

MAURICE BLANCHOT

LA PART  
DU FEU

*nrf*

GALLIMARD







*Aux mortels il convient  
De parler avec retenue des dieux.  
Si, entre chien et loup,  
Une fois, doit t'apparaître une vérité,  
Dans une triple métamorphose transcris-la;  
Pourtant toujours inexprimée, telle qu'elle est,  
O innocente, telle elle doit rester.*

Hölderlin.

*Le nom de l'arc est vie; son œuvre, mort.  
Qui se dérobera au feu qui ne se couche pas?*

Héraclite.



## LA LECTURE DE KAFKA

Kafka a peut-être voulu détruire son œuvre, parce qu'elle lui semblait condamnée à accroître le malentendu universel. Quand on observe le désordre dans lequel nous est livrée cette œuvre, ce qu'on nous en fait connaître, ce qu'on en dissimule, la lumière partielle qu'on jette sur tel ou tel fragment, l'éparpillement de textes eux-mêmes déjà inachevés et qu'on divise toujours plus, qu'on réduit en poussière, comme s'il s'agissait de reliques dont la vertu serait indivisible, quand on voit cette œuvre plutôt silencieuse envahie par le bavardage des commentateurs, ces livres impubliables devenus la matière de publications infinies, cette création intemporelle changée en une glose de l'histoire, on en vient à se demander si Kafka lui-même avait prévu un pareil désastre dans un pareil triomphe. Son désir a peut-être été de disparaître, discrètement, comme une énigme qui veut échapper au regard. Mais cette discrétion l'a livré au public, ce secret l'a rendu glorieux. Maintenant, l'énigme s'étale partout, elle est le grand jour, elle est sa propre mise en scène. Que faire?

Kafka n'a voulu être qu'un écrivain, le *Journal intime* nous le montre, mais le *Journal* achève de nous faire voir en Kafka plus qu'un écrivain; il donne le pas à celui qui a vécu sur celui qui a écrit : c'est lui désormais que nous cherchons dans son œuvre. Cette œuvre forme les restes épars d'une existence qu'elle nous aide à comprendre, témoin sans prix d'un destin d'exception qui, sans elle, fût resté invisible. Peut-être est-ce l'étrangeté de livres comme *Le Procès* ou *Le Château* de nous renvoyer sans cesse à une vérité extra-littéraire, alors que nous

commençons à trahir cette vérité, dès qu'elle nous attire hors de la littérature avec laquelle elle ne peut pourtant pas se confondre.

Ce mouvement est inévitable. Tous les commentateurs nous supplient de chercher dans ces récits des récits : les événements ne signifient qu'eux-mêmes, l'arpenteur est bien un arpenteur. Ne substituez pas « au déroulement des événements qui doit être pris comme un récit réel des constructions dialectiques » (Claude-Edmonde Magny). Mais quelques pages plus loin : on peut « trouver dans l'œuvre de Kafka une théorie de la responsabilité, des vues sur la causalité, enfin une interprétation d'ensemble de la destinée humaine, suffisamment cohérentes toutes trois et assez indépendantes de leur forme romanesque pour supporter d'être transposées en termes purement intellectuels<sup>1</sup> ». Cette contradiction peut paraître bizarre. Et il est vrai qu'on a souvent traduit ces textes avec une décision péremptoire, un mépris évident de leur caractère artistique. Mais il est vrai aussi que Kafka lui-même a donné l'exemple en commentant parfois ses contes et en cherchant à en éclaircir le sens. La différence, c'est qu'à part quelques détails dont il nous explique la genèse, non la signification, il ne transpose pas le récit sur un plan qui puisse nous le rendre plus saisissable : son langage de commentateur s'enfonce dans la fiction et ne s'en distingue pas.

Le *Journal* est rempli de remarques qui semblent liées à un savoir théorique, facile à reconnaître. Mais ces pensées restent étrangères à la généralité dont elles empruntent la forme : elles y sont comme en exil, elles retombent dans un mode équivoque qui ne permet de les entendre ni comme l'expression d'un événement unique ni comme l'explication d'une vérité universelle. La pensée de Kafka ne se rapporte pas à une règle uniformément valable, mais elle n'est pas davantage le simple repère d'un fait particulier à sa vie. Elle est une nage fuyante entre ces deux eaux. Dès qu'elle devient la transposition d'une suite d'événements qui se sont réellement produits (comme c'est le cas dans un journal), elle passe insensiblement à la recherche du sens de ces événements, elle veut en poursuivre l'approche. C'est alors que le récit commence à se fondre avec son explication, mais l'explication n'en est pas une, elle ne vient pas à bout

1. Claude-Edmonde Magny, *Les Sandales d'Empédocle*.

de ce qu'elle doit expliquer et surtout elle ne réussit pas à le survoler. C'est comme si elle était attirée, par sa propre pesanteur, vers la particularité dont elle doit rompre le caractère clos : le sens qu'elle met en branle erre autour des faits, il n'est explication que s'il s'en dégage, mais il n'est explication que s'il en est inséparable. Les méandres infinis de la réflexion, ses recommencements à partir d'une image qui la brise, la rigueur minutieuse du raisonnement appliqué à un objet nul constituent les modes d'une pensée qui joue à la généralité mais n'est pensée que prise dans l'épaisseur du monde réduit à l'unique.

M<sup>me</sup> Magny remarque que Kafka n'écrit jamais une platitude, et cela non par un raffinement extrême de l'intelligence, mais par une sorte d'indifférence congénitale aux idées reçues. Cette pensée est en effet rarement banale, mais c'est qu'elle n'est pas non plus tout à fait une pensée; elle est singulière, c'est-à-dire justement propre à un seul, elle a beau employer des termes abstraits, comme positif, négatif, bien, mal, elle ressemble davantage à une histoire strictement individuelle dont les moments seraient des événements obscurs qui, ne s'étant encore jamais produits, ne se reproduiront jamais. Kafka, dans son essai d'autobiographie, s'est décrit comme un ensemble de particularités, parfois secrètes, parfois déclarées, se heurtant sans cesse à la règle et ne pouvant ni se faire reconnaître ni se supprimer. C'est là un conflit dont Kierkegaard a approfondi le sens, mais Kierkegaard avait pris le parti du secret, Kafka ne peut prendre aucun parti. Cache-t-il ce qu'il a d'étrange, il se déteste, lui et son destin, il se tient pour mauvais ou damné; veut-il jeter son secret dehors, ce secret n'est pas reconnu par la collectivité qui le lui rend et le lui impose à nouveau.

L'allégorie, le symbole, la fiction mythique dont ses œuvres nous présentent les développements extraordinaires, sont rendus indispensables chez Kafka par le caractère de sa méditation. Celle-ci oscille entre les deux pôles de la solitude et de la loi, du silence et du mot commun. Elle ne peut atteindre ni l'un ni l'autre, et cette oscillation est aussi une tentative pour sortir de l'oscillation. Sa pensée ne peut trouver le repos dans le général, mais quoiqu'elle se plaigne parfois de sa folie et de son confinement, elle n'est pas non plus l'absolue solitude, car elle parle de cette solitude; elle n'est pas le non-sens, car elle a pour sens ce non-sens; elle n'est pas hors-la-loi, car c'est sa loi, ce bannisse-

ment qui déjà la réconcilie. On peut dire de l'absurde dont on voudrait faire la mesure de cette pensée ce qu'il dit lui-même du peuple des cloportes : « Essaie seulement de te faire comprendre du cloporte : si tu arrives à lui demander le but de son travail, tu auras du même coup exterminé le peuple des cloportes. » Dès que la pensée rencontre l'absurde, cette rencontre signifie la fin de l'absurde.

Ainsi, tous les textes de Kafka sont-ils condamnés à raconter quelque chose d'unique et à ne paraître le raconter que pour en exprimer la signification générale. Le récit, c'est la pensée devenue une suite d'événements injustifiables et incompréhensibles, et la signification qui hante le récit, c'est la même pensée se poursuivant à travers l'incompréhensible comme le sens commun qui le renverse. Celui qui en reste à l'histoire pénètre dans quelque chose d'opaque dont il ne se rend pas compte, et celui qui s'en tient à la signification ne peut rejoindre l'obscurité dont elle est la lumière dénonciatrice. Les deux lecteurs ne peuvent jamais se rattraper, on est l'un, puis l'autre, on comprend toujours plus ou toujours moins qu'il ne faut. La vraie lecture reste impossible.

Celui qui lit Kafka est donc forcément transformé en menteur, et pas tout à fait en menteur. C'est là l'anxiété propre à cet art, plus profonde sans doute que l'angoisse sur notre destin dont il paraît souvent la mise en thème. Nous faisons l'expérience immédiate d'une imposture que nous croyons pouvoir éviter, — contre laquelle nous luttons (par le rapprochement d'interprétations contraires), et cet effort est trompeur, — à laquelle nous consentons, et cette paresse est trahison. Subtilité, astuce, candeur, loyauté, négligence sont également les moyens d'une erreur (d'une tromperie) qui est dans la vérité des mots, dans leur puissance exemplaire, dans leur clarté, leur intérêt, leur assurance, leur pouvoir de nous entraîner, de nous laisser, de nous reprendre, dans la foi indéfectible en leur sens qui n'accepte ni qu'on lui manque ni qu'on le suive.

Comment nous représenter ce monde qui nous échappe, non parce qu'il est insaisissable, parce qu'au contraire il y a peut-être trop à saisir? Les commentateurs ne sont pas même foncièrement en désaccord. Ils usent à peu près des mêmes mots : l'absurde, la contingence, la volonté de se faire une place dans le monde, l'impossibilité de s'y tenir, le désir de Dieu, l'absence

de Dieu, le désespoir, l'angoisse. Et cependant, de qui parlent-ils? Pour les uns, c'est un penseur religieux qui croit en l'absolu, qui espère même en lui, qui en tout cas lutte sans fin pour l'atteindre. Pour d'autres, c'est un humaniste qui vit dans un monde sans recours et, pour ne pas en accroître le désordre, reste le plus possible en repos. Selon Max Brod, Kafka a trouvé plusieurs issues vers Dieu. Selon M<sup>me</sup> Magny, Kafka trouve sa principale ressource dans l'athéisme. Pour un autre, il y a bien un monde de l'au-delà, mais il est inaccessible, peut-être mauvais, peut-être absurde. Pour un autre, il n'y a ni au-delà, ni mouvement vers l'au-delà; nous sommes dans l'immanence, ce qui compte, c'est le sentiment, toujours présent, de notre finitude et l'énigme irrésolue à laquelle elle nous réduit. Jean Starobinski : « Un homme frappé d'un mal étrange, tel nous apparaît Fr. Kafka... Un homme ici se voit dévorer. » Et Pierre Klossowski : « *Le Journal de Kafka* est... le journal d'un malade qui désire la guérison. Il veut la santé... il croit donc à la santé. » Et le même encore : « Nous ne pouvons en aucun cas parler de lui comme s'il n'avait pas eu de vision finale. » Et Starobinski : « ...il n'y a pas de dernier mot, il ne peut pas y avoir de dernier mot ».

Ces textes reflètent le malaise d'une lecture qui cherche à conserver l'énigme et la solution, le malentendu et l'expression de ce malentendu, la possibilité de lire dans l'impossibilité d'interpréter cette lecture. Même l'ambiguïté ne nous satisfait pas, l'ambiguïté est un subterfuge qui saisit la vérité sur le mode du glissement, du passage, mais la vérité qui attend ces écrits est peut-être unique et simple. Il n'est pas sûr qu'on comprenne mieux Kafka si à chaque affirmation on oppose une affirmation qui la dérange, si on nuance infiniment les thèmes par d'autres différemment orientés. La contradiction ne règne pas dans ce monde qui exclut la foi mais non la recherche de la foi, l'espoir mais non l'espoir de l'espoir, la vérité ici-bas et au-delà mais non l'appel à une vérité absolument dernière. Il est bien vrai qu'expliquer une telle œuvre en se référant à la condition historique et religieuse de celui qui l'a écrite, en faisant de lui une sorte de Max Brod supérieur, est un tour de passe-passe peu satisfaisant, mais il est vrai aussi que si ses mythes et ses fictions sont sans lien avec le passé, leur sens nous renvoie à des éléments que ce passé éclaire, à des problèmes qui ne se pose-

raient sans doute pas de la même façon s'ils n'étaient déjà théologiques, religieux, imprégnés de l'esprit déchiré de la conscience malheureuse. C'est pourquoi, on peut être également gêné par toutes les interprétations qu'on nous propose, mais on ne peut pas dire qu'elles se valent toutes, qu'elles soient toutes également vraies ou également fausses, indifférentes à leur objet ou vraies seulement dans leur désaccord.

Les principaux récits de Kafka sont des fragments, l'ensemble de l'œuvre est un fragment. Ce manque pourrait expliquer l'incertitude qui rend instables, sans en changer la direction, la forme et le contenu de leur lecture. Mais ce manque n'est pas accidentel. Il est incorporé au sens même qu'il mutile; il coïncide avec la représentation d'une absence qui n'est ni tolérée ni rejetée. Les pages que nous lisons ont la plus extrême plénitude, elles annoncent une œuvre à qui rien ne fait défaut, et d'ailleurs toute l'œuvre est comme donnée dans ces développements minutieux qui s'interrompent brusquement, comme s'il n'y avait plus rien à dire. Rien ne leur manque, même pas ce manque qui est leur objet : ce n'est pas une lacune, c'est le signe d'une impossibilité qui est partout présente et n'est jamais admise — impossibilité de l'existence commune, impossibilité de la solitude, impossibilité de s'en tenir à ces impossibilités.

Ce qui rend angoissant notre effort pour lire, ce n'est pas la coexistence d'interprétations différentes, c'est, pour chaque thème, la possibilité mystérieuse d'apparaître tantôt avec un sens négatif, tantôt avec un sens positif. Ce monde est un monde d'espoir et un monde condamné, un univers à jamais clos et un univers infini, celui de l'injustice et celui de la faute. Ce que lui-même dit de la connaissance religieuse : « La connaissance est à la fois dégradé menant à la vie éternelle et obstacle dressé devant cette vie », doit se dire de son œuvre : tout y est obstacle, mais tout aussi peut y devenir dégradé. Peu de textes sont plus sombres, et pourtant, même ceux dont le dénouement est sans espoir, restent prêts à se renverser pour exprimer une possibilité ultime, un triomphe ignoré, le rayonnement d'une prétention inaccessible. A force de creuser le négatif, il lui donne une chance de devenir positif, une chance seulement, une chance qui ne se réalise jamais tout à fait et à travers laquelle son contraire ne cesse de transparaître.

Toute l'œuvre de Kafka est à la recherche d'une affirmation

qu'elle voudrait gagner par la négation, affirmation qui, dès qu'elle se profile, se dérobe, apparaît mensonge et ainsi s'exclut de l'affirmation, rendant à nouveau l'affirmation possible. C'est pour cette raison qu'il paraît si insolite de dire d'un tel monde qu'il ignore la transcendance. La transcendance est justement cette affirmation qui ne peut s'affirmer que par la négation. Du fait qu'elle est niée, elle existe; du fait qu'elle n'est pas là, elle est présente. Le Dieu mort a trouvé dans cette œuvre une sorte de revanche impressionnante. Car sa mort ne le prive ni de sa puissance, ni de son autorité infinie, ni de son infailibilité : mort, il n'est que plus terrible, plus invulnérable, dans un combat où il n'y a plus de possibilité de le vaincre. C'est avec une transcendance morte que nous sommes aux prises, c'est un empereur mort que représente le fonctionnaire de *La Muraille de Chine*, c'est, dans *Le Baigneur*, l'ancien commandant défunt que la machine de torture rend toujours présent. Et, comme le remarque J. Starobinski, n'est-il pas mort, le juge suprême du *Procès* qui ne peut que condamner à mort parce que c'est la mort qui est sa puissance, la mort qui est sa vérité et non pas la vie?

L'ambiguïté du négatif est liée à l'ambiguïté de la mort. Dieu est mort, cela peut signifier cette vérité encore plus dure : la mort n'est pas possible. Au cours d'un bref récit, intitulé *Le Chasseur Gracchus*, Kafka nous raconte l'équipée d'un chasseur de la Forêt-Noire qui, ayant succombé à une chute dans un ravin, n'a cependant pas réussi à gagner l'au-delà — et maintenant il est vivant et il est mort. Il avait joyeusement accepté la vie et joyeusement accepté la fin de sa vie — une fois tué, il attendait sa mort dans la joie : il était étendu et il attendait. « Alors, dit-il, arriva le malheur. » Ce malheur, c'est l'impossibilité de la mort, c'est la dérision jetée sur les grands subterfuges humains, la nuit, le néant, le silence. Il n'y a pas de fin, il n'y a pas de possibilité d'en finir avec le jour, avec le sens des choses, avec l'espoir : telle est la vérité dont l'homme d'Occident a fait un symbole de félicité, qu'il a cherché à rendre supportable en en dégageant la pente heureuse, celle de l'immortalité, d'une survivance qui compenserait la vie. Mais cette survivance, c'est notre vie même. « Après la mort d'un homme, dit Kafka, un silence particulièrement bienfaisant intervient pour un peu de temps sur la terre par rapport aux morts, une fièvre terrestre

a pris fin, on ne voit plus un mourir se poursuivre, une erreur semble écartée, même pour les vivants c'est une occasion de reprendre haleine, aussi ouvre-t-on la fenêtre de la chambre mortuaire — jusqu'à ce que cette détente apparaisse illusoire et que commencent la douleur et les lamentations. »

Kafka dit encore : « Les lamentations au chevet du mort ont en somme pour objet le fait qu'il n'est pas mort au vrai sens du mot. Il faut encore nous contenter de cette façon de mourir : nous continuons à jouer le jeu. » Et ceci qui n'est pas moins clair : « Notre salut est la mort, mais non pas celle-ci. » Nous ne mourons pas, voilà la vérité, mais il en résulte que nous ne vivons pas non plus, nous sommes morts de notre vivant, nous sommes essentiellement des survivants. Ainsi la mort finit-elle notre vie, mais elle ne finit pas notre possibilité de mourir; elle est réelle comme fin de la vie et apparente comme fin de la mort. De là cette équivoque, cette double équivoque qui donne de l'étrangeté aux moindres gestes de tous ces personnages : sont-ils, comme le chasseur Gracchus, des morts qui achèvent vainement de mourir, des êtres dissous dans on ne sait quelles eaux et que l'erreur de leur mort ancienne maintient, avec le ricanement qui lui est propre mais aussi avec sa douceur, sa courtoisie infinie, dans le décor familial des choses évidentes? Ou bien, sont-ils des vivants qui luttent, sans le comprendre, avec de grands ennemis morts, avec quelque chose qui est fini et qui n'est pas fini, qu'ils font renaître en le repoussant, qu'ils écartent lorsqu'ils le recherchent? Car c'est là l'origine de notre anxiété. Elle ne vient pas seulement de ce néant au-dessus duquel, nous dit-on, la réalité humaine émergerait pour y retomber, elle vient de la crainte que ce refuge même ne nous soit enlevé, qu'il n'y ait pas rien, que ce rien ne soit encore de l'être. Du moment que nous ne pouvons sortir de l'existence, cette existence n'est pas achevée, elle ne peut être vécue pleinement, — et notre combat pour vivre est un combat aveugle qui ignore qu'il combat pour mourir et qui s'englué dans une possibilité toujours plus pauvre. Notre salut est dans la mort, mais l'espoir c'est vivre. Il s'ensuit que nous ne sommes jamais sauvés et jamais non plus désespérés, et c'est en quelque sorte notre espoir qui nous perd, c'est l'espoir qui est le signe de notre détresse, de telle sorte que la détresse a aussi une valeur libératrice et nous conduit à espérer (« Ne pas désespérer même de ce que tu

ne désespères pas... C'est justement ce qui s'appelle vivre »).

Si chaque terme, chaque image, chaque récit est capable de signifier son contraire — et ce contraire aussi —, il faut donc en chercher la cause dans cette transcendance de la mort qui la rend attirante, irréelle et impossible et qui nous enlève le seul terme vraiment absolu, sans cependant nous enlever son mirage. C'est la mort qui nous domine, mais elle nous domine de son impossibilité, et cela veut dire que nous ne sommes pas nés (« Ma vie est l'hésitation devant la naissance ») mais aussi bien que nous sommes absents de notre mort (« Sans cesse tu parles de mort et pourtant tu ne meurs pas »). Si la nuit, soudain, est mise en doute, alors il n'y a plus ni jour ni nuit, il n'y a plus qu'une lumière vague, crépusculaire, qui est tantôt souvenir du jour tantôt regret de la nuit, fin du soleil et soleil de la fin. L'existence est interminable, elle n'est plus qu'un indéterminé dont nous ne savons si nous en sommes exclus (et c'est pourquoi nous y cherchons vainement des prises solides) ou à jamais enfermés (et nous nous tournons désespérément vers le dehors). Cette existence est un exil au sens le plus fort : nous n'y sommes pas, nous y sommes ailleurs et jamais nous ne cesserons d'y être.

Le thème de *La Métamorphose* est une illustration de ce tourment de la littérature qui a son manque pour objet et qui entraîne le lecteur dans une giration où espoir et détresse se répondent sans fin. L'état de Grégoire est l'état même de l'être qui ne peut pas quitter l'existence, pour qui exister c'est être condamné à retomber toujours dans l'existence. Devenu une vermine, il continue à vivre sur le mode de la déchéance, il s'enfonce dans la solitude animale, il s'approche, au plus près, de l'absurdité et de l'impossibilité de vivre. Mais, que se passe-t-il? Précisément, il continue de vivre; il ne cherche même pas à sortir de son malheur, mais à l'intérieur de ce malheur il transporte une dernière ressource, un dernier espoir, il lutte encore pour sa place sous le canapé, pour ses petits voyages sur la fraîcheur des murs, pour la vie dans la saleté et la poussière. Et ainsi, il nous faut bien espérer avec lui, puisqu'il espère, mais il faut bien aussi désespérer de cet effrayant espoir qui se poursuit, sans but, à l'intérieur du vide. Et puis, il meurt : mort insupportable, dans l'abandon et dans la solitude — et pourtant mort presque heureuse par le sentiment de la délivrance qu'elle

représente, par le nouvel espoir d'une fin à présent définitive. Mais bientôt ce dernier espoir à son tour se dérobe; ce n'est pas vrai, il n'y a pas eu de fin, l'existence continue, et le geste de la jeune sœur, son mouvement d'éveil à la vie, d'appel à la volupté sur lequel le récit s'achève, est le comble de l'horrible, il n'y a rien de plus effrayant dans tout ce conte. C'est la malédiction même et c'est aussi le renouveau, c'est l'espérance, car la jeune fille veut vivre, et vivre c'est déjà échapper à l'inévitable.

Les récits de Kafka sont, dans la littérature, parmi les plus noirs, les plus rivés à un désastre absolu. Et ce sont aussi ceux qui torturent le plus tragiquement l'espoir, non parce que l'espoir est condamné, mais parce qu'il ne parvient pas à être condamné. Si complète que soit la catastrophe, une marge infime subsiste dont on ne sait si elle réserve l'espérance ou au contraire si elle l'écarte pour toujours. Il ne suffit pas que Dieu lui-même se soumette à sa propre sentence et succombe avec elle dans l'effondrement le plus sordide, dans un détraquement inouï de ferraille et d'organes, il faut encore attendre sa résurrection et le retour de sa justice incompréhensible qui nous voue à jamais à l'épouvante et à la consolation. Il ne suffit pas que le fils, répondant au verdict injustifiable et irréfutable de son père, se jette dans le fleuve avec une expression de tranquille amour pour lui, il faut que cette mort soit associée à la continuation de l'existence par l'étrange phrase finale : « A ce moment, il y avait sur le pont une circulation littéralement folle », dont Kafka lui-même a affirmé la valeur symbolique, le sens physiologique précis. Et enfin, le plus tragique de tous, le Joseph K. du *Procès*, meurt, après une parodie de justice, dans la banlieue déserte où deux hommes l'exécutent sans un mot, mais ce n'est pas assez qu'il meure « comme un chien », il doit encore avoir sa part de survie, celle de la honte que l'illimité d'une faute qu'il n'a pas commise lui réserve, en le condamnant à vivre aussi bien qu'à mourir.

« La mort est devant nous à peu près comme le tableau de la *Bataille d'Alexandre* au mur d'une salle de classe. Il s'agit pour nous, dès cette vie, d'obscurcir ou même d'effacer le tableau par nos actes. » L'œuvre de Kafka, c'est ce tableau qui est la mort, et c'est aussi l'acte de le rendre obscur et de l'effacer. Mais, comme la mort, elle n'a pu s'obscurcir, et au

contraire elle brille admirablement de ce vain effort qu'elle a fait pour s'éteindre. C'est pourquoi, nous ne la comprenons qu'en la trahissant, et notre lecture tourne anxieusement autour d'un malentendu.

## KAFKA ET LA LITTÉRATURE

« Je ne suis que littérature et je ne peux ni ne veux être rien d'autre. » Dans son *Journal*, dans ses lettres, à toutes les époques de sa vie, Kafka s'est traité de littérateur, et il a mis de l'orgueil à revendiquer ce titre qu'aujourd'hui la plupart méprisent. Pour beaucoup de ses commentateurs, admirer Kafka, c'est d'abord le situer en dehors de sa condition d'écrivain. Il a su donner à l'œuvre littéraire un sens religieux, dit Jean Starobinski. C'est dans la catégorie de la sainteté et non dans celle de la littérature qu'il faut ranger sa vie et son œuvre, dit Max Brod. Il n'a pas eu seulement à créer une œuvre, dit Pierre Klossowski, mais à s'acquitter d'un message. Mais Kafka : « Ma situation m'est insupportable parce qu'elle contredit mon unique désir et mon unique vocation, la littérature. » — « Tout ce qui n'est pas littérature m'ennuie. » — « Tout ce qui ne se rapporte pas à la littérature, je le hais. » — « Ma chance de pouvoir utiliser mes facultés et chaque possibilité d'une manière quelconque est tout entière dans le domaine littéraire. »

On a quelquefois l'impression que Kafka nous offre une chance d'entrevoir ce qu'est la littérature. Mais il ne faut pas commencer par juger indigne de lui une catégorie que non seulement il ne dépréciait pas, qu'il estimait plutôt la seule propre à le sauver s'il pouvait l'atteindre. Il est étrange qu'un homme pour qui rien n'était justifié, ait regardé les mots avec une certaine confiance, qu'il ne se soit pas senti menacé par ce qui est devenu généralement pour nous la pire menace (pour nous et aussi, ne l'oublions pas, pour beaucoup d'écrivains de

son temps. Kafka choisit pour maîtres Goethe et Flaubert, mais il vit à l'époque des manifestations expressionnistes d'avant-garde). Ce qu'il met en doute, c'est sa capacité d'écrire, non la possibilité d'écrire ou la valeur de l'art.

Kafka a cherché de toutes ses forces à être écrivain. Il a été désespéré, chaque fois qu'il s'est cru empêché de le devenir. Il a voulu se donner la mort, quand, chargé de l'usine de son père, il a pensé que pendant quinze jours il n'écrirait plus. La plus grande partie de son *Journal* tourne autour de la lutte quotidienne qu'il lui faut soutenir contre les choses, contre les autres et contre lui-même pour arriver à ce résultat : écrire quelques mots dans son *Journal*. Cette obsession est impressionnante, mais on sait qu'elle n'est pas très rare. Dans le cas de Kafka, elle paraît encore plus naturelle si l'on reconnaît dans la littérature le moyen choisi par lui pour remplir sa destinée spirituelle et religieuse. Ayant engagé toute son existence dans son art, il la voit tout entière en péril lorsque cette activité doit le céder à une autre : alors, au sens propre, il ne vit plus.

Comment l'existence peut-elle tout entière s'engager dans le souci de mettre en ordre un certain nombre de mots? C'est ce qui n'est pas si clair. Mais admettons-le. Admettons que pour Kafka écrire ne soit pas une affaire d'esthétique, qu'il ait en vue, non pas la création d'une œuvre littérairement valable, mais son salut, l'accomplissement de ce message qui est dans sa vie. Les commentateurs entendent séparer nettement les préoccupations artistiques, considérées comme secondaires, et les préoccupations intérieures, seules dignes d'être recherchées pour elles-mêmes. « La délibération esthétique, nous dit-on, n'intervient pas ici. » Soit. Mais regardons ce que devient alors la littérature. Étrange activité que celle-ci : vise-t-elle un but médiocre (par exemple, l'élaboration d'un livre bien fait), elle exige un esprit attentif à l'ensemble, aux détails, soucieux de la technique, de la composition, conscient du pouvoir des mots, mais vise-t-elle plus haut (par exemple, le sens même de notre vie), alors elle tiendrait l'esprit quitte de toutes ces conditions et se réaliserait par une complète négligence de ce qui constitue pourtant sa nature propre? Remarquons que cette idée de la littérature, entendue comme une activité capable de s'exercer sans considération de ses moyens, n'est pas un simple rêve théorique; elle porte un nom bien connu : c'est l'écriture auto-

matique; mais justement une telle forme est restée étrangère à Kafka.

Il écrit des contes, des romans. Dans son *Journal*, il décrit les scènes auxquelles il assiste, les personnes qu'il rencontre. Il juge son travail : « La description de la R. ne m'a pas paru réussie. » Souvent il décrit minutieusement des objets. Pourquoi? Est-ce parce que, comme le prétend Max Brod, la vérité étant partout visible, il la retrouve partout? N'est-ce pas plutôt qu'il s'exerce, qu'il fait son apprentissage? On sait qu'il a beaucoup étudié le style glacé de Kleist et que Gœthe et Flaubert lui ont appris à reconnaître la valeur d'une forme parfaitement travaillée. « Ce qui me manque, écrit-il à Pollak, c'est la discipline... Je veux travailler avec zèle, trois mois durant. Aujourd'hui je sais surtout ceci : l'art a besoin du métier, plus que le métier de l'art. Je ne crois naturellement pas que l'on puisse se contraindre à engendrer des enfants, mais je crois, par contre, qu'on peut se contraindre à les éduquer. » Kafka a demandé à la littérature et obtenu d'elle plus que beaucoup d'autres. Mais il a eu d'abord cette honnêteté de l'accepter sous toutes ses formes, avec toutes ses servitudes, aussi bien comme métier que comme art, comme tâche que comme activité privilégiée. Du moment qu'on écrit, pense-t-il, l'on ne peut se passer de bien écrire.

Il serait trop commode, pour quelqu'un qui écrit par souci vital ou moral, de se voir débarrassé de toutes considérations esthétiques. La littérature n'est pas une demeure à étages où chacun choisirait sa place, et qui veut habiter au sommet n'aurait plus jamais à utiliser l'escalier de service. L'écrivain ne peut pas tirer son épingle du jeu. Dès l'instant qu'il écrit, il est dans la littérature et il y est complètement : il lui faut être bon artisan, mais aussi esthète, chercheur de mots, chercheur d'images. Il est compromis. C'est sa fatalité. Même les cas célèbres d'holocauste littéraire ne changent rien à cette situation. S'exercer à la littérature dans le seul dessein de la sacrifier? Mais cela suppose que ce que l'on sacrifie existe. Il faut donc d'abord croire à la littérature, croire à sa vocation littéraire, la faire exister — par conséquent, être littérateur et l'être jusqu'au bout. Abraham a voulu sacrifier son fils, mais s'il n'avait pas été sûr d'avoir un fils, si ce qu'il prenait pour son fils n'eût été déjà qu'un bélier? Et puis, le silence ne suffit pas à faire de tout



*nrf*



9 782070 207343



49-VI A 20734 ISBN 2-07-020734-X

Extrait de la publication