

Sortir du langage - Préface

« C'est parce que les écrivains sont des professionnels des mots » : voilà bien une formulation qui me hérise. Elle témoigne d'une criante indifférence pour le caractère contraignant et coercitif du langage, ainsi que pour sa capacité à exclure ce qui n'est pas nommé.

Pour diverses raisons, ces derniers temps, je repense souvent à la période de ma vie qui court de l'entrée au jardin d'enfants à l'adolescence. Quand un souvenir lié à la parole refait surface, je me crispe, comme lorsqu'on me maintenait par les épaules pour me forcer à me tenir tranquille alors que jusque-là, j'étais libre de mes mouvements. Ne peut-on vraiment rien transmettre, rien léguer sans mots ? Depuis mon plus jeune âge et jusqu'à aujourd'hui, quand je fais de mon mieux pour parler, on m'intime de m'exprimer de façon plus intelligible. C'est injuste. Je mobilise mon corps tout entier pour mettre des mots, une voix et des gestes sur le message que je souhaite faire passer. De quel droit mon interlocuteur se permet-il de se prononcer sur la clarté du discours de la personne qui se tient devant lui ? Quand un événement se produit sous nos yeux, quand un paysage s'étend devant nous, on ne leur demande pas de se rendre visuellement plus accessibles. De même, quand un être humain essaie désespérément de s'exprimer, ses efforts constituent un phénomène en soi. Un phénomène n'a pas vocation à être compris, on en est témoin et on le grave dans sa mémoire.

Écrire un roman, c'est savoir au plus profond de soi, ou plutôt partir du principe qu'il serait idiot de chercher à « comprendre » quoi que ce soit à travers les phrases qu'on est en train de coucher sur le papier, car cela reviendrait à n'utiliser qu'une partie de son cerveau. Une œuvre élaborée dans ce seul but se révélerait d'une extrême pauvreté, mais admettons qu'il en existe une et que nous la lisions : nous aurions beau essayer de mettre des mots sur ce que nous avons lu, le récit que nous en ferions n'aurait plus rien à voir avec l'original.

Les mots d'un roman sont semblables aux sons produits par un instrument de musique, aux lignes et (aux) couleurs d'un tableau, à la texture et à la forme d'une sculpture, aux mouvements et à la silhouette d'un danseur, ils ne sont pas là pour expliquer quoi que ce soit. Bon, je reconnais qu'il est peu probable qu'ils ne remplissent aucunement cette fonction, mais voici une illustration de ce à quoi j'aspire : je tiens un corps gazeux visqueux, de la taille d'un ballon ; je le fais tourner lentement sur lui-même, je le manipule pour en modifier la forme. Une autre personne a entre les mains une matière semblable qui reproduit à peu près mes actions avec un léger décalage...

Non, oubliez cet exemple qui fait trop penser à une secte. Ce que je voudrais, c'est faire naître dans le cœur du lecteur une émotion en apparence sans lien, sans résonance avec moi.

Dans cet ouvrage, j'évoque *Uruwashiki hibi* (lit. *Les jours sublimes*, non traduit en français), un roman de Nobuo Kojima. La lecture de *Gūwa* (*Fables*, non traduit en français), du même auteur, m'a tellement enthousiasmé que j'ai eu envie de lâcher mon livre et de me mettre à courir. Dans *Gūwa*, les mots sont employés pour eux-mêmes, ils dépassent les limites étriquées des fonctions transmissives et explicatives dans un tourbillon de sons anarchiques.

À l'origine, c'est Kafka qui écrivait ce type de textes. Il paraît que son travail reflète les angoisses tapies au fond du cœur de ses contemporains et la société de l'époque, dans laquelle la bureaucratie contrôlait les moindres détails, mais cette analyse n'est possible qu'après avoir pris ses distances avec l'œuvre. Au stade de la lecture, Kafka nous apprend avant tout à quel point il est exaltant et amusant de lire en ne faisant qu'un avec lui, l'auteur, de lire comme si on écrivait !

Cela dit, je doute que ce fût intentionnel de sa part, ou plutôt, je ne crois pas qu'il nourrissait d'intention particulière. La scène initiale lui venait en tête et il se mettait résolument à l'ouvrage sans savoir jusqu'où les phrases, les personnages, l'espace et le fil de ses pensées le mèneraient. Ce qui rend ses romans et ses textes inachevés extraordinaires, c'est le fait qu'il s'arrête quand il estime ne plus pouvoir avancer. Par chance, Kafka a achevé certains de ses récits, mais comme il ne s'imposait pas de les terminer à tout prix, le lecteur n'est jamais confronté aux calculs d'un auteur déterminé à achever un roman coûte que coûte ou prêt à sacrifier une ligne narrative au profit d'une autre dans le seul but de le terminer (c'est-à-dire, afin de ne pas se retrouver dans une impasse en cours de route). Voilà pourquoi il est impossible d'assimiler l'intrigue de ses romans.

Si *La Métamorphose* est son œuvre la plus lue, c'est bien sûr parce que le postulat de départ – l'histoire d'un homme qui se mue en insecte – est accessible, facile à raconter et percutant, mais peut-être aussi parce que pour une fois, il est aisé d'en retenir les grandes lignes.

Quand on referme un roman ordinaire, on se souvient dans une certaine mesure des moments clés et de leur enchaînement, mais après avoir lu *Le château* deux ou trois fois, on peine encore à s'orienter dans le récit. Quand je parle « d'orientation », je fais référence à la compréhension la plus élémentaire des circonstances, à savoir la capacité à se situer dans le temps et dans l'espace. Si l'on élargit ce concept à la littérature, ce serait la capacité à avoir

une vue d'ensemble sur une œuvre. Le lecteur essaie de « comprendre » le texte dans sa globalité, mais Kafka n'a aucune vision globale.

En tant qu'auteur, il ne cherche pas à avoir une vue d'ensemble pour guider son travail. Bien sûr, les personnes pour qui l'œuvre de Kafka reflète les angoisses tapies au fond du cœur de ses contemporains n'ont pas tort sur toute la ligne, mais ses écrits ont dû bousculer les critiques qui ont su percevoir dans l'enchaînement de ses phrases un appel à ne pas chercher à prendre de recul, et surtout ébranler l'idée qu'ils se faisaient, en tant que lecteurs, de la figure de l'écrivain.

Car les lecteurs, plus encore que les auteurs, pensent que nous élaborons tous un plan détaillé avant de prendre la plume, quitte à y apporter les modifications nécessaires en cours de rédaction. Ils s'imaginent que personne ne comprend mieux un récit que son auteur, que c'est vers lui qu'il faut se tourner en priorité pour obtenir des réponses. Bref, ils ont davantage besoin du mythe d'un tandem « auteur-œuvre » stable que d'un personnage central autour duquel s'articule le roman.

Mettons-nous un instant dans la peau d'un lecteur. Quand on lit le début d'un roman ou qu'on visionne les premières minutes d'un film dont l'univers reste hermétique, d'une certaine façon, la charge mentale est immense. Lorsqu'on n'a aucune garantie d'avoir à un moment donné une vision aussi claire que celle de l'auteur, non seulement on a du mal à se plonger dans l'histoire, mais on endure un véritable supplice.

Prenons l'exemple de *La Muraille de Chine*. Plus qu'un texte inachevé, c'est un récit que Kafka a cessé d'écrire avant le dénouement. Il commence par la description – plutôt longue pour un fragment narratif – de la construction de la Grande Muraille. Qui, après avoir lu ce texte, serait capable d'expliquer pourquoi, juste avant la fin, le narrateur se met à parler de l'Empereur, qui vit à Pékin, puis d'un homme désigné par le pronom « toi », qui attend, assis à sa fenêtre, un messenger envoyé par ledit empereur ? Personne, à mon avis. Quant à moi, je ne me souviens même pas de la chute, ou plutôt du moment où le récit s'interrompt. Car après l'épisode de l'envoyé impérial, le narrateur se met à parler de son propre père.

Analyser *La Muraille de Chine* sans être capable d'expliquer l'intrigue, ne serait-ce pas trahir le mouvement qui l'anime ? Ceux qui s'y risquent veulent sans doute adopter une attitude active face à ce récit, car ils s'imaginent que c'est ce qu'a fait Kafka : on retrouve le mythe de l'auteur et de son œuvre. Pour élargir le propos, cette conception du monde est typique des

XIX^e et XX^e siècles. À l'époque, l'Homme devait avoir un rapport actif au monde, à l'art, au texte : il devait contrôler son environnement et son œuvre, il ne pouvait être à leur merci.

Kafka était un individu, ou plutôt un auteur plein de surprises. Dans ses lettres à Felice et à Milena, il déverse des torrents de mots. Il noircissait de 10 à 20 pages de papier à lettres pour ainsi dire chaque nuit. Nous ignorons s'il travaillait à ses romans les jours où il se consacrait à sa correspondance, mais nous savons qu'il tenait également un journal. Enfin, « journal » n'est peut-être pas le terme adéquat : on y trouve peu de détails de son quotidien, mais les passages de romans y sont légion, à tel point que, dans son cas, il n'est pas pertinent de séparer le journal de la littérature. Il écrivait, un point c'est tout.

Kafka lui-même ne parlait ni « d'œuvres » ni de « romans », mais de « documents ». Il « n'écrivait » pas, il « griffait », dans le sens d'égratigner, d'érafler. En d'autres termes, il n'écrivait pas, il faisait résonner les mots, il vibrait avec eux. Ses « documents » n'étaient qu'une trace, un vestige de ce processus. Un peu comme l'image rémanente des mouvements d'un danseur. Il n'écrivait pas pour mettre des mots sur quoi que ce soit, mais pour écouter la mélodie qu'ils produisaient tandis qu'il les couchait sur le papier. Je n'essaie pas de dire qu'il a apporté quelque chose de « nouveau » : un fossé infranchissable le sépare des autres écrivains. J'aimerais comprendre la nature de ce gouffre, mais elle m'échappe irrémédiablement, car j'ai grandi en me nourrissant d'autres plumes que la sienne. Pourtant, à l'occasion, une sensation très nette m'envahit avant de s'évanouir aussitôt, telle la frontière de l'éveil qui, d'après (les enseignements attribués à) Dōgen, s'éloigne dès qu'on s'en approche. Les sportifs racontent vivre des expériences similaires : après avoir multiplié les entraînements, à un moment donné, ils ont la sensation d'avoir exécuté le geste parfait, mais cette impression s'évanouit rapidement.

Dans son journal, Kafka écrit à plusieurs reprises qu'il « progresse bien depuis quelques jours ». Mais ces derniers temps, j'en suis venu à penser que la régularité des progrès n'est pas si importante. Jour après jour, Kafka faisait chanter les mots dans ses romans, dans ses lettres, dans son journal. Tel le sportif qui s'entraîne inlassablement, tel Dōgen qui a voué sa vie à la pratique de la méditation assise, il persévérerait dans sa quête de cet instant de grâce.

C'est le fruit des efforts d'individus hors du commun comme ceux-ci qui nous fait prendre conscience du temps qu'ils ont consacré à leur art et de leur persévérance. En l'absence de résultat exceptionnel, personne ne prend la mesure des heures qu'ils ont consacrées à

poursuivre cet objectif, et ils tombent dans l'oubli. Personnellement, j'ai l'impression que cette vision du monde est fondamentalement fautive et qu'elle nous fait passer à côté de beaucoup de choses.

Si j'en suis venu à penser ainsi, c'est sans doute parce que je consacre le plus clair de mon temps à m'occuper de chats, chez moi et en dehors. Certaines personnes laissent des traces, les chats non. Cette constatation a réellement contribué à ma réflexion. Du moins, au début. Nous parlons avec fierté des victoires « historiques » de l'humanité auxquelles nous n'avons pas personnellement contribué, tout en bannissant ceux qui n'ont rien accompli. Ce faisant, nous nous rejetons nous-mêmes. Pendant ce temps, les chatons fringants de 2003 ont pris de l'âge et ne sont plus au mieux de leur forme. Je m'occupe d'eux, mais mes soins font rarement des miracles. La plupart de mes tentatives se soldent par des échecs sur lesquels je n'ai pas le temps de m'appesantir, car je dois réfléchir à la prochaine étape.

Ce qui est plus difficile à discerner dans un roman, c'est le processus d'élaboration. On peut voir un morceau de musique ou une chorégraphie prendre forme au fil des répétitions, fausses notes et faux pas s'invitent jusque dans les représentations, mais ni les créateurs ni le public ne s'en émeuvent. Dans le cas d'un tableau, il suffit de filmer l'artiste en train de peindre pour que n'importe qui puisse regarder la toile prendre vie. Même lorsque celle-ci est terminée, la superposition des couleurs et la touche du pinceau restent visibles, ce qui permet même aux non-initiés d'imaginer le processus. En d'autres termes, un tableau est une trace des mouvements du peintre.

Je suis écrivain, mais c'est pourtant la littérature qui me semble le plus inaccessible, car si je devais juger un roman à partir du seul texte, ma réflexion se limiterait sans doute à me demander si ledit roman est, ou non, réussi. J'ai toujours trouvé la musique, la danse et la peinture plus stimulantes que la lecture, parce que je m'intéresse davantage à l'élaboration d'une œuvre qu'à sa forme finale.

Lorsqu'une œuvre est achevée, son « élaboration » désigne, très littéralement, le processus qui a mené à ce résultat, mais pendant que l'artiste s'attelle à la tâche, il est bien conscient du fait que ce cheminement pourrait ne jamais aboutir. Je pense qu'un jour ou l'autre, tous les écrivains ont commencé un roman qu'ils ont abandonné en cours de route. Le premier obstacle que tout aspirant romancier doit surmonter avant de se lancer sur la scène littéraire, c'est de mettre la dernière main à un texte, de l'écrire jusqu'au bout.

On termine un texte, puis un autre et encore un autre et, enfin, on fait ses débuts. Mais une fois lancé, on ne se départit pas si facilement de l'angoisse de la page blanche. Beaucoup de gens s'imaginent que ceux qui vivent de leur plume ont percé « le secret pour mener le processus d'écriture à son terme », alors que ces derniers ont seulement pris l'habitude de se forcer à construire leurs livres à rebours par peur de l'échec.

On me rétorquera que c'est sans doute ça, le « secret », mais non. Au fond, l'expression que j'ai employée (« le secret pour mener le processus d'écriture à son terme ») est en contradiction avec l'écriture d'un roman telle que je la conçois. « Mener le processus d'écriture à son terme », c'est aller de l'avant coûte que coûte ; « le secret », c'est partir de la fin sans se laisser tenter par une méthode primitive et maladroite comme celle-ci. Comme je suis seul à tenir ce discours, j'ai employé à nouveau par mégarde des expressions toutes faites et je me suis rapidement retrouvé dans une impasse. Finalement, j'ai mis une demi-journée à écrire ces deux derniers paragraphes.

Ne pas partir de la fin, se contenter d'aller de l'avant, c'est peut-être revenir à Kafka, mais j'ai beau l'invoquer encore et encore, je ne le comprends toujours pas. Penser qu'il suffit d'écrire un mot pour qu'il soit compris revient à comparer le cerveau humain à un ordinateur. Sauf que le cerveau n'est qu'un organe et qu'il faut répéter l'information à de nombreuses reprises pour qu'il « l'enregistre », quoique ce terme soit lui-même associé à l'idée d'entrer des données dans une machine.

Écrire un roman sans partir de la fin, aller de l'avant en acceptant l'incertitude quant à sa capacité à l'achever, constitue une expérience radicalement différente. L'enjeu n'est plus de produire un jour un texte abouti, il se résume à l'acte d'écrire, ou plutôt à laisser les mots proliférer. À coucher des mots sur le papier, tout simplement.

On est au-delà de la forme. Un jour, un guitariste et un saxo-sopraniste qui se trouvaient par hasard dans la même pièce ont passé la journée, du matin au soir, à improviser. En l'apprenant le lendemain, un de leurs amis a exprimé son regret de ne pas avoir été là. N'est-ce pas suffisant ? Un ami me dit que la veille, il a travaillé sur un roman toute la journée. Je réponds qu'il a de la chance, que ces jours-là sont précieux.

Quand on envisage l'écriture d'un roman à la lumière de la session d'improvisation des deux musiciens, ce dialogue n'est pas totalement improbable. D'ailleurs, n'est-ce pas ce qui se produirait si l'on appliquait à la lettre la méthode de Kafka ?

On écrirait comme un musicien joue de son instrument, comme un danseur danse. L'acte d'écriture, jusque-là dominé par l'obligation de performance, se libérerait enfin de cette contrainte. En définitive, ce que j'essaie de dire, c'est que ce n'est pas parce que Max Brod s'est refusé à brûler les manuscrits de son ami, comme celui-ci le lui avait demandé, que nous connaissons l'œuvre de Kafka.

Si Max Brod s'était exécuté, si les écrits de Kafka n'avaient pas été diffusés, le monde aurait pourtant fini par entendre parler de lui.

Par quel miracle, vous demandez-vous ? Eh bien parce que le but de l'écriture n'est pas de produire des textes achevés, mais dans l'acte d'écrire lui-même.

L'obsession du texte achevé enferme l'auteur dans une cage de mots. Les dominants, ce ne sont pas les personnes ou les organisations qui exercent l'autorité et le pouvoir, mais bien les mots. La « Direction suprême » de *La Muraille de Chine*, c'est peut-être le langage lui-même. Plus qu'une interprétation, c'est un sentiment indéfinissable qui s'est emparé de moi à la lecture. Savoir manier le langage, c'est être ligoté par les normes qui le régissent, c'est ériger en son for intérieur un panoptique au sens foucauldien du terme – un système de surveillance auquel rien n'échappe. Cela peut sembler excessif, mais c'est mon ressenti. Le sujet n'existe que dans ce cadre restreint.

Dans de nombreux domaines, les techniques actuelles ne parviennent pas à égaler les méthodes du passé qui se sont perdues, mais dont le résultat (c'est-à-dire la forme) est parvenu jusqu'à nous. Dans les arts du céladon, de la nacre, des sabres japonais, de la porcelaine de Saxe, des poupées en porcelaine et tant d'autres, nous n'atteignons plus le même niveau. Non parce qu'ils ont été poussés à leur paroxysme par des artistes et artisans de génie, mais parce que nous confondons forme et technique. Ou plutôt, parce que nous avons confondu la technique qui permet de maîtriser un art et la technique en tant que pratique. Ce n'est pas un hasard si les communautés qui maîtrisaient des techniques avancées obtenaient les faveurs des rois et des empereurs. Pour qu'une technique se perpétue, il est nécessaire qu'elle se maintienne à un certain niveau sans s'égarer dans une recherche esthétique.

En d'autres termes, il est important qu'elle continue à évoluer latéralement (dans le cas d'un roman, en allant résolument de l'avant) avant que la beauté (la forme) ne l'appauvrisse en la raffinant à l'extrême. Le guitariste et le saxo-sopraniste que j'évoquais tout à l'heure sont Derek Bailey et Steve Lacey. Leurs performances dégagent une impression de flottement et ont un côté décousu qui me dépasse encore la plupart du temps, mais si j'arrive un jour à les

écouter sans chercher à les comprendre, alors je parviendrai peut-être, en contemplant la nature,
à écrire des mots qui se dissipent comme la brume.

Kazushi Hosaka

Automne 2012