

Milan EUNDERA

L'art du roman

Paris : Gallimard, 1986.

(7^e partie : Discours
de Jérusalem : le roman
et l'Europe)

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 media 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

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.

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,

es 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

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^e siècle repose sur la phrase fameuse de Leibniz : *nilhil 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.

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. A 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^e 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^e siècle n'est pas seulement celui de Rousseau, de Voltaire, d'Holbach, mais aussi (sinon surtout !) celui de Fielding, de Sterne, de Goethe, de Laclous.

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 commença-t-il à en parler qu'une autre idée le séduisit 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

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^e 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 flaubert-

tienne 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 media, 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 media est inévitablement celle du kitsch ; et au fur et à mesure que les mass media 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

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^e siècle Richardson découvre la forme du roman par lettres où les per-

36

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.

20

sonnages 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*, Laclos, 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 ?

37

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.

21

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 souve-

38

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.

40

niers 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 présentent 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.

39

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

41

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.

143

D'autant plus que 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 ma revue. 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.)

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.