



Olivier Rollet

Chapiteau existentiel

En Hongrie, une organisation contraint un homme à s'exprimer devant un public impassible. Par-delà la mélancolie et la révolte, *Thésée universel* de László Krasznahorkai exhorte au renoncement matériel.

Au cœur d'un bâtiment exhalant une odeur rance, un anonyme aux « vêtements miteux » consent bon an mal an à discourir sur le thème de la tristesse. L'organisation qui l'a invité, qui ne figure sur aucun registre et dont il ignore jusqu'au nom, lui a laissé carte blanche. Notre pseudo-conférencier, « expert d'aucune question », décide donc d'évoquer le souvenir de ce jour de novembre où l'exhibition du cadavre d'une baleine dans la remorque spectrale d'un cirque itinérant l'attrista. Ce jour où, enfant, les habitants de sa petite ville natale furent confortés dans leur « certitude que l'homme allait s'autodétruire dans une montée en puissance progressive de haine, engendrée par sa peur de lui-même. » Procédant à une mise en abyme frontale de *La Mélancolie de la résistance* – véritable chef-d'œuvre de László Krasznahorkai (Gallimard, 2006) –, le premier discours de *Thésée universel* ironise sur ces livres qui, tout en lorgnant du côté du sens universel, prétendent savoir ce que dissimulent et le corps mort d'une baleine et l'insondable tristesse. Plus on pénètre le dédale narratif de *Thésée universel*, plus l'étau se resserre. Entre le deuxième discours (« Dans quel monde aimeriez-vous vivre ? ») et le troisième (« La possession »), les conditions de notre locuteur se sont obscurcies. Escorte armée, refus

d'ouvrir la porte de l'auditorium lors de la seconde conférence, choix des sujets imposé et, enfin, séquestration dans un sous-sol avec deux sorties quotidiennes autorisées, entret en cuisante résonance avec le contenu de ses propos. En insérant ce qui ressemble à des saynètes tragi-comiques, László Krasznahorkai confronte le lecteur à l'absurdité des lois « inexplicables et incontestables » qui régissent le monde des hommes, à la caducité de la notion (naïve) de Bien face à l'empire du Mal, ainsi qu'aux « instincts de petitesse et de jouissance immédiate » inhérents au désir apocalyptique de posséder. Un désir de posséder dont l'orateur acrobatique et impavide de *Thésée universel* semble s'être affranchi jusque dans la langue même.

À Bordeaux, dans le petit salon de l'hôtel Gambetta, László Krasznahorkai nous salue dans un français lapidaire ; français dont on apprendra qu'il tenta d'acquiescer les rudiments en lisant l'intégralité d'*À l'ombre des jeunes filles en fleur* de Proust au moyen d'un dictionnaire et d'une bonne grammaire. Après avoir évoqué Berlin, ville où il vit, non loin d'Imre Kertész dont la « promiscuité et l'amitié lui donnent beaucoup de force », et ses diverses collaborations avec le cinéaste hongrois Béla Tarr, l'auteur de *Tango de Satan* (Gallimard, 2000) parle volontiers de son travail, avec force pantomime.

ENTRETIEN LASZLO KRASZNAHORKAI

À travers son titre énigmatique, votre nouveau texte publié en français convoque d'emblée la mythologie grecque. Quel rapport peut bien unir votre narrateur « *tombé en disgrâce* » et Thésée, le héros vainqueur du Minotaure ?

Outre le fait que ce titre peut être lu comme une formule mathématique qui engloberait pour les résoudre tous les problèmes existentiels de l'homme, il renvoie à un passage qui se trouve dans le troisième discours, quand le protagoniste, alors captif, propose de continuer son allocution sous réserve de trois conditions à remplir. Ces trois conditions – la demande des documents et autres objets de son enfance, celle de deux cent vingt mille mètres de fil et, enfin, celle d'un revolver – constituent une référence au cheminement de Thésée dans le labyrinthe. Le protagoniste entend emprunter le même chemin que Thésée, mais à l'envers. Il ne s'agit pas de l'inversion du mythe, mais de l'inversion de son parcours. L'orateur ne veut pas sortir du labyrinthe. Il veut y entrer pour aller vers le fond, jeter le fil et y rester. *Thésée universel* est en quelque sorte le récit d'un destin labyrinthique. Au fur et à mesure qu'il prend conscience de son état de captif, notre faux conférencier semble comme perdu, pris au piège. Et finalement, la trame des trois discours se développe à partir de points relativement simples pour s'ouvrir sur le néant. Une chose très importante à mes yeux, cette interprétation n'est pas donnée par le texte. Je refuse l'écriture didactique, en sorte que c'est au lecteur de retrouver le fil d'Ariane.

Diriez-vous que les trois contre-discours qui composent *Thésée universel* sont une manière de réponse oblique aux sermons d'Irimiás dans *Tango de Satan* et aux boniments de Mme Eszter dans *La Mélancolie de la résistance* ?

Oui, c'est juste. *Thésée universel* désamorce ou déjoue la dimension coercitive de la parole, ce grâce à l'ignorance, aux détours discursifs et à l'ironie socratique du locuteur. Mais si l'usage de ce que vous appelez discours, et que j'appelle monologue, a bel et bien progressé, je dois préciser ceci que je ne suis absolument pas prisonnier de mes propres livres. Je n'ai jamais ressenti l'obligation d'aller toujours dans le même sens en suivant une logique précise. Certes, *Thésée universel* est une œuvre qui diverge du point de vue de la forme, mais la main reste la même, le cerveau et le monde restent les mêmes. Il n'y a chez moi aucune préconception. Je ne pars jamais d'une idée pour élaborer la forme, et vice-versa. Écrire ne consiste pas à s'intéresser tantôt au contenant, tantôt au contenu, mais à façonner un contenu-forme. Je ne dissocie jamais l'onde de l'eau.

Votre narrateur se définit lui-même comme un « orateur complètement ridicule », un « bafouilleur parlant dans sa barbe ». Serait-il un double littéraire du singe savant de « Communication à une Académie » de Kafka ?

À vrai dire, pour être très précis, *Thésée universel* renvoie d'abord aux *Méfaits du tabac* d'Anton Tchekhov. L'antihéros de Tchekhov vient faire une allocution scientifique, mais au lieu d'exposer les dangers que représente la consommation de tabac il ne parle que de ses tourments familiaux. Quant à Kafka, sa personne est bien plus présente que ne peut l'être la nouvelle que vous mentionnez. On peut très bien imaginer que c'est Kafka lui-même qui se rend à cette conférence, devant cette étrange organisation. Sans Kafka, jamais je n'aurais pu écrire. Il a toujours été pour moi absolument important. Quand je rentrais après l'école, quand j'avais peur de mon père, je lisais et relisais *Lettre au père*. Je suis né avec un bouquin de Kafka dans mes langes.

***Thésée universel* ne divulgue l'identité d'aucun de ses protagonistes et ne dissémine que d'infimes indices spatio-tempo-**

rels. Cette indétermination recèle-t-elle quelque ruse, quelque stratagème narratif ?

Le lecteur doit se contenter de ces seules indications concrètes, mais vagues, tout simplement parce que ce que je décris, que ce soit la scène dans la station souterraine du Zoologischer Garten ou bien l'apparition fantomatique d'un cirque dans une petite ville hongroise, peut se produire n'importe où. Tout ça répond à une logique personnelle. Le lieu, le contexte et les personnages n'ont pas d'importance. Ce sont les sujets du discours qui importent, ce qui est dit sur la tristesse, sur la révolte et sur la possession. Je ne ruse pas. Je pourrais en dire davantage, mais qu'est-ce que ça changerait ? Disons que le 22 mars vous m'avez téléphoné depuis Budapest, vous m'avez convoqué, vous avez envoyé une voiture me chercher, une Mercedes SLK 350, pour me conduire à une conférence organisée par une société d'urbanisme, est-ce que ce luxe de détails change réellement quelque chose ? Temps et espace m'importent peu. Seule la situation compte.

Je vais vous révéler un secret : lorsque j'ai écrit ce texte, au début, j'avais en tête une scène dans une église en ruine, mais j'ai renoncé à cette idée de faire un scénario de spectacle. J'ai alors rajouté une poignée de situations, des apartés, et j'ai réalisé que ça fonctionnait très bien tout seul, sans le cadre théâtral.

Justement, y aurait-il un lien entre cette ville du sud-est de la Grande Plaine hongroise et Gyula, ville où vous êtes né en 1954 ?

Oui, sauf que cela n'a aucune espèce d'importance. La ville de *La Mélancolie de la résistance* possède les caractéristiques que ma ville de naissance possédait quelque part au début du vingtième siècle. Ou, pour être plus exact, il s'agit de la ville telle que je l'imaginais quand j'étais enfant. Malgré cela, le livre ne se déroule pas à Gyula. Peu importe d'où j'ai tiré cette ville. Et peu importe qu'elle soit teintée d'une légère souffrance. Plus rien aujourd'hui ne me lie à Gyula, hormis mon enfance disparue. *La Mélancolie de la résistance* met donc en scène une réalité qui se déroule dans une ville, et cette ville n'existe qu'une fois, dans ce livre, pour toujours.

Le faux-conférencier au « visage ravagé par l'alcool » de *Thésée universel* ne détonne pas avec le cortège des malchanceux de vos autres textes. Pourquoi posez-vous systématiquement votre regard sur la « misère des éternels déshérités » ?

Beaucoup de mes ouvrages se placent en effet du côté des perdants. Pendant une longue période, écrire au nom des victimes a constitué chez moi un vrai leitmotiv. C'est seulement à partir d'*Au nord...* que j'ai réussi à embrasser un monde plus total. Dans *Tango de Satan*, *La Mélancolie de la résistance* et *Thésée universel*, j'ai essayé de circonscrire un espace plus restreint, suggestif ; un espace clos où se débattent déshérités et précaires. Il me faut quand même ajouter que ces misérables ne sont pas des victimes au sens social du terme. Vous m'excuserez peut-être si je vous dis qu'il n'y a pas de gagnants chez moi. La victoire est momentanée ; elle dépend toujours d'une situation donnée. Il faudrait pouvoir gommer ce terme de tous les dictionnaires du monde. À Porto Rico, ou bien en Yougoslavie dans les années 90, partout où il y a un désastre humain, l'usage du mot « victoire » n'est-il pas du plus mauvais goût ?

...

... Chacun des trois discours de *Thésée universel* est ponctué par le récit de scènes déroutantes, ubuesques : la poursuite d'un clochard ayant uriné sur une zone interdite par un policier implacable, l'intrusion d'une aquaboniste dans la « version postale de l'existence », la découverte d'un « oiseau aux ailes brisées » sur l'île d'Okinawa, etc. Que signifie ce recours à la parabole ? Le locuteur ne peut pas parler en termes philosophiques, simplement parce qu'il ne connaît pas son auditoire. Il ne veut pas assumer le risque de dire des choses incompréhensibles. Et donc, il cite des exemples, il raconte des histoires. Des paraboles qui, tout en illustrant ce qu'il exprime, aident peut-être à mieux comprendre ce qu'il essaye de démontrer. Ça n'a rien à voir avec Jésus, bien sûr (rires). En fait, il s'agit d'un clin d'œil ironique au lecteur. Je lui dis : tiens, je t'apporte une petite anecdote, sois attentif, ne lâche rien, car je n'en ai pas d'autres ! Vous le savez bien, tout le reste n'est que discours. Comme ces digressions sur la philosophie de l'histoire qu'on feuillette distraitement, et qui n'intéresse personne. Comme ces passages où, dans *Guerre et Paix*, Natacha illustre les théories historiques de Tolstoï...

La milice Hajnóczy, une audience assujettissante, les membres d'un commando, mais aussi, au fil du premier discours de l'orateur, la Hongrie communiste des années 60 ou 70 : l'arrière-plan historico-politique de *Thésée universel* génère une inquiétude manifeste...

En fait, derrière le nom de cette milice se cache celui de l'auteur de *Dialogues de Ventriloque*, Péter Hajnóczy. Hajnóczy a décrit une scène à peu près identique dans un de ses bouquins. C'est une sorte d'hommage à un écrivain hongrois très, très important. J'aimerais bien qu'il soit lu en France. Au-delà de cette référence, j'ai pensé reproduire les scènes que l'on retrouve dans certains petits villages de la province hongroise aujourd'hui ; des villages où des espèces d'abrutis paramilitaires défilent en propageant des idées nazies et en proposant de résoudre la question des Roms. En Hongrie, à Berlin, en Chine ou aux États-Unis, partout l'agressivité ordinaire de la rue me sidère. Je n'aime pas respirer le mauvais esprit qui s'échappe sempiternellement de ces bouteilles pleines d'amertume, de haine. Je ne veux pas dire, comme beaucoup d'intellectuels hongrois, que tout le pays est soumis à cette situation catastrophique, non, ce ne serait pas vrai. Mais trois ou quatre villages infectés par cette idéologie, ça peut suffire à produire des effets désastreux.

Ceux qui ont accès à mes livres ne peuvent éprouver aucun sentiment de tranquillité. Le but, s'il y en avait un, consisterait à inciter ceux qui me lisent à se débarrasser des catégories préétablies à travers lesquelles ils pensent leur rapport au monde. Et s'il me fallait définir l'atmosphère dans laquelle baignent mes textes, je parlerais exactement de ça, d'inquiétude.

Une baleine misérable hante *Thésée universel* et *La Mélancolie de la résistance*. Cette messagère d'une tristesse sans objet « étendue sur (des) tréteaux en fer » n'invalide-t-elle pas la quête insensée de *Moby Dick* de Melville ?

Melville a toujours eu une grande influence sur moi. Je n'ai jamais pu m'en libérer tout à fait. *Moby Dick* offrait de nouvelles voies à notre imagination, à nos espoirs, à nos désirs. Ce roman nous parle de démesure, d'infini. Il nous dit que la vie n'est pas qu'une flaque de boue, qu'il y a autre chose. Quand j'étais enfant, j'ai véritablement rencontré *Moby Dick*. Un étrange cirque lui avait fait traverser l'Europe. Quand je me suis retrouvé devant, j'ai entr'aperçu de nouvelles perspectives : l'inconnu. Aujourd'hui encore, quand j'y repense, j'y crois, alors que je sais que rien de tout ça n'est vrai,

que tout est limité et inaccessible. Qu'il n'y a pas d'aventure.

Au terme de la deuxième partie de son premier discours, votre orateur qualifie *La Mélancolie de la résistance*, dont les dernières pages décrivent la décomposition chimique d'un organisme, de « bonté supercherie ». Pensez-vous que chaque livre doit s'apparenter à un organisme s'autodétruisant ?

Disons que je préfère la notion d'élan à celle d'organisme. Une fois cet élan trouvé, le livre ne s'arrête plus. Un état donné possède toujours un point alpha et un point oméga. Tous mes livres prennent en compte cette donnée, c'est-à-dire qu'ils sont le début absolu d'un monde qui résonne au-delà de sa propre fin.

Prochainement, les éditions Cambourakis publieront *Guerre & Guerre*. Quelle place occupe ce roman que vous avez écrit à New York, chez Allen Ginsberg, par rapport à l'ensemble de vos récits ?

J'ai travaillé sur ce projet pendant plus de sept ans et, après la parution du livre et du long prologue qui l'introduit (Megjött Ézsaiás), j'ai continué à m'en occuper pendant des années encore. À la fin de *Guerre & guerre*, on glisse dans la réalité. L'œuvre est prolongée au-delà du livre, dans le réel. J'ai longtemps pensé que c'était mon projet littéraire le plus important. Aujourd'hui, il ne me viendrait plus à l'idée de dire cela au sujet d'aucune de mes œuvres. Chacune possède sa propre signification, et chacune fut un échec. Mais un échec positif, dans le sens où l'échec est toujours un bon avertisseur. Il amène l'auteur à ne plus se concentrer uniquement sur la fabrication d'une œuvre en soi, singulière. Ce que je fais désormais, c'est du pur effort. Je m'efforce de... À vrai dire, je ne voulais absolument pas devenir écrivain. Ce n'est pas une contre-posture, non, ce qui m'intéresse vraiment, c'est ce qu'il y a avant l'écriture, en dehors : ce réel qui échappe à la prise définitive du sens. Vous savez ce qui serait bien ? Un nouveau monde, là, maintenant.

Au nord par une montagne, au sud par un lac, à l'ouest par des chemins, à l'est par un cours d'eau, ainsi que la fin du troisième discours de *Thésée universel*, explorent le versant oriental de votre œuvre. Au Japon, auriez-vous éprouvé l'attrait du satori (perte de sens) ?

Avant de vous répondre, je dois vous avouer que le fait que la dernière anecdote de *Thésée universel* évoque le Japon relève du pur hasard. Au moment où j'écrivais ce livre-là, je ne connaissais pas encore le Japon, sa culture, son histoire. C'est bien des années plus tard que j'ai découvert ce pays. Le satori, l'absurde, tout ce que je ne comprends pas, c'est le Japon du cirque. Le Japon est vraiment l'endroit incompris par excellence. C'est le Japonais qui est rusé, pas moi (rires).

Autour du Japon, il y a un mur avec une petite brèche qu'on laisse ouverte afin que l'étranger puisse entrer. Une fois cette brèche fermée, on lui montre quelque chose du Japon qui n'est pas le Japon, mais il le croit. Il est persuadé qu'il est au Japon. Il découvre des temples, des statues et des tableaux. Il apprend la calligraphie, boit du thé et pratique le tir à l'arc zen. Or l'essentiel lui est refusé, demeure caché. Le Japon, c'est comme un grand jeu d'enfants, une improbable chasse au trésor. Un objet est caché dans une forêt et, comme lors de cet entretien, une heure passe, deux, des enfants frustrés renoncent quand un seul s'obstine qui cherche, cherche encore, ce qui demeurera éternellement caché...

Propos recueillis par Jérôme Goude

Merci à Robert Varga et Csilla Deák pour la traduction

THESEE UNIVERSEL DE LASZLO KRASZNAHORKAI

Traduit du hongrois par Joëlle Dufeuilly, Éditions Vagabonde, 94 pages, 13 €