encore : « On dirait que c'est écrit par un écrivain français. » Mais c'est très mauvais de lire Hemingway comme un écrivain français ! Son style est impensable chez un écrivain français ! Roberto Calasso, mon éditeur italien : On reconnaît une bonne traduction non pas à sa fluidité mais à toutes ces formules insolites et originales que le traducteur a eu le courage de conserver et de défendre.

CRÉPUSCULE (et vélocipédiste). « ... vélocipédiste (ce mot lui semblait beau comme le crépuscule)... » (*La vie est ailleurs.*) Ces deux substantifs me paraissent magiques parce qu'ils viennent de si loin. *Crepusculum*, le mot chéri d'Ovide. Vélocipède, le mot qui vient à nous des commencements lointains et naïfs de l'Âge technique.

DÉFINITION. La trame méditative du roman est soutenue par l'armature de quelques mots abstraits. Si je ne veux pas tomber dans le vague où tout le monde croit tout comprendre sans rien comprendre, il faut non seulement que je choisisse ces mots avec une extrême précision mais que je les définisse et redéfinisse. (Voir : Destin, Frontière, Jeunesse, Légèreté, Lyrisme, Trahir.) Un roman n'est souvent, me semble-t-il, qu'une longue poursuite de quelques définitions fuyantes.

DESTIN. Vient le moment où l'image de notre vie se sépare de la vie elle-même, devient indépendante et, peu à peu, commence à nous dominer. Déjà dans *La Plaisanterie* : « ... il n'existait aucun moyen de rectifier l'image de ma personne, déposée dans une suprême chambre d'instance des destins humains ; je compris que cette image (si peu ressemblante fût-elle) était infiniment plus réelle que moi-même ; qu'elle n'était en aucune façon mon ombre, mais que j'étais, moi, l'ombre de mon image ; qu'il n'était nullement possible de l'accuser de ne pas me ressembler, mais que c'était moi le coupable de cette dissemblance... » Et dans *Le Livre du rire et de l'oubli* : « Le destin n'a pas l'intention de lever ne serait-ce que le petit doigt pour Mirek (pour son bonheur, sa sécurité, sa bonne humeur et sa santé), tandis que Mirek est prêt à tout faire pour son destin (pour sa grandeur, sa clarté, sa beauté, son style et son sens intelligible). Il se sent responsable de son destin, mais son destin ne se sent pas responsable de lui. »

Contrairement à Mirek, le personnage hédoniste du quadragénaire (*La vie est ailleurs*) tient à « l'idylle de son non-destin ». (Voir : Idylle.) En effet, un hédoniste se défend contre la transformation de sa vie en destin. Le destin nous vampirise, nous pèse, il est comme un boulet de

fer attaché à nos chevilles. (Le quadragénaire, soit dit en passant, m'est le plus proche de tous mes personnages.)

ÉLITISME. Le mot élitisme n'apparaît en France qu'en 1967, le mot élitiste qu'en 1968. Pour la première fois dans l'histoire, la langue elle-même jette sur la notion d'élite un éclairage de négativité sinon de mépris.

La propagande officielle dans les pays communistes a commencé à fustiger l'élitisme et les élitistes au même moment. Par ces mots, elle visait non pas des chefs d'entreprise, des sportifs célèbres ou des politiciens, mais exclusivement l'élite culturelle, philosophes, écrivains, professeurs, historiens, hommes de cinéma et de théâtre.

Synchronisme étonnant. Il fait penser que c'est dans l'Europe tout entière que l'élite culturelle est en train de céder sa place à d'autres élites. À l'élite de l'appareil policier, là-bas. À l'élite de l'appareil mass-médiatique, ici. Ces nouvelles élites, personne ne les accusera d'élitisme. Ainsi, le mot élitisme tombera bientôt dans l'oubli. (Voir : Europe.)

ENSEVELIR. La beauté d'un mot ne réside pas dans l'harmonie phonétique de ses syllabes, mais dans les associations sémantiques que sa sonorité éveille. De même qu'une note frappée au piano est accompagnée de sons harmoniques dont on ne se rend pas compte mais qui résonnent avec elle, de même chaque mot est entouré d'un cortège invisible d'autres mots qui, à peine perceptibles, corésonnent.

Un exemple. Il me semble toujours que le mot *ensevelir* enlève, miséricordieusement, à l'acte le plus effrayant son côté affreusement matériel. C'est que le radical (*sevel*) ne m'évoque rien alors que la sonorité du mot me donne à rêver : sève – soie – Ève – Èveline – velours ; voiler de soie et de velours. (On me signale : c'est une perception totalement non française d'un mot français. Oui, je m'en doutais.) (Voir : CELER, OISIVETÉ, SEMPITERNEL.)

EUROPE. Au Moyen Âge, l'unité européenne reposait sur la religion commune. À l'époque des Temps modernes, elle céda la place à la culture (à la création culturelle) qui devint la réalisation des valeurs suprêmes par lesquelles les Européens se reconnaissaient, se définissaient, s'identifiaient. Or, aujourd'hui, la culture cède à son tour la place. Mais à quoi et à qui ? Quel est le domaine où se réaliseront des valeurs suprêmes susceptibles d'unir l'Europe ? Les exploits techniques ? Le marché ? La politique avec l'idéal de démocratie, avec le principe de tolérance ? Mais cette tolérance, si elle ne protège plus aucune création riche ni aucune pensée forte, ne devient-elle pas vide et inutile ? Ou bien peut-on comprendre la démission de la culture comme une sorte de délivrance à laquelle il faut s'abandonner avec euphorie ? Je n'en sais rien. Je crois seulement savoir que la culture a déjà cédé la place. Ainsi, l'image de l'identité européenne s'éloigne dans le passé. Européen : celui qui a la nostalgie de l'Europe.

EUROPE CENTRALE. XVII<sup>e</sup> siècle : l'immense force du baroque impose à cette région, multinationale et, partant, polycentrique, aux frontières mouvantes et indéfinissables, une certaine unité culturelle. L'ombre attardée du catholicisme baroque se prolonge au XVIII<sup>e</sup> siècle : aucun Voltaire, aucun Fielding. Dans la hiérarchie des arts, c'est la musique qui occupe la première place. Depuis Haydn

(et jusqu'à Schônberg et Bartok) le centre de gravité de la musique européenne se trouve ici. XIX<sup>e</sup> siècle : quelques grands poètes mais aucun Flaubert ; l'esprit du Biedermeier : le voile de l'idylle jeté sur le réel. Au XX<sup>e</sup> siècle, la révolte. Les plus grands esprits (Freud, les romanciers) revalorisent ce qui fut pendant des siècles méconnu et inconnu : la rationnelle lucidité démystificatrice ; le sens du réel ; le roman. Leur révolte est juste à l'opposé de celle du modernisme français, antirationaliste, antiréaliste, lyrique ; (cela causera bien des malentendus). La pléiade des grands romanciers centre-européens : Kafka, Hasek, Musil, Broch, Gombrowicz : leur aversion pour le romantisme ; leur amour pour le roman prébalzacien et pour l'esprit libertin (Broch interprétant le kitsch comme une conspiration du puritanisme monogame contre le siècle des Lumières) ; leur méfiance à l'égard de l'Histoire et de l'exaltation de l'avenir ; leur modernisme en dehors des illusions de l'avant-garde.

La destruction de l'Empire, puis, après 1945, la marginalisation culturelle de l'Autriche et la non-existence politique des autres pays font de l'Europe centrale le miroir prémonitoire du destin possible de toute l'Europe, le laboratoire du crépuscule.

EUROPE CENTRALE (et Europe). Dans le texte de la quatrième page de couverture, l'éditeur veut situer Broch dans un contexte très centre-européen : Hofmannsthal, Svevo. Broch proteste. Si l'on veut le comparer à quelqu'un, alors que ce soit à Gide et à Joyce ! Voulait-il renier par là sa « centre-européanité » ? Non, il voulait seulement dire que les contextes nationaux, régionaux ne servent à rien quand il s'agit de saisir le sens et la valeur d'une œuvre.

EXCITATION. Non pas plaisir, jouissance, sentiment, passion. L'excitation est le fondement de l'érotisme, son énigme la plus profonde, son mot-clé.

FRONTIÈRE. « Il suffisait de si peu, de si infiniment peu, pour se retrouver de l'autre côté de la frontière au-delà de laquelle plus rien n'avait de sens : l'amour, les convictions, la foi, l'Histoire. Tout le mystère de la vie humaine tenait au fait qu'elle se déroule à proximité immédiate et même au contact direct de cette frontière, qu'elle n'en est pas séparée par des kilomètres, mais à peine par un millimètre... » (*Le Livre du rire et de l'oubli.*)

GRAPHOMANIE. N'est pas la manie « d'écrire des lettres, des journaux intimes, des chroniques familiales (c'est-à-dire d'écrire pour soi ou pour ses proches), mais d'écrire des livres (donc d'avoir un public de lecteurs inconnus) » (*Le Livre du rire et de l'oubli.*) N'est pas la manie de créer une forme mais d'imposer son moi aux autres. Version la plus grotesque de la volonté de puissance.

IDÉES. Le dégoût que j'éprouve pour ceux qui réduisent une œuvre à ses idées. L'horreur que j'ai d'être entraîné dans ce qu'on appelle les « débats d'idées ». Le désespoir que m'inspire l'époque obnubilée par les idées, indifférente aux œuvres.

IDYLLE. Mot rarement utilisé en France, mais qui était un concept important pour Hegel, Goethe,

Schiller : l'état du monde d'avant le premier conflit ; ou, en dehors des conflits ; ou, avec des conflits qui ne sont que malentendus, donc faux conflits. « Bien que sa vie amoureuse fût extrêmement variée, le quadragénaire était au fond un idyllique... » (*La vie est ailleurs*). Le désir de concilier l'aventure érotique avec l'idylle, c'est l'essence même de l'hédonisme – et la raison pour laquelle l'idéal hédoniste est inaccessible à l'homme.

IMAGINATION. Qu'avez-vous voulu dire par l'histoire de Tamina sur l'île des enfants ? me demande-t-on. Cette histoire a d'abord été un rêve qui m'a fasciné, que j'ai rêvé ensuite en état de veille, et que j'ai élargi et approfondi en l'écrivant. Son sens ? Si vous voulez : une image onirique d'un avenir infantocratique. (Voir : Infantocratie.) Cependant, ce sens n'a pas précédé le rêve, c'est le rêve qui a précédé le sens. Il faut donc lire ce récit en se laissant emporter par l'imagination. Surtout pas comme un rébus à déchiffrer. C'est en s'efforçant de le déchiffrer que les kafkologues ont tué Kafka.

INEXPÉRIENCE. Premier titre envisagé pour *L'Insoutenable Légèreté de l'être* : « La planète de l'inexpérience ». L'inexpérience comme une qualité de la condition humaine. On est né une fois pour toutes, on ne pourra jamais recommencer une autre vie avec les expériences de la vie précédente. On sort de l'enfance sans savoir ce qu'est la jeunesse, on se marie sans savoir ce que c'est que d'être marié, et même quand on entre dans la vieillesse, on ne sait pas où l'on va : les vieux sont des enfants innocents de leur vieillesse. En ce sens, la terre de l'homme est la planète de l'inexpérience.

INFANTOCRATIE. « Un motocycliste fonçait dans la rue vide, bras et jambes en O, et remontait la perspective dans un bruit de tonnerre ; son visage reflétait le sérieux d'un enfant qui donne à ses hurlements la plus grande importance » (Musil dans *L'Homme sans qualités*). Le sérieux d'un enfant : le visage de l'Âge technique. L'infantocratie : l'idéal de l'enfance imposé à l'humanité.

INTERVIEW. 1) L'intervieweur vous pose des questions intéressantes pour lui, sans intérêt pour vous ; 2) de vos réponses, il n'utilise que celles qui lui conviennent ; 3) il les traduit dans son vocabulaire, dans sa façon de penser. À l'imitation du journalisme américain, il ne daignera même pas vous faire approuver ce qu'il vous a fait dire. L'interview paraît. Vous vous consolez : on l'oubliera vite ! Pas du tout : on la citera ! Même les universitaires les plus scrupuleux ne distinguent plus les mots qu'un écrivain a écrits et signés de ses propos rapportés. (Précédent historique : *Les conversations avec Kafka* de Gustav Janouch, mystification qui, pour des kafkologues, est une source inépuisable de citations.) En juin 1985, j'ai fermement décidé : jamais plus d'interviews. Sauf les dialogues, corédigés par moi, accompagnés de mon copyright, tout mien propos rapporté doit être considéré, à partir de cette date, comme un faux.

IRONIE. Qui a raison et qui a tort ? Emma Bovary est-elle insupportable ? Ou courageuse et touchante ? Et Werther ? Sensible et noble ? Ou un sentimental agressif, amoureux de lui-même ? Plus attentivement on lit le roman, plus la réponse devient impossible car, par définition, le roman est l'art ironique : sa « vérité » est cachée, non prononcée, non-prononçable. « Souvenez-vous,

Razumov, que les femmes, les enfants et les révolutionnaires exècrent l'ironie, négation de tous les instincts généreux, de toute foi, de tout dévouement, de toute action ! » laisse dire Joseph Conrad à une révolutionnaire russe dans *Sous les yeux d'Occident*. L'ironie irrite. Non pas qu'elle se moque ou qu'elle attaque mais parce qu'elle nous prive des certitudes en dévoilant le monde : comme ambiguïté. Leonardo Sciascia : « Rien de plus difficile à comprendre, de plus indéchiffrable que l'ironie. » Inutile de vouloir rendre un roman « difficile » par affectation de style ; chaque roman digne de ce mot, si limpide soit-il, est suffisamment difficile par sa consubstantielle ironie.

JEUNESSE. « Une vague de colère contre moi-même m'inonda, colère contre mon âge d'alors, contre le stupide âge lyrique... » (*La Plaisanterie*).

KITSCH. Quand j'écrivais *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, j'étais un peu inquiet d'avoir fait du mot « kitsch » un des mots-piliers du roman. En effet, récemment encore, ce mot était quasi inconnu en France, ou bien connu dans un sens très appauvri. Dans la version française du célèbre essai de Hermann Broch, le mot « kitsch » est traduit par « art de pacotille ». Un contresens, car Broch démontre que le kitsch est autre chose qu'une simple œuvre de mauvais goût. Il y a l'attitude kitsch. Le comportement kitsch. Le besoin du kitsch de *L'homme-kitsch (Kitschmensch)* : c'est le besoin de se regarder dans le miroir du mensonge embellissant et de s'y reconnaître avec une satisfaction émue. Pour Broch, le kitsch est lié historiquement au romantisme sentimental du XIX<sup>e</sup> siècle. Puisque en Allemagne et en Europe centrale le XIX<sup>e</sup> siècle était beaucoup plus romantique (et beaucoup moins réaliste) qu'ailleurs, c'est là que le kitsch s'est épanoui outre mesure, c'est là que le mot kitsch est né, qu'il est encore couramment utilisé. À Prague, nous avons vu dans le kitsch l'ennemi principal de l'art. Pas en France. Ici, à l'art vrai, on oppose le divertissement. À l'art grand, l'art léger, mineur. Mais quant à moi, je n'ai jamais été agacé par les romans policiers d'Agatha Christie ! En revanche, Tchaïkovski, Rachmaninov, Horowitz au piano, les grands films hollywoodiens, *Kramer contre Kramer*, *Docteur Jivago* (ô pauvre Pasternak !), c'est ce que je déteste, profondément, sincèrement. Et je suis de plus en plus irrité par l'esprit du kitsch présent dans les œuvres dont la forme se veut moderniste. (J'ajoute : l'aversion que Nietzsche a éprouvée pour les « jolis mots » et les « manteaux de parade » de Victor Hugo fut le dégoût du kitsch avant la lettre.)

LÉGÈRETÉ. L'insoutenable légèreté de l'être, je la trouve déjà dans *La Plaisanterie* : « Je marchais sur ces pavés poussiéreux et je sentais la lourde légèreté du vide qui pesait sur ma vie. » Et dans *La vie est ailleurs* : « Jaromil faisait parfois des rêves épouvantables : il rêvait qu'il devait soulever un objet extrêmement léger, une tasse à thé, une cuiller, une plume, et qu'il n'y arrivait pas, qu'il était d'autant plus faible que l'objet était plus léger, qu'il succombait sous sa légèreté. » Et dans *La Valse aux adieux* : « Raskolnikov a vécu son crime comme une tragédie et a fini par succomber sous le poids de son acte. Et Jakub s'étonne que son acte soit si léger, qu'il ne l'accable pas, qu'il ne pèse rien. Et il se demande si cette légèreté n'est pas autrement terrifiante que les sentiments hystériques du héros russe. » Et *Le Livre du rire et de l'oubli* : « Cette poche vide dans l'estomac, c'est justement cette insupportable absence de pesanteur. Et de même qu'un extrême peut à tout moment se changer en son contraire, la légèreté portée à son maximum est devenue l'effroyable pesanteur de la légèreté »

et Tamina sait qu'elle ne pourra pas la supporter une seconde de plus. »

Ce n'est qu'en relisant les traductions de tous mes livres que je me suis aperçu, consterné, de ces répétitions ! Puis, je me suis consolé : tous les romanciers n'écrivent, peut-être, qu'une sorte de *thème* (le premier roman) *avec variations*.

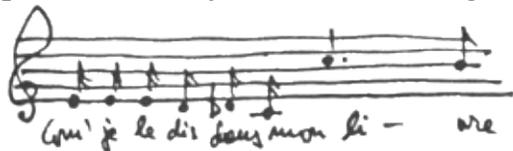
LITANIE. Répétition : principe de la composition musicale. Litanie : parole devenue musique. Je voudrais que le roman, dans ses passages réflexifs, se transforme de temps en temps en chant. Voilà un passage de litanie dans *La Plaisanterie* composé sur le mot *chez-moi* :

« ... et il m'apparaissait qu'à l'intérieur de ces chansons se trouvait mon issue, ma marque originelle, le *chez-moi* que j'avais trahi mais qui en était *d'autant plus* mon *chez-moi* (puisque la plainte la plus poignante s'élève du *chez-soi* trahi) ; mais je comprenais en même temps que ce *chez-moi* n'était pas de ce monde (mais quel *chez-moi* est-ce, s'il n'est pas de ce monde ?), que tout ce que nous chantions n'était qu'un souvenir, un monument, la conservation imaginaire de ce qui n'existe plus et je sentais que le sol de ce *chez-moi* se dérobaît sous mes pieds et que je glissais, clarinette aux lèvres, dans la profondeur des années, des siècles, dans une profondeur sans fond, et je me disais avec étonnement que mon seul *chez-moi* était justement cette descente, cette chute, chercheuse et avide, et je m'abandonnai à lui et à la volupté de mon vertige ».

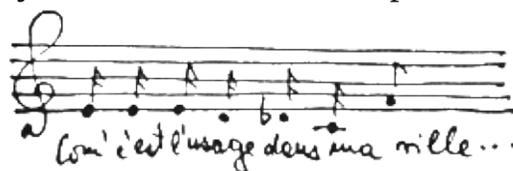
Dans la première édition française, toutes les répétitions étaient remplacées par des synonymes : « ... et il m'apparaissait qu'à l'intérieur de ces couplets, j'étais *chez moi*, que j'étais issu d'eux, que leur entité était mon signe originel, mon foyer qui, pour avoir essuyé ma forfaiture, m'en *appartenait davantage* (puisque la plainte la plus poignante s'élève du nid dont nous avons démerité) ; il est vrai qu'incontinent je comprenais qu'il n'était pas de ce monde (mais de quel gîte peut-il s'agir, s'il n'est pas situé ici-bas ?), que la chair de nos chants et de nos mélodies n'avait d'autre épaisseur que celle du souvenir, monument, survivance imagée d'un réel fabuleux qui n'existe plus et je sentais sous mes pieds se dérober le soubassement continental de ce foyer, je me sentais glisser, clarinette aux lèvres, précipité au gouffre des années, des siècles, dans un abîme sans fond et je me disais, tout étonné, que cette descente était mon seul refuge, cette chute chercheuse, avide, et ainsi me laisser filer, tout à la volupté de mon vertige ».

Les synonymes ont détruit non seulement la mélodie du texte mais aussi la clarté du sens. (Voir : RÉPÉTITIONS.)

LIVRE. Mille fois j'ai entendu dans diverses émissions : « ... comme je le dis dans mon livre... » On prononce la syllabe *li* très longue et au moins une octave plus haut que la syllabe précédente :



Quand la même personne dit « ... comme c'est l'usage dans ma ville », l'intervalle entre les syllables *ma* et *ville* est à peine une quarte :



LYRIQUE. Dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, on parle de deux types de coureurs de femmes : coureurs lyriques (ils cherchent dans chaque femme leur propre idéal) et coureurs épiques (ils cherchent chez les femmes la diversité infinie du monde féminin). Cela répond à la distinction classique du lyrique, de l'épique (et du dramatique), distinction qui n'est apparue que vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle en Allemagne et a été magistralement développée dans l'*Esthétique* de Hegel : le lyrique est l'expression de la subjectivité qui se confesse ; l'épique vient de la passion de s'emparer de l'objectivité du monde. Le lyrique et l'épique dépassent pour moi le domaine esthétique, ils représentent deux attitudes possibles de l'homme à l'égard de lui-même, du monde, des autres (l'âge lyrique = l'âge de la jeunesse). Hélas, cette conception du lyrique et de l'épique est si peu familière aux Français que j'ai été obligé de consentir que, dans la traduction française, le coureur lyrique devienne le baiseur romantique, et le coureur épique le baiseur libertin. La meilleure solution, mais qui m'a quand même un peu attristé.

LYRISME (et révolution). « Le lyrisme est une ivresse et l'homme s'enivre pour se confondre plus facilement avec le monde. La révolution ne veut pas être étudiée et observée, elle veut qu'on fasse corps avec elle ; c'est en ce sens qu'elle est lyrique et que : le lyrisme lui est nécessaire » (*La vie est ailleurs*). « Le mur, derrière lequel des hommes et des femmes étaient emprisonnés, était entièrement tapissé de vers et, devant ce mur, on dansait. Ah non, pas une danse macabre. Ici l'innocence dansait ! L'innocence avec son sourire sanglant » (*La vie est ailleurs*).

MACHO (et misogynie). Le macho adore la féminité et désire dominer ce qu'il adore. En exaltant la féminité archétypale de la femme dominée (sa maternité, sa fécondité, sa faiblesse, son caractère casanier, sa sentimentalité, etc.), il exalte sa propre virilité. En revanche, le misogyne a horreur de la féminité, il fuit les femmes trop femmes. L'idéal du macho : la famille. L'idéal du misogyne : célibataire avec beaucoup de maîtresses ; ou : marié avec une femme aimée sans enfants.

MÉDITATION. Trois possibilités élémentaires du romancier : il *raconte* une histoire (Fielding), il *décrit* une histoire (Flaubert), il *pense* une histoire (Musil). La description romanesque au XIX<sup>e</sup> siècle était en harmonie avec l'esprit (positiviste, scientifique) de l'époque. Fonder un roman sur une méditation perpétuelle, cela va au XX<sup>e</sup> siècle contre l'esprit de l'époque qui n'aime plus penser du tout.

MÉTAPHORE. Je ne les aime pas si elles ne sont qu'un ornement. Et je ne pense pas seulement aux clichés comme « le tapis vert d'une prairie » mais aussi, par exemple, à Rilke : « Leur rire suintait de leur bouche comme des blessures purulentes. » Ou bien : « Déjà sa prière s'effeuille et se dresse de sa bouche comme un arbrisseau mort. » (*Cahiers de Malte Laurids Brigge*.) En revanche, la métaphore me paraît irremplaçable comme moyen de saisir, en une révélation soudaine, l'insaisissable essence des choses, des situations, des personnages. La métaphore-définition. Par exemple, chez Broch, celle de l'attitude existentielle d'Esch : « Il désirait la clarté sans équivoque : il voulait créer un monde d'une simplicité si claire que sa solitude puisse être liée à cette clarté comme à un poteau de fer. » (*Les Somnambules*.) Ma règle : très peu de métaphores dans un roman ; mais celles-ci doivent être ses points culminants.

MISOGYNE. Chacun de nous est confronté dès ses premiers jours à une mère et à un père, à une féminité et à une virilité. Et, donc, marqué par un rapport harmonieux ou disharmonieux avec chacun de ces deux archétypes. Les gynophobes (misogynes) ne se trouvent pas seulement parmi les hommes mais aussi parmi les femmes, et il y a autant de gynophobes que d'androphobes (ceux et celles qui vivent en disharmonie avec *l'archétype* de l'homme). Ces attitudes sont des possibilités différentes et tout à fait légitimes de la condition humaine. Le manichéisme féministe ne s'est jamais posé la question de l'androphobie et a transformé la misogynie en simple injure. Ainsi a-t-on esquivé le contenu psychologique de cette notion, le seul qui soit intéressant.

MISOMUSE. Ne pas avoir de sens pour l'art, ce n'est pas grave. On peut ne pas lire Proust, ne pas écouter Schubert, et vivre en paix. Mais le misomuse ne vit pas en paix. Il se sent humilié par l'existence d'une chose qui le dépasse et il la hait. Il existe une misomusie populaire comme il y a un antisémitisme populaire. Les régimes fascistes et communistes savaient en profiter quand ils donnaient la chasse à l'art moderne. Mais il y a la misomusie intellectuelle, sophistiquée : elle se venge sur l'art en l'assujettissant à un but situé au-delà de l'esthétique. La doctrine de l'art engagé : l'art comme moyen d'une politique. Les théoriciens pour qui une œuvre d'art n'est qu'un prétexte pour l'exercice d'une méthode (psychanalytique, sémiologique, sociologique, etc.). La misomusie démocratique : le marché en tant que juge suprême de la valeur esthétique.

MODERNE (art moderne ; monde moderne). Il y a l'art moderne qui, avec une extase *lyrique*, s'identifie au monde moderne. Apollinaire. L'exaltation de la technique, la fascination de l'avenir. Avec et après lui : Maïakovski, Léger, les futuristes, les avant-gardes. Mais à l'opposé d'Apollinaire est Kafka. Le monde moderne comme un labyrinthe où l'homme se perd. Le modernisme *antilyrique*, antiromantique, sceptique, critique. Avec et après Kafka : Musil, Broch, Gombrowicz, Beckett, Ionesco, Fellini... Au fur et à mesure qu'on s'enfonce dans l'avenir, l'héritage du « modernisme antimoderne » prend de la grandeur.

MODERNE (être moderne). « Nouvelle, nouvelle, nouvelle est l'étoile du communisme, et en dehors d'elle il n'y a pas de modernité », a écrit vers 1920 le grand romancier tchèque d'avant-garde, Vladislav Vancura. Toute sa génération courait au parti communiste pour ne pas manquer d'être moderne. Le déclin historique du parti communiste a été scellé dès que celui-ci s'est trouvé partout « en dehors de la modernité ». Car « il faut être absolument moderne », a ordonné Rimbaud. Le désir d'être moderne est un archétype, c'est-à-dire un impératif irrationnel, profondément ancré en nous, une forme insistante dont le contenu est changeant et indéterminé : est moderne ce qui se déclare moderne et est accepté comme tel. La mère Lejeune dans *Ferdydurke* exhibe comme un des signes de la modernité « son allure désinvolte pour se diriger vers les cabinets, auxquels on se rendait jadis en catimini ». *Ferdydurke* de Gombrowicz : la plus éclatante démythification de l'archétype du moderne.

MYSTIFICATION. Néologisme, en lui-même amusant (dérivé du mot mystère), apparu en France aux XVIII<sup>e</sup> siècle dans le milieu d'esprit libertin pour désigner des tromperies d'une portée exclusivement comique. Diderot a quarante-sept ans quand il monte un extraordinaire canular en

faisant croire au marquis de Croismare qu'une jeune religieuse malheureuse sollicite sa protection. Pendant plusieurs mois, il envoie au marquis tout ému des lettres signées d'une femme qui n'existe pas. Son roman *La Religieuse* est né de cette mystification : une raison de plus pour aimer Diderot et son siècle. Mystification : la façon active de ne pas prendre au sérieux le monde.

NON-ÊTRE. « ... la mort tendrement bleutée comme le non-être ». On ne peut pas dire : « bleutée comme le néant », parce que le néant n'est pas bleuté. La preuve que le néant et le non-être sont deux choses tout à fait différentes.

OBSCÉNITÉ. Dans une langue étrangère, on utilise les mots obscènes, mais on ne les sent pas comme tels. Le mot obscène, prononcé avec un accent, devient comique. Difficulté d'être obscène avec une femme étrangère. Obscénité : la racine la plus profonde qui nous rattache à notre patrie.

OCTAVIO. Je suis en train de rédiger ce petit dictionnaire quand le terrible tremblement de terre éclate au centre de Mexico, où vivent Octavio Paz et sa femme Marie-Jo. Neuf jours sans nouvelles d'eux. Le 27 septembre, coup de téléphone : le message d'Octavio. J'ouvre une bouteille à sa santé. Et je fais de son prénom, si cher, si cher, le quarante-septième de ces soixante-treize mots.

ŒUVRE. « De l'esquisse à l'œuvre, le chemin se fait à genoux. » Je ne peux oublier ce vers de Vladimir Holan. Et je refuse de mettre sur le même niveau les lettres à Felice et *Le Château*.

OISIVETÉ. La mère de tous les vices. Tant pis si, en français, la sonorité de ce mot me paraît tellement séduisante. C'est grâce à l'association corésonnante : l'oiseau d'été de l'oisiveté.

OPUS. L'excellente habitude des compositeurs. Ils n'accordent un numéro d'opus qu'aux œuvres qu'ils reconnaissent comme « valables ». Ils ne numérotent pas celles qui appartiennent à leur S immature, à une occasion passagère, ou qui relèvent de l'exercice. Un Beethoven non numéroté, par exemple les *Variations à Salieri*, c'est si vraiment faible, mais cela ne vous déçoit pas, le compositeur lui-même nous a avertis. Question fondamentale pour tout artiste : par quel ouvrage commence son œuvre « valable » ? Janacek n'a trouvé son originalité qu'après ses quarante-cinq ! ans. Je souffre quand j'entends les quelques compositions qui sont restées de sa période antérieure. Avant sa mort, Debussy a détruit toutes les p esquisses, tout ce qu'il a laissé d'inachevé. Le moindre service qu'un auteur peut rendre à ses œuvres : balayer autour d'elles.

OUBLI. « La lutte de l'homme contre le pouvoir est la lutte de la mémoire contre l'oubli. » Cette phrase du *Livre du rire et de l'oubli*, prononcée par un personnage, Mirek, est souvent citée comme le message du roman. C'est que le lecteur reconnaît dans un roman d'abord le « déjà connu ». Le « déjà connu » de ce roman est le fameux thème d'Orwell : l'oubli imposé par un pouvoir totalitaire. Mais l'originalité du récit sur Mirek, je l'ai vue tout à fait ailleurs. Ce Mirek qui, de toutes ses forces, se défend pour qu'on ne l'oublie pas (lui et ses amis et leur combat politique) fait en même temps l'impossible pour faire oublier l'autre (son ex-maîtresse dont il a honte). Avant de

devenir un problème politique, le vouloir de l'oubli est un problème anthropologique : depuis toujours, l'homme connaît le désir de récrire sa propre biographie, de changer le passé, d'effacer les traces, et les siennes et celles des autres. Le vouloir de l'oubli est loin d'être une simple tentation de tricher. Sabina n'a aucune raison de cacher quoi que ce soit, pourtant elle est poussée par le désir irrationnel de se faire oublier. L'oubli : à la fois injustice absolue et consolation absolue.

PSEUDONYME. Je rêve d'un monde où les écrivains seraient obligés par la loi de garder secrète leur identité et d'employer des pseudonymes. Trois avantages : limitation radicale de la graphomanie ; diminution de l'agressivité dans la vie littéraire ; disparition de l'interprétation biographique d'une œuvre.

RÉFLEXION. Le plus difficile à traduire : non pas le dialogue, la description, mais les passages réflexifs. Il faut garder leur absolue exactitude (chaque infidélité sémantique rend la réflexion fausse) mais en même temps leur beauté. La beauté de la réflexion se révèle dans les *formes poétiques de la réflexion*. J'en connais trois : 1) l'aphorisme, 2) la litanie, 3) la métaphore. (Voir : APHORISME, LITANIE, MÉTAPHORE.)

RÉPÉTITIONS. Nabokov signale qu'au commencement d'*Anna Karénine*, dans le texte russe, le mot « maison » revient huit fois en six phrases et que cette répétition est un artifice délibéré de la part de l'auteur. Pourtant, dans la traduction française, le mot « maison » n'apparaît qu'une fois, dans la traduction tchèque pas plus de deux fois. Dans le même livre : partout où Tolstoï écrit « skazal » (dit), je trouve dans la traduction proféra, rétorqua, reprit, cria, avait conclu, etc. Les traducteurs sont fous des synonymes. (Je récuse la notion même de synonyme : chaque mot a son sens propre et il est sémantiquement irremplaçable.) Pascal : « Quand dans un discours se trouvent des mots répétés et qu'essayant de les corriger on les trouve si propres qu'on gênerait le discours, il faut les laisser, c'en est la marque. » La richesse du vocabulaire n'est pas une valeur en soi : chez Hemingway, c'est la limitation du vocabulaire, la répétition des mêmes mots dans le même paragraphe qui font la mélodie et la beauté de son style. Le raffinement ludique de la répétition dans le premier paragraphe d'une des plus belles proses françaises : « J'aimais éperdument la Comtesse de... ; j'avais vingt ans, et j'étais ingénu ; elle me trompa, je me fâchai, elle me quitta. J'étais ingénu, je la regrettai ; j'avais vingt ans, elle me pardonna : et comme j'avais vingt ans, que j'étais ingénu, toujours trompé, mais plus quitté, je me croyais l'amant le mieux aimé, partant le plus heureux des hommes... » (Vivant Denon : *Point de lendemain*.) (Voir : LITANIE.)

REWRITING. Interviews, entretiens, propos recueillis. Adaptations, transcriptions, cinématographiques, télévisées. Rewriting comme esprit de l'époque. Un jour toute la culture passée sera complètement réécrite et complètement oubliée derrière son rewriting.

RIRE (européen). Pour Rabelais, la gaieté et le comique ne faisaient encore qu'un. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'humour de Sterne et de Diderot est un souvenir tendre et nostalgique de la gaieté rabelaisienne. Au XIX<sup>e</sup> siècle, Gogol est un humoriste mélancolique : « Si on regarde attentivement et longuement

une histoire drôle, elle devient de plus en plus triste », dit-il. L'Europe a regardé l'histoire drôle de sa propre existence pendant un temps si long que, au <sup>xx</sup>e siècle, l'épopée gaie de Rabelais s'est muée en comédie désespérée de Ionesco qui dit : « Il y a peu de chose qui sépare l'horrible du comique. » L'histoire européenne du rire touche à sa fin.

ROMAN. La grande forme de la prose où l'auteur, à travers des ego expérimentaux (personnages), examine jusqu'au bout quelques thèmes de l'existence.

ROMAN (et poésie). 1857 : la plus grande année du siècle. *Les Fleurs du mal* : la poésie lyrique découvre son terrain propre, son essence. *Madame Bovary* : pour la première fois, un roman est prêt à assumer les plus hautes exigences de la poésie (l'intention de « chercher par-dessus tout la beauté » ; l'importance de chaque mot particulier ; l'intense mélodie du texte ; l'impératif de l'originalité s'appliquant à chaque détail). À partir de 1857, l'histoire du roman sera celle du « roman devenu poésie ». Mais *assumer les exigences de la poésie* est tout autre chose que *lyriser* le roman (renoncer à son essentielle ironie, se détourner du monde extérieur, transformer le roman en confession personnelle, le surcharger d'ornements). Les plus grands parmi les « romanciers devenus poètes » sont violemment *antilyriques* : Flaubert, Joyce, Kafka, Gombrowicz. Roman = poésie antilyrique.

ROMAN (européen). L'histoire (l'évolution unie et continue) du roman (de tout ce qu'on appelle le roman) n'existe pas. Il y a seulement *des* histoires du roman : du roman chinois, gréco-romain, japonais, médiéval, etc. Le roman que j'appelle *européen* se forme au midi de l'Europe à l'aube des Temps modernes et représente une entité historique en soi qui, plus tard, élargira son espace au-delà de l'Europe géographique (dans les deux Amériques, notamment). Par la richesse de ses formes, par l'intensité vertigineusement concentrée de son évolution, par son rôle social, le roman européen (de même que la musique européenne) n'a son pareil dans aucune autre civilisation.

ROMANCIER (et écrivain). Je relis le court essai de Sartre « Qu'est-ce qu'écrire ? » Pas une fois il n'utilise les mots *roman*, *romancier*. Il ne parle que de *M écrivain de la prose*. Distinction juste : L'écrivain a des idées originales et une voix inimitable. Il peut se servir de n'importe quelle forme (roman compris) et tout ce qu'il écrit, étant marqué par sa pensée, porté par sa voix, fait partie de son œuvre. Rousseau, Goethe, Chateaubriand, Gide, Camus, Malraux.

Le romancier ne fait pas grand cas de ses idées. Il est un découvreur qui, en tâtonnant, s'efforce à dévoiler un aspect inconnu de l'existence. Il n'est pas fasciné par sa voix mais par une forme qu'il poursuit, et seules les formes qui répondent aux exigences de son rêve font partie de son œuvre. Fielding, Sterne, Flaubert, Proust, Faulkner, Céline.

L'écrivain s'inscrit sur la carte spirituelle de son temps, de sa nation, sur celle de l'histoire des idées.

Le seul contexte où l'on peut saisir la valeur d'un roman est celui de l'histoire du roman. Le romancier n'a de comptes à rendre à personne, sauf à Cervantes.

ROMANCIER (et sa vie). « L'artiste doit faire croire à la postérité qu'il n'a pas vécu », dit Flaubert.

Maupassant empêche que son portrait paraisse dans une série consacrée à des écrivains célèbres : « La vie privée d'un homme et sa figure n'appartiennent pas au public. » Hermann Broch sur lui, sur Musil, sur Kafka : « Nous n'avons tous les trois pas de biographie véritable. » Ce qui ne veut pas dire que leur vie était pauvre en événements, mais qu'elle n'était pas destinée à être distinguée, à être publique, à devenir biographie. On demande à Karel Capek pourquoi il n'écrit pas de poésie. Sa réponse : « Parce que je déteste parler de moi-même. » Le trait distinctif du vrai romancier : il n'aime pas parler de lui-même. « Je déteste mettre le nez dans la précieuse vie des grands écrivains et jamais aucun biographe ne soulèvera le voile de ma vie privée », dit Nabokov. Italo Calvino avertit : à personne il ne dira un seul mot vrai sur sa propre vie. Et Faulkner désire « être en tant qu'homme annulé, supprimé de l'histoire, ne laissant sur elle aucune trace, rien d'autre que les livres imprimés ». (Soulignons : *livres et imprimés*, donc pas de manuscrits inachevés, pas de lettres, pas de journaux.) D'après une métaphore célèbre, le romancier démolit la maison de sa vie pour, avec les briques, construire une autre maison : celle de son roman. D'où il résulte que les biographes d'un romancier défont ce que le romancier a fait, refont ce qu'il a défait. Leur travail, purement négatif du point de vue de l'art, ne peut éclairer ni la valeur ni le sens d'un roman ; il peut à peine identifier quelques briques. Au moment où Kafka attire plus l'attention que Joseph K., le processus de la mort posthume de Kafka est amorcé.

RYTHME. J'ai horreur d'entendre le battement de mon cœur qui me rappelle sans cesse que le temps de ma vie est compté. C'est pourquoi j'ai toujours vu dans les barres de mesure qui jalonnent les partitions quelque chose de macabre. Mais les plus grands maîtres du rythme ont su faire taire cette régularité monotone et prévisible. Les grands polyphonistes : la pensée contrapuntique, horizontale, affaiblit l'importance de la mesure. Beethoven : dans sa dernière période, on distingue à peine les mesures, tellement, surtout dans les mouvements lents, le rythme est compliqué. Mon admiration pour Olivier Messiaen : grâce à sa technique de petites valeurs rythmiques ajoutées ou retirées, il invente une structure temporelle imprévisible et incalculable. Idée reçue : le génie du rythme se manifeste par la régularité bruyamment soulignée. Erreur. L'assomant primitivisme rythmique du rock : le battement du cœur est amplifié pour que l'homme n'oublie pas une seconde sa marche vers la mort.

SEMPITERNEL. Aucune autre langue ne connaît de mot comme celui-ci, si désinvolte à l'égard de l'éternité. Les associations corésonnantes : s'apitoyer – pitre – piteux – terne – éternel ; le pitre ; s'apitoyant sur le si terne éternel.

SOVIÉTIQUE. Je n'emploie pas cet adjectif. L'Union des républiques socialistes soviétiques : « Quatre mots, quatre mensonges » (Castoriadis). Le peuple soviétique : paravent lexical derrière lequel doivent être oubliées toutes les nations russifiées de l'Empire. Le terme « soviétique » convient non seulement au nationalisme agressif de la Grande Russie communiste, mais aussi à la nostalgie nationale des dissidents. Il leur permet de croire que, par un acte magique, la Russie (la vraie Russie) est absente de l'État dit soviétique et qu'elle perdure comme essence intacte, immaculée, à l'abri de toutes les accusations. La conscience allemande : traumatisée, culpabilisée après l'époque nazie ; Thomas Mann : la mise en question cruelle de l'esprit germanique. La maturité de la culture polonaise : Gombrowicz qui joyeusement violente la « polonité ». Impensable pour les Russes de

violenter la « russité », essence immaculée. Nul Mann, nul Gombrowicz parmi eux.

TCHÉCOSLOVAQUIE. Je n'utilise jamais le mot Tchécoslovaquie dans mes romans, bien que l'action y soit généralement située. Ce mot composé est trop jeune (né en 1918), sans racines dans le temps, sans beauté, et il trahit le caractère composé et trop jeune (inéprouvé par le temps) de la chose dénommée. Si on peut, à la rigueur, fonder un État sur un mot si peu solide, on ne peut pas fonder sur lui un roman. C'est pourquoi, pour désigner le pays de mes personnages, j'emploie toujours le vieux mot de Bohême. Du point de vue de la géographie politique, ce n'est pas exact (mes traducteurs se rebiffent souvent), mais du point de vue de la poésie, c'est la seule dénomination possible.

TEMPS MODERNES. L'avènement des Temps modernes. Le moment-clé de l'histoire de l'Europe. Dieu devient *Deus absconditus* et l'homme le fondement de tout. L'individualisme européen est né et avec lui une nouvelle situation de l'art, de la culture, de la science. Je rencontre des difficultés avec la traduction de ce terme en Amérique. Si on écrit *modern times*, l'Américain comprend : l'époque contemporaine, notre siècle. L'ignorance de la notion de Temps modernes en Amérique révèle toute la fissure entre les deux continents. En Europe, nous vivons la fin des Temps modernes ; la fin de l'individualisme ; la fin de l'art conçu comme expression d'une originalité personnelle irremplaçable ; la fin annonçant l'époque d'une uniformité sans pareille. Cette sensation de fin, l'Amérique ne la ressent pas, elle qui n'a pas vécu la naissance des Temps modernes et n'est que leur héritière tardive. Elle connaît d'autres critères de ce qui est le commencement et de ce qui est la fin.

TESTAMENT. Nulle part au monde et sous quelque forme que ce soit ne peuvent être publiés et reproduits, de tout ce que j'ai jamais écrit (et écrirai), que les livres cités dans le catalogue des Éditions Gallimard, le dernier en date. Et pas d'éditions annotées. Pas d'adaptations (jamais je ne me pardonnerai celles qu'autrefois j'ai laissé faire).

TRAHIR. « Mais qu'est-ce que trahir ? Trahir, c'est sortir du rang. Trahir, c'est sortir du rang et partir dans l'inconnu. Sabina ne connaît rien de plus beau que de partir dans l'inconnu » (*L'Insoutenable Légèreté de l'être*).

TRANSPARENCE. Dans le discours politique et journalistique, ce mot veut dire : dévoilement de la vie des individus au regard public. Ce qui nous renvoie à André Breton et à son désir de vivre dans une *maison de verre* sous les yeux de tous. La maison de verre : une vieille utopie et en même temps un des aspects les plus effroyables de la vie moderne. Règle : plus les affaires de l'État sont opaques, plus transparentes doivent être les affaires d'un individu ; la bureaucratie bien qu'elle représente une *chose publique* est anonyme, secrète, codée, inintelligible, alors que *l'homme privé* est obligé de dévoiler sa santé, ses finances, sa situation de famille et, si le verdict mass-médiatique l'a décidé, il ne trouvera plus un seul instant d'intimité ni en amour, ni dans la maladie, ni dans la mort. Le désir de violer l'intimité d'autrui est une forme immémoriale de l'agressivité qui, aujourd'hui, est institutionnalisée (la bureaucratie avec ses fiches, la presse avec ses reporters),

moralement justifiée (le droit à l'information devenu le premier des droits de l'homme) et poétisée (par le beau mot : transparence).

UNIFORME (uni-forme). « Puisque la réalité consiste dans l'uniformité du calcul traduisible en plans, il faut que l'homme lui aussi entre dans l'uniformité, s'il veut rester en contact avec le réel. Un homme sans uni-forme aujourd'hui donne déjà l'impression d'irréalité, tel un corps étranger dans notre monde » (Heidegger, *Dépassement de la métaphysique*). L'arpenteur K. n'est pas à la recherche d'une fraternité mais à la recherche désespérée d'une uni-forme. Sans cette uni-forme, sans l'uniforme d'employé, il n'a pas le « contact avec le réel », il donne l'« impression d'irréalité ». Kafka fut le premier (avant Heidegger) à saisir ce changement de situation : hier, on a pu encore voir dans la pluriformité, dans l'échappement à l'uniforme, un idéal, une chance, une victoire ; demain, la perte de l'uniforme représentera un malheur absolu, un rejet en dehors de l'humain. Depuis Kafka, grâce aux grands appareils qui calculent et planifient la vie, l'uniformisation du monde a avancé énormément. Mais quand un phénomène devient général, quotidien, omniprésent, on ne le distingue plus. Dans l'euphorie de leur vie uniforme, les gens ne voient plus l'uniforme qu'ils portent.

VALEUR. Le structuralisme des années soixante a mis la question de la valeur entre parenthèses. Et pourtant le fondateur de l'esthétique structuraliste dit : « Seule la supposition de la valeur esthétique objective donne un sens à l'évolution historique de l'art » (Jan Mukarovsky : *La Fonction, la norme et la valeur esthétique en tant que faits sociaux*, Prague, 1934). Interroger une valeur esthétique veut dire : essayer de cerner et de dénommer les découvertes, les innovations, l'éclairage nouveau qu'une œuvre jette sur le monde humain. Seule l'œuvre reconnue comme valeur (l'œuvre dont la nouveauté a été saisie et dénommée) peut devenir partie de « l'évolution historique de l'art » qui n'est pas une simple suite des faits mais une pour-suite des valeurs. Si on écarte la question de la valeur, en se satisfaisant d'une description (thématique, sociologique, formaliste) d'une œuvre (d'une période historique, d'une culture, etc.), si on met le signe d'égalité entre toutes les cultures et toutes les activités culturelles (Bach et le rock, les bandes dessinées et Proust), si la critique d'art (méditation sur la valeur) ne trouve plus de place pour s'exprimer, l'« évolution historique de l'art » embrumera son sens, s'écroulera, deviendra le dépôt immense et absurde des œuvres.

VIE (avec le V en majuscule). Dans le pamphlet des surréalistes *Un cadavre* (1924), Paul Éluard apostrophe la dépouille d'Anatole France : « Tes semblables, cadavre, nous ne les aimons pas... » etc. Plus intéressante que ce coup de pied dans un cercueil me semble la justification qui suit : « Ce que je ne puis plus imaginer sans avoir les larmes aux yeux, la Vie, elle apparaît encore aujourd'hui dans de petites choses dérisoires auxquelles la tendresse seule sert maintenant de soutien. Le scepticisme, l'ironie, la lâcheté, France, l'esprit français qu'est-ce ? Un grand souffle d'oubli me traîne loin de tout cela. Peut-être n'ai-je jamais rien lu, rien vu, de ce qui déshonore la Vie ? »

Au scepticisme et à l'ironie, Éluard a opposé : les petites choses dérisoires, les larmes aux yeux, la tendresse, l'honneur de la Vie, oui, de la Vie avec le V majuscule ! Derrière le geste spectaculairement non-conformiste, l'esprit du kitsch le plus plat.

VIEILLESSE. « Le vieux savant observait les jeunes gens tapageurs et il comprit soudain qu'il était le seul dans cette salle à posséder le privilège de la liberté, parce qu'il était âgé ; c'est seulement quand il est âgé que l'homme peut ignorer l'opinion du troupeau, l'opinion du public et de l'avenir. Il est seul avec sa mort prochaine et la mort n'a ni yeux ni oreilles, il n'a pas besoin de lui plaire ; il peut faire et dire ce qui lui plaît à lui-même de faire et de dire » (*La vie est ailleurs*). Rembrandt et Picasso. Bruckner et Janacek. Bach de *L'Art de la fugue*.

SEPTIÈME PARTIE

DISCOURS DE JÉRUSALEM :  
LE ROMAN ET L'EUROPE

Si le prix le plus important que décerne Israël est destiné à la littérature internationale, ce n'est pas, me semble-t-il, le fait du hasard mais d'une longue tradition. En effet, ce sont les grandes personnalités juives qui, éloignées de leur terre originelle, élevées au-dessus des passions nationalistes, ont toujours montré une sensibilité exceptionnelle pour une Europe supranationale, Europe conçue non pas comme territoire mais comme culture. Si les Juifs, même après avoir été tragiquement déçus par l'Europe, sont pourtant restés fidèles à ce cosmopolitisme européen, Israël, leur petite patrie enfin retrouvée, surgit à mes yeux comme le véritable cœur de l'Europe, étrange cœur placé au-delà du corps.

C'est avec une grande émotion que je reçois aujourd'hui le prix qui porte le nom de Jérusalem et l'empreinte de ce grand esprit cosmopolite juif. C'est en romancier que je le reçois. Je souligne, *romancier*, je ne dis pas écrivain. Le romancier est celui qui, selon Flaubert, veut disparaître derrière son œuvre.

Disparaître derrière son œuvre, cela veut dire renoncer au rôle d'homme public. Ce n'est pas facile aujourd'hui où tout ce qui est tant soit peu important doit passer par la scène insupportablement éclairée des mass média qui, contrairement à l'intention de Flaubert, font disparaître l'œuvre derrière l'image de son auteur. Dans cette situation, à laquelle personne ne peut entièrement échapper, l'observation de Flaubert m'apparaît presque comme une mise en garde : en se prêtant au rôle d'homme public, le romancier met en danger son œuvre qui risque d'être considérée comme un simple appendice de ses gestes, de ses déclarations, de ses prises de position. Or, le romancier n'est le porte-parole de personne et je vais pousser cette affirmation jusqu'à dire qu'il n'est même pas le porte-parole de ses propres idées. Quand Tolstoï a esquissé la première variante d'*Anna Karénine*, Anna était une femme très antipathique et sa fin tragique n'était que justifiée et méritée. La version définitive du roman est bien différente, mais je ne crois pas que Tolstoï ait changé entre-temps ses idées morales, je dirais plutôt que, pendant l'écriture, il écoutait une autre voix que celle de sa conviction morale personnelle. Il écoutait ce que j'aimerais appeler la sagesse du roman. Tous les vrais romanciers sont à l'écoute de cette sagesse supra-personnelle, ce qui explique que les grands romans sont toujours un peu plus intelligents que leurs auteurs. Les romanciers qui sont plus intelligents que leurs œuvres devraient changer de métier.

Mais qu'est-ce que cette sagesse, qu'est-ce que le roman ? Il y a un proverbe juif admirable : *L'homme pense, Dieu rit*. Inspiré par cette sentence, j'aime imaginer que François Rabelais a entendu un jour le rire de Dieu et que c'est ainsi que l'idée du premier grand roman européen est née. Il me plaît de penser que l'art du roman est venu au monde comme l'écho du rire de Dieu.

Mais pourquoi Dieu rit-il en regardant l'homme qui pense ? Parce que l'homme pense et la vérité lui échappe. Parce que plus les hommes pensent, plus la pensée de l'un s'éloigne de la pensée de l'autre. Et enfin, parce que l'homme n'est jamais ce qu'il pense être. C'est à l'aube des Temps modernes que cette situation fondamentale de l'homme, sorti du Moyen Âge, se révèle : don Quichotte pense, Sancho pense, et non seulement la vérité du monde mais la vérité de leur propre moi se dérobent à eux. Les premiers romanciers européens ont vu et saisi cette nouvelle situation de l'homme et ont fondé sur elle l'art nouveau, l'art du roman.

François Rabelais a inventé beaucoup de néologismes qui sont ensuite entrés dans la langue française et dans d'autres langues, mais un de ces mots a été oublié et on peut le regretter. C'est le mot *agélaste* ; il est repris du grec et il veut dire : celui qui ne rit pas, qui n'a pas le sens de l'humour. Rabelais détestait les agélastes. Il en avait peur. Il se plaignait que les agélastes fussent si « atroces contre lui » qu'il avait failli cesser d'écrire, et pour toujours.

Il n'y a pas de paix possible entre le romancier et l'agélaste. N'ayant jamais entendu le rire de

Dieu, les agélastes sont persuadés que la vérité est claire, que tous les hommes doivent penser la même chose et qu'eux-mêmes sont exactement ce qu'ils pensent être. Mais c'est précisément en perdant la certitude de la vérité et le consentement unanime des autres que l'homme devient individu. Le roman, c'est le paradis imaginaire des individus. C'est le territoire où personne n'est possesseur de la vérité, ni Anna ni Karénine, mais où tous ont le droit d'être compris, et Anna et Karénine.

Dans le troisième livre de Gargantua et Pantagruel, Panurge, le premier grand personnage romanesque qu'ait connu l'Europe, est tourmenté par la question : doit-il se marier ou non ? Il consulte des médecins, des voyants, des professeurs, des poètes, des philosophes qui à leur tour citent Hippocrate, Aristote, Homère, Héraclite, Platon. Mais après ces énormes recherches érudites qui occupent tout le livre, Panurge ignore toujours s'il doit ou non se marier. Nous, lecteurs, nous ne le savons pas non plus mais, en revanche, nous avons exploré sous tous les angles possibles la situation aussi cocasse qu'élémentaire de celui qui ne sait pas s'il doit ou non se marier.

L'érudition de Rabelais, si grande soit-elle, a donc un autre sens que celle de Descartes. La sagesse du roman est différente de celle de la philosophie. Le roman est né non pas de l'esprit théorique mais de l'esprit de l'humour. Un des échecs de l'Europe est de n'avoir jamais compris l'art le plus européen – le roman ; ni son esprit, ni ses immenses connaissances et découvertes, ni l'autonomie de son histoire. L'art inspiré par le rire de Dieu est, par son essence, non pas tributaire mais contradictoire des certitudes idéologiques. À l'instar de Pénélope, il défait pendant la nuit la tapisserie que des théologiens, des philosophes, des savants ont ourdie la veille.

Ces derniers temps, on a pris l'habitude de dire du mal du XVIII<sup>e</sup> siècle et on est arrivé jusqu'à ce cliché : le malheur du totalitarisme russe est l'œuvre de l'Europe, notamment du rationalisme athée du siècle des Lumières, de sa croyance en la toute-puissance de la raison. Je ne me sens pas compétent pour polémiquer contre ceux qui rendent Voltaire responsable du goulag. Par contre, je me sens compétent pour dire : le XVIII<sup>e</sup> siècle n'est pas seulement celui de Rousseau, de Voltaire, d'Holbach, mais aussi (sinon surtout !) celui de Fielding, de Sterne, de Goethe, de Laclos.

De tous les romans de cette époque, c'est *Tristram Shandy* de Laurence Sterne que je préfère. Un roman curieux. Sterne l'ouvre par l'évocation de la nuit où Tristram fut conçu, mais à peine commence-t-il à en parler qu'une autre idée le séduit aussitôt, et cette idée, par libre association, appelle une autre réflexion, puis une autre anecdote, en sorte qu'une digression suit l'autre, et Tristram, héros du livre, est oublié pendant une bonne centaine de pages. Cette façon extravagante de composer le roman pourrait apparaître comme un simple jeu formel. Mais, dans l'art, la forme est toujours plus qu'une forme. Chaque roman, bon gré mal gré, propose une réponse à la question : qu'est-ce que l'existence humaine et où réside sa poésie ? Les contemporains de Sterne, Fielding par exemple, ont su surtout goûter l'extraordinaire charme de l'action et de l'aventure. La réponse sous-entendue dans le roman de Sterne est différente : la poésie, selon lui, réside non pas dans l'action mais dans *l'interruption de l'action*.

Peut-être, indirectement, un grand dialogue s'est-il engagé ici entre le roman et la philosophie. Le rationalisme du XVIII<sup>e</sup> siècle repose sur la phrase fameuse de Leibniz : *nihil est sine ratione*. Rien de ce qui est n'est sans raison. La science stimulée par cette conviction examine avec acharnement le *pourquoi* de toutes choses en sorte que tout ce qui est paraît explicable, donc calculable. L'homme qui veut que sa vie ait un sens renonce à chaque geste qui n'aurait pas sa cause et son but. Toutes les biographies sont écrites ainsi. La vie apparaît comme une trajectoire lumineuse de causes, d'effets, d'échecs et de réussites, et l'homme, fixant son regard impatient sur l'enchaînement causal de ses actes, accélère encore sa course folle vers la mort.

Face à cette réduction du monde à la succession causale d'événements, le roman de Sterne, par sa

seule forme, affirme : la poésie n'est pas dans l'action mais là où l'action s'arrête ; là où le pont entre une cause et un effet est brisé et où la pensée vagabonde dans une douce liberté oisive. La poésie de l'existence, dit le roman de Sterne, est dans la digression. Elle est dans l'incalculable. Elle est de l'autre côté de la causalité. Elle est *sine ratione*, sans raison. Elle est de l'autre côté de la phrase de Leibniz.

On ne peut donc pas juger l'esprit d'un siècle exclusivement selon ses idées, ses concepts théoriques, sans prendre en considération l'art et particulièrement le roman. Le XIX<sup>e</sup> siècle a inventé la locomotive, et Hegel était sûr d'avoir saisi l'esprit même de l'Histoire universelle. Flaubert a découvert la bêtise. J'ose dire que c'est là la plus grande découverte d'un siècle si fier de sa raison scientifique.

Bien sûr, même avant Flaubert on ne doutait pas de l'existence de la bêtise, mais on la comprenait un peu différemment : elle était considérée comme une simple absence de connaissances, un défaut corrigible par l'instruction. Or, dans les romans de Flaubert, la bêtise est une dimension inséparable de l'existence humaine. Elle accompagne la pauvre Emma à travers ses jours jusqu'à son lit d'amour et jusqu'à son lit de mort au-dessus duquel deux redoutables agélastes, Homais et Bournisien, vont encore longuement échanger leurs inepties comme une sorte d'oraison funèbre. Mais le plus choquant, le plus scandaleux dans la vision flaubertienne de la bêtise est ceci : la bêtise ne s'efface pas devant la science, la technique, le progrès, la modernité, au contraire, avec le progrès, elle progresse elle aussi !

Avec une passion méchante, Flaubert collectionnait les formules stéréotypées que les gens autour de lui prononçaient pour paraître intelligents et au courant. Il en a composé un célèbre *Dictionnaire des idées reçues*. Servons-nous de ce titre pour dire : la bêtise moderne signifie non pas l'ignorance mais la *non-pensée des idées reçues*. La découverte flaubertienne est pour l'avenir du monde plus importante que les idées les plus bouleversantes de Marx ou de Freud. Car on peut imaginer l'avenir sans la lutte de classes ou sans la psychanalyse, mais pas sans la montée irrésistible des idées reçues qui, inscrites dans les ordinateurs, propagées par les mass média, risquent de devenir bientôt une force qui écrasera toute pensée originale et individuelle et étouffera ainsi l'essence même de la culture européenne des Temps modernes.

Quelque quatre-vingts ans après que Flaubert a imaginé son Emma Bovary, dans les années trente de notre siècle, un autre grand romancier, Hermann Broch, parlera de l'effort héroïque du roman moderne qui s'oppose à la vague du kitsch mais finira par être terrassé par lui. Le mot kitsch désigne l'attitude de celui qui veut plaire à tout prix et au plus grand nombre. Pour plaire, il faut confirmer ce que tout le monde veut entendre, être au service des idées reçues. Le kitsch, c'est la traduction de la bêtise des idées reçues dans le langage de la beauté et de l'émotion. Il nous arrache des larmes d'attendrissement sur nous-mêmes, sur les banalités que nous pensons et sentons. Après cinquante ans, aujourd'hui, la phrase de Broch devient encore plus vraie. Vu la nécessité impérative de plaire et de gagner ainsi l'attention du plus grand nombre, l'esthétique des mass média est inévitablement celle du kitsch ; et au fur et à mesure que les mass média embrassent et infiltrent toute notre vie, le kitsch devient notre esthétique et notre morale quotidiennes. Jusqu'à une époque récente, le modernisme signifiait une révolte non-conformiste contre les idées reçues et le kitsch. Aujourd'hui, la modernité se confond avec l'immense vitalité mass-médiatique, et être moderne signifie un effort effréné pour être à jour, être conforme, être encore plus conforme que les plus conformes. La modernité a revêtu la robe du kitsch.

Les agélastes, la non-pensée des idées reçues, le kitsch, c'est le seul et même ennemi tricéphale de l'art né comme l'écho du rire de Dieu et qui a su créer ce fascinant espace imaginaire où personne n'est possesseur de la vérité et où chacun a le droit d'être compris. Cet espace imaginaire est né avec

l'Europe moderne, il est l'image de l'Europe ou, au moins, notre rêve de l'Europe, rêve maintes fois trahi mais pourtant assez fort pour nous unir tous dans la fraternité qui dépasse de loin notre petit continent. Mais nous savons que le monde où l'individu est respecté (le monde imaginaire du roman, et celui réel de l'Europe) est fragile et périssable. On voit à l'horizon des armées d'agélastes qui nous guettent. Et précisément en cette époque de guerre non déclarée et permanente, et dans cette ville au destin si dramatique et cruel, je me suis décidé à ne parler que du roman. Sans doute avez-vous compris que ce n'est pas de ma part une forme d'évasion devant les questions dites graves. Car si la culture européenne me paraît aujourd'hui menacée, si elle est menacée de l'extérieur et de l'intérieur dans ce qu'elle a de plus précieux, son respect pour l'individu, respect pour sa pensée originale et pour son droit à une vie privée inviolable, alors, me semble-t-il, cette essence précieuse de l'esprit européen est déposée comme dans une boîte d'argent dans l'histoire du roman, dans la sagesse du roman. C'est à cette sagesse que, dans ce discours de remerciement, je voulais rendre hommage. Mais il est temps de m'arrêter. J'étais en train d'oublier que Dieu rit quand il me voit penser.

# ŒUVRES DE MILAN KUNDERA

*Aux Éditions Gallimard*

*Traduit du tchèque :*

LA PLAISANTERIE, *roman.*

RISIBLES AMOURS, *nouvelles.*

LA VIE EST AILLEURS, *roman.*

LA VALSE AUX ADIEUX, *roman.*

LE LIVRE DU RIRE ET DE L'OUBLI, *roman.*

L'INSOUTENABLE LÉGÈRETÉ DE L'ÊTRE, *roman.* Entre 1985 et 1987 les traductions des ouvrages ci-dessus ont été entièrement revues par l'auteur et, dès lors, ont la même valeur d'authenticité que le texte tchèque.

L'IMMORTALITÉ, *roman.* La traduction de *L'Immortalité*, entièrement revue par l'auteur, a la même valeur d'authenticité que le texte tchèque.

*Écrit en français :*

JACQUES ET SON MAÎTRE, HOMMAGE À DENIS DIDEROT, *théâtre.*

L'ART DU ROMAN, *essai.*

LES TESTAMENTS TRAHIS, *essai.*

LA LENTEUR, *roman.*

SUR L'ŒUVRE DE MILAN KUNDERA

Maria Nemcova Banerjee : PARADOXES TERMINAUX.

Kvetoslav Chvatik : LE MONDE ROMANESQUE DE MILAN KUNDERA.