

## « Au-delà des mots », préface à l'édition de poche

« C'est parce que les romanciers sont des professionnels des mots » est une formule que je déteste. Elle fait preuve de trop d'indifférence à l'égard de notions comme le pouvoir coercitif ou contraignant des mots ou encore leur capacité à exclure ce qui est en dehors de la chose nommée.

Pour diverses raisons, j'ai eu récemment de nombreuses occasions de me remémorer cette période de la vie qui va du jardin d'enfants aux environs de l'adolescence ; lorsque ressurgit un souvenir de cette relation que j'ai avec les mots, je ressens que mon corps, qui évoluait jusque-là librement, se met à résister, comme il le ferait si l'on tentait de le maintenir en place de force par une pression des mains sur les épaules.

On dit que « sans les mots, on ne pourrait pas communiquer » ou que « sans les mots, on ne pourrait rien préserver », mais est-ce seulement vrai ? En ce qui me concerne, et cela n'a pas cessé depuis mon enfance, quand je m'exprime du mieux que je peux, on me dit « mais parle de manière plus compréhensible ! »

C'est absurde. J'ai concentré tous mes efforts, utilisé la totalité de mon corps pour exprimer à travers mes mots, ma voix et mes gestes ce que je voulais transmettre. Pourquoi, en réponse à cela, mon interlocuteur utilise-t-il des affirmations telles que « je comprends/je ne comprends pas » qui jugent de manière arrogante la personne qui se trouve en face de lui ?

On ne dit pas « mais montre-moi de manière plus compréhensible ! » lorsqu'un événement se produit devant soi ou qu'un paysage se déroule sous ses yeux ; de manière similaire, la personne qui essaie de communiquer de toutes ses forces est elle-même le phénomène observé. Un phénomène n'est pas une chose que l'on comprend, c'est un fait dont on est témoin et que l'on garde en mémoire.

Écrire un roman permet à son auteur de se rendre compte à travers lui que « comprendre » ou « saisir » quelque chose est un acte superficiel qui n'utilise qu'une petite part de notre cerveau ; c'est là une condition préalable à l'écriture. Si l'on écrivait uniquement des romans dans ce but, ceux-ci seraient des choses bien mesquines, mais puisque cette condition préalable existe, même si l'on tente d'expliquer par des mots un roman que l'on vient de lire, le résultat n'est déjà plus du tout le même roman.

Le son créé par un instrument en musique, les traits et les couleurs d'un tableau, la texture du matériau et la forme d'une sculpture, les mouvements d'une danse ou la forme corporelle

d'un danseur : les mots dans un roman sont de cet ordre-là, ils n'existent pas pour expliquer quelque chose. Certes, cette fonction explicative n'est probablement jamais totalement absente, mais j'envisage plutôt l'idéal suivant : j'ai entre les mains une sorte de gaz visqueux de la taille d'un ballon de baudruche que j'essaie de faire tourner lentement, que je malaxe pour en changer la forme. Sur ce, un autre gaz visqueux, à peu près identique, mais tenu entre les mains par une autre personne, se met, avec un léger décalage temporel, à tourner, à changer de forme de manière similaire...

Non, là on se croirait dans une secte, ça ne va pas. Je fais bien quelque chose de mon côté, mais c'est une chose qui à première vue n'a aucun rapport, qui ne semble aucunement en réponse à ce que je fais, qui se passe dans l'esprit du lecteur.

Dans ce livre, je parle du roman *Les jours heureux* de Nobuo Kojima ; lorsque j'ai lu ses romans, et en particulier ses *Fables*, je me suis retrouvé dans un tel état d'exaltation que j'ai eu envie de lâcher le livre et de me mettre à courir. Dans les *Fables*, les mots écrits en tant que tels dépassent leurs fonctions limitées de communication ou d'explication et une force tourbillonne en émettant des sons anarchiques.

C'est Kafka qui fut le premier à écrire des romans de ce genre. « L'anxiété tapie au fond du cœur de l'homme moderne, etc. » ou « la société moderne dominée de bout en bout par la bureaucratie, etc. » sont des *interprétations* de l'œuvre de Kafka qui nous viennent à un stade dans lequel l'enchaînement des phrases de l'auteur n'est déjà plus sous nos yeux. Lorsque l'on est en pleine lecture, c'est différent : Kafka nous fait avant tout comprendre que lire comme si l'on se joignait à lui dans l'écriture, que lire comme si l'on écrivait, est quelque chose de vraiment palpitant et réjouissant.

Kafka n'avait sûrement pas lui-même un tel dessein en tête quand il écrivait, ou plutôt, il n'y avait chez lui aucune *intention*. En partant d'une scène d'ouverture, il se mettait simplement à écrire, sans savoir lui-même jusqu'où évolueraient les phrases, les personnages, les espaces ou les pensées qui lui avaient été inspirés par cette scène. Ce qui est ainsi remarquable dans les romans et fragments produits de cette manière, c'est qu'ils se terminent à l'endroit où l'écrivain s'est dit « je ne peux plus continuer ». Il y a bien des romans qui ont eu la chance de parvenir à leur dénouement, mais comme terminer l'écriture n'était pas un impératif catégorique pour Kafka, le lecteur ne s'y trouve pas confronté aux calculs dans lesquels un écrivain se laisse entraîner sur la base d'obligations du type « je dois terminer ce roman » et « pour terminer ce roman (sans me retrouver bloqué en cours de route), je ne vais pas ici faire comme ceci, mais

plutôt comme cela ». Voilà pourquoi il est impossible de se souvenir de l'intrigue des romans de Kafka.

La raison pour laquelle *La Métamorphose* est le plus lu des romans de Kafka est évidemment liée à ce que son propos — le personnage principal se retrouve métamorphosé en insecte — est intelligible, choquant et facile à communiquer à autrui ; mais n'est-ce pas aussi en grande partie parce qu'il s'agit d'un roman dans lequel, chose exceptionnelle pour Kafka, on peut se souvenir de l'intrigue dans son ensemble ?

Même après deux ou trois lectures d'un roman comme *Le Château*, il ne reste pratiquement rien de cette conscience situationnelle du contenu dont on dispose, dans une certaine mesure, après la lecture d'un roman ordinaire et qui nous permet de savoir ce qui est écrit à un endroit donné du livre et comment le récit se poursuit. Ce que je désigne par « conscience situationnelle », c'est la capacité la plus élémentaire à se situer, comme savoir quel jour on est et où l'on se trouve. Si l'on élargit cette notion à la capacité à considérer une œuvre de manière globale, on peut dire que c'est ce que fait le lecteur qui veut « saisir » ou « comprendre » une œuvre ; Kafka, en revanche, est lui-même complètement dépourvu de cette capacité.

L'écrivain Kafka n'influe pas activement sur l'œuvre d'un point de vue global. Autrement dit, sur ce point, ceux qui interprètent son œuvre comme exprimant « l'anxiété tapie au fond du cœur de l'homme moderne, etc. » ne sont pas, comment dire, complètement hors de propos : les critiques qui ont perçu la petite voix qui s'élève de l'enchaînement des phrases pour décourager une lecture globale du texte ne peuvent justement pas s'empêcher de devenir anxieux ; que l'écrivain n'influe pas activement sur l'œuvre en cours d'un point de vue global, n'est-ce pas là quelque chose de grave qui ébranle plus l'image que l'on se fait de l'auteur que ce que pensent les critiques en tant que lecteurs ?

L'auteur dispose d'un plan général de l'œuvre qu'il se propose d'écrire et, durant le processus d'écriture, il change activement ses plans selon les besoins : ne serait-ce pas, plus pour les destinataires d'une œuvre que pour ceux qui en sont les créateurs, une présupposition nécessaire à l'image de l'auteur ? On dit que c'est l'auteur qui comprend le mieux le sens de son œuvre et que c'est à lui qu'il convient de poser des questions par rapport à celle-ci. Cette image stable de la relation œuvre-auteur ne serait-elle pas plus importante pour le lecteur que l'existence du noyau que forme le personnage principal d'un roman ?

Je m'en rends bien compte quand je me mets à la place du lecteur : lorsque l'on est dans la partie introductive d'un roman ou même d'un film, on comprend mal en quoi consiste

l'univers narratif et cette sorte de charge mentale est considérable. Sans l'espoir, sans l'assurance que tôt ou tard on aura comme lecteur, à l'instar de l'auteur, une vue claire et dégagée sur l'univers narratif dans lequel on est en train de s'engager, les difficultés du début finissent par se transformer en calvaire.

Prenons par exemple *La Muraille de Chine*, qui n'est pas tant une histoire inachevée de Kafka qu'un fragment plutôt long qu'il a cessé d'écrire avant d'en atteindre la conclusion, et qui démarre par une description de la construction de la Grande Muraille de Chine. Après avoir lu ce récit, quelqu'un serait-il capable d'expliquer à quel endroit et par quelle transformation l'histoire devient vers la fin celle d'un empereur qui réside à Pékin, avec l'interlocuteur « toi » assis au bord de la fenêtre et qui attend l'arrivée du messager impérial ? Je suis sûr que non. Déjà, je ne me souviens même plus de la fin de l'histoire, ou plutôt à quoi ressemble la dernière partie que Kafka a écrite avant de s'arrêter. On ne sait pas pourquoi, mais le récit se poursuit au-delà de l'histoire du messager impérial et devient celle du père du narrateur.

Si, après avoir lu cette histoire, le lecteur, en dépit de son incapacité à décrire l'intrigue, se lance dans une interprétation du genre « bref, *La Muraille de Chine* c'est... », n'est-il pas en train de fuir les mouvements de cette histoire ? Un lecteur qui s'exprime de cette manière cherche sûrement à se comporter de manière active vis-à-vis de l'œuvre. Cela présuppose une certaine image de la relation œuvre-auteur, à savoir que l'auteur s'est comporté de manière active vis-à-vis de son œuvre. En élargissant la discussion, on peut dire que c'était la manière dont l'homme du XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle se comportait vis-à-vis du monde. À savoir que l'homme, de la même manière qu'il est actif vis-à-vis du monde, l'est également vis-à-vis d'une œuvre dans le domaine des arts ; sa nature est de contrôler le monde ainsi que l'œuvre et non pas de courir à droite et à gauche pour s'adapter à eux.

Kafka était vraiment un homme, ou plutôt un écrivain, étonnant. En lisant les lettres qu'il a écrites à Felice et à Milena, on s'aperçoit qu'il générait un torrent de mots. Il écrivait en une nuit des lettres d'une longueur équivalente à dix ou vingt pages dactylographiées, et cela presque chaque soir. On ne sait pas à quel point les jours où il écrivait des lettres coïncidaient avec ceux où il écrivait des romans, mais on sait qu'il tenait également un journal. J'utilise le mot journal, mais celui-ci contenait peu d'éléments documentaires sur sa vie quotidienne et beaucoup plus de fragments de romans, bien que la distinction entre ce qui tient du journal et ce qui tient du roman n'ait presque aucun sens chez Kafka ; en tout cas il écrivait.

Kafka n'appelait pas son travail « œuvres » ou « romans », je crois qu'il parlait de

« documents », et il ne disait pas « écrire » mais « gratter », comme dans le mot égratignure. En d'autres termes, Kafka n'écrivait pas, il faisait plutôt sonner les mots, il les utilisait pour créer une pulsation. Ce qu'il écrivait était une trace, une empreinte, proche de l'image rémanente du mouvement d'un danseur.

Kafka n'écrivait pas pour reproduire quelque chose qui existait avant d'écrire, il écrivait pour écouter ce qui émergeait de son écriture. Je ne veux pas parler de la nouveauté de Kafka. Il y a une différence déterminante entre lui et les autres écrivains. J'aimerais bien en saisir l'essence, mais comme j'ai moi-même grandi en lisant les textes d'écrivains autres que Kafka, je n'y parviens pas. Parfois, il arrive tout de même qu'une idée très nette se forme dans mon esprit, mais celle-ci disparaît aussitôt, à l'instar de cet état d'illumination dont parlait (à ce que l'on dit) le maître zen Dōgen. Les athlètes disent aussi la même chose. Ils enchaînent entraînement sur entraînement et puis un beau jour, ils ont cette sensation que « ça y est ! », mais celle-ci disparaît aussitôt.

Quand on lit le journal de Kafka, on voit qu'il écrit aussi à plusieurs endroits qu'il a « fait de bons progrès ces derniers jours ». Malgré cela, j'ai récemment commencé à penser que ce n'était pas cela qui l'intéressait. C'était, jour après jour, de continuer à faire sonner les mots quoi qu'il arrive, que ce soit dans ses romans, ses lettres ou son journal. C'était de se dévouer entièrement à atteindre cet instant particulier de réalisation, comme les athlètes qui enchaînent entraînement sur entraînement, ou comme Dōgen qui se consacrait exclusivement à la pratique du zazen.

On dit que c'est sur la base des résultats exceptionnels que nous ont laissés ce genre de personnes extraordinaires que l'on réalise l'accumulation de temps et d'actes qui ont été nécessaires pour y parvenir. Que si ces résultats exceptionnels n'étaient pas préservés, l'énorme quantité de temps qui les a précédés (ou qui les entoure) resterait inconnue de tous et disparaîtrait dans les ténèbres du temps. Cette image du monde n'est-elle pas essentiellement une erreur qui a engagé la perception humaine dans la voie de la trivialité ?

Si j'en suis arrivé à penser ainsi, c'est peut-être dû au fait que j'ai passé jusqu'ici beaucoup de temps à m'occuper de chats dans et hors de la maison. Les personnes laissent peut-être quelque chose à la postérité, mais les chats eux ne laissent rien. Il y a aussi ça. Enfin, au début, c'était comme ça. On appelle fièrement ce que l'on n'a même pas fait soi-même « l'histoire de l'humanité » et l'on en exclut tous ceux qui n'ont rien accompli. Résultat, on s'en exclut soi-même. Quoi qu'il en soit, en 2003, mes chats, qui jusque-là étaient jeunes, en bonne santé et

nécessitaient peu de soin, commencèrent à souffrir de divers maux liés à leur âge. Pour moi qui prends soin d'eux, il est plutôt rare que j'obtienne des résultats visibles et la plupart de mes tentatives ne donnent rien, mais plutôt que de me lamenter éternellement sur ce manque de résultat, il faut que je réfléchisse à ma prochaine action.

Le roman est le type d'œuvre dont le processus de création est le plus difficile à observer. Dans le cas de la musique ou de la danse, on peut assister aux répétitions pendant lesquelles l'œuvre prend forme et il arrive même lors des représentations que des erreurs soient commises en jouant ou en dansant, mais tant le créateur que le spectateur pensent que c'est ainsi qu'une œuvre est censée être. C'est la même chose en peinture : n'importe qui peut voir le processus d'application des couleurs sur la toile s'il est enregistré sur film et, comme on peut aussi voir l'ordre de superposition des couleurs et les coups de pinceau sur une peinture achevée, même une personne qui n'est pas peintre peut s'imaginer le processus de création d'une peinture. Autrement dit, la peinture est la trace du mouvement de la main.

Je dois avouer que tout romancier que je suis, le roman est la chose avec laquelle j'ai le moins de familiarité, et ainsi, si j'avais réfléchi aux romans seulement en leurs propres termes, peut-être n'y aurais-je effectivement vu que des « romans bien ou moins bien réussis ». Mon exposition à la musique, à la danse et à la peinture ayant été une plus grande source de stimulation que la lecture de romans, mon intérêt s'est, dès le début, porté beaucoup plus sur le processus de création que sur la forme achevée de l'œuvre.

Ce que j'appelle le « processus de création » prend son sens littéral si l'œuvre est déjà achevée, mais pour la personne effectivement en train de créer cette œuvre, il s'agit plutôt d'un « processus de non-achèvement potentiel ». Qui n'a pas fait l'expérience de commencer l'écriture d'un roman, de ne pas arriver jusqu'au bout et de l'abandonner à mi-chemin ? La première barrière que l'on a dû franchir avant de faire ses débuts en tant que romancier est celle de terminer une œuvre, d'aller jusqu'au bout de son écriture.

C'est en allant jusqu'au bout de l'écriture d'une œuvre une première fois, puis en répétant ce processus plusieurs fois que l'on devient romancier. Même après ses débuts, on est toujours dans l'angoisse de « ne peut-être pas arriver à écrire jusqu'au bout ». Beaucoup pensent sans doute que les romanciers ont « trouvé l'astuce pour écrire jusqu'au bout ». Cependant, il ne s'agit pas véritablement d'une « astuce » ; c'est simplement qu'ils se sont habitués à effectuer les tâches obligatoires pour bâtir une œuvre en calculant à rebours à partir de la conclusion, et ainsi éviter d'échouer en cours de route.

Beaucoup diront probablement que c'est justement ça « l'astuce », mais ce n'est pas le cas. Déjà, l'expression que j'ai utilisée, « l'astuce pour écrire jusqu'au bout », est en contradiction avec l'image que je me fais de l'écriture d'un roman. « Écrire jusqu'au bout » c'est commencer d'écrire et aller toujours de l'avant sans jamais s'arrêter, tandis que « l'astuce » c'est justement d'arrêter cette manière de faire grossière et inefficace et de travailler à reculons de manière constructive. Comme je suis le seul à parler en ces termes, j'ai moi aussi laissé passer par inadvertance une formule toute faite et je me suis retrouvé coincé dans une mauvaise passe. C'est pour cela que j'ai stagné pendant un jour et demi entre le paragraphe précédent et ce dernier.

Parler d'écrire un roman, non pas en calculant à rebours à partir de la conclusion, mais en allant toujours de l'avant sans s'arrêter, c'est peut-être revenir une fois de plus à Kafka, mais peu importe le nombre de fois que l'on revient à lui. L'idée que les mots puissent être transmis en les écrivant une seule fois est un concept qui nous vient du stockage informatique ; puisque le cerveau fait partie du corps humain, on ne peut pas y enregistrer de mots à moins de les répéter à de nombreuses reprises, quoique le mot « enregistrer » soit peut-être déjà une référence à la saisie informatique.

Sans calculer à rebours à partir de la conclusion, et avec l'éventualité de « ne peut-être pas arriver à écrire jusqu'au bout », le fait d'écrire en allant toujours de l'avant sans s'arrêter est, pour l'acte d'écriture d'un roman, un évènement d'une tout autre dimension que le calcul à rebours : il finit à un moment ou à un autre par ne plus se soucier de la forme achevée, à réduire le roman à l'acte « d'écrire », ou plutôt à se diffuser à l'intérieur de l'acte « d'écrire », ou plutôt à nous forcer à l'acte « d'écrire » lui-même.

Il ne s'agit dès lors plus de la forme. Un jour, un guitariste et un saxophoniste soprano se sont retrouvés dans la même pièce et, pendant toute la journée, du matin jusqu'au soir, ils ont échangé des improvisations telles qu'elles leur venaient à l'esprit. L'ami qui m'en a parlé le lendemain m'a dit : « Ah, quelle chance ils ont eue ! J'aurais bien aimé être là moi aussi. » N'est-ce pas suffisant ? Si un ami me dit « moi, hier, j'ai passé toute la journée à écrire mon roman », je lui dis : « ah, quelle chance tu as eue ! Les journées comme ça c'est quand même chouette, non ? »

Considérée à l'aune de cette journée où le guitariste et le saxophoniste soprano ont échangé des improvisations, l'image de l'écriture d'un roman que j'ai décrite plus haut n'est pas non plus totalement invraisemblable. Ou plutôt, n'est-ce pas là que l'on aboutit si l'on continue

d'affiner ce que Kafka a fait ?

Écrire, de la même manière qu'un musicien joue de son instrument, ou qu'un danseur exécute une danse. L'acte d'écrire, qui avait été au service du maître qu'est « l'enregistrement », peut enfin échapper à ses contraintes et se mouvoir librement. Bref, ce que je veux dire, c'est qu'il est faux de penser que c'est parce que son ami Max Brod a trahi son souhait et n'a pas brûlé ses manuscrits que nous savons que Kafka a écrit.

Même si Max Brod avait, à l'époque, brûlé ses manuscrits et que ses écrits n'avaient jamais circulé dans ce monde, le monde aurait un jour ou l'autre appris l'existence de Kafka.

Comment une telle chose est-elle possible ? C'est parce qu'écrire n'est pas le fait d'achever quelque chose et de le laisser à la postérité, c'est un acte en soi.

À donner trop d'importance au fait de terminer et de laisser quelque chose à la postérité, on finit par tomber dans le piège tendu par les mots. Ceux qui dirigent ne sont pas ici les personnes ou les organisations qui exercent l'autorité et le pouvoir, ce sont les mots eux-mêmes. Ainsi, le « Conseil Suprême » qui apparaît dans *La Muraille de Chine* est peut-être justement composé des mots eux-mêmes. Plus qu'une interprétation, il s'agit là d'une sensation indescriptible, mais bien réelle, que je ressens lorsque je suis plongé dans la lecture. Il peut paraître exagéré d'affirmer qu'une connaissance intime des mots conduit à être entravé par les normes linguistiques ou à créer un panoptique de Foucault (un système de surveillance panoramique) à l'intérieur de soi-même, mais c'est assurément ainsi que je le ressens. Le sujet ne dépasse pas le champ d'action qu'il définit.

Il existe de nombreux savoir-faire du passé dont il subsiste uniquement le résultat (la forme) et dont le niveau de technicité n'est plus atteint aujourd'hui. Le céladon, les incrustations de nacre, les sabres japonais, la porcelaine de Meissen, les poupées Jumeau, etc. Ce n'est pas parce que ces savoir-faire ont été perfectionnés par des génies que nous n'atteindrons plus jamais ce niveau ; c'est la conséquence de l'illusion que l'essentiel est dans la forme. À l'inverse, si ces savoir-faire ont atteint un certain niveau, n'est-ce pas à cause d'un faux pas de leur part en tant qu'actes ? Ce n'est certainement pas une coïncidence si les groupes qui possédaient des savoir-faire de pointe ont été sous la protection des rois et des empereurs. Afin que ses savoir-faire subsistent en tant qu'actes, ne fallait-il pas qu'ils continuent à maintenir un niveau acceptable sans se laisser induire en erreur par l'idée de beau ?

Somme toute, avant qu'il ne s'affine et converge vers le beau (la forme), n'est-ce pas le fait de continuer d'évoluer latéralement (ou, dans le cas d'un roman, d'écrire continuellement



en avançant) qui constitue le savoir-faire ? Le guitariste et le saxophoniste soprano dont j'ai parlé plus haut s'appellent Derek Bailey et Steve Lacey ; la sensation de flottement qui émane de leur musique, l'impression de décousu semblable à un jeu d'enfant, je n'arrive que rarement à me mettre sur la bonne longueur d'onde pour les apprécier. Cependant, si je pouvais arriver à écouter leurs performances de manière plus spontanée, ne serais-je pas alors capable, tout en regardant la nature, d'utiliser les mots de manière à les faire se dissiper tel un nuage de brume ?

Kazushi Hosaka

Automne 2012