

Au-delà des mots  
Préface à l'édition de poche

Je n'aime pas l'expression selon laquelle les écrivains seraient des professionnels de la langue. Elle ne rend pas justice au caractère contraignant de cette chose qu'on nomme la langue, à son côté tyrannique, ou encore à sa capacité à balayer tout ce qui se situe au-delà d'elle.

Pour diverses raisons, ces temps-ci, je me surprends souvent à repenser à la période qui va de mes années de maternelle jusqu'à mon adolescence. Quand remontent des souvenirs d'un certain rapport que j'entretenais avec la langue, j'ai l'impression que mon corps, jusque-là libre de ses mouvements, oppose tout à coup une résistance, comme si quelqu'un me retenait par l'épaule.

Avant toute chose, est-il vrai qu'on ne peut « rien communiquer » ni « rien laisser derrière soi » sans la langue ? Depuis mon enfance jusqu'à aujourd'hui, alors que je m'efforce de m'exprimer le mieux possible, on me répond systématiquement : « S'il te plaît, sois plus clair ! » C'est à n'y rien comprendre. J'y mets toutes mes forces, j'utilise tout mon corps, et j'essaie de communiquer par les mots, la voix et les gestes. Comment mes interlocuteurs peuvent-ils prétendre trancher entre ce qui est compréhensible et ce qui ne l'est pas, comme s'ils jugeaient la personne en face avec arrogance ?

De même qu'on ne demande pas aux choses de se dévoiler davantage lorsqu'un événement se produit où qu'une scène se déroule sous nos yeux, lorsque quelqu'un s'efforce de s'exprimer, il faut accepter que c'est précisément là toute l'étendue du phénomène. Un phénomène n'est pas là pour être compris : il s'agit d'en être témoin et d'en garder une trace.

Lorsqu'un écrivain écrit un roman, il s'imprègne de l'idée que si le lecteur cherche à « saisir », à « comprendre », c'est là une illusion sottise, sans profondeur ; ou plutôt, c'est là le présupposé de son travail. S'il écrit dans l'unique but de se faire comprendre, son roman sera bien pauvre ; parce que le présupposé n'est pas la compréhension, si l'on essaie d'expliquer par des mots un livre qu'on a lu, on s'éloignera complètement de l'œuvre.

Les mots d'un roman sont comme les sons produits par un instrument de musique, les traits et les couleurs qui composent un dessin, la texture et la forme du matériau d'une sculpture, la chorégraphie d'une danse, les mouvements et la silhouette des danseurs. Ils n'ont pas pour but de communiquer ni d'expliquer quoi que ce soit. On ne peut certes pas dire qu'ils soient totalement dénués de sens, mais voici l'idéal que je m'en fais : imaginons que j'aie entre mes mains un corps malléable, de la taille d'un ballon, et que je le fasse lentement tourner, ou que je le façonne en appuyant dessus. Maintenant, imaginons qu'une autre personne tienne entre

ses mains un corps malléable semblable au mien et le manipule de la même façon, avec un léger temps de retard...

Non, ça ne va pas ; on dirait que je fais la promotion d'une sorte de nouvelle secte ! Quoi que je fasse, ce qui se passe dans l'esprit du lecteur ne doit avoir aucun rapport, aucun lien de correspondance avec cela.

J'ai évoqué dans ce livre *Les beaux jours* de Nobuo Kojima, mais il est un autre de ses romans, *Fable*, qui m'a fait ressentir à la lecture un élan profond, et l'envie de jeter le livre pour me mettre à courir. Dans *Fable*, les mots mis par écrit dépassent l'étroite fonction de transmission ou d'explication, et une force tourbillonnante libère des sons anarchiques.

Kafka est le précurseur de ce type de romans. Qu'on parle des « angoisses qui se cachent dans le cœur de nos contemporains », ou d'une « société régie dans ses moindres recoins par les mécanismes de la bureaucratie », ce ne sont là que des interprétations nées d'un certain recul par rapport aux écrits de Kafka. Au contraire, au cours de la lecture, on apprend d'abord grâce à lui à rejoindre l'auteur du côté de l'écriture, à lire comme si l'on écrivait, et à découvrir combien cette expérience est enthousiasmante et divertissante.

Kafka n'avait probablement pas d'intention de ce genre en écrivant. D'ailleurs, il n'avait probablement aucune intention du tout. Une scène d'ouverture lui apparaissait, entraînant après elle des mots, des personnages, des espaces, des pensées ; il écrivait alors sans se soucier du reste, sans savoir lui-même jusqu'où tout cela pourrait progresser – ce qui explique que les romans et les fragments issus de cette méthode d'écriture aient une particularité admirable, celle de s'arrêter abruptement au moment où Kafka a jugé ne plus pouvoir avancer. Par chance, certains romans offrent une conclusion satisfaisante, mais comme écrire jusqu'au bout n'était pas un impératif pour Kafka, le lecteur ne subit pas, avec lui, ces calculs des auteurs qui se sentent obligés d'achever leur roman à tout prix, ou qui écrivent ceci ou cela afin de retomber sur leurs pieds et de ne pas se retrouver bloqués en cours de rédaction. On ne retient donc pas la trame de ses romans.

Si *La Métamorphose* est son œuvre la plus lue, c'est naturellement parce que son contenu est clair, concis et marquant : le personnage se transforme en insecte. Mais c'est sans doute aussi en grande partie parce que, à l'inverse de ses autres textes, la trame en est facile à retenir.

Dans le cas d'un roman comme *Le Château*, si l'on se contente de deux ou trois lectures, il ne reste presque aucun « sens de l'orientation » du contenu de l'œuvre comme on peut en garder dans une certaine mesure à la fin d'un roman standard, en se souvenant par exemple qu'à tel moment du livre, on trouve tel passage, puis que tel autre lui succède.

On peut définir ce sens de l'orientation par l'aptitude fondamentale de chacun à décrypter sa propre situation, notamment en se repérant dans le temps et dans l'espace, mais si l'on étend ce concept à la capacité de porter un regard global sur une œuvre, le lecteur qui souhaite « comprendre » et cherche à exercer ce regard lors de sa lecture se heurte au fait que Kafka lui-même est totalement dépourvu d'une telle hauteur de vue.

Dans son travail d'auteur, Kafka n'adopte pas envers ses œuvres la posture active qui va de pair avec une conception globale. Sur ce point, ceux qui interprètent ses œuvres comme une exploration des « angoisses qui se cachent dans le cœur de nos contemporains » ne sont pas totalement hors sujet ; il est même inévitable que les critiques qui sentent au fil du texte qu'une lecture globale n'est pas adaptée n'en soient que plus désemparés. En tant que critique, le fait qu'un auteur n'aborde pas son œuvre en cours de manière active, avec une certaine hauteur de vue, n'est-elle pas une idée déconcertante qui fait vaciller la figure de l'écrivain elle-même ?

On peut conjecturer que du point de vue du lecteur, la figure de l'écrivain repose sur un présupposé inébranlable : l'auteur a en tête un plan grossier de l'œuvre qu'il s'apprête à écrire, puis, au cours du processus de rédaction, modifie peu à peu activement ce plan selon ses besoins. Il en découle que l'auteur est le plus à même de comprendre le sens de son propre texte, et de répondre à toute question s'y rapportant. Le lecteur a besoin de cette conception bien arrêtée de la figure d'écrivain, plus encore que d'un personnage principal au centre de chaque œuvre pour se repérer.

Qu'il s'agisse de romans ou de films, lorsqu'on reçoit une œuvre, il n'y a pas de souffrance psychique plus grande que de lire une introduction sans rien savoir de l'univers qui entoure cette œuvre. Tout comme pour l'écrivain, le lecteur qui s'aventure dans l'univers d'une œuvre doit pouvoir espérer avoir, à un moment ou à un autre, une vue claire de celui-ci ; sans cette garantie, l'effort requis à l'entrée devient franchement désagréable.

Prenons l'exemple de *La Muraille de Chine*, ce texte de Kafka inachevé, ou plutôt abandonné en cours de route, presque trop long pour être qualifié de fragment, et qui commence par une description des travaux des remparts de la Grande Muraille de Chine. On peut se demander s'il existe un seul lecteur capable d'expliquer à quel moment précis l'intrigue prend un tournant pour relater, vers la fin, l'histoire de l'empereur qui habite Pékin, et l'épisode où l'on ordonne à un sujet de guetter à la fenêtre la venue de son messager. Probablement pas. Je peine moi-même à me souvenir de la conclusion, ou plutôt de la fin laissée en suspens. Sans raison apparente, après l'épisode du messager de l'empereur, l'histoire continue pour évoquer cette fois le père du narrateur.

Le lecteur qui, après coup, bien qu'incapable d'expliquer les ficelles de l'intrigue, se lance dans une interprétation sur la construction de la Grande Muraille, ne cherche-t-il pas à échapper au mouvement du texte ? Il prête à l'œuvre un caractère actif. Implicitement, il se fonde là sur le présupposé selon lequel l'auteur, ou la figure de l'écrivain, a lui-même vis-à-vis de son œuvre une démarche active ; si l'on entre dans les détails, on retrouve là le rapport de l'homme au monde qui l'entoure qui prévalait aux XIX<sup>ème</sup> et XX<sup>ème</sup> siècles.

De même que l'homme adopte une posture active vis-à-vis du monde, s'agissant de l'art, il adopte une posture active vis-à-vis des œuvres. L'homme est cette créature qui cherche à contrôler le monde et les œuvres, et ne saurait se laisser entraîner par eux.

Kafka était un homme, ou plutôt un écrivain, tout à fait étonnant. Ses lettres à Felice ou à Milena témoignent du véritable torrent de mots dont il était capable. Il pouvait écrire en une soirée l'équivalent de dix ou vingt feuillets, et ce quotidiennement. Il est difficile d'estimer à quel point l'écriture de lettres et celle de romans se chevauchaient sur une même journée, mais il tenait également un journal. Il y consignait très peu d'éléments de son quotidien, mais beaucoup de fragments de romans ; l'important pour Kafka était d'écrire, et la frontière entre journal et fiction n'a que peu de pertinence dans son cas.

Kafka n'appelait pas ses textes des « œuvres » ou des « romans », mais des « documents » ; quant à l'acte, il n'employait pas le verbe « écrire » mais « griffer », comme pour une égratignure, ou *scratch* en anglais. En d'autres termes, il serait plus juste de dire que Kafka faisait sonner les mots, ou que ceux-ci battaient en lui. Ses écrits n'étaient que des traces, des empreintes, comme l'image rémanente des mouvements d'un danseur.

Il écrivait pour prêter l'oreille à ce qu'il entendait lors du processus d'écriture lui-même, non pas pour reproduire quelque chose de préexistant. Je ne cherche pas ici à démontrer le caractère « novateur » de Kafka. Je cherche à mettre le doigt sur les ruptures décisives qui le séparent des autres auteurs, mais ayant moi-même été nourri des textes de ces derniers, je n'y parviens pas totalement. Il m'arrive d'entrevoir quelque chose de palpable, mais comme l'état d'illumination dont parle (ou aurait parlé) le moine Dôgen, cela s'éloigne aussitôt. Les athlètes professionnels le savent bien : à force de s'entraîner encore et toujours, ils parviennent à saisir quelque chose de concret, comme un déclic, mais aussitôt, cela leur échappe.

Dans le cas de Kafka également, lorsqu'on lit son journal, on trouve par endroits des phrases comme celle-ci : « Ces derniers jours, tout avance bien. » Mais récemment, j'en suis venu à penser qu'« avancer bien », là n'est pas la question. L'essentiel est qu'il ait continué, jour après jour, qu'il s'agisse de romans, de lettres ou de son journal, à faire sonner les mots. Qu'il ait

persévéré à la recherche de ce déclic si particulier, de même que les athlètes s'entraînent sans relâche, de même que Dôgen s'était entièrement consacré à la méditation.

Face aux accomplissements remarquables que de grands hommes comme lui ont laissés derrière eux, les gens prennent la mesure du temps et des efforts consentis pour parvenir à ces résultats. Sans accomplissement, les heures consacrées, la durée colossale dans laquelle s'inscrivent ces efforts, restent inconnues de tous et disparaissent dans la nuit des temps. Cette conception du monde n'est-elle pas l'erreur première qui a trompé la compréhension humaine en l'entraînant dans une direction erronée ?

Il se pourrait que ces réflexions me soient venues alors que je passais du temps à m'occuper sans relâche de chats, domestiques ou errants. Contrairement aux gens, les chats ne laissent rien derrière eux. C'est peut-être ça. Ou plutôt, c'était ça au début. En désignant fièrement certaines choses comme appartenant à « l'Histoire de l'humanité », alors qu'on n'y a aucunement contribué, on exclut tous ceux qui n'ont rien accompli de spécial. En fin de compte, on s'exclut soi-même. Or tous les chats qui étaient jeunes et en bonne santé en 2003, ne demandant pas d'attentions particulières, ont commencé avec l'âge à souffrir de différents maux. Moi qui m'occupe d'eux, je constate que les activités qui offrent une gratification claire sont bien rares et que la plupart de mes tentatives ne mènent à aucun résultat, mais plutôt que de me lamenter paresseusement à ce propos, je dois réfléchir à ce que je veux faire ensuite.

Une caractéristique des romans est que leur processus d'élaboration est particulièrement difficile à observer. S'agissant de la musique ou de la danse, on peut voir les répétitions prendre forme peu à peu, et lors des représentations définitives, malgré les erreurs de jeu et de danse, chacun sait que c'est là l'essence de l'œuvre, ceux qui l'interprètent comme ceux qui en sont spectateurs. En peinture aussi, pour peu qu'on en garde des images, n'importe qui peut être témoin du processus d'application des couleurs sur la toile ; une fois l'œuvre picturale achevée, parce qu'on devine en la regardant la manière dont se superposent les couleurs ou les traces de coups de pinceau, même un profane des arts plastiques peut se représenter le processus d'élaboration d'un tableau. Ou plutôt, le tableau lui-même est une trace du travail manuel du peintre.

En tant que romancier, je pourrais dire que les romans me semblent pourtant la forme d'art la plus distante, ou plutôt, que si devais réfléchir sur le roman en ne fondant ma pensée que sur des œuvres de cette catégorie, je n'aurais peut-être pas pu dépasser l'opposition entre les textes « bien construits » et les autres. Dans la stimulation qu'apporte le contact de la musique, de la danse ou de la peinture, cette stimulation plus intense pour moi que celle que procure la lecture

de romans, mon intérêt était dès le départ orienté vers le processus d'élaboration d'une œuvre plutôt que vers sa forme achevée.

Le processus d'élaboration peut paraître un concept évident lorsqu'on est face à l'œuvre déjà achevée, mais pour celui qui fabrique celle-ci de ses mains, il s'agit plutôt d'un processus incertain qui « pourrait ne pas mener à l'achèvement ». Chacun a sans doute déjà fait l'expérience de se lancer dans la rédaction d'un roman sans aller à terme, de laisser tomber en cours de route, et le premier obstacle que doivent surmonter les aspirants écrivains avant de se faire publier est bien d'achever une œuvre, de l'écrire jusqu'au bout.

C'est en allant pour la première fois au bout de l'écriture d'une œuvre, puis en répétant ce succès, que l'on fait ses premiers pas d'écrivain. Ces premiers pas réalisés, le doute de pouvoir ou non mener à terme le projet en cours persiste encore quelque temps. Beaucoup de gens croient sans doute que les écrivains finissent par trouver un « truc » pour achever leur texte à coup sûr. En réalité, il s'agit simplement de s'habituer à la nécessité de construire son œuvre à l'envers, en avançant à reculons depuis la fin, afin de ne pas se retrouver dans une impasse.

Beaucoup diront sans doute que c'est donc là l'astuce, mais il n'en est rien. L'expression même de « truc pour écrire jusqu'au bout » que j'ai employée est en réalité en contradiction, à mon sens, avec l'image que je me fais de l'écriture d'un roman. Écrire jusqu'au bout, c'est simplement se mettre à la tâche puis continuer à avancer, encore et encore ; quant à l'astuce, elle consiste à se détacher de cette méthode rustaude, sans aucun art, et à recourir plutôt à l'inversion ou au « rétroplanning » de l'intrigue. Cela n'engage que moi, et en empruntant une expression toute faite par facilité, je me suis enfoncé dans un bourbier. C'est pourquoi une journée et demie improductive s'est écoulée entre le paragraphe précédent et ces mots.

L'idée d'écrire un roman non pas en calculant depuis la fin, mais en avançant sans s'arrêter, nous ramène encore à Kafka, mais peu importe. L'idée qu'il suffise d'écrire des mots une seule fois pour véhiculer du sens s'applique pour la saisie informatique, mais dans le cas de l'être humain, le cerveau étant soumis aux mêmes lois que le reste du corps, il faut répéter les choses encore et encore pour que cela s'inscrive – même si le terme « inscrire » évoque là encore le fait de taper sur un clavier d'ordinateur.

Écrire en avançant sans s'arrêter plutôt qu'en calculant depuis la fin, avec l'incertitude de pouvoir ou non aller jusqu'au bout, est une approche de l'écriture de romans qui s'appuie sur un fondement complètement différent : la perspective de parvenir tôt ou tard à une œuvre achevée n'est plus un problème, on pourrait dire qu'on revient à la source de l'acte d'écrire lui-même, ou plutôt, qu'on imprègne l'acte d'écrire de cette vision, qu'on fait d'elle le principe même de l'écriture.

On quitte alors toute exigence d'une forme définie. Prenons l'exemple d'un guitariste et d'un saxophoniste soprano qui se retrouvent un jour par hasard dans la même pièce et qui, du matin jusqu'au soir, se répondent en improvisation musicale. Un ami apprenant cela le lendemain dirait :

— Quelle chance... j'aurais aimé voir cela.

Et en effet, assister à ce genre de scène n'est-il pas suffisant en soi ?

Imaginons maintenant qu'un ami me dise :

— Hier, j'ai passé toute la journée à écrire un roman.

Je lui répondrais :

— Quelle chance... ces journées-là sont précieuses.

Si l'on réfléchit à travers le prisme de la journée d'improvisation musicale du guitariste et du saxophoniste soprano, l'image d'une journée passée à écrire devient un peu plus parlante. Ou plutôt, celle-ci correspond à ce qu'on s'imagine en réduisant l'approche de Kafka à son essence.

« Écrire » comme jouent les musiciens, comme dansent les danseurs. L'acte d'écrire, auparavant soumis aux exigences des enregistrements au service du pouvoir, est enfin libéré de toute contrainte et se meut par lui-même. Ce que je veux dire par-là, c'est que si nous savons aujourd'hui que Kafka pratiquait l'écriture, ce n'est pas parce que son ami Max Brod, trahissant sa volonté, a refusé de brûler ses manuscrits.

S'il l'avait fait, et que l'œuvre de Kafka n'avait pas été diffusée à travers le monde, le monde n'en aurait pas moins connu Kafka, tôt ou tard.

Pourquoi cela est-il possible ? Parce qu'écrire ne signifie pas laisser derrière soi quelque chose d'achevé : c'est essentiellement un acte.

C'est en cherchant trop à laisser quelque chose d'achevé que l'on tombe dans les écueils du langage. Une entité dominante n'est pas une personne ou une organisation qui exerce l'autorité ou le pouvoir ; c'est la langue elle-même. C'est pourquoi on peut supposer que le « commandement suprême » dont il est question dans *La Muraille de Chine* désigne précisément la langue. Plutôt qu'une interprétation, c'est une sensation indéniable qui vient à la lecture. Être un expert du maniement de la langue, c'est se retrouver enchaîné par ses normes, construire en soi-même un panoptique foucauldien ; cela peut sembler exagéré, mais c'est bel et bien ainsi que je le ressens. Le sujet est voué à rester enfermé dans ce carcan.

Seuls demeurent aujourd'hui les fruits – les formes achevées – des arts d'autrefois ; de nos jours, beaucoup d'arts et techniques n'atteignent pas un tel niveau. Le céladon, le *raden*, les sabres japonais, la porcelaine de Saxe, les poupées Jumeau... Ce n'est pas parce que ces objets

incarnent un tel génie poussé à la perfection qu'ils sont impossibles à reproduire, mais bien parce que l'on a été aveuglé par l'illusion de la forme. Voire même, un art qui se fige d'une manière ou d'une autre ne serait-il pas un dévoiement de l'art comme pratique ? Le fait que les artistes et artisans de haut vol aient autrefois été placés sous la protection des rois et des empereurs n'a rien d'un hasard. Pour que l'art compris comme acte se perpétue sans disparaître, ne devait-il pas nécessairement échapper au diktat du beau pour rester imparfait ?

Autrement dit, avant d'être affiné, réduit à un objet beau – une forme achevée –, l'art n'est-il pas un mouvement perpétuel dans une direction donnée (dans le cas d'un roman, une écriture qui progresse vers l'avant) ? Pour en revenir au guitariste et au saxophoniste soprano évoqués plus haut – il s'agit en réalité de Derek Bailey et de Steve Lacy –, je n'arrive que rarement à me mettre au diapason de la légèreté de leur interprétation, semblable à un jeu d'enfants qui échappe à toute règle ; mais si je parviens à y prêter une oreille plus spontanée, plus proche de la nature, peut-être toucherai-je à une virtuosité de la langue qui permettra de dissiper le brouillard des mots.

Kazushi Hosaka

Automne 2012