

Un livre de plus sur Kafka ? Peu d'œuvres littéraires du vingtième siècle ont été autant commentées que la sienne. Ses récits, à l'allure énigmatique, ont toujours incité les lecteurs à chercher *derrière* ses textes des significations cachées. L'imagination des interprètes s'est donnée libre cours sans le moindre frein. Pourtant aucune interprétation n'épuise cette œuvre immense, qui *met en scène* le plus souvent dans son écriture même sa propre interprétation, comme si Kafka visait ironiquement le sens de ses propres textes. C'est cette ironie que Stéphane Mosès met en lumière à travers la lecture de quatre récits, parmi les plus énigmatiques : «Le Silence des Sirènes», «Devant la Loi», «La Métamorphose», «Le Prochain village».

Stéphane Mosès est professeur émérite à l'Université hébraïque de Jérusalem. Il a publié de nombreux ouvrages sur Walter Benjamin, Franz Rosenzweig, Gershom Scholem. Aux éditions de l'éclat a paru en 2004 : *Au-delà de la guerre. Trois études sur Levinas* (traduit en espagnol et en italien).

éditions de l'éclat
www.lyber-eclat.net



782841 621354
ISBN 13 : 978-2-84162-135-4

Prix en France

Stéphane Mosès — Exégèse d'une légende

l'éclat

Stéphane Mosès

Exégèse d'une légende

Lectures de Kafka



FRANZ KAFKA PRAG 1904

éditions de l'éclat

EXÈGESE D'UNE LÉGENDE

DU MEME AUTEUR

AUX ÉDITIONS DE L'ÉCLAT

Au-delà de la guerre. Trois études sur Levinas, 2004

CHEZ D'AUTRES ÉDITEURS

*Une affinité littéraire : Le Titan de Jean-Paul et le Docteur
Faustus de Thomas Mann*,
Klincksieck, 1972

*Système et Révélation.
La philosophie de Franz Rosenzweig*,
Seuil, 1982, II^e éd. Bayard, 2003

Spuren der Schrift. Von Goethe bis Celan,
Athenäum, 1987, II^e éd. Suhrkamp, 1992

*L'Ange de l'Histoire.
Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Seuil, 1982; II^e éd. « Folio
Essais », Gallimard, 2006.

Paul Celan: Entretien dans la montagne,
Chandeigne, Paris 1994; II^e éd. Verdier, 2001

L'Éros et la Loi. Lectures Bibliques
Seuil, 1999

Le Sacrifice d'Abraham,
(avec Marc de Launay et Olivier Revault d'Allones), Des-
clée de Brouwer, 2001

ולטר בנימין ורוח המודרניות
(*Walter Benjamin et l'esprit de la modernité*)
Resling, Tel-Aviv 2003

Stéphane Mosès

Exégèse d'une légende
Lectures de Kafka

éditions de l'éclat

Introduction

Un livre de plus sur Kafka ? Peu d'œuvres littéraires du vingtième siècle ont été autant commentées que la sienne. Ses romans et ses récits à l'allure énigmatique, ont toujours incité les lecteurs à chercher derrière ses textes des significations cachées. À leur propos, l'imagination des interprètes s'est donnée libre cours sans le moindre frein. Max Brod, l'ami intime de Kafka et le premier éditeur de ses deux romans les plus célèbres, *Le Procès* et *Le Château*, en a proposé, dès leur parution en 1925 et en 1926, une lecture théologique. Puis, dès les années 1930, ont suivi des interprétations psychologiques ou psychanalytiques, qui parlaient de ce que l'on croyait savoir du personnage de l'auteur et de sa personnalité. Au fur et à mesure de la publication de son journal, de sa correspondance, de ses innombrables ébauches et esquisses, la biographie de cet obscur écrivain juif de Prague a fourni aux commentateurs un matériau interprétatif aussi facile qu'inépuisable. En même temps, commençaient à paraître des interprétations sociologiques, puis directement marxistes. À l'opposé,

Gershom Scholem crut voir dans l'œuvre de Kafka une version sécularisée des grands thèmes de la mystique juive. Le premier à prendre ses distances avec ces lectures spéculatives fut Walter Benjamin, qui, dans son étude de 1934 publiée en Allemagne à l'occasion du dixième anniversaire de la mort de Kafka, proposa d'aborder son œuvre non pas à partir d'une analyse de ses thèmes mais d'une *logique des images* : il fut le premier à déceler chez Kafka la présence d'une série d'images récurrentes et de *gestes* caractéristiques tissant un réseau serré de correspondances qui, à ses yeux, laissaient entrevoir autant de traces d'un monde archaïque encore sous-jacent au nôtre.

Il fallut attendre la redécouverte de l'œuvre de Kafka dans la France des années 1945 pour voir apparaître, sous l'influence de la mode philosophique de l'époque, une lecture « existentialiste » de ses romans. Kafka y devenait, aux côtés de Sartre et de Camus, l'archétype de l'homme du vingtième siècle, confronté à l'absurdité du monde. Depuis, la recherche universitaire s'est emparée de Kafka, dont l'œuvre a connu entre temps (surtout en Allemagne) une série d'éditions savantes aussi érudites que méritoires, mais la submergeant également (en particulier en Amérique) sous un déluge de gloses plus fantaisistes les unes que les autres.

Donc, encore une fois, pourquoi ajouter une nouvelle pierre à cette montagne de commentaires ? Sans doute précisément parce que les écrits de Kafka n'ont pas besoin de nouvelles interprétations, mais plutôt d'une analyse rigoureuse de leur logique sous-jacente. Walter Benjamin les avait définis

comme « des contes pour dialecticiens¹ ». Il se trouve en effet que ces textes se présentent presque toujours comme de véritables labyrinthes formels, portés par une logique narrative d'une complexité abyssale, qu'il s'agit avant tout de déchiffrer. Kafka a peut-être dévoilé lui-même le secret de cette technique dans un texte rédigé en 1923 et que Max Brod, qui l'avait découvert, avait intitulé « À propos des paraboles » :

Bien des gens se plaignent du fait que les paroles des sages ne sont jamais que des paraboles, inapplicables dans notre vie quotidienne – alors que c'est la seule que nous ayons. Lorsqu'un sage dit : « Passe de l'autre côté », il ne veut pas dire que nous devons nous rendre de l'autre côté, chose qu'après tout nous serions capables de faire, si le résultat du trajet en valait la peine, mais il veut parler de quelque au-delà mythique que nous ne connaissons pas, que lui-même serait d'ailleurs bien en peine de définir, et qui ne nous aiderait en rien dans notre vie d'ici-bas. En fait, toutes ces paraboles signifient seulement que l'incompréhensible est incompréhensible, et cela, nous le savions déjà. Mais les problèmes avec lesquels nous nous débattons dans notre vie de tous les jours sont des choses tout à fait différentes.

Sur quoi quelqu'un a dit : « Pourquoi vous défendre ? Si vous suiviez les paraboles, vous seriez vous-mêmes devenus des paraboles, et par là même débarrassés des soucis quotidiens. »

1. Walter Benjamin, « Franz Kafka. Pour le dixième anniversaire de sa mort », in *Œuvres II*, traduction Maurice de Gandillac et Pierre Rusch, Callimard, « Folio Essais », Paris, 2000, p. 420.

Un autre a dit : « Je parie que cela aussi est une parabole. »

Le premier répondit : « Tu as gagné. »

L'autre dit : « Mais hélas seulement dans la parabole. »

Le premier répondit : « Non, en réalité. Dans la parabole tu as perdu.¹ »

Dans ce texte, deux traits essentiels nous frappent d'emblée : d'une part l'extrême sophistication de sa structure logique et d'autre part ses éclats d'ironie sous-jacente : (« notre vie quotidienne, la seule que nous ayons » ; « ce qu'après tout nous serions capables de faire, si le trajet en valait la peine » ; « l'incompréhensible est incompréhensible, et cela, nous le savions déjà »). À l'opposé de l'image convenue de Kafka comme d'un auteur essentiellement sombre et tragique, ce petit texte est sous-tendu par une technique littéraire raffinée et un humour souvent dévastateur. On peut même supposer qu'« À propos des paraboles » représenterait, pour Kafka, une sorte de *méta-texte* dans lequel il nous livrerait la clé de son écriture. En ce sens, ses textes – même lorsqu'il se présentent comme des paraboles – seraient toujours construits sur une grande complexité narrative, pouvant aller jusqu'à une forme de jeu littéraire, aussi subtil qu'ironique.

Que nous dit en effet le texte sur les paraboles ? Il comprend deux parties distinctes. La première, plus théorique, soutient que les paroles des sages, qui se présentent presque toujours sous forme figurée, ne nous aident en rien, parce que ces figures sont trop

1. Notre traduction.

abstraites pour pouvoir éclairer notre vie quotidienne. Kafka vise-t-il ici ironiquement le sens de ses propres textes ? Il n'est pas impossible qu'il ait voulu mettre en garde ses lecteurs contre la tentation d'une interprétation univoque de ses écrits. On peut montrer par exemple que dans *La Métamorphose* Kafka a consciemment codé plusieurs types d'interprétation possibles. On sait en tous cas que pendant certaines de ses séances de lecture publique de cette nouvelle, il lui arrivait d'éclater de rire (peut-être pour empêcher ses auditeurs de se livrer à une identification trop pathétique à ses yeux entre l'auteur et le cafard Gregor Samsa). Kafka raconte également, dans une page de son *Journal*, qu'à sa sœur Ottla qui lui avait fait remarquer que dans ce même récit le plan du logement de la famille Samsa correspondait exactement à celui de l'appartement familial des Kafka, il aurait répondu : « Mais ce n'est pas possible ! dans ce cas papa logerait dans les toilettes ! »

Dans la deuxième partie de cette parabole sur les paraboles, l'auteur met en scène un dialogue imaginaire entre deux lecteurs commentant le texte. Le premier invite les lecteurs des paraboles à s'approprier entièrement leur signification symbolique, afin d'échapper aux soucis quotidiens en acceptant de vivre dans la dimension de l'imaginaire. Sur ce, son interlocuteur, s'élevant à un niveau logique supérieur, démontre qu'en fait ce conseil relève lui aussi d'une forme de pensée symbolique. Lorsque le premier lui donne raison sur ce point (car il doit admettre qu'en vivant dans le symbolique, selon son propre conseil, on n'échappe pas à la réalité), son compagnon l'entraîne vers un niveau rhétorique

encore plus général, en lui faisant remarquer que cette concession elle-même ne fait pas avancer le raisonnement, dans la mesure où elle redouble seulement l'emprise du symbolique sur la réalité. C'est alors que survient le renversement logique décisif : selon le premier des deux interlocuteurs, (qui se hausse ainsi à un quatrième niveau d'argumentation), il est vrai qu'interpréter le monde à travers la grille du symbolique (comme il le fait lui-même) nous maintient malgré nous prisonniers de la réalité à laquelle nous voulions justement nous soustraire : en contestant, au nom du principe de réalité, la thèse du premier interlocuteur parce qu'elle est elle-même de l'ordre du symbolique, le deuxième dirait donc la vérité (« dans la réalité, [il] a gagné ») ; mais ce faisant, ajoute le premier, il dévalue sans le vouloir l'ensemble du monde symbolique par rapport à la réalité matérielle (« dans la parabole, il [a] perdu »). Renoncer à l'ordre du symbolique, suggère-t-il, serait se condamner à perdre ce qui fait l'essence même de toute pensée, c'est-à-dire aussi de l'art et de la littérature elle-même.

« À propos des paraboles » serait donc le paradigme d'un texte se prenant lui-même pour objet. Parlant de l'écriture, il renverrait en même temps à l'essence même de l'art de Kafka.

*

Les quatre chapitres de ce livre traitent de divers aspects de la dialectique formelle qui sous-tend certains des écrits de Kafka. Le « Silence des sirènes » analyse la logique narrative de ce récit qui reprend un passage célèbre de *l'Odyssée*. Il apparaît alors que l'artifice qui permet à Ulysse d'échapper au chant mortel des sirènes n'est pas tant sa ruse que la construction même du récit, où le personnage du héros mythologique est plaqué, comme de l'extérieur, sur des données narratives nouvelles dont il ignore tout. L'étude sur *La Métamorphose* suggère que Kafka a consciemment encodé dans son récit trois possibilités interprétatives différentes, aussi convaincantes l'une que l'autre. Le chapitre sur « Le prochain village » confronte deux interprétations différentes de ce bref récit, l'une de Bertolt Brecht, l'autre de Walter Benjamin. Il apparaît alors que par-delà la divergence de leurs méthodes, l'un et l'autre mettent en évidence la technique narrative subtile grâce à laquelle Kafka reformule le célèbre paradoxe de l'école éléatique sur Achille et la tortue, et, plus généralement, sur la nature du temps. Enfin, l'étude sur *Le Procès* se concentre sur la longue discussion entre Joseph K. et l'aumônier des prisons, à propos de l'interprétation de la légende du gardien de la Loi. Il apparaît alors que ce débat, d'une extrême sophistication dialectique, suit, sous une forme sécularisée, les moindres détails de la technique interprétative des rabbins du Talmud dans leurs discussions sur le sens de certains passages de l'Écriture. Or, c'est à travers cette

reprise – parfois ironique – des méandres les plus formels de l'herméneutique rabbinique, que Kafka transcende à l'avance toutes les interprétations possibles de son roman, pour laisser le lecteur devant la tâche d'une relecture sans fin.

1

Ulysse chez Kafka

*Le Silence des Sirènes**

Preuve du fait que même des moyens insuffisants, voire enfantins, peuvent servir au salut. Pour se protéger des Sirènes, Ulysse se boucha les oreilles avec de la cire et se fit enchaîner au mât. Bien entendu, tous les voyageurs auraient pu en faire de même depuis toujours, sauf ceux que les Sirènes auraient déjà charmés de loin, mais tout le monde savait qu'il était impossible que cela puisse aider. Le chant des Sirènes transperçait tout, et la passion de ceux qu'elles avaient séduits aurait fait voler en éclat bien plus que des chaînes et un mât. Mais Ulysse ne pensait pas à cela, bien qu'il en eût peut-être entendu parler. Il se fiait entièrement à sa poignée de cire et à son amas de chaînes, et c'est plein d'une joie innocente à la pensée de ses petits stratagèmes qu'il se porta à la rencontre des Sirènes.

Or, les Sirènes disposent d'une arme encore plus terrible que leur chant, à savoir leur silence. Jamais il

*. Traduction Stéphane Mosès.

n'était arrivé – bien que cela fût peut-être pensable – que quelqu'un échappât à leur chant, mais certainement pas à leur silence. Rien de terrestre ne saurait résister au sentiment de les avoir vaincues par ses propres forces, ni à l'orgueil irrésistible qui en résultait.

Et de fait, lorsqu'Ulysse apparut, les puissantes chanteuses ne chantaient pas, soit qu'elles eussent pensé qu'à un tel adversaire elles ne pouvaient opposer que leur silence, soit que l'image de la félicité qui se peignait sur le visage d'Ulysse, qui ne pensait à rien d'autre qu'à sa cire et à ses chaînes, leur eût fait totalement oublier de chanter.

Mais Ulysse – si l'on peut dire – n'entendait pas leur silence ; il croyait qu'elles chantaient, et que lui seul était préservé de les entendre. En passant devant elles il vit d'abord leur cou se tordre, leur respiration profonde, leurs yeux remplis de larmes, leur bouche à demi ouverte, mais il croyait que cela faisait partie des airs qui s'évanouissaient autour de lui sans qu'il les eût entendus. Bientôt tout s'effaça devant ses yeux fixés sur le lointain, les Sirènes disparurent littéralement face à sa résolution, et c'est justement lorsqu'il en fut le plus proche qu'il ne sut plus rien d'elles.

Mais elles – plus belles que jamais – s'étiraient, se tournaient, laissaient leur effrayante chevelure dénouée flotter au gré du vent, et étendaient librement leurs griffes sur les rochers. Elles ne cherchaient plus à séduire, elles voulaient seulement saisir au vol le plus longtemps possible le reflet des deux grands yeux d'Ulysse.

Si les Sirènes avaient été douées de conscience, elles

auraient été anéanties ce jour-là. Mais ainsi elles demeurèrent, seul Ulysse leur échappa.

La tradition nous livre d'ailleurs un complément à cette histoire. Ulysse, dit-on, était si retors, c'était un tel renard, que la déesse du destin elle-même ne pouvait pas pénétrer jusqu'à son for le plus profond. Peut-être – bien que l'entendement humain ne soit plus capable de saisir une telle chose – s'est-il vraiment aperçu que les Sirènes se taisaient, et peut-être, dans une certaine mesure, n'a-t-il opposé aux Sirènes et aux dieux le processus évoqué plus haut qu'en guise de panneau.

I

« Le Silence des Sirènes » fait partie de l'ensemble des textes et fragments narratifs découverts par Max Brod dans les papiers posthumes de Kafka. À l'origine, le récit ne portait pas de titre. Ce fut Max Brod qui lui donna celui que nous connaissons aujourd'hui, lorsqu'il le publia pour la première fois en 1931¹. Le texte original se trouvait dans l'un des huit « Cahiers in-octavo » déposés aujourd'hui à la Bodleian Library à Oxford ; il fut probablement rédigé en octobre 1917². Du point de vue thématique, « Le Silence des Sirènes » appartient à un

1. In *Beim Bau der chinesischen Mauer. Ungedruckte Erzählungen und Prosa aus dem Nachlass*. Hrsg. von Max Brod und Hans Joachim Schoeps, Berlin, 1931.

2. Malcom Pasley/Klaus Wagenbach, « Datierung sämtlicher Texte Franz Kafkas », in *Kafka-Symposium*, München, dtv, 1965, p. 64.

groupe de quatre textes dont le point commun est de se référer à la mythologie classique, les trois autres étant « Le nouvel avocat », « Prométhée », et « Poséidon ». Les deux premiers de ces textes, ainsi que « Le Silence des Sirènes », furent écrits à quelques mois d'intervalle, le dernier, trois ans plus tard, en automne 1920¹. La proximité chronologique de ces quatre récits, venant s'ajouter à leur parenté thématique, renforce le sentiment qu'ils forment, dans l'œuvre de Kafka, un groupe distinct, exprimant un aspect bien particulier de son inspiration.

D'autres textes, également conçus entre 1917 et 1920, sont apparentés à ce premier groupe, moins par leur thème proprement dit que par leur conception d'ensemble, laquelle, à son tour, détermine leur structure formelle. Il s'agit d'un ensemble de récits qui se réfèrent à un donné traditionnel antérieur : mythologie, culture (réelle ou imaginaire), œuvre littéraire devenue classique. Ainsi, « La vérité sur Sancho Pança » renvoie à *Don Quichotte*, « Les Armes de la ville » à la Bible et aux mythologies moyen-orientales, « Un Message impérial » à une Chine de fantaisie. L'unité de ces textes, ainsi que des quatre récits qui se rapportent à la mythologie classique, provient de leur structure interne : l'opposition nettement marquée entre deux éléments distincts. Le premier est une référence à une source traditionnelle. Cette référence peut prendre des formes très diverses : renvoi au récit traditionnel (« Quatre légendes nous parlent

1. *Ibidem*.

de Prométhée »), citation d'un fragment de celui-ci (« Pour se protéger des Sirènes, Ulysse se boucha les oreilles avec de la cire et se fit enchaîner au mât »), mention d'un simple nom propre (Bucéphale, Poséidon, Sancho Pança, la Tour de Babel). Dans tous les cas, la fonction de cette référence est de citer un fragment d'un monde culturel antérieur, ce fragment servant de point de départ, ou encore de *pré-texte*, à la fable proprement dite. Celle-ci, qui représente dans la structure du texte le second élément, joue par rapport à la citation le rôle d'une *glose*, commentaire, exégèse ou réinterprétation du matériel traditionnel. Ces interprétations sont toujours marquées par une grande liberté, un ton d'irrévérence à l'égard du mythe auquel elles se réfèrent. Dieux et héros, privés de leur aura mythologique, sont réduits à la condition de personnages quotidiens : Poséidon devient un fonctionnaire de la Compagnie des Eaux ; Bucéphale, le cheval d'Alexandre, se réincarne en avocat. Cette désacralisation des personnages légendaires s'accompagne d'un retournement du sens que le mythe leur avait attribué : Prométhée, symbole de l'éternelle révolte de l'homme contre les dieux, n'intéresse plus ceux qu'il avait irrités, sa blessure se referme, tout le monde se lasse de lui et l'oublie ; Ulysse, incarnation de la ruse, personnifie à présent la naïveté ; Sancho Pança est le véritable Don Quichotte, et le personnage qui porte ce nom n'est que son double imaginaire. Dans le cas du récit : « Les Armes de la ville », le mythe tout entier voit son sens renversé : à force de préparatifs, les habitants de Babel en oublient de construire leur Tour. Dans ces travestis-

sements du mythe, cette désacralisation de textes canoniques, on pourra reconnaître certains traits de ce que Mikhaïl Bakhtine appelle l'« esprit carnavalesque » : retournement burlesque de toutes les valeurs établies, « nouvelle logique des *mésalliances* et des *abaisssements profanants*¹, échos enfin de la *parodia sacra*, parodie des textes et des rites sacrés². Mais, pour l'essentiel, les textes de Kafka sont à l'opposé de l'esprit carnavalesque. Celui-ci, qui manifeste « le pathos de la déchéance et du remplacement, de la mort et de la renaissance », célèbre à la fois l'abolition d'un ordre ancien et la naissance d'un monde nouveau, de même que le carnaval est la « fête du temps destructeur et régénérateur³ ». Au rire carnavalesque, optimiste et joyeux, s'oppose chez Kafka la mélancolie que suscite le souvenir d'un univers mythique riche de certitudes, mais qui a perdu pour nous sa signification sacrée, et dont nous ne saisissons les derniers échos que sous la forme dégradée du paradoxe et de la parodie. L'humour des textes de Kafka, à la fois irrévérencieux et désenchanté, est une forme de ce « grotesque moderniste » que Bakhtine oppose au « réalisme grotesque » (carnavalesque) du Moyen Âge et de la Renaissance⁴.

1. Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Seuil, Paris, 1970, p. 171.

2. *Ibid.*, p. 175.

3. *Ibid.*, p. 172.

4. Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais*, Gallimard, Paris, 1970, p. 561.

II

Dans le groupe des « récits mythologiques » de Kafka, « Le Silence des Sirènes », se distingue par une structure formelle plus complexe que celle indiquée plus haut. **D'une part, en effet, le texte s'articule autour de l'opposition entre une citation mythologique et son exégèse.** Mais d'un autre côté, il se présente comme un *apologue*, fondé sur l'accord entre un enseignement et la fable qui l'illustre. La combinaison de ces deux schémas, la façon dont leurs différents éléments se relie, tantôt s'opposant, tantôt se complétant, définissent le caractère propre du texte et déterminent son sens.

La première phrase du texte remplit une double fonction : elle le constitue comme apologue : « Preuve du fait que... », et elle exprime, sous forme de maxime, l'enseignement que cet apologue vient apporter : « Même des moyens insuffisants, voire enfantins, peuvent servir au salut. » **Tout le reste du texte forme alors la fable qui illustre l'enseignement, et qui, dans chacun de ses détails, doit en confirmer la justesse.**

Mais cette fable n'est pas homogène. C'est elle qui, à l'intérieur de l'apologue, constitue le « récit mythologique » proprement dit, avec ses deux éléments antagonistes : la citation mythologique et sa glose. « Pour se protéger des Sirènes, Ulysse se boucha les oreilles avec de la cire et se fit enchaîner au mât » : ce résumé d'un passage de *l'Odyssee*¹, frag-

1. Au chant XII. Voici le passage de *l'Odyssee* dont Kafka s'est inspiré : « En pleine course le solide navire que poussait le bon

ment d'un texte canonique et témoignage d'un monde mythique disparu, forme la référence mythologique dont la suite de la fable (c'est-à-dire tout le reste du texte) sera le commentaire. Il faut noter ici l'ambivalence fonctionnelle du récit mythologique proprement dit : **la citation mythique, qui sert de point de départ et de prétexte au récit,**

vent s'approchait des Sirènes. Soudain, la brise tombe ; un calme sans haleine s'établit sur les flots qu'un dieu vient endormir. Mes gens se sont levés ; dans le creux du navire, ils amènent la voile et, s'asseyant aux rames, ils font blanchir le flot sous la pale en sapin. Alors, de mon poignard en bronze, je divise un grand gâteau de cire ; à pleines mains, j'écrase et pétris les morceaux. La cire est bientôt molle entre mes doigts puissants. De banc en banc, je vais leur boucher les oreilles ; dans le navire alors, ils me lient bras et jambes et me fixent au mât, debout sur l'emplature, puis, chacun en sa place, la rame bat le flot qui blanchit sous les coups. Nous passons en vitesse. Mais les Sirènes voient ce rapide navire qui bondit tout près d'elles. Soudain, leurs fraîches voix entonnent un cantique "Viens ici viens à nous Ulysse tant vanté l'honneur de l'Achaïe ! ... Arrête ton croiseur viens écouter nos voix ! Jamais un noir vaisseau n'a doublé notre cap, sans ouïr les doux airs qui sortent de nos lèvres, puis on s'en va content et plus riche en savoir, car nous savons tous les maux que les dieux, dans les champs de Troade, ont infligés aux gens et d'Argos et de Troie, et nous savons aussi tout ce que voit passer la terre nourricière".

« Elles chantaient ainsi et leurs voix admirables me remplissaient le cœur du désir d'écouter. Je fronçais les sourcils sur la rame, ils tiraient, Euryloque venait, aidé de Périclès, resserrer mes liens et mettre un tour de plus. Nous passons, et bientôt l'on n'entend plus les cris ni les chants des Sirènes. Mes braves gens alors se hâtent d'enlever la cire que j'avais pétrie dans leurs oreilles, puis de me détacher » (traduction Victor Bérard).

Dans le résumé qu'il en donne, Kafka a condensé et simplifié cet épisode. Dans *l'Odyssee*, seuls les matelots ont les oreilles bouchées par de la cire, car ils ne peuvent pas être attachés, devant

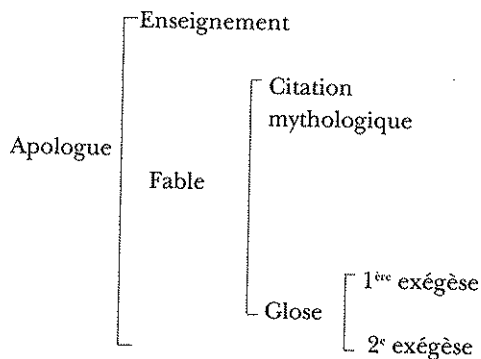
est en même temps destinée à illustrer l'enseignement de l'apologue. De même, la partie exégétique du récit, qui a pour fonction d'interpréter la référence mythologique, c'est-à-dire, dans une certaine mesure, de la réinventer, doit elle aussi confirmer la validité de cet enseignement. Autrement dit, chacun des deux éléments du récit mythologique (la citation et sa glose) est pris dans un double réseau de relations : l'un couvre l'ensemble des rapports internes du récit mythologique (rapport de la glose à la citation ; rapport de l'une et de l'autre à la totalité du récit) ; l'autre envisage le récit mythologique comme une partie de l'apologue (sa fable, son illustration), et comprend l'ensemble des rapports de la citation et de sa glose avec la maxime initiale de l'apologue.

Il faut ajouter que la partie exégétique du récit mythologique se divise elle-même en deux. En effet, le texte nous propose deux interprétations différentes, et dans une certaine mesure opposées, du passage de *l'Odyssee* : la première, dont l'exposition couvre la plus grande partie du texte de Kafka (elle commence immédiatement après la citation et se

rester libres de leurs mouvements pour ramer. Ulysse, lui, peut se faire attacher au mât, ce qui lui permet de renoncer à la cire, et d'écouter sans danger le chant des Sirènes. Dans la citation que fait Kafka, il n'est plus question des matelots, et c'est Ulysse qui utilise les deux stratagèmes. Mais cette modification ne change rien au rapport des forces entre Ulysse et les Sirènes. Dans la source homérique comme dans le résumé de Kafka, les deux artifices employés sont parfaitement efficaces pour ceux qui les utilisent. C'est cette confiance de l'homme mythologique en ses pouvoirs qu'il importe à Kafka de mettre en évidence, alors que pour lui, l'homme moderne a perdu tous ces pouvoirs.

termine juste avant le dernier paragraphe), développe l'idée de la naïveté d'Ulysse ; la deuxième, exposée dans le dernier paragraphe, prête au héros grec une sagesse surhumaine. Ces deux interprétations entretiendront donc des relations opposées tant avec la citation mythologique qu'avec la maxime de l'apologue.

On peut résumer la structure générale du texte par le schéma suivant :



L'enchaînement des divers éléments du texte obéit à un principe de composition permanent : le principe de retardement. À la suite de la maxime qui introduit l'apologue, nous attendons le récit qui en confirmerait la justesse. À la place de ce récit, le texte nous propose une évocation d'un passage de *l'Odyssée* qui ne confirme en rien la maxime initiale. Cette confirmation est reportée à plus tard, à l'exégèse qui, nous l'espérons, réconciliera la citation mythologique avec l'enseignement de l'apologue.

Mais cette exégèse ne conclut rien : le commen-

taire rebondit, une deuxième interprétation vient contredire la première, le texte s'achève dans l'ambiguïté, sans que nous sachions si l'enseignement a été vérifié ou non. Cet ajournement indéfini de la solution nous invite à revenir sur le texte et sur ses tensions. Est-il prouvé que « même des *moyens insuffisants et enfantins* peuvent servir au salut » ? À cette question, ni le mythe ni son exégèse n'apportent de réponse catégorique. Mais entre les quatre éléments du texte (enseignement, citation, et les deux interprétations) un jeu logique complexe de concordances et de contradictions institue une mobilité dialectique, une instabilité du sens, qui, pour Kafka, rend sans doute compte, mieux que le système monologique de l'affirmation et de la négation, des dimensions multiples de la question : posée celle des moyens du salut.

III

Entre la maxime qui introduit le texte et le passage de *l'Odyssée* qui est censé l'illustrer apparaît d'emblée une contradiction fondamentale. Ce passage, en effet, loin d'apporter à la maxime la confirmation annoncée (« Preuve du fait que... »), vient au contraire clairement la démentir. Car Ulysse, dans *l'Odyssée*, incarne la ruse et non la puérilité, et les procédés qu'il met en œuvre pour échapper aux Sirènes sont présentés dans le poème homérique non pas comme « des moyens insuffisants et enfantins », mais comme des subterfuges hautement raffinés. Cette brutale rupture de sens, ce décalage par

rapport aux lois habituelles de la logique, tend d'abord à faire basculer le texte dans un monde d'incertitudes et de paradoxes, qui n'a plus rien à voir avec le ton volontairement plat et didactique de la maxime précédente. En même temps, cette contradiction implique déjà, comme sa seule résolution, une réinterprétation du fragment mythique. Présenter l'épisode d'Ulysse et des Sirènes comme une preuve de l'efficacité de moyens de salut insuffisants et enfantins c'est inverser sa signification traditionnelle, travestir Ulysse en naïf et ses artifices en marques d'ingénuité. La contradiction entre la maxime et le fragment mythologique se retrouve donc au cour de celui-ci, sous la forme d'une opposition entre l'argument de cet épisode et son interprétation, ou encore entre sa signification traditionnelle et sa signification contextuelle. Autrement dit, Kafka ne modifie pas les données du récit traditionnel; il résume fidèlement le passage de *l'Odyssee* dont il s'inspire; et cet épisode transporte avec lui le sens que la tradition lui a toujours accordé. Mais cette même citation mythologique, considérée non plus en elle-même, mais comme un élément fonctionnel dans un ensemble, comme un des termes d'une séquence logique (la preuve d'une démonstration), change radicalement de sens par rapport à ce nouveau contexte. En comparant l'opposition externe maxime/citation mythologique et l'opposition interne à la citation: argument/interprétation, on constate que dans les deux cas, le récit mythique représente un donné narratif antérieur, par définition, au texte dans lequel il s'insère, alors que maxime et interprétation expriment, par rapport à

ce donné narratif, une *situation nouvelle*. Cette double opposition se résume alors dans l'antonymie passé/présent. Une analyse des points de vue narratifs dans les deux premières phrases du texte de Kafka nous mènerait à la même conclusion: la maxime initiale (l'apologie de la naïveté) est exposée au présent, car elle a valeur actuelle; elle est immédiatement contemporaine du discours narratif. De même, l'interprétation contextuelle du passage de *l'Odyssee* (ingénuité d'Ulysse et pauvreté de ses ruses) est commandée par sa fonction de preuve à l'intérieur d'un raisonnement démonstratif, qui, par définition, se déploie au présent. En revanche, le passage de *l'Odyssee* auquel le texte se réfère est amené comme un emprunt à un texte antérieur (citation), doté depuis longtemps d'une interprétation canonique. Ce fragment plus ancien, le narrateur l'insère, comme un élément hétérogène, dans le déroulement actuel de son récit. L'exégèse qui suit aura alors pour fonction de réconcilier les deux termes de l'antonymie, en montrant que, malgré les changements amenés par le temps, le passé (un texte ancien) peut servir à éclairer le présent (un enseignement portant sur les moyens du salut).

La structure que nous venons d'exposer, faite de la combinaison de trois éléments – une maxime, la citation d'un texte ancien et son exégèse – rappelle la composition de textes appartenant à la littérature juive ancienne, les *midrashim* homélitiques. Dans ce genre littéraire, une maxime d'ordre très général est illustrée par une citation biblique qui est censée en prouver la validité, alors que sa signification originale est souvent très éloignée de celle de cette

maxime. C'est alors qu'un commentaire vient interpréter la citation biblique, c'est-à-dire en modifier et parfois même en inverser le sens, afin de le concilier avec celui de l'enseignement qu'il s'agit de transmettre. Les procédés de l'herméneutique midrashique visent à accorder des préoccupations actuelles avec un système de références canoniques; même si cet accord du nouveau et de l'ancien peut souvent paraître artificiel et peu convaincant, l'essentiel est, pour le *midrash*, d'affirmer la continuité d'un système de valeurs et la permanence de son autorité.

Ce qu'il y a de commun entre le texte de Kafka et le *midrash* homélique, ce sont les tensions internes, les séries d'oppositions qui séparent et relient à la fois les trois éléments qui les constituent. Mais ce qui les distingue n'en est que plus frappant: dans « Le Silence des Sirènes », l'exégèse ne parvient pas à confirmer jusqu'au bout la thèse de la maxime. Elle hésite, change de direction, propose une deuxième interprétation, ne réconcilie pas clairement présent et passé. À la question qui porte sur les moyens du salut, la sagesse ancienne n'apporte que des réponses ambiguës.

IV

La première exégèse vise à accorder la citation de l'Odysée et l'enseignement de l'apologue. Pour ce faire, elle doit parvenir à inverser le sens du récit homérique, et prouver que ce *qui a sauvé Ulysse de la menace des Sirènes, ce n'est pas sa ruse mais son igno-*

rance. Cette exégèse devra en même temps respecter les données essentielles du récit mythologique, telles que la citation elle-même les expose: l'affrontement de deux adversaires, Ulysse et le groupe des Sirènes, disposant chacun de ses armes propres, leur chant pour les Sirènes, l'assourdissement volontaire et la décision de se faire ligoter pour Ulysse. Si le sens traditionnel du mythe doit être retourné, c'est à l'intérieur d'un cadre narratif contraignant; cette fidélité aux termes du récit mythique déterminera le choix des procédés d'interprétation: ce que le mythe dit ne pouvant être changé, l'exégèse qui vise à en retourner le sens prendra appui sur ce qu'il ne dit pas. Les éléments de base du récit traditionnel, auxquels l'exégèse reste fidèle, témoigneront du fait que le mythe conserve, pour l'essentiel, sa valeur de paradigme. Mais si l'interprétation ne touche pas à ces données élémentaires du mythe, elle se déploie en revanche, avec toute sa richesse irrévérencieuse, dans l'espace vide qui les sépare. Elle ajoute des détails, des variantes, formule des hypothèses, comble les blancs du récit, imagine des motivations, tisse le réseau de causes et d'effets qui sous-tend l'action.

Cette élaboration du mythe signifie en même temps sa récusation. Car les données traditionnelles du récit homérique ne suffisent pas à en assurer la cohérence. Au contraire, elles suscitent plus de questions qu'elles n'apportent de réponses. Pourquoi a-t-il fallu attendre Ulysse pour que soit inventé un stratagème aussi élémentaire? Pourquoi les Sirènes se laissent-elles bernier aussi facilement? Si le mythe a besoin d'une exégèse, c'est qu'il n'est

pas clair. N'étant pas porteur d'évidence, il ne peut prétendre enseigner. L'interprétation, en mettant au jour les incohérences du mythe, lui dénie sa prétention à une vérité apodictique. Aux affirmations du mythe elle substitue une série d'interrogations, à ses certitudes elle oppose des hypothèses, à son discours autoritatif la forme du doute et de l'hésitation. Cette remise en question de l'évidence mythique est obtenue grâce à un ensemble de procédés stylistiques : formes hypothétiques à l'irréel. (« Tous les voyageurs auraient pu en faire de même depuis toujours, [...] mais tout le monde savait qu'il était impossible que cela puisse aider »); tournures concessives qui évoquent, pour ne pas les retenir, d'autres possibilités narratives vraisemblables (« Mais Ulysse ne pensait pas à cela, bien qu'il en eût peut-être entendu parler »); « Jamais il n'était arrivé – bien que cela fût peut-être pensable – que quelqu'un échappât à leur chant, mais certainement pas à leur silence »; « Mais Ulysse – si l'on peut dire – n'entendait pas leur silence »); constructions disjonctives où s'expriment des alternatives (« Et de fait, lorsqu'Ulysse apparut, les puissantes chanteuses ne chantaient pas, soit qu'elles eussent pensé qu'à un tel adversaire elles ne pouvaient opposer que leur silence, soit que l'image de la félicité qui se peignait sur le visage d'Ulysse, qui ne pensait à rien d'autre qu'à sa cire et à ses chaînes, leur eût fait totalement oublier de chanter »); atténuations d'expression, qui soulignent les incertitudes de l'exégèse (« peut-être », « si l'on peut dire »); ironie à l'égard de la source mythologique (« Il se fiait entièrement à sa poignée de cire et à son amas de chaînes, et c'est

plein d'une joie innocente à la pensée de ses petits stratagèmes qu'il se porta à la rencontre des Sirènes »).

Ces doutes, ces hésitations proviennent de ce que l'exégète doit imaginer ce que le mythe ne dit pas. Les éléments du récit traditionnel lui paraissent trop fragmentaires pour former un ensemble cohérent. Faut-il admettre que l'épisode d'Ulysse et des Sirènes, tel que la tradition nous l'a transmis, nous est parvenu sous une forme mutilée ? Ou que son caractère même de fragment, de citation coupée de l'univers mythologique dont elle faisait partie, nous le rend aujourd'hui inintelligible ? Dans les deux cas, l'attitude critique de l'exégète traduit la distance qui le sépare d'un texte témoignant d'une vision du monde aujourd'hui disparue. Pour le comprendre, il doit y introduire sa propre logique, c'est-à-dire ajouter au récit des données nouvelles. Pour motiver ces additions, l'exégète feint de se référer à d'autres sources, à des traditions parallèles, à des variantes connues de lui seul ; mais il n'y a plus ici de certitudes, et par rapport à l'évidence du texte original, tout devient conjectural. Mais par-delà cette fiction, la structure même d'un texte qui oppose une citation mythologique et sa glose impose à l'exégète d'inventer des données narratives différentes de celles que la tradition a fixées ; ces données nouvelles sont celles qu'une vision moderne de l'épisode homérique dicte à un narrateur contemporain, que sa situation condamne à actualiser le mythe pour le rendre intelligible.

Par rapport au fragment de *l'Odyssée*, le texte de Kafka propose deux innovations qui en inversent la signification. En premier lieu, nul artifice ne per-

met d'échapper au chant des Sirènes : « Le chant des Sirènes transperçait tout, et la passion de ceux qu'elles avaient séduits aurait fait voler en éclat bien plus que des chaînes et un mât. » D'autre part, nous dit le narrateur, « les Sirènes disposent d'une arme encore plus terrible que leur chant, à savoir leur silence », à l'appel duquel nul ne pouvait se soustraire. Car « rien de terrestre ne saurait résister au sentiment de les avoir vaincues par ses propres forces, ni à l'orgueil irrésistible qui en résultait ». Parmi ces deux innovations, la seconde seule (le silence des Sirènes) représente, par rapport au récit de *l'Odyssee*, une donnée proprement nouvelle. La première (« le chant des Sirènes transperçait tout ») constitue une nouvelle interprétation d'une donnée traditionnelle. La combinaison de ces deux modifications crée une situation entièrement nouvelle, où le rapport d'Ulysse et des Sirènes se trouve inversé. Dans *l'Odyssee* en effet, les Sirènes sont définies par leur fonction : leur nature est de chanter, elles n'ont aucune possibilité d'agir autrement ; elles représentent une *nécessité* sans nulle liberté. Ulysse au contraire affronte une *épreuve* : il dépend de lui d'écouter les Sirènes ou de se rendre sourd à leur chant ; entre la perdition et le salut, il est libre de choisir. Dans le texte de Kafka, la situation du héros mythologique et de ses adversaires est inversée : les Sirènes possèdent à présent deux armes, leur chant et leur silence ; entre ces deux moyens elles sont libres de choisir. Ulysse, quant à lui, ne peut plus se rendre sourd au chant des Sirènes, car leur chant transperce tout. D'autre part, il est tout aussi désarmé devant leur silence, puisque celui-ci

attire les voyageurs encore plus irrésistiblement que ne le fait leur chant. Chant et silence définissent l'ensemble de toutes les possibilités auxquelles Ulysse risque d'être affronté ; *dans tous les cas logiquement pensables il est nécessairement condamné à l'échec.*

Dans la réinterprétation kafkaïenne du mythe homérique, le premier changement se rapporte donc à l'opposition *liberté/nécessité*, où les protagonistes ont interverti leurs rôles. Par rapport aux Sirènes, libres de choisir leurs armes, Ulysse semble d'emblée contraint à l'impuissance. Ce même renversement s'opère à l'intérieur d'une seconde opposition, très voisine de la première : celle de la *puissance* et de la *vulnérabilité*. Dans *l'Odyssee*, la situation initiale est très favorable à Ulysse : c'est armé de sa ruse légendaire qu'il affronte les Sirènes, alors que celles-ci ne disposent que de leur chant, auquel, comme le note le narrateur-exégète, il n'est guère difficile de se soustraire (« Tous les voyageurs auraient évidemment pu en faire de même... »). Les deux données nouvelles sur lesquelles se fonde la réinterprétation du mythe accroissent en revanche la puissance des Sirènes à tel point qu'elles en paraissent presque invincibles. En face de cette transformation du rôle des Sirènes, le personnage d'Ulysse, *dont les attributs sont demeurés inchangés*, apparaît comme dérisoirement naïf, et ses ruses ne sont plus que des témoignages d'ingénuité.

On peut concevoir l'épisode d'Ulysse et des Sirènes comme une variation d'une séquence classique du mythe et du conte populaire : le combat du héros contre des puissances adverses. Le plus sou-

vent, ce combat est en même temps une épreuve destinée à montrer si le héros est capable de mener à bien la mission dont il est chargé. Dans le cas présent, l'épreuve ne consiste pas en un combat physique mais en un conflit moral. Les Sirènes représentent une tentation à laquelle le héros devra prouver qu'il sait résister. Et parce que de l'issue de ce conflit dépend la poursuite de la mission du héros, les Sirènes incarnent la mort et la volonté d'Ulysse la vie. Le sens de cet épisode peut donc se résumer à une série d'oppositions sémantiques *héros/adversaires, séduction/résistance, chant/surdité, vie/mort*. Il faut ajouter que dans le cas de *l'Odyssee* l'issue du conflit est prévisible ; elle est déterminée dès l'origine par le caractère exemplaire du héros : Ulysse est l'incarnation de la ruse, il a triomphé jusqu'à présent de tous les obstacles ; la situation initiale où le récit mythique le place lui est très largement favorable. **C'est cette situation initiale que l'exégèse kafkaïenne modifie radicalement : dans l'épreuve symbolique où l'homme est affronté à des puissances qui veulent sa perte, la victoire ne lui est plus promise dès le départ. Au contraire, la puissance de la tentation est irrésistible, il n'est pas possible de se rendre sourd à son chant, l'appel de la mort est plus fort que la volonté de vivre.**

L'Ulysse de Kafka n'est plus un héros inépuisablement inventif et quasi invincible, mais un personnage vulnérable et naïf, exposé à un danger dont il ignore la gravité.

Or, c'est précisément cette ignorance qui devient l'instrument de son salut. Comme son modèle mythologique, l'Ulysse de Kafka échappe aux Sirè-

nes, mais par des moyens opposés. Or, c'est des moyens du salut que cette exégèse d'Homère vient parler. **L'analyse devra donc découvrir comment, à partir d'une situation initiale presque désespérée, l'Ulysse de Kafka parvient malgré tout à triompher.**

Il faut remarquer ici que dans le récit de Kafka, Ulysse utilise exactement les mêmes stratagèmes que dans *l'Odyssee* ; il n'invente pas d'artifices nouveaux ; au contraire, il emploie, face à une situation radicalement différente, où toutes les conditions lui sont défavorables, des moyens adaptés à un tout autre état de choses, où tout lui était propice. Ce n'est donc plus Ulysse qui est ici l'auteur de son propre salut. D'autre part, les éléments narratifs que l'exégète emprunte au récit homérique (la tentative de séduction des Sirènes, le charme de leur chant) sont eux aussi invariables, et ne peuvent pas contribuer à la transformation d'une situation initiale quasi désespérée en une situation finale où le héros triomphe. *Seules les données nouvelles introduites par le narrateur dans le schéma originel* (le silence des Sirènes, l'impossibilité d'échapper à leur chant) *permettent donc au récit d'évoluer*, de passer d'une situation à une autre. C'est dire que ce qui *sauve Ulysse, dans le texte de Kafka, ce ne sont pas ses propres artifices, mais les procédés narratifs de l'auteur.*

Ces procédés se ramènent pour l'essentiel à la confrontation de deux éléments hétérogènes qui restent toujours distincts et ne se combinent jamais : d'une part le personnage d'Ulysse tel qu'il apparaît dans *l'Odyssee*, avec sa ruse et ses stratagèmes ; d'autre part, une situation radicalement transformée par l'adjonction de données nouvelles, étrangères à

l'épisode mythologique. Le personnage mythologique est extrait de son monde familier, et transposé, comme dans un collage, dans un contexte nouveau, préparé par le narrateur, et dont les lois lui sont inconnues. Dans toute cette séquence, *les points de vue d'Ulysse et du narrateur sont absolument distincts*: Ulysse se comporte comme dans *l'Odyssee*, il ne sait rien de la menace que constitue pour lui l'accroissement de la puissance des Sirènes. Ces pouvoirs nouveaux exposent Ulysse à des dangers inconnus du récit homérique; ce qui le sauve, c'est qu'il les ignore: « C'est justement lorsqu'il en fut le plus proche qu'il ne sut plus rien d'elles. »

Pour permettre à Ulysse d'échapper aux Sirènes, le narrateur doit, pour ainsi dire, annuler les deux armes dont elles disposent: leur chant et leur silence. La première de ces deux entreprises paraît presque impossible: le chant des Sirènes n'est pas seulement mortel, comme dans *l'Odyssee*, mais également irrésistible. Cependant, les Sirènes ont aussi la possibilité de se taire: l'introduction de cette donnée nouvelle, qui accroît leurs pouvoirs, leur confère en même temps la liberté. Or, être libre, c'est être sujet à l'erreur: lorsqu'Ulysse paraît, *les Sirènes ne chantent pas*. Le narrateur joue ici de *l'interaction des motifs*: l'un des deux éléments nouveaux du récit (l'impossibilité d'échapper au chant des Sirènes) est neutralisé par l'autre (la faculté qui leur est donnée de se taire).

Mais Ulysse, qui ignore les modifications apportées par le narrateur moderne à la fable mythologique, ne sait pas que les Sirènes ont le don de se taire. D'autre part, et pour la même raison, il ne sait pas que si les Sirènes

chantaient, il serait contraint de les entendre. Il doit donc nécessairement en conclure que les Sirènes chantent, et qu'il ne les entend pas: « Mais Ulysse – si l'on peut dire – n'entendait pas leur silence; il croyait qu'elles chantaient, et que lui seul était préservé de les entendre. » En d'autres termes, Ulysse échappe *subjectivement* au silence des Sirènes (elles se taisent, mais il ne le sait pas) et *objectivement* à leur chant (elles ne chantent pas). Son salut provient de la combinaison et de la corrélation de deux procédés narratifs distincts: l'introduction de motifs nouveaux par rapport au récit mythologique, et le *fait que le héros ignore ces modifications*. La structure formelle du texte est ici plus explicite encore que sa fable. Celle-ci nous apprend qu'Ulysse a échappé aux Sirènes *bien que* ses ruses aient été inadéquates. L'analyse des procédés de narration montre qu'il a été sauvé *à cause* de cette inadéquation. L'épisode d'Ulysse et des Sirènes, tel que le réinvente le narrateur moderne, confirme donc la thèse de l'apologue: il existe des situations tellement désespérées que seule la plus totale ingénuité permet d'y échapper.

L'opposition du personnage et de sa situation est symétrique aux autres oppositions qui caractérisent ce passage: *fragment mythique/exégèse, passé/présent*. Les conditions nouvelles introduites dans le récit par le narrateur traduisent son point de vue d'homme moderne. La situation simple et relativement facile à laquelle Ulysse est affronté dans *l'Odyssee* devient, dans sa réinterprétation moderne, d'une extrême complexité, et paraît presque désespérée. Face à de telles difficultés, le personnage mythique, fort de ses seules certitudes, apparaît

comme le témoin anachronique d'un univers aujourd'hui disparu. *Ulysse chez Kafka* : ce « montage » ironique accuse cruellement l'insuffisance des vertus mythologiques dans un monde où il arrive que les Sirènes se taisent. Ulysse, « le plus rusé des mortels », n'est plus qu'un inconscient dans un univers dont, sans le savoir, il ignore les règles. Mais en même temps, cette inconscience le protège et le sauve. C'est parce qu'il ne voit pas le danger qu'il lui échappe : « Il croyait que [les Sirènes] chantaient » (alors qu'elles se taisaient) « et que lui seul était préservé de les entendre » (alors que ses stratagèmes ne pouvaient en aucun cas le faire échapper à la séduction de leur chant, si seulement elles avaient voulu chanter). L'immensité de son aveuglement neutralise les Sirènes : « Bientôt tout s'effaça devant ses yeux fixés sur le lointain, les Sirènes disparurent littéralement face à sa résolution, et c'est justement lorsqu'il en fut le plus proche qu'il ne sut plus rien d'elles. » Lorsque ni le calcul ni le raisonnement ne permettent plus de conjurer le danger, l'inconscience seule offre une chance de salut. L'ignorance frôle alors la divination, et la naïveté se retourne en génie.

V

Le mythe ainsi réinterprété confirme la thèse de l'apologue : « Même des moyens insuffisants et enfantins peuvent servir au salut. » L'exégèse de l'épisode homérique ayant fourni la preuve de cet enseignement, l'argumentation semble close, et le

texte de Kafka devrait s'arrêter là. Mais au dernier moment, et comme en passant, le narrateur ajoute un appendice à son récit. Il existe, nous dit-il, une autre version de l'épisode : « Ulysse, dit-on, était si retors, c'était un tel renard, que la déesse du destin elle-même ne pouvait pas pénétrer jusqu'à son for le plus profond. Peut-être – bien que l'entendement humain ne soit plus capable de saisir une telle chose – s'est-il vraiment aperçu que les Sirènes se taisaient, et peut-être, dans une certaine mesure, n'a-t-il opposé aux Sirènes et aux dieux le processus évoqué plus haut qu'en guise de panneau. »

L'introduction de cette deuxième version est motivée par les incertitudes de la tradition. Pour le narrateur qui écrit au présent (« La tradition nous livre d'ailleurs un complément à cette histoire »), l'univers du mythe est si éloigné que seuls en parviennent des échos fragmentaires et contradictoires. Le mythe n'est plus pour lui source de vérité absolue, mais une rumeur confuse, provenant du fond des âges, et livrée au hasard des interprétations. Comment, dès lors, attribuer à l'épisode d'Ulysse et des Sirènes un sens univoque, et comment un fragment mythique, ambigu par nature, peut-il confirmer ou infirmer un enseignement d'ordre moral, sinon à son tour de façon ambiguë ? Sur certains points en effet, cette deuxième version du récit mythologique contredit l'exégèse précédente : là, Ulysse ignorait que les Sirènes se taisaient ; ici, il le sait. Dans la première interprétation, Ulysse représente la naïveté et l'inconscience ; ici, il incarne une lucidité surhumaine. Bien plus : la structure même de cette deuxième version contre-

dit celle de la première. Celle-ci était fondée sur le décalage d'Ulysse par rapport à la situation dans laquelle il se trouve ; ici au contraire, Ulysse est intégré au contexte narratif : il en connaît toutes les données, même celles qui ont été ajoutées par le narrateur moderne dont il est ici le contemporain. Mais d'un autre côté, certains éléments de la deuxième version sont fidèlement empruntés à la précédente interprétation : les pouvoirs des Sirènes ne sont pas ceux, fort limités, que le récit homérique leur attribuait, mais ceux que leur prête la réinterprétation moderne du mythe. D'autre part, le comportement d'Ulysse est exactement le même que dans la première exégèse ; celle-ci à son tour reprenait la description des stratagèmes évoqués dans l'Odyssée : « Pour se protéger des Sirènes, Ulysse se boucha les oreilles avec de la cire et se fit enchaîner au mât. »

On peut représenter par le tableau suivant les diverses transformations que subit l'épisode d'Ulysse et des Sirènes à l'intérieur du texte de Kafka :

	Attributs des sirènes	Attributs d'Ulysse	Attitude d'Ulysse
Mythe	Chant	Cire et chaînes	Ruse
1 ^{re} interprétation	Chant irrésistible Silence	Cire et chaînes	Naïveté
2 ^{ème} interprétation	Chant irrésistible Silence	Cire et chaînes	Ruse surhumaine

On peut constater que les conditions *extérieures* du combat mythique entre Ulysse et les Sirènes sont rigoureusement identiques dans les deux interprétations. Dans la deuxième version comme dans la première, Ulysse affronte une situation quasi désespérée avec des armes parfaitement inadéquates. Toute la différence entre les deux interprétations provient de l'attitude *intérieure* d'Ulysse, c'est-à-dire de la façon dont il comprend sa situation. Or, c'est de cette attitude intérieure que dépend son salut ou sa perte, et, plus précisément, de sa connaissance ou de son ignorance des données nouvelles introduites par le narrateur. Pour échapper au silence des Sirènes, auquel nul ne résiste, Ulysse, dans la première exégèse du mythe homérique, doit ignorer qu'elles se taisent ; il croit que les Sirènes chantent et qu'il est seul à ne pas les entendre. Dans la deuxième version au contraire, il sait qu'elles ne chantent pas ; pour leur échapper, il ne peut que *feindre* de ne pas le savoir, *faire comme s'il croyait* qu'elles chantent pour tout le monde et que lui seul ne les entend pas. Le changement est invisible ; tout *se passe dans l'esprit d'Ulysse*. Entre naïveté véritable et naïveté simulée, ignorance réelle et ignorance fictive, rien, de l'extérieur, ne permet de trancher. L'extrême calcul prend ici le masque de l'extrême innocence : Ulysse possède une connaissance totale de sa situation, il en comprend toutes les données et sait comment elles peuvent se combiner. Sa science du jeu et de ses règles lui apprend que l'unique coup vainqueur est celui qui postule l'ignorance d'une partie des données. Il reconstituera donc l'ensemble du processus logique

menant de cette ignorance initiale au salut final. Cette fiction qu'il organise a sans doute toutes les apparences de la réalité; mais c'est une *mise en scène* (*Scheinvorgang*), un spectacle monté à l'intention des Sirènes et des Dieux pour les abuser, ou encore, comme le suggère le double sens du mot *Schild*, un panneau semblable aux reliefs qui ornaient les boucliers antiques.

Mais Ulysse ne peut ici *simuler* l'ignorance que parce que sa place dans la structure du récit a radicalement changé. S'il sait à présent que les Sirènes se taisent, c'est que, sur ce point du moins, sa perspective se confond avec celle du narrateur moderne. Bien que ses artifices (la cire et les chaînes) restent ceux que lui attribuait l'*Odyssee*, l'Ulysse de cette deuxième version n'est plus identique au héros légendaire prisonnier des limites du monde homérique, et incapable de percevoir la réalité nouvelle dans laquelle le narrateur l'a ironiquement transposé. L'opposition *passé/présent*, qui dominait la première réinterprétation, change ici de sens, car le personnage est devenu contemporain d'un récit dont il comprend les lois. Pourtant, d'un autre côté, tout l'artifice d'Ulysse consiste à feindre qu'il les ignore. Par son comportement extérieur, il se conforme fidèlement à son propre modèle mythologique. Ce rôle qu'il joue dédouble le personnage. Au décalage extérieur du héros et de son contexte se substitue un décalage nouveau, intérieur, cette fois au personnage : celui d'un Ulysse moderne, parfaitement conscient de sa situation désespérée, et d'un Ulysse mythologique armé de sa seule simplicité. Pour échapper aux Sirènes, l'Ulysse

moderne, privé de l'inconscience qui faisait son salut, ne peut plus qu'en mimer les attitudes, en endossant le masque de son modèle archétypique.

La fonction de cet Ulysse moderne est très proche de celle du narrateur. Partageant son point de vue sur le récit, il se situe à l'intérieur d'un monde infiniment plus complexe que l'univers du mythe. Comme le narrateur, il appartient au présent du récit, non au passé du texte traditionnel. Mais sa parenté avec le narrateur est plus essentielle encore : comme lui, l'Ulysse moderne est *créateur de fiction*. Certes, il ne va pas jusqu'à inventer les données de sa situation ; celles-ci s'imposent à lui comme une nécessité extérieure dont il est sans doute conscient, mais qu'il n'a pas créée. Mais une fois confronté à cette situation, *il imagine ce qu'il aurait fait s'il avait été naïf*, autrement dit, ce qu'aurait fait à sa place l'Ulysse de la mythologie. Auteur de sa propre histoire, il réinvente pour son propre compte les attitudes que le narrateur, dans la version précédente de l'épisode, avait attribuées au héros mythologique. Dans l'hypothèse où cette seconde version serait la vraie, il en résulterait qu'Ulysse n'a jamais tenu le raisonnement implicite que le narrateur lui prête dans la première exégèse, mais qu'il a seulement *feint* de le tenir, pour tromper les Sirènes et les Dieux. Dans ce cas, c'est lui qui en serait le véritable inventeur. En d'autres termes, ce n'est pas le narrateur qui, par ce raisonnement, traduirait son point de vue sur la situation et l'imposerait à Ulysse comme de l'extérieur, mais c'est la logique interne du personnage lui-même qui se serait imposée au narrateur. Un Ulysse moderne,

conscient d'être prisonnier d'une situation presque désespérée, ne peut tenter de se sauver qu'en « manipulant » ses adversaires, c'est-à-dire en leur suggérant une fausse image de lui-même qui les abusera. On peut se demander pourquoi il est si important pour Ulysse de se faire passer pour naïf aux yeux des Sirènes, alors que *de toute façon* il a trouvé le moyen, *en ce qui le concerne*, de se rendre insensible à leur silence. C'est qu'en vérité, il y a une idée sous-jacente à toute cette manœuvre : les Dieux, qui ne tolèrent pas que l'homme puisse leur échapper par la ruse, ne se laissent désarmer que par le spectacle fascinant de l'inconscience absolue.

Cet Ulysse joueur et masqué, si proche du narrateur qu'il se confond en partie avec lui, inventeur de fiction, mimant à la perfection une action archétypique, et trompant jusqu'aux Dieux par sa fausse ingénuité, n'a-t-il pas tous les attributs de l'écrivain ? Kafka ne cesse de le répéter : l'écriture est un combat contre les Dieux, où il y va du salut ou de la perte, et où la ruse suprême consiste peut-être à feindre la candeur.

VI

Dans le texte de Kafka, le résumé de l'épisode homérique, fragment mythologique coupé de son contexte, est comme la trace, dépourvue par elle-même signification d'un univers disparu. Pour le rendre intelligible, il faut le transposer dans un autre contexte, projeter sur lui une nouvelle lumière, autrement dit, l'intégrer à l'univers de nos

préoccupations familiales. Tel est le sens de sa confrontation avec une maxime qui concerne la conduite de notre vie quotidienne, mais qui, en même temps, pose la question infiniment plus générale des moyens du salut : « Même des moyens insuffisants et enfantins peuvent servir au salut. » C'est cette affirmation que l'épisode d'Ulysse et des Sirènes est invité à confirmer ou à démentir. La question implicite posée par l'exégèse du fragment mythologique sera alors : le mythe peut-il encore nous parler aujourd'hui ? Sa vérité peut-elle encore nous atteindre ? Au terme de la première interprétation, le mythe ne parvient à confirmer la thèse de l'apologue que parce que sa signification a été ironiquement renversée : par rapport à la réalité désespérée imaginée par le narrateur. Ulysse, le plus rusé des héros mythologiques, apparaît comme l'incarnation même d'une naïveté qui seule permet à l'homme d'échapper aux menaces qui le cernent de toutes parts. Une deuxième interprétation, dont la seule possibilité vient d'ailleurs jeter le doute sur celle qui précède, ne confirme l'enseignement initial qu'en inversant son sens : la candeur d'Ulysse n'est qu'un jeu, elle traduit en vérité une ruse sur-humaine.

Ces deux interprétations prouvent que le mythe ne nous atteint plus que sous la forme de l'ironie et du paradoxe. La vérité qu'il nous transmet est profondément ambiguë : pour être sauvé, nous dit-il, il faut être ou bien immensément naïf ou bien immensément rusé, en deçà de la sagesse ou au-delà d'elle. L'extrême simplicité appartient à ceux qui, comme l'Ulysse de la première interprétation,

portent encore en eux l'innocence originelle d'un âge d'or disparu. Ceux à qui cette grâce a été refusée ne peuvent que se vouer au masque et à l'artifice, pour retrouver, comme l'Ulysse de la seconde interprétation, une naïveté simulée dans les jeux de la mimésis, et pour opposer aux Sirènes et aux Dieux les pouvoirs de la fiction.

2

La polysémie dans *La Métamorphose*

Dédié au souvenir de M.H.

De toutes les œuvres de Kafka, la *Métamorphose* est celle qui a suscité le plus d'interprétations¹. Son caractère fantastique, le mystère de la transformation d'un homme en insecte, et, par contraste, la banalité du cadre petit-bourgeois dans lequel le récit se déroule, confèrent à cette histoire une aura énigmatique, soulignée encore par le ton de froide neutralité sur lequel elle est racontée. Ce qui semble avoir provoqué la fascination des commentateurs, c'est moins le défi aux lois de la vraisemblance sur lequel le récit est fondé (puisque ce défi est précisément une des composantes essentielles du genre fantastique), mais le fait que, dans : la *Métamorphose*, l'invraisemblable soit présenté comme une évidence irréfutable : contrairement à la loi fondamentale du fantastique, il n'y a pas ici d'hésitation possible entre l'acceptation du surnaturel et l'explication rationnelle²; la transformation

1. Stanley Corngold: *The Commentator's Despair, The Interpretation of Kafka's «Metamorphosis»*, Port Washington/London, 1973.

2. Cf. la définition du genre fantastique dans Tsvetan Todorov: *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, 1972.

de Gregor Samsa en cafard ou en scarabée n'est pas un rêve du protagoniste, ni un fantasme, ni une illusion de ses sens ; c'est un fait objectif, aussi réel que la réalité quotidienne qui l'entoure. D'un autre côté, c'est cette présence permanente de la réalité la plus banale qui empêche le lecteur de chercher refuge dans ce que Todorov appelle le « merveilleux », c'est-à-dire dans l'idée d'un genre littéraire qui, par convention, se situe au cœur du surnaturel. Dans la *Métamorphose*, l'irrationnel apparaît sous sa forme la plus pure, c'est-à-dire la plus menaçante comme une rupture absolue, en un de ses points, de la réalité et de ses lois, alors que, partout ailleurs, l'ordre habituel des choses continue à régner.

Beaucoup de commentateurs se sont efforcés, consciemment ou non, d'évacuer ce noyau d'irrationnel, sans doute afin de mettre le récit de Kafka en accord avec leur conception de la « vraisemblance ». Il s'agit, dans ce type d'interprétations, de réduire la métamorphose à un événement de la conscience de Gregor Samsa, fantasme d'auto-punition ou expression de l'instinct de mort¹. D'autres, fidèles à la thèse selon laquelle tous les textes de Kafka seraient des « paraboles² », ont cherché à mettre en lumière l'idée que la *Métamorphose* exprimerait, et dont le récit lui-même ne serait alors que la traduction symbolique³. On retrouve ici l'inter-

1. Hellmuth Kaiser, « Franz Kafka's Inferno: Eine psychologische Deutung seiner Strafpfandantasia », in *Imago* 17, 1931, H.1., p. 55; Friedrich Beissner, *Der Erzähler Franz Kafka*, Stuttgart, 1952, p. 36.

2. Pour un bilan détaillé de la littérature critique sur *La Métamorphose*, cf. Peter U. Beicken, *Franz Kafka. Eine kritische Einführung in die Forschung*, Frankfurt a. Main, 1974, p. 261-272.

3. Cf. Beicken, *cit.*, p. 262.

prétation psychanalytique, centrée autour de l'idée du conflit œdipien dans lequel Gregor se débat, mais aussi un type d'interprétation marxiste, qui voit dans le récit de Kafka la dénonciation de l'aliénation économique et sociale dans laquelle vit la famille du protagoniste, ou bien, au contraire, la condamnation du « parasitisme » dans lequel Gregor aurait sombré¹. Un autre groupe de commentateurs voit dans la *Métamorphose* l'illustration d'un processus métaphysique, que ce soit celui par lequel le protagoniste se libère de son aliénation pour découvrir son Moi authentique, ou celui grâce auquel les forces de la vie (symbolisées par la famille Samsa) finissent par triompher au détriment des valeurs spirituelles incarnées par Gregor².

Ce que ces différentes interprétations ont en commun, c'est leur caractère symbolique ; elles reposent toutes sur une conception implicite du texte littéraire où celui-ci n'est que la manifestation plus ou moins « esthétique » d'une signification qui existerait en dehors de lui, et à laquelle l'exégèse est censée le ramener. C'est, bien sûr, méconnaître la nature essentiellement fictionnelle de l'œuvre littéraire, qui, en créant un monde imaginaire, crée en même temps les lois qui gouvernent sa signification. « Mes histoires sont des images, rien que des images », aurait dit un jour Kafka³. La transformation de Gregor Samsa en cafard n'a pas de sens en

1. Helmut Richter, *Franz Kafka. Werk und Entwurf*, Berlin, 1962, p. 114 sq.

2. Wilhelm Emrich, *Franz Kafka*, Honn/Frankfurt, 1958, p. 122 sq.

3. Gustav Janouch, *Gespräche mit Kafka*, 1968, p. 54.

dehors du récit dans lequel elle se produit ; il n'y a pas d'explication qui puisse en rendre compte ; au contraire, c'est cette transformation qui explique le récit ; elle seule peut rendre compte de ses tensions, de ses contradictions, et, plus généralement, de *l'instabilité du sens* qui le caractérise.

L'étude de la *Métamorphose* (comme celle de l'œuvre de Kafka en général) a fait de grands progrès à partir du moment où la critique a renoncé à vouloir réduire le récit à une signification toute faite (psychanalytique, sociologique ou métaphysique), et s'est appliquée à étudier, pour ainsi dire de l'intérieur, les lois de fonctionnement du texte. Il s'agit en particulier de l'analyse du point de vue narratif, qui est en grande partie (mais pas exclusivement, comme nous le verrons) celui du protagoniste, ainsi que de l'affirmation du caractère *fonctionnel* de la métamorphose¹. En effet, lorsque l'on met entre parenthèses la question de la *signification* symbolique de la transformation de Gregor en un insecte monstrueux pour se contenter d'analyser la *fonction* de cette transformation dans le processus narratif, il apparaît qu'elle constitue un événement absolument imprévisible qui vient soudain déchirer le tissu de la vie quotidienne de la famille Samsa et la bouleverser de fond en comble, à la façon du choc initial qui vient briser l'inertie d'un système physique et le mettre en mouvement. Par l'effet de ce choc initial, un certain nombre de réactions se déclenchent entre les différents éléments du système (Gregor, son père, sa mère, sa sœur, les personnages secon-

1. Cf. Beicken, *cit.*, p. 262.

daïres), réactions qui suscitent à leur tour des réponses de plus en plus complexes, créant, à l'intérieur du système, les conditions d'une instabilité qui non seulement menace de le détruire, mais qui rend aussi sa description détaillée de plus en plus difficile pour l'observateur (c'est-à-dire le lecteur et le critique), jusqu'à ce que le système retrouve une nouvelle forme de stabilité en éliminant le facteur de la perturbation initiale. En ce sens, on pourrait comprendre la *Métamorphose* comme une expérience, conduite dans des conditions de laboratoire (c'est-à-dire dans l'imagination de l'auteur), et répondant à la question : « Qu'advierait-il dans une famille de petits-bourgeois, si, un matin, elle découvrait l'un de ses membres transformé en cafard ? » En d'autres termes, la métamorphose de Gregor doit être comprise comme une *hypothèse de départ* en fonction de laquelle le récit tout entier sera structuré. Nous voudrions essayer de montrer comment cette hypothèse de départ conditionne à la fois la structure du texte comme *énoncé* et celle de *l'acte d'énonciation* dont il procède. Nous espérons ainsi, par une analyse essentiellement linguistique, pouvoir mettre en évidence l'unité formelle qui lui garantit sa cohérence.

Cependant, le sens d'un texte ne s'épuise pas dans sa structure linguistique. Franz Rosenzweig avait déjà montré que l'œuvre d'art devait être comprise comme l'enjeu d'un acte de communication entre son créateur et le spectateur (ou l'auditeur, ou le lecteur) qui la reçoit¹. Cet acte de communica-

1. Franz Rosenzweig *Der Stern der Erlösung*, Frankfurt a. Main, 1921. 1930^e. Heidelberg. 1954^e, II p. 206.

tion peut être décomposé en trois moments : le projet initial du créateur, l'œuvre dans laquelle ce projet s'incarne, et l'interprétation qui lui donne vie. Comprendre une œuvre, ce n'est donc pas seulement analyser sa structure, c'est aussi la saisir dans sa fonction de moyen terme dans un processus de communication. Mikhaïl Bakhtine, dans ses écrits sur le caractère dialogique du texte littéraire, a précisé le rôle du *contexte* (historique, social, culturel) dans le processus de la communication esthétique : c'est la situation concrète dans laquelle l'énonciation se produit qui constitue l'horizon commun à l'auteur et au lecteur. Par-delà la forme purement linguistique de l'énoncé, celui-ci n'est compréhensible pour le lecteur que dans la mesure où il se réfère à une réalité (espace, temps, représentations sociales et culturelles, hiérarchie de valeurs) qui soient communes aux deux partenaires du processus de communication. Mais pour Bakhtine – et c'est là toute l'originalité de sa théorie par rapport aux méthodes d'interprétation pré-formalistes – « la situation extra-verbale (...) n'agit pas du dehors comme une force mécanique. Non, la situation entre dans l'énoncé comme un constituant nécessaire de sa structure sémantique¹ ». Toute l'œuvre critique de Bakhtine est consacrée à l'analyse, dans les textes étudiés (Dostoïevski, Rabelais) des types d'énoncé à travers lesquels l'auteur fait entendre au lecteur les « harmoniques contextuelles » dont l'orchestration constitue le sens de l'œuvre.

Nous voudrions, quant à nous, essayer de montrer

1. Cité par Tzvetan Todorov dans *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, 1981, p. 67.

que les différents types d'interprétation « idéologiques » de la *Métamorphose* que la critique a tour à tour proposés (interprétations psychanalytique, sociologique, métaphysique), dont le trait commun est de tenter de réduire le récit de Kafka à une « signification » qui existerait en dehors de lui, n'en répondent pas moins à des suggestions, ou à des *signaux*, codés à l'intérieur de la structure formelle du texte. Tout se passe comme si Kafka ne s'était pas contenté, dans la *Métamorphose*, de raconter une histoire, mais comme s'il avait en même temps voulu proposer au lecteur une série de clés possibles pour son interprétation. Dans la façon de mettre en scène son récit, de dramatiser certaines scènes, d'insister sur certaines images, d'accentuer certains effets, il semble en effet que Kafka ait voulu *faire référence* à des catégories et à des représentations présentes dans la culture de son temps, et que le lecteur, à son tour, identifiera comme telles. En d'autres termes, par-delà les faits racontés, qui constituent la *fable* du récit, Kafka fait allusion, comme dans une série de *citations*, à des catégories culturelles plus générales destinées, en apparence du moins, à en éclairer la signification. Déjà dans le *Verdict*, écrit six semaines seulement avant la *Métamorphose*, Kafka, comme son *Journal* en témoigne, avait consciemment joué avec des thèmes freudiens¹. De même, dans la *Métamorphose*, il parseme son récit d'indications destinées, semble-t-il, à orienter l'interprétation dans un sens psychanalytique (même si, en vérité, il s'agit plutôt pour lui de brouiller les pistes), en particulier en mettant en évi-

1. *Journal*, 23 septembre 1912.

dence, par rapport au contexte, les scènes à forte charge œdipienne et en soulignant de façon presque parodique les connotations freudiennes. Parallèlement, l'évocation caricaturale de la vie quotidienne de la famille Samsa et la mise en évidence par le narrateur de l'aliénation économique et sociale de chacun de ses membres renvoie à un thème courant dans la littérature allemande de l'époque, en particulier dans la poésie et dans le théâtre expressionnistes, celui de la dénonciation d'un ordre social injuste et déshumanisant. Enfin, il est possible que dans le récit du rejet de Gregor par sa famille, et en particulier par son père, Kafka ait voulu rappeler un motif classique du conte populaire, celui du fils chassé par la malédiction paternelle, et, plus spécialement, le thème biblique de la lapidation du fils rebelle¹. Mais ce qui est essentiel, c'est que ces divers signaux ne nous mènent jamais à la découverte d'un sens ultime du texte, dont l'autorité ou l'évidence mettraient un terme au travail de l'interprétation. Au contraire, ils ne constituent, au même titre que la fable elle-même, qu'un élément parmi d'autres de la structure sémantique du texte. Ils ne possèdent aucun statut herméneutique privilégié qui nous permettrait de traduire le texte en quelque métalangage définitif. Mais d'un autre côté, la présence dans le texte de ces signaux codés permet à Kafka d'*inclure dans son récit la question de son interprétation*.

Le problème théorique de l'interprétation a toujours obsédé Kafka. À partir du *Procès*, ce problème ne se contentera plus d'apparaître implicitement,

1. Deutéronome, 21, 18-21.

comme dans la *Métamorphose*), mais deviendra le thème d'un certain nombre de textes (l'exégèse de la parabole « Devant la Loi » dans le *Procès*, *Prométhée*, *Au sujet des lois*, *À propos des paraboles*). Un genre intermédiaire est représenté par les œuvres où la question de l'interprétation est thématisée indirectement, c'est-à-dire où elle est posée non par l'auteur lui-même mais par le protagoniste (le *Procès*, le *Château*, *Recherches d'un chien*). Dans la *Métamorphose*, c'est le lecteur qui est aux prises avec les diverses interprétations que l'auteur lui a proposées. L'objet de la *Métamorphose* n'est pas seulement de raconter une histoire, mais aussi de faire entendre au lecteur qu'il n'existe pas de signification « objective » à laquelle elle puisse se réduire. C'est ici peut-être que la fameuse « polysémie » des textes de Kafka révèle sa véritable nature : non pas juxtaposition ni même addition de diverses significations partielles, mais construction labyrinthique savamment dessinée, où le lecteur est sans cesse renvoyé d'une hypothèse à l'autre, à une lecture et à une relecture sans fin, et où les différentes possibilités d'interprétation, rigoureusement articulées dans la structure du texte, se proposent et se dénoncent à tour de rôle, sans qu'aucune d'elles n'ait jamais le dernier mot.

II

L'unité formelle de la *Métamorphose*, par-delà la multiplicité des significations auxquelles le récit renvoie, trouve son fondement dans la structure de l'*acte d'énonciation* qui le produit. Cette structure

possède des propriétés générales, communes à de nombreux autres textes, et des propriétés tout à fait spécifiques, liées à la nature propre de l'événement relaté, c'est-à-dire de *l'énoncé*. De façon générale, les rapports entre énonciation et énoncé dans la *Métamorphose* peuvent être schématisés de la manière suivante : un locuteur, que nous appellerons le *narrateur*, produit, en un acte d'énonciation (E¹) un énoncé (e¹), que nous appellerons le *récit extérieur*, qui a pour objet un deuxième locuteur, le *protagoniste*, lequel produit à son tour, en un deuxième acte d'énonciation (E²), un deuxième énoncé (e²), que nous appellerons le *récit intérieur*.

Narrateur	Récit extérieur (e ¹)	Récit intérieur (e ²)
(E ¹)	Protagoniste (E ²)	

On remarquera, dans ce type de récit, le statut ambivalent du protagoniste, par la voix duquel passe la narration du récit intérieur, mais qui est en même temps l'objet du discours du narrateur. Ainsi, la critique a noté depuis longtemps que dans la *Métamorphose* la plus grande partie du récit est conduite du point de vue de Gregor Samsa, qui joue ainsi le rôle d'un second narrateur. Mais il ne faut pas oublier que Gregor est lui-même un personnage dans le discours du narrateur extérieur, et que le regard qu'il pose sur les événements, et, plus généralement, sur le monde qui l'entoure, n'est pas nécessairement identique au regard de ce narrateur extérieur¹. D'où de fréquents effets de distanciation ou d'ironie du narrateur à l'égard de son person-

1. J'emploie les termes de voix et de regard dans le sens défini par Gérard Genette dans *Figures III*, Paris, 1972.

nage, mais aussi, et ceci est encore plus important, à l'égard de la manière dont celui-ci rend compte des événements. Ainsi pour le passage où Gregor, à l'écoute derrière sa porte, entend son père expliquer qu'il avait pris depuis longtemps l'habitude de mettre de côté une partie de l'argent que Gregor rapportait à sa famille, et ceci sans en informer son fils :

Gregor, derrière sa porte, procédait à des hochements de tête convaincus, il était tout heureux de cette prévoyance inattendue. Sans doute, grâce à ces réserves, aurait-il pu amortir plus rapidement la dette contractée par le père envers son directeur, ce qui aurait considérablement rapproché la date de sa délivrance ; mais, étant donné les circonstances, il valait beaucoup mieux que M. Samsa eût agi comme il avait fait¹.

Il est clair que dans ce passage deux voix se font entendre : celle de Gregor, rapportée au discours intérieur indirect, qui approuve la conduite de son père, et celle du narrateur, qui, par le choix des mots (« prévoyance inattendue », « délivrance ») et de la syntaxe (« Sans doute, grâce à ces réserves, aurait-il pu amortir plus rapidement la dette... », « ce qui aurait considérablement rapproché la date de sa délivrance »), laisse entendre que le père a trompé Gregor et que celui-ci est bien naïf en tentant de le justifier.

De ce point de vue, la *Métamorphose* illustre parfaitement la nature et la fonction du *récit subjectif* à

1. Kafka, *Œuvres complètes*, éditées par Claude David, vol. II (O.C. II), Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, p. 215.

la troisième personne. Ce qui distingue ce mode narratif des autres types de récit à la troisième personne, c'est précisément la présence d'un personnage à travers la subjectivité duquel les événements sont rapportés. En ce sens, ce mode narratif est proche du récit à la première personne, la mesure de cette proximité étant donnée par le nombre de phrases et d'énoncés linguistiquement transposables en discours à la première personne. Mais ce qui l'en sépare, c'est précisément le fait que le narrateur est toujours là, derrière le discours subjectif du protagoniste, pour pouvoir rendre compte de la part de réalité qui échappe à la conscience de ce dernier. Ce qui fait la spécificité du récit subjectif à la troisième personne, c'est bien ce va-et-vient entre deux voix, celle du protagoniste et celle du narrateur, la seconde venant compléter, corriger ou même contredire ce que la première a de trop étroitement personnel. Il y a là une tentative pour délimiter l'une par rapport à l'autre non pas tellement une vision subjective et une vision objective (car le narrateur n'embrasse pas nécessairement la réalité tout entière), mais une vision « du dedans » et une vision « du dehors ». C'est cette technique qui permet au narrateur de la *Métamorphose* de nous faire part d'événements dont Gregor n'a pas été le témoin (par exemple la scène où Gregor est enfermé dans sa chambre pendant que, dans le salon, « les deux femmes mêlaient leurs larmes ou, pis, restaient à fixer la table d'un œil sec¹ ») ou de sensations de Gregor dont celui-ci n'est pas conscient (« Tout en lâchant ce flot de paroles sans trop savoir ce qu'il

1. O.C. II, p. 228.

disait¹ »; « non, il ne pouvait décidément plus tenir compte de leurs intentions; d'ailleurs, il avait presque oublié leur existence...² »).

Mais cette dualité dans la *Métamorphose* d'une vision « du dedans » et d'une vision « du dehors » ne constitue pas un simple enrichissement de perspective; ce n'est pas une technique entre d'autres, que l'auteur aurait choisie pour les nuances qu'elle permet d'apporter à la description de la réalité. En vérité, cette forme spécifique de narration découle nécessairement de la structure même du motif qui constitue le point de départ du récit: celui de la métamorphose. La nature de l'énoncé agit ici, comme par contrecoup, sur la forme de l'énonciation. L'auteur n'est pas libre de raconter son récit autrement qu'il ne le fait: *la dissociation du protagoniste en deux réalités radicalement séparées, à savoir une conscience d'homme et un corps d'insecte, entraîne nécessairement le dédoublement de la fonction narrative.*

On peut dire, de façon générale, qu'un tel dédoublement est nécessaire chaque fois qu'un récit est conduit du point de vue du protagoniste, mais que ce protagoniste est incapable de dire Je. Le cas le plus clair est celui d'un personnage destiné à mourir à la fin du récit. En effet, le récit à la première personne implique la présence d'un Je narrateur conscient. Dans la mesure où celui-ci n'est plus là pour parler, sa voix, pour être entendue, doit être prise en charge par un autre narrateur. Dans ce cas, le dédoublement de la fonction

1. O.C. II, p. 201.

2. O.C. II, p. 221.

narrative peut prendre deux formes distinctes il peut être *successif* ou bien *simultané*. Dans le premier cas, le narrateur laisse le protagoniste parler à la première personne jusqu'aux approches de sa mort, puis il intervient pour prendre le relais au moment où ce dernier va perdre conscience (c'est par exemple ce qui se passe dans *Werther*). Dans le cas du dédoublement narratif simultané, en revanche, le narrateur se charge de conduire le récit depuis le début, tout en empruntant aussi souvent que possible la voix du protagoniste, ou plutôt, en la *citant*, c'est-à-dire en reproduisant son discours intérieur. Cette seconde technique a l'avantage de préserver l'unité formelle du récit, fondée, du début jusqu'à la fin, sur l'existence d'un seul et même acte d'énonciation.

Ce n'est pas un hasard si, dans la *Métamorphose*, Kafka utilise ce deuxième type de dédoublement narratif. En effet, si Gregor est empêché de dire Je, ce n'est pas seulement parce qu'il meurt dans les dernières pages du récit ; s'il ne s'était agi que de cela, Kafka aurait pu recourir, du moins en principe, à la fiction d'un journal intime ou d'une correspondance du protagoniste découverts après coup (comme dans *Werther*). La vérité, c'est que la métamorphose de Gregor en insecte l'aliène à lui-même, alors qu'il est encore vivant, de façon tellement radicale qu'elle le prive du sentiment de son identité et, par conséquent, de la possibilité de se référer à lui-même comme à un Je. Le fait que Gregor, transformé en coléoptère, n'a plus la possibilité physique d'écrire, n'est que l'aspect le plus extérieur (mais certes pas le moins important : parmi

tous ses meubles, c'est à sa table de travail que Gregor tient le plus¹) de l'impossibilité où il est de témoigner de son identité. Ce qui caractérise Gregor, c'est une dissociation irréductible de sa personnalité ; et c'est cette dissociation qui contraint le narrateur à parler de lui sur deux modes séparés. Si la métamorphose n'était qu'un rêve ou un fantasme du protagoniste, le narrateur pourrait se placer à l'intérieur du « flux de conscience » de ce dernier et décrire du dedans ce qui ne serait alors qu'une forme de délire. Inversement, si le scarabée-Gregor n'était plus qu'un insecte privé de conscience le narrateur ne pourrait pas faire autrement que le décrire du dehors. Mais l'essence de la métamorphose réside précisément dans la coexistence, chez ce qui fut un jour Gregor, d'une conscience et d'un corps absolument étrangers l'un à l'autre. Le lien qui unit l'une à l'autre a disparu : Gregor a perdu le sens du « corps propre », sa conscience n'investit plus son corps, elle ne l'habite plus. Il ne peut pas dire (et personne ne pourrait le dire) « mes pattes », « mes mandibules », « ma carapace ». C'est pourquoi le narrateur ne peut emprunter la voix de Gregor (par citation directe ou par discours intérieur rapporté) que dans la seule mesure où la conscience du protagoniste reste capable d'appréhender le monde qui l'entoure. Au-delà de cette limite, et, en particulier, lorsqu'il s'agit d'évoquer le corps de l'insecte dans son étrangeté absolue, c'est-à-dire dans sa pure animalité, le narrateur doit en parler du dehors, autrement dit avec sa propre voix.

1. O.C. II, p. 221.

De façon générale, le narrateur emprunte la voix de Gregor chaque fois que celui-ci se tourne vers la réalité qui l'entoure pour l'observer. Gregor est alors dans la situation classique du témoin, de l'étranger, à qui sa situation marginale permet de jeter sur le monde un regard neuf et démystificateur. Dans cette situation, la conscience de Gregor fonctionne comme une conscience humaine, et si son jugement témoigne parfois de tant de naïveté que le narrateur doit intervenir indirectement pour le corriger, c'est simplement parce que, comme tout homme, il porte le poids de préjugés dont il ne se libère que progressivement. C'est dans cette situation narrative classique, où un sujet devenu étranger au monde qui l'entoure en dévoile la vérité jusque-là cachée, qu'on peut trouver le fondement de l'interprétation sociologique ou marxiste de la *Métamorphose*.

En revanche, c'est la voix du narrateur lui-même qui se fait entendre chaque fois que la représentation du corps de l'insecte excède la capacité de Gregor de se saisir lui-même (ainsi dans la phrase : « Gregor s'abstint donc de pénétrer dans la pièce, il se contenta de s'appuyer sur le battant fermé de la porte, de sorte que l'on ne pouvait voir que la moitié de son corps, et, tout en haut, sa tête penchée sur le côté pour pouvoir observer les autres¹ ») ou encore : « Un jour (...) elle arriva un peu plus tôt que d'habitude et le trouva en train de regarder par la fenêtre, immobile et dans une position bien faite pour inspirer la terreur². »

1. O.C. II, p. 204.

2. O.C. II, p. 217.

Il s'agit là, le plus souvent, de situations où ce sont les autres qui perçoivent l'insecte dans toute son horreur, alors que Gregor lui-même ne sait pas à quel point il est répugnant. C'est parce que les autres membres de la famille ne peuvent plus supporter la vue de cet insecte monstrueux qu'ils le repoussent et l'enferment dans sa chambre. Bien sûr, Gregor apprend peu à peu, à travers les réactions des autres, qu'il est devenu pour eux un objet d'horreur (il se cache sous le lit pour leur épargner le spectacle de son corps d'insecte). Mais c'est le décalage entre la façon dont les autres le perçoivent de l'extérieur et celle dont lui-même se perçoit de l'intérieur qui confère ici au thème du rejet et de l'exclusion toute sa profondeur tragique. Jusqu'au dernier moment, Gregor pense qu'il est victime de quelque maladie passagère et que les autres ont le devoir de se montrer patients à son égard. Ce n'est qu'au moment où il comprend qu'il n'est pour eux qu'un « animal », un « monstre¹ », qu'il perd sa volonté de vivre et se laisse mourir. Jusque-là, il avait vécu son exclusion, à la manière du héros de la tragédie grecque, comme une injustice révoltante, comme une incompréhensible malédiction. D'un autre côté, sa famille n'imagine même pas qu'une conscience d'homme puisse être logée dans ce corps d'insecte (« personne ne le comprenant, personne, sans excepter sa sœur, n'imaginait qu'il pût comprendre les autres² »). C'est dans ce malentendu tragique, qui a lui-même sa source dans la structure

2. O.C. II, p. 236 sq.

3. O.C. II, p. 212.

narrative de la *Métamorphose*, que l'on peut trouver le fondement formel de l'interprétation métaphysique du récit.

Le rapport de Gregor au monde extérieur, le rapport du monde extérieur à Gregor, dessinent les deux axes autour desquels s'organise l'économie narrative de la *Métamorphose*. Reste la question du rapport de Gregor à lui-même, c'est-à-dire, plus précisément, celle de la structure linguistique de son dédoublement. C'est ici que la distinction entre la voix de Gregor et celle du narrateur est le plus difficile à faire : un certain nombre d'énoncés peuvent être interprétés soit comme faisant partie du discours intérieur de Gregor (rapporté à la troisième personne), soit comme appartenant au discours du narrateur (par exemple « il ne pouvait plus souffrir le lait, qui était autrefois sa boisson préférée, et que sa sœur lui avait sans doute servi par une attention particulière¹ »). Bien plus, même lorsque la voix qui parle est sans nul doute possible celle du narrateur, on ne sait pas toujours si le regard porté sur la réalité est le sien ou celui de Gregor (par exemple : « Il commença son mouvement tournant avec toute la vitesse possible, *mais en réalité très lentement*² » ; ou encore : « Au moment d'aller vers la nourriture, *les pattes de Gregor se mirent à s'agiter*³ »). C'est que nous touchons ici au point où la conscience de Gregor rencontre ses propres limites. En outre, ces limites se déplacent dans le courant du récit ; au fur et à mesure de son apprentissage, à mesure également

1. O.C. II, p. 209.

2. O.C. II, p. 207.

3. O. C. II, p. 211 et p. 912.

qu'il intériorise plus systématiquement l'image que les autres se font de lui, il se familiarise davantage avec l'idée qu'il est véritablement devenu un insecte. Mais s'il est bien obligé d'admettre sa métamorphose comme un fait qui s'impose à lui de l'extérieur, il ne peut pas la penser de l'intérieur de sa conscience d'homme. Il ne faut pas confondre la situation de Gregor, qui vit sa métamorphose du dedans, avec celle du lecteur, qui la perçoit du dehors. Or, c'est l'erreur que la plupart des critiques ont commise. Vis-à-vis du dédoublement de Gregor en une conscience d'homme et un corps d'insecte, le lecteur occupe une troisième position, à partir de laquelle il peut embrasser, en une vision panoramique, l'ensemble du processus, créant ainsi l'illusion que, par-delà sa séparation en deux parties distinctes, l'unité de l'individu Gregor continue à subsister. Mais, lorsqu'elle est vécue de l'intérieur de la conscience, l'animalité du Je est l'impensable même, l'altérité absolue, elle marque la limite où le moi s'arrête et où commence l'innommable. Gregor, par définition même, ne peut pas en avoir pleinement conscience. Inversement, on peut dire que l'horreur de la métamorphose vient du fait qu'une conscience d'homme continue à loger dans un corps d'insecte.

Or, c'est précisément cette impossibilité où se trouve Gregor d'assumer son animalité qui motive, dans le texte de Kafka, la présence de scènes à fortes connotations freudiennes. Dire que, dans certaines situations, Gregor oublie qu'il est devenu un insecte, ou bien qu'il se prend encore pour un être humain, revient finalement au même : dans les

deux cas, il se trouve alors dans cette zone-frontière où son identité se brouille. On pourrait être tenté, à première vue, de penser que la présence de ces scènes à résonance psychanalytique n'est pas liée au thème de la métamorphose : après tout, le conflit œdipien ou le désir incestueux pour la sœur sont, du moins selon la théorie freudienne, des catégories générales de la psyché humaine. Mais lorsque l'on analyse les scènes où ce type de situations apparaît (les affrontements de Gregor-insecte avec son père, la fuite de la mère perdant ses jupons, le fantasme de Gregor rêvant d'embrasser sa sœur dans le cou), on se rend compte qu'elles ne prennent leur sens que par rapport à la métamorphose de Gregor. Non pas du tout que la métamorphose ait libéré les « instincts animaux » de Gregor. Au contraire, c'est parce qu'il oublie qu'il est un insecte, *parce qu'il se conduit encore en être humain*, que Gregor est entraîné dans des situations si fortement chargées de connotations freudiennes. Déjà dans *le Verdict*, Kafka avait dramatisé le conflit œdipien en le faisant surgir sur un fond de mystère et d'étrangeté, par contraste avec la représentation déjà banale dans la littérature de l'époque de l'affrontement d'un fils avec son père. De même dans la *Métamorphose* la résonance freudienne de certaines scènes est d'autant plus apparente, c'est-à-dire d'autant plus *perceptible* pour le lecteur, qu'une psyché humaine s'y détache sur un fond d'animalité. La charge émotionnelle de ces scènes vient de ce que Gregor, qui se perçoit du dedans, veut se comporter en être humain, alors que les autres membres de la famille, et, avec eux, le lecteur, perçoivent Gregor du dehors, c'est-à-dire

comme un insecte monstrueux. Le père n'aurait pas pourchassé Gregor si celui-ci, oubliant l'apparence qu'il revêt pour les autres, ne s'était pas introduit dans la salle à manger. La mère ne se serait pas enfuie épouvantée, si Gregor, défendant à tout prix ce qui lui restait d'humanité, ne s'était pas collé contre l'image de la dame à la fourrure. Le fantasme incestueux de Gregor n'aurait pas paru aussi horrible si le lecteur (à la différence de Gregor, oublieux à cet instant de son apparence extérieure) ne se représentait pas le spectacle repoussant d'un immense scarabée tenant entre ses pattes une innocente jeune fille.

III

L'espace dans lequel s'inscrit l'action de la *Métamorphose* est un espace clos, défini par l'appartement de la famille Samsa. Ce décor de comédie bourgeoise représente le lieu fermé à l'intérieur duquel vont pouvoir s'affronter les passions déclenchées par la transformation de Gregor en insecte. Mais ces affrontements se traduisent beaucoup moins par des paroles que par des *mouvements*. On parle très peu dans la *Métamorphose*, sauf au début, où le discours de Gregor (que personne ne comprend), celui du fondé de pouvoirs, les interjections du père et de la sœur, constituent autant de tentatives aussitôt avortées d'une communication qui se révèle impossible. Ensuite, et jusqu'à la mort de Gregor, ce ne sont que monosyllabes, chuchotements et soupirs. En revanche, une intense agitation, une quantité de gestes et

de mouvements traduisent en termes spatiaux les bouleversements intérieurs que vivent les personnages, et qui sont sans doute trop profonds pour pouvoir être verbalisés : entrées et sorties des uns et des autres, déménagement de la sœur de sa chambre dans le salon, allées et venues des locataires, transport des meubles de Gregor, et surtout, promenades de l'insecte Gregor à travers sa chambre et sorties de celui-ci hors de sa chambre vers laquelle il est ensuite repoussé.

Pour désordonnés que soient ces mouvements, ils n'en possèdent pas moins une logique propre ; celle-ci, à son tour, est commandée par la structure particulière de l'espace narratif. Celui-ci, en effet, n'est pas un espace neutre, il possède une *orientation*, que l'on peut définir comme une tension du *dedans vers le dehors*. L'espace de la *Métamorphose* est fait de trois cercles concentriques, à savoir : la chambre de Gregor, le salon et le reste de l'appartement des Samsa, et le monde extérieur que l'on devine au-delà des murs. De façon générale, tous les personnages s'efforcent de sortir, de fuir, de gagner le large, et tous y réussissent, à l'exception de Gregor. Le fondé de pouvoir, la bonne, la cuisinière, les trois locataires, la femme de ménage elle-même, prennent la fuite ou bien s'en vont. Les parents de Gregor et sa sœur, enfermés dans l'appartement tant que Gregor est encore en vie, s'en échappent quelques instants après sa mort. Gregor, lui aussi, s'efforce avec persévérance de sortir de sa chambre. Chacune des trois parties du récit se termine par une migration de Gregor vers le salon puis par son retour précipité dans sa chambre. La triple récur-

rence de cette scène souligne l'importance du thème de la fuite impossible. Mais cette répétition est en même temps gradation, crescendo : la première fois, le père repousse Gregor en agitant un journal, et Gregor se blesse légèrement au cours de sa fuite ; la deuxième fois, il le bombarde avec des pommes et le blesse sérieusement ; la troisième fois, le conseil de famille le condamne à mort, et (exactement comme Georg dans le *Verdict*), Gregor accepte la sentence et l'exécute lui-même. Les trois scènes s'articulent selon une structure en spirale ; à chaque tentative de Gregor d'échapper à sa condition d'insecte en s'intégrant de nouveau à la réalité extérieure correspond une réaction plus violente de la famille, qui le rejette de façon de plus en plus irrémédiable dans son animalité, pour le réduire finalement à l'état de chose.

Ces deux mouvements de sens contraire, du dedans vers le dehors et du dehors vers le dedans, correspondent aux deux formes narratives que nous avons distinguées dans la *Métamorphose*, à savoir le récit « du dedans » et le récit « du dehors », tels que nous les transmettent la voix du protagoniste et la voix du narrateur. La première traduit l'expérience de Gregor en tant que conscience humaine : ses sens tournés vers l'extérieur, son avidité à saisir, par le regard et par l'ouïe, la réalité du monde qui l'entoure, sa volonté farouche d'échapper, comme tous les autres personnages du récit, au cauchemar dans lequel il est enfermé. La seconde relate les tribulations de Gregor insecte, tel que les autres le perçoivent (et tel que lui-même ne peut pas se voir), c'est-à-dire comme un monstre qui ne

fait plus partie de l'humanité et que la société doit rejeter si elle veut survivre. Reste, à l'intersection de ces deux axes principaux, en ce point d'origine où Gregor lui-même se dédouble, l'agitation désordonnée, la course folle sur le plancher, les murs et le plafond, le surplacé sans espoir d'un scarabée à conscience d'homme, d'une conscience d'homme prise au piège de l'animalité.

C'est sur chacun de ces trois mouvements que s'articulent, comme nous l'avons vu, les trois significations que Kafka a codées, comme autant d'interprétations possibles, dans la structure formelle de son récit. Quant à l'épilogue, qui, selon l'opinion communément admise¹, romprait l'unité du récit en introduisant un changement du point de vue narratif, il vient au contraire en garantir la cohérence en le refermant sur lui-même. La voix qui continue à parler après la mort de Gregor est celle-là même qui, durant tout le récit, s'était fait entendre derrière la voix de ce dernier. De la même façon que l'insecte-Gregor qui, après avoir vainement tenté d'échapper à son animalité, est rejeté sur lui-même pour finir là où il avait commencé, comme un monstrueux scarabée couché dans la solitude de sa chambre, la structure narrative du texte, elle aussi, se referme sur elle-même, dans la mesure où la voix qui relate l'épilogue est aussi celle qui avait énoncé la première phrase du récit.

1. Cf. Beicken, *cit.*, p. 270.

3

Brecht et Benjamin
interprètent Kafka

I

À la fin du mois de juin 1934, Walter Benjamin, qui, après avoir fui l'Allemagne nazie en avril 1933, était venu à Paris en automne de la même année et y avait passé l'hiver, quitte la capitale française pour se rendre au Danemark, où Bertolt Brecht, installé depuis un peu moins d'un an à Svendborg, l'a invité à venir passer l'été. Il emporte avec lui le manuscrit d'un article sur Kafka que l'hebdomadaire *Die Jüdische Rundschau* (l'organe du mouvement sioniste allemand) lui avait commandé (grâce à la médiation de Gershom Scholem), et qui devait être publié à l'occasion du 10^e anniversaire de la mort de l'auteur du *Procès*. Benjamin qui avait terminé son essai, rédigé en six semaines, quelques jours avant de partir pour le Danemark, avait eu le temps d'en envoyer une copie à Scholem, dont il attendait avec impatience les réactions.

À Svendborg, Benjamin hésite presque deux semaines avant de se décider à donner son manuscrit à lire à Bertolt Brecht. Entre-temps, le 5 juillet,

il avait une première fois abordé avec Brecht le problème de l'interprétation de l'œuvre de Kafka, mais en termes très généraux, et sans faire allusion à sa propre étude. Brecht lui avait dit alors qu'il tenait Kafka pour « un grand écrivain, comme Kleist, Grabbe ou Büchner », mais aussi comme un écrivain « qui avait échoué ». En effet, ajoute Brecht, l'œuvre de Kafka repose sur deux principes antagonistes, celui de la parabole et celui de la vision. Les paraboles de Kafka, dit Brecht (et il faut entendre cette remarque comme une sévère critique) « ne sont jamais entièrement transparentes ». En revanche, il y a chez Kafka un « visionnaire » ; mais si celui-ci a su voir ce qui allait venir, il n'a pas su voir ce qui est. Trois ans auparavant, en juin 1931, au Lavandou, où Benjamin était venu lui rendre visite, Brecht avait déjà souligné l'aspect « prophétique » de l'œuvre de Kafka. À présent, il précise : Kafka, dit-il, « n'a eu qu'un seul problème, à savoir celui de l'organisation. L'angoisse qui l'étreignait était celle qu'il éprouvait devant l'État-fourmilière, où les formes de la vie collective aliènent les hommes à eux-mêmes. Et il avait su prévoir certaines des formes de cette aliénation, comme par exemple les méthodes de la G.P.U. ».

Quelques jours après cette conversation, Benjamin remet son manuscrit à Brecht. Celui-ci évite, pendant trois semaines, de porter la conversation sur le texte de Benjamin ; aux questions de celui-ci, il répond de manière évasive. Soudain ; le 5 août, Brecht explose : l'article de Benjamin est « de la littérature en forme de journal intime, à la manière de Nietzsche » ; Kafka y est traité en dehors de son

contexte biographique et social ; au lieu d'étudier la situation concrète dans laquelle Kafka a vécu (« que fait-il ? comment se comporte-t-il ? »), Benjamin en revient toujours à la question de l'essence (de l'œuvre de Kafka). D'ailleurs, ajoute Brecht, « je refuse Kafka ». Il y a sans doute chez lui « un certain nombre de choses tout à fait utilisables, par exemple les images, qui sont bonnes. Mais pour le reste, ce ne sont que des petits mystères sans importance (*Geheimniskrämerei*). Ce sont des bêtises (*Unfug*). Il ne faut pas s'en occuper ». Puis, revenant au texte de Benjamin : « La profondeur ne mène à rien. La profondeur est une dimension en soi : elle s'enfonce, donc elle ne met rien au jour. » Benjamin met alors Brecht au défi d'illustrer sa critique de Kafka par l'étude d'un texte précis, et lui propose « Le prochain village », un texte narratif de cinq ou six lignes paru en 1919 dans le recueil *Un médecin de campagne*. Benjamin peut alors observer « le conflit que cette proposition crée chez Brecht ». Visible-ment, le texte de Kafka le dérouta. Il refuse de souscrire au jugement de Hans Eisler, selon lequel ce bref récit serait « sans valeur ». Mais il ne réussit pas davantage à en dégager la signification. « Il faudrait l'étudier de plus près », estime-t-il. Et la conversation tourne court.

Elle reprendra, avec plus de violence encore, trois semaines plus tard, le 29 août, lorsque, toujours à propos de l'essai sur Kafka, Brecht accusera Benjamin de « verser de l'eau au moulin du fascisme juif ». Du contexte général de la discussion, on peut inférer que l'expression « fascisme juif » dénote chez Brecht la tradition juive, ou la mystique juive, dont

en effet Benjamin s'inspire à plusieurs reprises dans son interprétation de Kafka. Brecht, quant à lui, insiste sur les conditionnements historiques et sociaux qui, selon lui, se reflètent dans les romans de Kafka, et avant tout dans *Le Procès*. Ce qui s'exprime dans cette œuvre c'est, à son avis, « la peur devant l'incessante et irrésistible croissance des grandes villes ». La situation de Kafka est celle du petit-bourgeois broyé entre les rouages de la société industrielle. En ce sens, *Le Procès* est bien « un livre prophétique ». Benjamin propose alors à Brecht de revenir au texte précis dont il lui avait suggéré l'étude, « Le prochain village », et de confronter leurs deux interprétations. Brecht, cette fois-ci, ne se dérobe pas. Il propose une exégèse, à laquelle Benjamin oppose son propre commentaire. Ces deux lectures d'un même texte de Kafka illustrent de façon exemplaire l'opposition de deux méthodes d'interprétation, de deux conceptions du texte littéraire et, finalement, de deux visions du monde.

II

« Le prochain village » se présente comme le récit d'un souvenir :

Mon grand-père avait coutume de dire : « La vie est étonnamment brève. À présent dans mon souvenir, elle se resserre à tel point sur elle-même que je comprends à peine, par exemple, qu'un jeune homme puisse se décider à partir à cheval pour le prochain village sans craindre que – toute idée d'incident mal-

heureux écartée – la durée d'une vie ordinaire, se déroulant heureusement, ne suffise pas, de bien loin, même pour une telle chevauchée. »

Le procédé de composition sur lequel ce texte est construit est celui de *l'emboîtement* : un premier locuteur (le narrateur) profère un énoncé (l'ensemble du texte) à l'intérieur duquel un deuxième locuteur (le grand-père) profère un deuxième énoncé (paroles du grand-père), qui contient lui-même un troisième énoncé (introduit par : « je comprends à peine ») dont le sujet (le jeune homme) profère à son tour un quatrième énoncé (ses hésitations sur la chevauchée à entreprendre).

En termes de logique du récit, on dira qu'un narrateur extérieur (le petit-fils) raconte une histoire qui met en scène un narrateur intérieur (le grand-père), lequel, à son tour, imagine un personnage (un jeune homme) auquel il prête tout un discours intérieur.

Ce procédé d'emboîtement commande également la structure temporelle et modale du texte (à laquelle, comme nous le verrons, Benjamin a été particulièrement sensible). Dans la proposition introductive, le narrateur extérieur (le petit-fils) évoque un souvenir tiré de son propre passé. Ce souvenir met en scène un personnage (le grand-père) qui, dans la mémoire du narrateur, symbolise le lien avec un passé encore plus ancien. L'emploi, dans cette proposition introductive, de l'imparfait de répétition (« avait coutume de dire ») souligne encore la continuité entre l'instance temporelle du narrateur (son présent) et le passé lointain que le

grand-père représente. Ce personnage, qui joue le rôle d'un deuxième narrateur, se retourne pour sa part vers son propre passé, en y incluant l'ensemble de ce que sa mémoire peut contenir. Du présent petit-fils jusqu'aux débuts de la vie consciente du grand-père, ce sont près de trois générations que la durée du récit englobe.

En termes strictement temporels, cette mise en perspective de la mémoire individuelle, ce souvenir dans le souvenir, qui confère au récit sa profondeur diachronique, s'arrête avec le syntagme « elle se resserre à tel point sur elle-même ». Les deux autres niveaux d'emboîtement – l'évocation, à l'intérieur du discours du grand-père, du jeune homme, puis du discours intérieur que le grand-père lui prête – ne représentent plus un retour vers le passé, mais une évasion dans l'imaginaire. Bien que l'ensemble des verbes commandés par le syntagme « je comprends à peine que... » soient, en allemand, au présent de l'indicatif, la valeur de ces indicatifs est celle d'une série d'irréels. Les subjonctifs de la traduction française (« puisse se décider », « ne suffise pas ») rendent bien compte de la modalité d'irréel dans laquelle le texte bascule avec le syntagme « je comprends à peine, par exemple, que... ». Pour illustrer sa thèse sur la brièveté de la vie, le grand-père imagine un cas, formule une hypothèse, invente une histoire. Mais ce recours à l'imaginaire ne vient pas contredire ce qui précède; au contraire, l'imagination prolonge le travail du souvenir, l'approfondit encore, accélère la plongée du texte dans un monde irréel, où les spéculations les plus paradoxales peuvent se donner libre cours.

Cette technique d'emboîtement, qui crée l'illusion de la perspective et de la profondeur temporelle, est commandée elle-même par le mode *personnel* de la narration. En principe, celle-ci aurait pu être rapportée sur un mode plus impersonnel, à la manière des aphorismes que Kafka écrivait à peu près à la même époque, entre 1917 et 1920. On aurait pu, par exemple, imaginer le texte suivant :

La vie est étonnamment brève. Dans le souvenir, elle se resserre à tel point sur elle-même que l'on comprend à peine, par exemple...

Le changement du mode de l'énonciation n'aurait rien changé à l'énoncé lui-même que l'on pourrait résumer de la façon suivante : la vie tout entière n'est pas assez longue pour permettre d'accomplir le plus bref des parcours. Ce paradoxe sur la nature du temps est d'ordre logique, et le mode impersonnel aurait parfaitement convenu à son exposition. Or, Kafka a choisi le mode d'énonciation le plus personnel qui soit : celui où le discours du narrateur extérieur se reflète et se dédouble dans le discours d'un narrateur intérieur. Dans la structure de son énonciation, ce texte porte tous les indices de la subjectivité : les pronoms personnels à la première personne, l'emploi du temps présent, celui du déictique « à présent », utilisation de termes qualitatifs exprimant une attitude subjective. Cette mise en perspective du paradoxe le prive de toute sécheresse spéculative, et le situe au contraire dans le flot de la vie intérieure, comme une expérience vécue dans la subjectivité du grand-père, et que le petit-fils, qui la rapporte, prend à son tour à son propre

compte. Le paradoxe d'un temps à la fois très long et ridiculement court perd son caractère d'aporie pour apparaître, dans les détours de la mémoire et les jeux de l'imagination, comme l'effet d'une déformation du sens de la durée, et acquérir ainsi une vraisemblance psychologique.

Il n'empêche que le grand-père semble être dupe de cette illusion de perspective, et qu'il présente sa thèse sous la forme d'un raisonnement : la durée de la vie est si brève qu'elle ne contient même pas le temps nécessaire pour faire une courte promenade à cheval. Ce raisonnement se compose de trois éléments :

1) une *assertion* (théorique) : « La vie est étonnamment brève. »

2) une *constatation* (empirique), dont la fonction est de servir de preuve à l'assertion : « Dans mon souvenir, elle se resserre sur elle-même. »

3) une *conclusion* (logique) : « la durée d'une vie ordinaire ne suffit même pas (...) pour une (...) chevauchée (jusqu'au prochain village). »

Par un examen des rapports logiques reliant ces trois éléments, on peut prouver aisément que le paradoxe du grand-père est un sophisme. En premier lieu, le fait que la vie, vue dans la perspective de la vieillesse, semble se resserrer et se raccourcir, ne permet pas de conclure (comme le grand-père) que la vie est en effet « étonnamment brève ». En second lieu, lorsqu'il forme l'hypothèse du jeune cavalier, le grand-père projette arbitrairement sa propre perception du temps, que le texte lui-même définit comme *rétrospective* (« Dans mon souvenir... »), dans la conscience temporelle du jeune

homme, tournée vers l'avenir (« puisse se décider », « sans craindre que... »), vers le voyage à entreprendre, et qui est donc de nature *prospective*. Le paradoxe, ou plutôt le sophisme, sur lequel repose la thèse défendue par le grand-père, réside dans la généralisation d'une perception rétrospective du temps, puis dans sa transposition dans une conscience actuelle, tournée vers l'avenir. Kafka sait fort bien que le temps vécu n'est pas pareil au temps d'un calendrier, que l'on peut feuilleter indifféremment vers l'avant ou vers l'arrière en ne rencontrant jamais que la même suite de jours et de mois identiques les uns aux autres comme autant de symboles abstraits. Dans la réalité du temps vécu, le souvenir et l'anticipation dévoilent deux dimensions spécifiques du temps, absolument irréductible l'une à l'autre. Pour ne parler que de la question soulevée par la remarque du grand-père, le temps passé, tel qu'il apparaît dans la perspective d'un vieillard, peut en effet sembler se ramasser en un point unique, alors que, dans la conscience d'un homme jeune, l'avenir semble s'étendre indéfiniment devant lui. On peut alors préciser davantage encore la structure du sophisme du grand-père ; parce que celui-ci fait de ce jeune homme imaginaire son propre contemporain (il parle de lui au présent), il crée chez l'auditeur auquel il s'adresse (et par conséquent chez le lecteur) l'illusion d'une synchronie dans laquelle l'opposition de deux points de vue temporels antagonistes – l'un dirigé vers le passé, l'autre vers l'avenir – viendrait en quelque sorte s'annuler. Kafka joue ici, dans le discours de son personnage (le grand-père), d'une

confusion entre le temps du récit et le temps de l'histoire.

L'ensemble des procédés rhétoriques qui sous-tendent le texte vont donc dans la même direction : faire comprendre au lecteur que le paradoxe développé dans le discours du grand-père n'a pas de fondement logique, qu'il s'agit d'une sorte d'at-trape dialectique, laquelle ne fait que traduire les jeux de perspective, les déformations du sens de la durée dans une conscience perdue dans les méandres de la mémoire et de l'imaginaire. Il n'en reste pas moins que le petit-fils, qui rapporte le discours de son grand-père, ne l'accompagne d'aucune remarque critique. Ignorerait-il qu'il énonce un sophisme ? Ou plutôt veut-il laisser entendre, en s'abstenant de le commenter, que ce sophisme exprime néanmoins une certaine vérité ? Ces questions s'appliquent encore bien davantage au narrateur qui rapporte les paroles du petit-fils. Prendrait-il la peine de les citer s'il ne pensait pas que celui-ci est le dépositaire, à travers les propos de son grand-père, d'un enseignement significatif, d'une sagesse qui, mieux que par la rigueur logique, s'exprime à travers les à peu près et les contradictions du souvenir et de l'imagination ?

Dans ce cas, il s'agirait de prendre le paradoxe énoncé par le grand-père au sérieux, tout en sachant que la vérité qu'il exprime se moque de la logique, et ne se révèle qu'indirectement dans les illusions du souvenir et le désordre de la fiction. Rappelons la teneur du paradoxe : une vie entière ne suffit pas pour aller jusqu'au prochain village. Dans sa structure logique, ce paradoxe est constitué

de trois éléments distincts : 1) le temps de la vie ; 2) la distance (spatiale) jusqu'au prochain village ; 3) le temps nécessaire pour parcourir cette distance. Le paradoxe fonctionne de la manière suivante : a) la distance jusqu'au prochain village (2) est très courte ; b) le temps nécessaire pour parcourir cette distance (3) devrait être très bref ; c) or, la durée de toute une vie (1), qui devrait être incommensurablement plus longue que (3), est en réalité infiniment plus courte.

Pour comprendre le sens de ce paradoxe, il faut noter d'abord qu'il repose sur une *vision spatiale du temps* : la durée y est mesurée en termes d'espace. Si le lecteur choisit d'accepter cette conception spatiale de la durée, la seule façon de comprendre le paradoxe sera de dire que dans le monde auquel se réfère le grand-père, *même le plus proche village est situé infiniment loin*. Il s'agirait d'un monde où des distances incommensurables séparaient un point de peuplement d'un autre, et où personne ne réussirait jamais à franchir l'étendue sans limites entourant le lieu où il vit. Tel est, par exemple, l'espace évoqué dans « Un message impérial », ou une distance sans fin sépare le palais central de l'endroit où le destinataire du message passe sa vie à attendre un messenger qui n'arrivera jamais. Dans ce cas, la signification métaphorique à laquelle le discours du grand-père renvoie serait : c'est par rapport à l'éloignement infini du but à atteindre que la vie est trop courte.

Si, au contraire, le lecteur refuse de prendre à son compte cette vision spatiale du temps, et préfère se référer à l'expérience subjective du temps vécu,

une autre interprétation du paradoxe devra s'imposer ; la distance séparant le jeune cavalier du prochain village aura beau être la plus courte possible, *le temps nécessaire pour parcourir cette distance est un temps infini*. Et ceci, comme si souvent chez Kafka, parce que les obstacles se multiplient à tel point devant le voyageur que chaque centimètre à parcourir exige des efforts démesurés. De ce point de vue, chaque seconde dure une éternité, et le voyageur, condamné à un interminable sur-place, n'arrivera jamais au but. Dans cette seconde interprétation, c'est en raison de l'infinie complexité de la moindre action, des doutes et des hésitations qui précèdent la moindre décision, que la durée de la vie apparaît au grand-père comme dérisoirement courte.

III

L'interprétation proposée par Brecht, telle que Benjamin la rapporte, est la suivante :

Il s'agit d'une contrepartie à l'histoire d'Achille et de la tortue. Il est impossible qu'un voyageur partant à cheval pour le prochain village atteigne jamais son but – sans même tenir compte des incidents possibles – s'il décompose son trajet en ses plus petites parties. Dans ce cas, la vie serait trop brève pour un tel voyage. Mais l'erreur réside ici dans l'emploi de l'article « un ». Car si l'on décompose le voyage, alors il faut décomposer également le voyageur lui-même. Du même coup, ce n'est plus seulement l'unité de la vie qui disparaît, mais aussi sa brièveté. La vie aura beau être aussi brève que l'on voudra, cela n'a plus d'im-

portance, car le voyageur qui atteindra le village sera une personne différente de celle qui avait pris le départ.

Il faut remarquer, en premier lieu, que la réflexion de Brecht porte non pas sur la forme linguistique du récit de Kafka, c'est-à-dire sur le mode de son énonciation, mais sur l'énoncé lui-même, c'est-à-dire sur le paradoxe concernant l'extrême brièveté de la vie. Brecht ne se préoccupe pas du tout de la construction du texte, de cette mise en perspective à la fois narrative et temporelle qui relativise le paradoxe en le rapportant à une déformation du sens de la durée. Ce qui intéresse Brecht ce ne sont pas les raffinements formels, mais les idées qu'un texte peut véhiculer. C'est pourquoi, dans son interprétation, il cherche avant tout à ramener le texte à sa structure logique. Mais ce qui importe à Brecht, ce n'est pas le texte dans son ensemble, c'est l'énoncé final auquel il conduit, c'est-à-dire l'impossibilité d'atteindre jamais le plus proche village. Brecht prend ce paradoxe absolument au sérieux : il y voit l'expression d'une authentique contradiction logique, et non pas l'effet d'un simple trompe-l'œil rhétorique ; il n'envisage pas la possibilité de dénouer le paradoxe en réinterprétant l'un de ses termes, soit en postulant que le prochain village est en réalité situé infiniment loin, soit en expliquant la durée infinie du trajet par l'accumulation d'obstacles insurmontables. Pour Brecht, qui accepte les données du récit telles que le grand-père les expose, le paradoxe d'une durée qui, si longue soit-elle, se révèle toujours comme trop

courte, manifeste une contradiction inhérente à la nature du temps lui-même.

Pour Brecht, cette contradiction est celle qui avait été mise en évidence par Zénon d'Elée en partant d'une analyse non pas du temps mais de l'espace : en décomposant le mouvement (défini comme le déplacement d'un corps d'un point à un autre) en unités discrètes de plus en plus courtes, on peut le réduire à une succession de points immobiles, et, à la limite, prouver que le mouvement n'existe pas : ainsi de la flèche qui « vibre, vibre et ne vole pas », ou d'Achille qui jamais ne rattrapera la tortue. À la négation du mouvement par l'infinie divisibilité de l'espace correspond la négation du temps par l'infinie divisibilité de chacun de ses moments. En divisant le temps en une infinité de moments immobiles on ne peut plus le percevoir comme un élément continu, comme un flot qui s'écoulerait en emportant avec lui la succession des événements, de même qu'en divisant une ligne en une infinité de points on la prive de l'homogénéité qui seule rend possible le mouvement. Pour Brecht, le cavalier de Kafka n'atteindra jamais le prochain village précisément parce que le texte en question repose sur une conception *discontinue* de l'espace et du temps. Chaque centimètre du trajet, chaque seconde de la durée du voyage, sont des unités fermées sur elles-mêmes et dont rien ne permet de sortir. Bien entendu, cette vision discontinue de l'espace et du temps n'est pas explicitement formulée dans le texte de Kafka. Mais, pour Brecht, elle est la seule hypothèse qui permette d'expliquer le paradoxe dont le texte est porteur.

Or, selon la logique même du commentaire de Brecht, l'espace et le temps sont bien, dans la réalité des faits, des grandeurs discontinues. Si le voyageur décompose son trajet en ses plus petites parties, il est bien vrai, nous dit Brecht, qu'il n'atteindra jamais le prochain village. Il faut noter ici que, pour Brecht, ce n'est pas le narrateur qui *décompose* (le) *trajet en ses plus petites parties* (et, en effet, rien dans le texte n'indique que cela puisse être le cas), mais le protagoniste lui-même. Dans l'interprétation de Brecht, c'est à travers la conscience du voyageur que se dévoile la nature discontinue de l'espace et du temps. Il faut une conscience suraiguë de la spécificité de chaque centimètre parcouru, de la pesanteur propre de chaque seconde vécue, pour que l'espace se fige et que le temps s'arrête. Paralysé par sa lucidité, un tel voyageur n'atteindra jamais le but qu'il s'était fixé.

Nous tenons ici le point où Brecht, cessant de se référer au texte de Kafka comme à une pure structure logique, commence à le déchiffrer en même temps comme une *parabole*. Du même coup, sa propre interprétation doit, à son tour, être comprise dans ses connotations métaphoriques. Dans une conversation antérieure, Brecht avait déclaré à Benjamin que « le point de départ (de Kafka) était bien la parabole, le symbole, qui répond de sa signification devant l'instance de la raison, et dont le sens littéral ne peut donc pas être pris tout à fait au sérieux ». Or, ce que Brecht cherche à prouver, dans son commentaire, c'est que, selon la logique même du texte de Kafka, il n'est pas vrai que le voyageur ne puisse jamais atteindre son but. En bonne logique, à la

décomposition du voyage doit correspondre celle du voyageur ; du même coup, à la division du trajet en étapes successives réponde, chez le cavalier, la mise en évidence des stades successifs de son évolution ; et « le voyageur qui atteindra le village sera une personne différente de celle qui avait pris le départ ».

Il n'est pas difficile de montrer que, du pur point de vue logique, ce raisonnement de Brecht est un sophisme. En effet, la décomposition d'une ligne en une infinité de points discontinus conduit logiquement à la négation du mouvement (selon le raisonnement des Éléates), alors que la mise en lumière, dans un sujet humain, des diverses étapes de son histoire, le définit au contraire comme un être en mouvement. L'idée de l'historicité de l'homme s'oppose radicalement au paradoxe des Éléates sur la non-réalité du temps. Il faut donc comprendre la tentative de Brecht de réfuter la thèse de Kafka dans « Le prochain village » non pas comme une argumentation logique, mais comme l'affirmation d'une philosophie. Pour Brecht, l'idée centrale du texte de Kafka est celle d'une *déficience fondamentale du temps* : pour Kafka, quel que soit le temps dont l'homme dispose, il ne sera jamais suffisant pour lui permettre d'accomplir sa tâche. Et puisque les récits de Kafka renvoient toujours, aux yeux de Brecht, à une signification plus générale, le temps dont il est question ici est le *temps historique* lui-même. Ce que Brecht lit dans « Le prochain village », c'est l'affirmation de l'impuissance humaine en général : l'homme serait incapable de maîtriser le temps historique, de se servir de lui ou de lui imposer sa volonté. Sur la route de l'histoire, il serait condamné

à rester prisonnier de l'instant présent, sans parvenir jamais à atteindre le but qu'il s'est fixé. Kafka, avait dit Brecht à Benjamin, est dans la situation typique du petit-bourgeois moderne, victime d'un ordre social qui l'écrase. Mais à la différence du fasciste, qui lutte, à sa manière, contre cet ordre social, Kafka, lui, « résiste à peine », il se contente de « poser des questions ». Par opposition au fasciste, il n'est pas un héros, mais un « sage ». Mais bien entendu, si ce questionnement incessant est, pour Brecht, signe de sagesse, il est aussi le témoignage d'un « pessimisme sans limites ».

C'est à ce pessimisme que Brecht vient opposer, dans son interprétation du « prochain village », l'affirmation que l'homme est un être *capable de changer*. La « décomposition du voyageur lui-même », c'est-à-dire la faculté que possède l'homme de se retourner sur lui-même, de s'interroger et de se remettre en question, ne conduit pas nécessairement à la paralysie de l'action, mais peut également l'amener à changer et à évoluer. En opposant à la résistance du donné sa volonté de changement, l'homme peut, pour ainsi dire, sauter par-dessus la discontinuité des instants. C'est parce qu'il ne sera plus le même que celui qui avait pris le départ qu'il pourra arriver au terme du voyage.

IV

Walter Benjamin rapporte que, dans son entretien avec Brecht sur « Le prochain village », il proposa, de son côté, l'interprétation suivante :

La véritable mesure de la vie est le souvenir. Tourné vers le passé, il refait à rebours, à la vitesse de l'éclair, le chemin de la vie. En aussi peu de temps qu'il n'en faut pour feuilleter à l'envers quelques pages d'un livre, il revient du prochain village jusqu'à l'endroit où le cavalier avait décidé de se mettre en route. Ceux pour qui la vie s'est transformée en écriture, comme les Anciens, ne peuvent lire cette écriture qu'à l'envers. C'est ainsi seulement qu'ils se retrouvent eux-mêmes ; c'est ainsi seulement – en fuyant le présent – qu'ils parviennent à la comprendre.

Ce texte, écrit dans le style ésotérique que Benjamin empruntait chaque fois qu'il s'agissait d'exprimer des idées qui lui tenaient particulièrement à cœur, n'est nullement improvisé. Il résume, en les combinant pour la première fois en un ensemble cohérent, toute une série de thèmes de réflexion liés à l'œuvre de Kafka en général et au « prochain village » en particulier, et dont témoignent les notes accumulées par Benjamin depuis 1928. Ces notes préparatoires, reprises une première fois en 1931 en vue d'une étude sur Kafka qui ne verra pas le jour, puis développées systématiquement en 1934, forment le matériau préparatoire à l'article pour la *Jüdische Rundschau* dont Benjamin avait apporté une première version à Svendborg. Ce n'est donc pas un hasard si Benjamin avait choisi « Le prochain village » comme thème de débat dans sa discussion avec Brecht. Quelques semaines plus tard, lorsqu'il rédigea la version définitive de son article, il développera les idées esquissées ici jusqu'à en faire les motifs centraux de sa composition. Certains de ces

motifs, par exemple celui de la course à contresens, joueront un rôle fondamental dans ses tout derniers écrits.

Le 5 juillet 1934, Brecht avait déclaré à Benjamin : *Chez Kafka, l'élément de parabole entre en conflit avec l'élément visionnaire*. Benjamin reprend cette distinction et l'érige en une catégorie centrale de son interprétation. En même temps, il cherche à préciser la notion de « vision », et lui substitue successivement les termes de « symbole », de « geste » et de « mystique ». Dans une note rédigée à l'époque où il travaille à la deuxième version de son essai, il écrit : « Alors que le contenu didactique des textes de Kafka apparaît sous la forme de la parabole, son contenu symbolique se manifeste dans le geste. La véritable antinomie de l'œuvre de Kafka se résume dans le rapport de la parabole (*Gleichnis*) et du symbole. » Dans la version définitive de l'essai, il formulera la même idée : *Pour Kafka, il y avait des choses qui n'étaient saisissables que sous forme de gestes. Et ces gestes, qu'il ne comprenait pas, forment les parties nébuleuses de ses paraboles*. Dans une note postérieure, il opposera chez Kafka *le mystique et l'auteur de paraboles, le langage des gestes et le langage de l'enseignement, le visionnaire et le sage*. On peut ramener l'ensemble de ces oppositions à une distinction fondamentale, celle d'une *logique des significations* et d'une *logique des images*. D'un certain côté, nous dit Benjamin, les textes de Kafka renvoient à des significations qui leur sont extérieures. En ce sens, ce sont des « paraboles », ils transmettent un « enseignement », une « sagesse ». Mais d'un autre côté, ces textes sont faits d'un réseau d'images (que Benjamin définit

comme des « gestes » ou des « symboles ») qui renvoient à rien d'autre qu'à elles-mêmes, ou peut-être, plus précisément, à un sens non conceptualisable, irréductible à la pensée systématique. De ce point de vue, elles témoignent, chez Kafka, d'un aspect « visionnaire » ou « mystique ». Il faut souligner que, pour Benjamin, l'opposition entre ces deux aspects de l'œuvre de Kafka n'exclut pas leur « interpénétration ». Tout l'effort de Benjamin, dans son analyse de l'œuvre de Kafka, consiste à essayer d'y déchiffrer *à la fois* la logique des images et la logique des paraboles, et cela par opposition aux interprétations « idéologiques » (théologiques, métaphysiques ou psychanalytiques) à la mode à cette époque, et que Benjamin refusait violemment.

On retrouve, dans l'exégèse du « prochain village » par Benjamin, l'attention aux deux logiques que nous venons de distinguer. Dans la première partie de son interprétation, Benjamin se réfère au texte de Kafka comme à une parabole : l'expérience que rapporte le grand-père ne témoigne plus seulement d'une déformation subjective du sens de la durée dans la vision rétrospective d'un vieillard ; pour Benjamin, cette expérience renvoie à une vérité générale, à savoir que *la véritable mesure de la vie est le souvenir*. La question posée par Benjamin est la suivante : comment, à travers quel type d'expérience, pouvons-nous saisir la vie dans sa totalité, c'est-à-dire dans toute sa durée ? Le récit de Kafka évoque, à ce propos, deux situations possibles : l'une, représentée par le cas du jeune cavalier, où la durée de la vie serait mesurée par la somme des instants présents, tels qu'ils s'additionnent au fur et à

mesure de notre progression dans le temps. Or, ce type d'expérience, où, à chaque instant, le terme de la course recule un peu plus loin, ne nous permettra jamais d'embrasser une totalité temporelle, mais nous place en permanence au commencement d'un temps indéfini, auquel nul terme ne saurait être assigné. L'autre situation est celle du grand-père, tourné non vers l'avenir mais vers le passé. Ici, dans l'illumination du souvenir, le passé le plus ancien se confond avec l'expérience actuelle. Comme chez Proust (auquel Benjamin avait consacré une étude quelques années auparavant), la coïncidence du passé et du présent parvient à annuler le temps, ou plutôt, à le ramasser en un instant unique. Tourné *vers le passé* [le souvenir] *refait rebours, à la vitesse de l'éclair, le chemin de la vie*. On retrouvera, dans le dernier texte de Walter Benjamin, les *Thèses sur la philosophie de l'histoire* (1940), la même opposition entre deux visions de la temporalité : l'une, tournée vers l'avenir, et fondée sur l'idée du progrès infini, qui ne conduit en réalité qu'à un interminable sur-place, à une incessante répétition du même ; l'autre, où le présent entre en phase avec le passé et en ressuscite la vivante actualité. Paradoxalement, c'est cette réactualisation du passé que Benjamin qualifie d'expérience « messianique ». De la même façon, dans son commentaire du texte de Kafka, Benjamin nous dit que si le temps de la vie réelle n'est pas suffisant pour atteindre notre but, si proche soit-il, l'instantanéité de l'expérience intérieure nous permet, quasi simultanément, de revenir en arrière et d'anticiper l'avenir, ou, plus précisément, de vivre l'anticipation de

l'avenir comme un moment du souvenir : *En aussi peu de temps qu'il n'en faut pour feuilletter à l'envers quelques pages d'un livre (le souvenir) revient du prochain village jusqu'à l'endroit où le cavalier avait décidé de se mettre en route.*

Cette interprétation du « prochain village » comme parabole est fondée sur une analyse rigoureuse, quoique implicite, de sa structure narrative, et, plus précisément, de son mode d'énonciation. Benjamin part du fait que l'ensemble du texte, à partir de « la vie est étonnamment brève », est l'énoncé du grand-père. En particulier, la séquence du jeune cavalier, introduite par le syntagme « je comprends à peine que... », doit être comprise comme reflétant le point de vue du grand-père, et non celui du narrateur (extérieur). Or, la situation qui fonde l'acte d'énonciation du grand-père, autrement dit, son *instance de discours*, est définie par les mots : « À présent, dans mon souvenir. » En toute rigueur, la séquence du jeune cavalier devra donc être comprise comme une partie, ou un moment, de l'expérience du souvenir. Et de fait, l'extrême rétrécissement du temps de la vie, qui commande toute cette séquence, et qui explique le fait que le jeune homme ne puisse jamais atteindre le prochain village, est lui-même l'effet immédiat de la situation du grand-père contemplant sa vie « à l'envers », dans la perspective déformante du souvenir. Il faudra donc comprendre la séquence du jeune homme comme une rêverie ou un fantasme, en tout cas comme une parenthèse, à l'intérieur de l'expérience de resserrement du temps vécue par le grand-père. Pour pouvoir évoquer le prochain vil-

lage (que le cavalier, pour sa part, ne connaît pas et ne connaîtra jamais), il faut que le grand-père en ait conçu l'idée, donc qu'il l'ait atteint, du moins en imagination. Inversement, pour pouvoir affirmer que le jeune cavalier n'y arrivera jamais, il faudra que le grand-père se replace, en imagination, à l'endroit d'où le jeune homme a décidé de prendre le départ.

V

Dans la deuxième partie de son interprétation, Benjamin étudie le texte de Kafka du point de vue de la logique des images. Il importe de préciser ici, très brièvement, la fonction et le rôle des images dans l'herméneutique de Walter Benjamin. Dans un premier temps, Benjamin repère, dans l'œuvre de l'auteur qu'il étudie, un certain nombre de « motifs » qui lui semblent particulièrement significatifs. Par ce terme, Benjamin entend moins des thèmes abstraits que des détails visuels, des types de personnages, des situations narratives, que leur récurrence désigne comme des *signes*, des éléments d'une logique poétique sous-jacente. Ces détails sont le plus souvent disséminés à travers l'ensemble du corpus de l'œuvre étudiée. Benjamin fait apparaître entre eux des corrélations secrètes, puis les regroupe en une série de « motifs » ou d'« images » qui constituent autant de catégories clés pour l'interprétation de l'œuvre. L'ensemble de ces images, ou de ces catégories, forme un système cohérent, une sorte de métalangage possédant sa logique pro-

pre. Or, c'est dans le statut de ce métalangage que se dévoile toute l'ambiguïté de la méthode critique de Benjamin. En effet, chacune des images qui le constituent fonctionne à la fois comme un principe explicatif de l'œuvre étudiée et comme un élément de base du système intellectuel de Benjamin lui-même. Chacune d'entre elles est en même temps principe d'abstraction et de généralisation par rapport à l'œuvre étudiée et catégorie élémentaire d'un système préexistant. Cette ambivalence se manifeste encore plus clairement si l'on n'envisage plus les différentes images prises isolément, mais si l'on étudie la manière dont Benjamin les relie entre elles en une série de *configurations* qui expriment tout autant la pensée de Benjamin lui-même qu'une logique poétique propre au texte étudié. En ce sens, l'herméneutique de Benjamin, telle qu'elle sous-tend l'ensemble de son travail sur Kafka, conduit à un type de critique où se mêlent, de façon quasi indissociable, les éléments *d'interprétation* et les éléments de *projection*.

Dans son commentaire du « prochain village », Benjamin combine un certain nombre de ces images, ou de ces catégories clés, en une configuration à travers laquelle s'exprime à la fois sa compréhension du texte de Kafka et un aspect fondamental de sa propre vision du monde. Pour déchiffrer le sens de cette configuration, nous étudierons successivement les motifs principaux dont elle se compose : ceux du chemin et du champ de courses, du cheval et du cavalier, du voyage à rebours, et enfin, le motif de l'écriture, de la lecture et de l'étude.

L'image de la voie ou du chemin est l'une de cel-

les qui reviennent le plus fréquemment dans l'œuvre de Kafka ; c'est aussi l'une de celles dont le sens métaphorique est le plus patent. Benjamin, quant à lui, concentre son attention critique sur une variante plus spécifique de ce motif, à savoir l'image du *champ de courses* (*Rennbahn*). Ce thème apparaît à la fois dans le dernier chapitre de *L'Amérique*, lorsque Karl Rossmann, engagé comme figurant dans le « Théâtre de la nature de l'Oklahoma », participera à un spectacle qui se déroule sur la piste d'un cirque, et dans toute une série d'autres textes de Kafka. Lorsqu'il écrit, à propos du « prochain village », que le souvenir, tourné *vers le passé*, refait à rebours, à la vitesse de l'éclair, le chemin de la vie, Benjamin interprète métaphoriquement le souvenir comme une chevauchée (à rebours) sur un champ de courses, bien que l'image du champ de courses n'apparaisse pas explicitement dans le texte de Kafka, mais seulement celle de la chevauchée.

Dans une des notes rédigées en vue de cet essai, Benjamin avait explicitement relié « Le prochain village » au thème du champ de courses, et il avait ajouté, se référant au début du « Rapport pour une Académie », que Kafka savait parfaitement qu'il fallait « galoper à travers le temps ». Que ce champ de courses soit une métaphore de la vie, conçue comme le lieu d'un concours, d'une épreuve, d'une compétition où le salut est promis à celui qui atteint le but, c'est ce dont témoigne une autre note de Benjamin consacrée à l'un des thèmes du « prochain village », celui de la « déformation du temps », dont Benjamin dit qu'elle « se maintiendra jusqu'à la Rédemption » pour finir par s'y annuler. Or, ajoute

Benjamin, ce processus « a lieu sur un champ de courses, car dans l'Antiquité ce jeu était doté d'une signification sacrée ». Cette remarque renvoie directement à un passage de *L'Origine de la tragédie baroque en Allemagne*, où Benjamin interprète la tragédie grecque comme cérémonie de type « agonal », où serait repris et sublimé le rite archaïque de *l'ordalie sacrée*, par lequel la victime promise au sacrifice pouvait échapper au couteau du sacrificateur en courant autour de l'autel jusqu'à le toucher de la main. Cette idée, inspirée à Benjamin par son ami Florens Christian Rang, explique sans nul doute la persistance, chez Benjamin, du thème du champ de courses et de celui de course rituelle, comme métaphore de l'aspiration au salut. On comprend mieux dès lors l'importance que Benjamin attache au thème des chevaux et des cavaliers dans l'œuvre de Kafka. Les chevaux du « Médecin de campagne », les montures de Don Quichotte et de son compagnon dans « La vérité sur Sancho Pança », Bucéphale, dans « Le nouvel avocat » et jusqu'au nom du héros de *L'Amérique*, *Rossmann*, participent pour lui d'une même configuration d'images, qui renvoie au thème de la destinée humaine conçue comme un voyage vers un but lointain.

Or, pour Benjamin, ce voyage peut se faire dans deux directions, vers l'avant ou vers l'arrière. Dans l'essai sur Kafka, il oppose radicalement ces deux formes de voyage : *Malheureux le cavalier cramponné à sa crinière parce que c'est l'avenir qu'il s'est fixé pour but. Bienheureux au contraire le cavalier qui galope bride abattue en direction du passé, en un voyage libre et joyeux, et qui n'est plus un fardeau pour son coursier.* Dans l'uni-

vers imaginaire de Kafka, nous dit Benjamin, ce fardeau peut être soit le cavalier que sa monture doit transporter, soit une charge que l'homme lui-même porte sur son dos. Dans « Le nouvel avocat », Bucéphale, devenu homme de loi, est débarrassé du fardeau de son maître, Alexandre le Conquérant. Dans « La Vérité sur Sancho Pança », le personnage de Cervantès se délivre de son démon intérieur auquel il donne le nom de Don Quichotte, et devient ainsi un homme libre. *Homme ou cheval, peu importe*, conclut Benjamin, *pourvu que l'on soit délivré du fardeau que l'on porte sur le dos.* Ce fardeau, écrit-il, se référant à la machine de *La Colonie pénitentiaire* qui grave sur le dos du condamné le texte de son jugement, est une des images les plus centrales dans l'œuvre de Kafka. Benjamin l'interprète comme renvoyant à l'idée d'une culpabilité fondamentale dont l'origine se situerait très loin au fond du passé le plus archaïque de l'humanité. Dans le monde de Kafka, tout se passe comme si les personnages avaient transgressé une loi dont ils auraient oublié la nature exacte. Par rapport au fardeau de cette faute incompréhensible, le choix d'une vie active et conquérante, tournée vers l'avenir, n'est qu'une fuite en avant. La seule façon pour l'homme de se délivrer du poids de sa culpabilité, c'est de se retourner vers le passé pour essayer de retrouver la vérité des origines. Contre *l'oubli*, qui est la cause de leur malheur, les personnages de Kafka ne peuvent lutter que par la *mémoire*, dont Benjamin écrit que, chez les juifs, elle est une forme de la piété.

Pour Benjamin, ce travail de la mémoire s'accomplit, dans l'œuvre de Kafka, à travers *l'étude*.

Dans son essai de 1934, Benjamin accorde une place centrale à ce motif, auquel il ne manque pas de prêter les connotations religieuses que revêt, dans le judaïsme, l'étude des textes sacrés. L'étudiant que Karl Rossmann rencontre dans *L'Amérique* passe la nuit à veiller ; son étude est une ascèse ; ce combat contre l'oubli, écrit Benjamin, « concerne la possibilité de la Rédemption ». Que cette étude soit retour vers le passé, Benjamin en voit un signe dans le geste, si souvent évoqué chez Kafka, de *tourner* les pages d'un livre. L'étudiant de *L'Amérique* « tournait les pages, passant d'un livre à l'autre, après s'en être saisi à la vitesse de l'éclair ». On retrouve ici la métaphore utilisée par Benjamin dans son commentaire du « prochain village » : *Tourné vers le passé* (le souvenir) *refait à rebours, la vitesse de l'éclair, le chemin de la vie. En aussi peu de temps qu'il n'en faut pour tourner à l'envers quelques pages d'un livre, il revient du prochain village jusqu'à l'endroit où le cavalier avait décidé de se mettre en route.* De la même façon, Benjamin évoque « Bucéphale, le "nouvel avocat", qui, sans le puissant Alexandre – ce qui signifie : délivré du conquérant se ruant en avant – prend le chemin du retour », et cite à ce propos les dernières lignes du récit de Kafka : « Libre, les éperons du cavalier ne pesant plus sur ses flancs, à la clarté paisible de la lampe, loin du vacarme de la bataille d'Alexandre, il lit et tourne les pages de nos vieux livres. » Que ce *retour* puisse également être interprété comme *conversion*, Benjamin le suggère en jouant sur l'ambiguïté du mot allemand *Umkehr* : un retour, telle est la direction de *l'étude, qui transforme la vie en écriture.*

Se détourner des convulsions de l'histoire, cher-

cher, dans la redécouverte fulgurante du passé, la lumière qui permet d'éclairer le présent, telle est l'idée centrale que Benjamin, à travers son exégèse du « prochain village » et son essai de 1934, déchiffre dans l'œuvre de Kafka, ou qu'il projette sur elle. Il reste pourtant à préciser le sens exact de cette « transformation de la vie en écriture » que les « Anciens » ont connue, eux qui « ne peuvent lire cette écriture qu'à l'envers ». Benjamin joue ici, avec une grande virtuosité, de l'ambivalence de notions comme « écriture » ou « Anciens ». C'est ainsi que le terme d'« écriture » renvoie à la fois à la littérature et aux Écritures saintes. « Ceux dont la vie s'est transformée en écriture », ce sont, en un sens, les écrivains qui, comme Kafka lui-même, ont vécu « à l'envers », mettant leur vie au service de la littérature, et cherchant, par ce détour, à comprendre le réel. Mais cette écriture « qui ne peut se lire qu'à l'envers », n'est-ce pas en même temps l'Écriture sainte des Juifs, l'ensemble de ces textes sacrés hébraïques, dont la langue se lit de droite à gauche, et que, dans notre monde désacralisé, seuls les « Anciens » parviennent encore à déchiffrer ? Même dans sa correspondance avec Scholem, Benjamin ne lève pas l'ambiguïté. S'il écrit en effet : « Je vois dans la tentative de transformer la vie en écriture le sens du "retour" auquel d'innombrables paraboles de Kafka (...) font allusion avec tant d'insistance », et s'il ajoute que « la catégorie messianique de Kafka est celle du "retour" ou celle de l'"étude" », il

1. Lettre du 11 août 1934 in W. Benjamin, *Correspondance*, tome II, Aubier-Montaigne, Paris, 1979, p. 125 (trad. G. Petitdemange, légèrement modifiée).

n'en affirme pas moins, dans cette même lettre : « L'écriture, lorsqu'elle est privée des clés qui l'accompagnent, n'est pas l'Écriture mais la vie¹ », et surtout : « Je tiens la continuelle insistance de Kafka à propos de la Loi pour le point mort de son œuvre ; j'entends par là qu'elle ne fournit aucun point de départ à une interprétation possible². » « Écriture », « étude », « retour » ces termes ne seraient-ils chez Benjamin que des métaphores qui, dans notre époque d'irrévocables désacralisation, ne renverraient plus qu'au souvenir d'une tradition déjà morte ? Dans l'essai sur Kafka, il écrit : « Et pourtant, Kafka n'ose pas associer cette étude aux promesses que la tradition a liées à l'étude de la Thora. Ses aides sont des bedeaux qui ont déserté la maison de prières, ses étudiants des élèves qui ont perdu l'Écriture³. »

Quoi qu'il en soit, le chemin du retour doit être entrepris, même si la réactualisation des « étincelles d'espoir messianique » enfouies dans le passé est une tâche presque impossible. En des termes qui annoncent l'évocation de l'ange de l'histoire dans les *Thèses sur la philosophie de l'histoire*, Benjamin écrit dans l'essai de 1934, à propos des tentatives entreprises par les personnages de Kafka pour déchiffrer le sens du monde qui les entoure, et, par là même, le sens de leur propre être : « Ils se comprendraient eux-mêmes, mais l'effort serait gigantesque. Car

1. *Ibidem*.

2. *Ibidem*, p. 126.

3. Walter Benjamin, « Franz Kafka. Pour le dixième anniversaire de sa mort », in *Œuvres II*, cit., p. 453.

c'est une tempête qui souffle du fond de l'oubli. Et l'étude est une chevauchée qui lutte contre cette tempête. (...) À la vie qui est trop brève pour une seule chevauchée, répond cette chevauchée qui est assez longue pour la durée de toute une vie.¹»

1. *Ibidem*, p. 451.

4. Exégèse d'une légende

I

Dans l'avant-dernier chapitre du *Procès*, K., le héros du roman, se retrouve dans une cathédrale où un prêtre (qui ne tardera pas à se présenter comme l'aumônier des prisons) l'entraîne dans une conversation portant sur le procès dans lequel K. est impliqué. D'emblée, K. essaye de lui faire comprendre qu'il est victime d'une erreur judiciaire et qu'il est fondamentalement innocent :

« D'ailleurs, comment un être humain pourrait-il être coupable ? Ne sommes-nous pas tous ici des êtres humains, tous autant que nous sommes ? » – « C'est juste », dit le prêtre, « mais c'est ainsi que parlent tous les coupables. » – « Es-tu toi aussi prévenu contre moi ? », lui demande K. – « Je n'ai aucun préjugé contre toi », lui répond le prêtre. – « Je te remercie », dit K., « tous les autres, tous ceux qui sont partie prenante au procès, sont prévenus contre moi, ils transmettent leur préjugé même aux indifférents. Ma situation devient de plus en plus difficile. » – « Tu te méprends sur les faits, dit le prêtre, le jugement ne survient pas d'un seul coup, le processus se transforme insensiblement en jugement. »

Ce dialogue, où le prêtre essaye de faire com-

prendre à K. qu'il se fourvoie complètement en essayant chaque fois à nouveau de prouver son innocence, se poursuit jusqu'au moment où K. semble céder pour la première fois à un mouvement d'espoir : « Tu es très aimable avec moi », dit K.; ils faisaient les cent pas côte à côte dans l'obscurité du bas-côté. « Tu es une exception parmi tous ceux qui font partie du tribunal. J'ai plus confiance en toi qu'en personne d'autre, bien que j'en connaisse déjà beaucoup. Avec toi je peux parler à cœur ouvert. » Mais aussitôt le prêtre fait comprendre à K. qu'il commet là une nouvelle erreur : « Ne te trompe pas », dit le prêtre. « En quoi me tromperais-je ? » demanda K. « Tu te trompes sur le tribunal », dit le prêtre. Et pour illustrer la nature de cette erreur le prêtre raconte à K. une légende rapportée « dans les textes introductifs à la Loi, où il est dit à propos de cette erreur » :

Devant la porte de la Loi se tient un gardien. Un homme de la campagne s'en vient vers ce gardien et lui demande la permission d'entrer dans la Loi. Mais le gardien lui dit que pour l'instant il ne peut pas le laisser entrer. L'homme réfléchit et demande s'il pourra donc entrer plus tard. « C'est possible », dit le gardien, « mais pas maintenant ». Comme le portail qui mène à la Loi est ouvert, comme toujours, et que le gardien fait un pas de côté, l'homme se penche pour regarder à travers la porte et apercevoir l'intérieur de la Loi. Lorsque le gardien s'en aperçoit, il se met à rire et dit : « Si cela te tente tellement, essaye donc d'entrer malgré mon interdiction. Mais sache : je suis puissant. Et je ne suis que le dernier des gardiens. Devant chaque salle se tient un gardien, l'un plus puissant que l'autre. Le spectacle du troisième

est déjà insupportable, même pour moi. L'homme de la campagne ne s'était pas attendu à de telles difficultés. La Loi, se dit-il, devrait être accessible à tout le monde et à chaque instant ; mais lorsqu'il examine de plus près le gardien de la porte dans son manteau de fourrure, avec son long nez pointu, sa longue barbe tartare, fine et noire, il préfère continuer à attendre jusqu'à ce qu'il obtienne l'autorisation d'entrer. Le gardien de la porte lui donne un tabouret et lui permet de s'asseoir devant la porte, sur le côté. C'est là qu'il reste assis des journées, des années durant. Il fait de nombreuses tentatives pour obtenir le droit d'entrer, et fatigue le gardien par ses demandes. Le gardien de la porte le soumet de temps en temps à de petits interrogatoires, lui demande d'où il vient et lui pose toutes sortes d'autres questions, mais ce sont des questions indifférentes, pareilles à celles que posent les grands seigneurs, et pour finir il lui répète chaque fois qu'il ne peut pas encore le laisser entrer. L'homme, qui s'était muni de nombreuses affaires en vue du voyage, se défait de tout ce qu'il possède, même de ses biens les plus précieux, pour corrompre le gardien de la porte. Celui-ci accepte tout, mais toujours en ajoutant : « Je ne l'accepte que pour que tu ne t'imagines pas avoir négligé quelque chose ». Pendant toutes ces nombreuses années l'homme observe le gardien presque sans interruption. Il oublie les autres gardiens, et il lui semble que celui-ci, le premier, est le seul obstacle à son entrée dans la Loi. Durant les premières années, il maudit à voix haute ce malheureux hasard, plus tard, à mesure qu'il vieillit, il se contente de maugréer par devers lui. Il retombe en enfance, et comme durant ses longues années d'étude du gardien de la porte il avait appris à connaître jusqu'aux puces de son col de fourruré, il en vient à prier les puces elles-mêmes de l'aider et de

changer les dispositions du gardien en sa faveur. Finalement ses yeux s'affaiblissent, et il ne sait pas si le monde s'obscurcit réellement autour de lui ou si ce sont ses yeux qui le trompent. Mais à présent il distingue dans l'obscurité une lueur que rien ne peut éteindre et qui filtre à travers la porte de la Loi. Désormais il n'a plus longtemps à vivre. Avant sa mort toutes les expériences du temps passé se rassemblent en une question qu'il n'avait jamais encore posée au gardien de la porte. Il lui fait signe, car il ne peut plus soulever son corps engourdi. Le gardien de la porte doit se pencher très bas jusqu'à lui, car leur différence de taille s'est beaucoup modifiée au détriment de l'homme. « Que veux-tu encore savoir ? » demande le gardien de la porte, « tu es insatiable ». « Tous les hommes aspirent à la Loi, n'est-ce pas ? » dit l'homme ; « comment se fait-il que durant toutes ces nombreuses années personne n'ait demandé à entrer, à part moi ? ». Le gardien de la porte comprend que l'homme est arrivé au bout de sa vie, et pour atteindre encore son ouïe qui s'éteint il hurle : « Personne ne pouvait entrer ici, car cette porte n'était faite que pour toi. Maintenant je m'en vais et je la ferme¹. »

II

Kafka avait publié la parabole du gardien de la porte en 1915, sous le titre de « Devant la Loi », dans un almanach intitulé *Du jugement dernier*. Il avait été republié en 1919, sous le même titre, dans le recueil *Un Médecin de campagne*. Mais originalement le texte faisait partie du manuscrit du *Procès*, rédigé dès 1914, et resté inédit jusqu'à la publication du roman

1. Traduction Stéphane Mosès.

par Max Brod en 1925. Le manuscrit du *Procès* se présentait en réalité comme une mosaïque de chapitres épars, sans aucune indication de l'ordre dans lequel ils devaient être lus. C'est Max Brod qui avait, de son propre chef, décidé de la reconstitution de la suite des chapitres, et c'est donc à lui que remonte la version canonique du roman, telle que nous la connaissons aujourd'hui. Ces détails bibliographiques seraient sans doute de peu d'intérêt, s'ils ne révélaient pas d'emblée la nature labyrinthique du roman, tel que Kafka l'avait conçu. S'il l'avait voulu, Kafka aurait pu certainement laisser entrevoir le principe de développement de son roman. S'il ne l'a pas fait, c'est que ce principe n'existe pas : l'idée même d'une logique régissant son intrigue aurait contredit le désordre auquel K., le personnage principal, est affronté en permanence. De ce point de vue, K. occupe en effet la place d'un lecteur intérieur au roman, mais d'un lecteur qui serait le témoin de ses propres aventures sans réussir à en déchiffrer le sens. Certes, le roman est encadré par un commencement (l'arrestation de K.) et une fin (sa mise à mort). En ce sens, *Le Procès* semble bien emprunter la structure d'un roman traditionnel. Mais entre ces deux moments, la suite des épisodes se succède comme au hasard, sans nulle apparence de logique narrative. Chaque chapitre y apparaît comme la pièce d'un puzzle, mais dont les différents morceaux peuvent s'emboîter de cent façons différentes. Le désordre apparent dans lequel Kafka a laissé son manuscrit ne traduirait donc pas l'état d'inachèvement du texte, mais la volonté de l'auteur de le laisser ouvert au jeu des interprétations.

Mais s'agit-il seulement d'un jeu ? L'ouverture vers une multiplicité des lectures possibles n'est-elle pas destinée à renvoyer à la nature indéchiffrable du réel lui-même ? À chaque moment de son enquête destinée à lui révéler le sens de son procès, K. est renvoyé d'une conjoncture à l'autre, sans jamais parvenir à une vérité définitive¹. Nous avons vu que Kafka revient dans nombre de ses textes et de ses aphorismes sur l'idée que le monde ne possède en lui-même aucun sens intelligible, et que pour tenter de le comprendre nous sommes condamnés à errer sans fin d'une hypothèse à l'autre.

C'est cette même idée que vient illustrer la légende du gardien de la porte. L'homme de la campagne s'est voué à la recherche de la Loi ; il parvient tout près d'elle, mais il lui est interdit d'y accéder. Pourtant, à la fin de sa vie, il apprend que la porte devant laquelle il a attendu toute sa vie « n'était faite que pour lui seul ». Dans l'histoire des innombrables tentatives d'interprétation de l'œuvre de Kafka, cette légende – unanimement perçue comme une parabole – a suscité une fascination sans égale. Parmi toutes ces lectures, la plus récente et la plus convaincante est sans nul doute celle de Jacques Derrida², qui y a vu l'expression d'une aporie fondamentale, celle selon laquelle l'idée même

1. C'est la thèse de Bernard Lortholary dans l'introduction à sa traduction du *Procès* (Flammarion, 1983). C'est à cette édition que nous renvoyons ici.

2. « Préjugés, devant la loi », in : J. Derrida, V. Descombes, G. Kortian, Ph. Lacoue-Labarthe, J.-F. Lyotard, J.-L. Nancy, *La Faculté de juger*, Paris, Ed. de Minuit, 1985.

de la Loi serait impensable : tout en étant infiniment désirable, elle ne peut se réclamer d'aucun fondement ultime ; l'idée d'une Loi de la Loi serait une notion asymptotique, elle renverrait à une altérité toujours nouvelle ; c'est pourquoi elle serait inaccessible.

Cependant, il existe une exégèse première de cette parabole, exégèse antérieure à toutes les interprétations proposées par la critique : c'est celle que le prêtre développe, à l'intérieur même du roman, à la suite du récit de la légende, exégèse à laquelle K. réagit à son tour. Il s'ensuit un long débat entre les deux protagonistes, au cours duquel les différentes possibilités interprétatives sont discutées tour à tour. Par rapport à toutes les lectures extérieures de la légende, il s'agit là d'une lecture intérieure au roman, ou, si l'on préfère, d'une *méta-lecture*. Les différentes interprétations proposées par le prêtre s'inscrivent directement dans la fable du roman, dans la mesure où, selon lui, la légende est censée expliquer le sens des aventures de K. De ce point de vue, la légende fonctionne comme une mise en abyme du roman lui-même : l'homme de la campagne apparaît comme un double de K., alors que la figure du gardien résume tous les personnages auxquels K. a eu affaire dans sa recherche du secret de son procès. En ce sens, le dialogue entre l'homme de la campagne et le gardien (à l'intérieur de la légende) est un redoublement (ou une deuxième mise en abyme) des différents dialogues entre K. et les autres protagonistes du roman.

Le débat exégétique, quant à lui, apparaît comme un redoublement (ou une troisième mise

en abyme) du dialogue entre le gardien et l'homme de la campagne. Le prêtre y prend la défense du gardien, dans la mesure où l'un et l'autre sont au service du tribunal. K., quant à lui, prend le parti de l'homme de la campagne, et va même jusqu'à s'identifier à lui. À ses yeux, ils sont tous deux victimes d'une vaste tromperie : l'homme de la campagne est trompé par le gardien, de même que K. se sent trompé par l'ensemble de l'appareil judiciaire auquel il se heurte. Or, il s'agit là, pour lui, de deux formes d'une même imposture, qu'il comprend, en fin de compte, comme un *mensonge métaphysique* fondamental.

En même temps, et par opposition à la structure aléatoire de la suite des chapitres, nous avons affaire ici à une technique narrative extrêmement sophistiquée, celle d'une *construction par emboîtement* : le niveau narratif extérieur est celui du roman lui-même ; puis, à l'intérieur du roman, la légende rejoue la fable du roman ; enfin, comme appendice à la légende, le débat exégétique entre le prêtre et K. répète le dialogue intérieur à la légende entre l'homme de la campagne et le gardien. Mais en réalité les choses sont encore plus complexes. Car, en même temps, le prêtre joue ici le rôle d'un narrateur extérieur, un peu à la façon d'un récitant présent sur la scène et commentant l'action, mais sans y prendre part, ou à la manière du chœur dans la tragédie antique. Plus précisément, le prêtre n'est pas un exégète parmi d'autres. Il se contente de *citer* les opinions, aussi diverses et même contradictoires soient-elles, d'une série de commentateurs (qui restent d'ailleurs toujours anonymes). Quant à

K., son personnage apparaît, du moins au début de la scène, comme celui d'un simple auditeur, avant de se transformer en partenaire actif du débat.

III

Gershom Scholem avait noté, dans une lettre à Walter Benjamin en date du 1^{er} Août 1931, que la forme de la discussion entre K. et le prêtre ressemble de manière étonnante à celle de l'exégèse rabbinique juive traditionnelle¹. En effet, la légende du gardien de la porte joue ici le rôle d'un texte canonique (tiré, dit le prêtre, des « écrits introductifs à la Loi »). Quant au débat entre K. et le prêtre, il reprend la technique classique de l'interprétation talmudique d'une source scripturaire sous forme d'un dialogue à plusieurs voix. Car les discussions talmudiques, qui portent très souvent sur l'interprétation d'un passage de la Bible, ne sont jamais monologiques, elles opposent toujours un grand nombre de points de vue opposés. Tel est bien le cas du dialogue entre K. et le prêtre.

Cependant, les deux interlocuteurs ne se situent pas sur le même plan. Si le statut rhétorique de K. devient progressivement celui d'un interprète réagissant, en quelque sorte « au premier degré », aux diverses opinions présentées par le prêtre, celui-ci,

1. « Voici à quoi devraient ressembler, écrit Scholem, – si une telle entreprise était pensable – (mais cette supposition est déjà impie), les réflexions morales d'un docteur de la Loi qui tenterait la paraphrase verbale d'un jugement divin » (in : *Histoire d'une amitié*, trad. Paul Kessler, Paris, Calmann-Lévy, 1981, p. 146.)

quant à lui, joue plutôt le rôle d'un méta-exégète, qui rassemble et cite les opinions d'un grand nombre de commentateurs. D'où la récurrence de formules telles que « beaucoup d'interprètes pensent », ou « il existe même une opinion selon laquelle », ou encore : « les exégètes disent à ce propos », « d'autres, il est vrai, disent que », « là-dessus il y a d'autres opinions », « ici, tu te heurtes à une opinion opposée ». À ses yeux, aucune de ces opinions n'est irréfutable ; elles reflètent seulement le mille faces différentes de la vérité. Cette attitude est au plus près de la conception juive traditionnelle, selon laquelle, vu l'infinie diversité des points de vue, la vérité-une (si tant est qu'une telle vérité existe) ne peut se donner à l'homme que sous une forme éclatée¹. Le prêtre va même jusqu'à conseiller à K. de ne pas accorder trop d'importance aux opinions, car « l'Écriture est immuable et les opinions ne sont souvent que l'expression du désespoir devant cette immuabilité² ». En ce sens, la fonction narrative du prêtre ressemble à celle de l'auteur implicite dont la tradition juive présuppose la présence derrière le texte talmudique (il s'agirait, selon elle, de Yehuda Ha-Nassi) ; celui-ci aurait choisi, parmi les innombrables textes transmis par la tradition orale, ceux qu'il aurait estimés les plus importants, afin de les organiser en un texte cohérent et d'en fixer la disposition rhétorique.

De même, le discours du prêtre reprend systématiquement certaines formes classiques de l'argumentation talmudique. Ainsi, les opinions qu'il cite

1. Cf. Stéphane Mosès, *L'Eros et la Loi*, Seuil, 1999, p. 81.

2. *Le Procès*, p. 260.

s'appuient très souvent sur des citations littérales de la légende, à la manière dont beaucoup de raisonnements talmudiques fondent leur autorité sur une référence à tel ou tel verset biblique. En témoigne, dans son discours, la récurrence fréquente de formules talmudiques classiques comme « car il est dit », ou « comme il est dit ». D'un autre côté, on retrouve dans son argumentation certaines formes spécifiques de l'herméneutique rabbinique, comme par exemple le raisonnement par hypothèse (« *havé amina* », ce qui signifie : « j'aurais pu croire que... »). Plus précisément, le « *havé amina* » développe, parfois longuement, une hypothèse logiquement vraisemblable, mais finalement rejetée dans le courant de l'argumentation. Un exemple particulièrement caractéristique de ce procédé rhétorique est le suivant : à un certain stade de son argumentation, le prêtre cite la thèse de certains interprètes selon laquelle le gardien n'aurait nullement trompé l'homme de la campagne (puisque'il lui laisse entrevoir la possibilité d'accéder à la Loi à un moment ultérieur), et que, par là, il aurait même enfreint son devoir au bénéfice de l'homme. Mais aussitôt après, le prêtre envisage l'opinion opposée, selon laquelle « on aurait pu penser que » la personnalité rigoureuse du gardien contredirait une telle générosité de sa part. Cette hypothèse plausible (mais, comme nous le verrons, destinée à être réfutée plus tard) est longuement développée par le prêtre à l'aide d'une série d'arguments qui mettent en avant le caractère rigide du gardien : celui-ci assume sa charge avec rigueur, il aime la précision, il ne quitte jamais son poste, il est conscient de l'im-

portance de sa fonction, il respecte ses supérieurs, il n'est pas bavard, il est incorruptible, il ne se laisse pas attendrir, et d'ailleurs son apparence extérieure traduit son caractère tatillon. Le lecteur (de même que K., qui écoute attentivement cette suite d'arguments), est tenté de se laisser convaincre par ce raisonnement, et ceci au nom du principe du « *havé amina* » (« j'aurais pu penser que »). Mais cette hypothèse est immédiatement réfutée par une série – tout aussi convaincante – de contre-arguments, (le plus souvent introduits par la formule « *comme il est dit* »), destinés à prouver que le gardien est parfaitement capable d'enfreindre son devoir, et ceci afin de laisser entrevoir la vérité à l'homme de la campagne : il est un peu simple d'esprit, il est aimable, il est vaniteux, il est naïf et un peu présomptueux, il est patient, il est compatissant ; selon le prêtre, certains commentateurs iraient encore plus loin en soutenant que la formule « *tu es insatiable* » exprimerait une certaine admiration. du gardien à l'égard de l'homme de la campagne. En résumé, la thèse initiale défendue par le prêtre – celle de la bonne volonté du gardien – se trouve finalement confirmée, par-delà l'argument développé dans l'argument du « j'aurais pu croire que ». Dans une dialectique de type hégélien, ce contre-argument (celui selon lequel le gardien aurait trompé l'homme de la campagne) fonctionnerait comme une antithèse destinée à être à la fois dépassée et conservée. Mais dans la rhétorique spécifique de ce débat exégétique, il s'agit là plutôt d'une ambiguïté indépassable, que le prêtre résume par la formule typiquement kafkaïenne : « Comprendre

une chose et se méprendre sur elle ne s'excluent pas complètement¹. »

IV

Cependant, le débat ne se conclut pas sur cette formule. Son articulation se noue plus généralement autour de l'opposition entre la thèse du prêtre, qui affirme que le gardien est innocent, et celle de K., qui soutient que celui-ci a – volontairement ou non – trompé l'homme de la campagne. En effet, à un certain moment de la discussion, le prêtre cite une opinion qui surenchérit même sur celle de l'innocence du gardien ; selon cette opinion, c'est le gardien lui-même qui aurait été abusé. Cette thèse se fonde elle aussi sur un modèle logique d'inspiration talmudique, celui du *raisonnement a fortiori* (« *kal va' homer* »). Dans le cas précis de la discussion sur la culpabilité ou l'innocence du gardien, ce raisonnement fonctionne de la façon suivante : s'il est prouvé que le gardien n'a jamais souhaité tromper l'homme de la campagne (du moins selon la thèse du prêtre), et qu'il est établi en outre qu'il a été lui-même abusé par le système dont il n'est qu'une partie, alors son innocence serait clairement prouvée. À l'appui de cette thèse, le prêtre cite une interprétation qui met en lumière la naïveté supposée du gardien : celui-ci présenterait à l'homme de la campagne une vision tout à fait infantile de la disposition intérieure de l'espace de la Loi (par exemple lorsqu'il évoque la puissance des autres

1. *Le Procès*, p. 259.

gardiens). Cependant, cette thèse est immédiatement contredite par une opinion inverse, selon laquelle le gardien tire sa représentation de la Loi d'une expérience personnelle, car en réalité il aurait bien pénétré à l'intérieur du palais de la Loi, au moins au moment où il a été engagé (cette opinion, qui impliquerait qu'il n'est ni ignorant ni naïf, signifierait que le gardien n'a pas été abusé, ce qui viendrait appuyer implicitement la thèse de K. selon laquelle le gardien a trompé l'homme de la campagne). Ce point déclenche à son tour une nouvelle discussion : ne pourrait-on pas soutenir l'hypothèse inverse, à savoir que le gardien aurait été engagé par un appel venu de l'intérieur de la Loi, sans avoir eu à y pénétrer par lui-même ? D'ailleurs, ajoute le prêtre, le gardien ne révèle à l'homme de la campagne aucun détail sur l'intérieur de la Loi, à l'exception de l'allusion à la hiérarchie des trois ordres de gardiens. Certes, continue le prêtre, d'autres commentateurs affirment que la discrétion du gardien quant à l'intérieur de la Loi serait l'effet d'un interdit qui lui aurait été imposé. On en reviendrait alors à la thèse de K. sur la malhonnêteté du gardien vis-à-vis de l'homme de la campagne. Mais le prêtre répond par lui-même à cet argument qui aurait mis sa thèse en difficulté : « Peut-être cela lui a bien été défendu, mais il ne dit rien de cette interdiction¹. » De ce point de vue, on en reviendrait à la thèse du prêtre sur la naïveté du gardien, donc sur son innocence.

Nous voyons donc que cette discussion apparemment byzantine touche en réalité à l'opposition fon-

1. *Le Procès*, p. 260.

damentale entre la thèse du prêtre, qui soutient l'idée de l'innocence du gardien par rapport à l'homme de la campagne (et ceci sans doute au nom de la solidarité des fonctionnaires de la Loi) et la thèse de K., qui est convaincu que le gardien a délibérément trompé l'homme de la campagne (avec lequel lui-même s'identifie), en ne lui révélant pas – ou seulement tout à fait à la fin, lorsqu'il est déjà trop tard – que la porte de la Loi n'était en vérité destinée qu'à lui seul. Il est vraisemblable qu'en mettant en scène les innombrables tours et détours de cette discussion, Kafka ait voulu imiter – non sans une pointe d'ironie – les méandres de la dialectique talmudique. Mais en même temps il a sans doute cherché à en réhabiliter la logique immanente, en montrant que, par-delà sa subtilité formelle, celle-ci traite en réalité des questions métaphysiques le plus fondamentales, comme celle de la culpabilité et de l'innocence, et celle de la nature même de la vérité.

Il faut remarquer ici que le problème de l'innocence ou de la culpabilité du gardien est, aux yeux de K., inversement lié à la question de sa propre innocence ou de sa culpabilité. Car si, comme le prêtre le soutient, le gardien n'a pas trompé l'homme de la campagne en ne lui révélant pas (ou seulement trop tard) que la porte de la Loi lui était destinée dès l'origine, alors K. peut sans doute considérer à juste titre que selon l'esprit de la légende, il se conduit de manière particulièrement arrogante auprès des fonctionnaires du tribunal et même de leurs proches en s'entêtant à lutter pour prouver ce qu'il tient pour son innocence. C'est d'ailleurs ce que le prêtre essaye de lui faire comprendre dès le

début de leur entretien dans la cathédrale. Mais si, à l'inverse, le gardien a réellement trompé l'homme de la campagne, comme K. en est persuadé, alors celui-ci a parfaitement raison de trouver dans le texte de la légende une confirmation de sa décision de lutter de toutes ses forces contre un ordre injuste afin de tenter d'établir son innocence.

En outre, K. n'est pas convaincu par la thèse du prêtre selon laquelle si le gardien a été lui-même victime d'une illusion, il en devient nécessairement innocent. Car même si le gardien a lui-même été abusé, rétorque K., l'homme de la campagne aurait été tout de même trompé par lui, *intentionnellement ou non*: « Songe que l'illusion où se trouve le gardien ne lui nuit en aucune façon », argumente K., « mais qu'elle nuit à l'homme de la campagne de mille manières ». Par ce raisonnement, K. utilise à nouveau la technique de la réfutation d'un « havé amina »: l'opinion du prêtre selon laquelle le gardien pourrait avoir été lui-même victime d'une illusion ne serait au fond qu'une hypothèse qui établirait seulement son innocence subjective (il n'aurait pas eu l'intention de nuire à l'homme de la campagne), mais nullement son innocence objective.

V

Cependant, pour essayer de prouver à nouveau la naïveté du gardien, donc son innocence, le prêtre s'engage dans une nouvelle argumentation : selon certaines opinions, le gardien se méprendrait entiè-

1. *Le Procès*, p. 262.

rement sur l'homme de la campagne, dans la mesure où il le traite constamment en inférieur, alors qu'en réalité c'est lui qui lui est subordonné. En effet, selon cette opinion, *l'homme de la campagne est libre* (car, dit le prêtre – qui se fonde ici à nouveau, comme le fait la méthode d'interprétation talmudique, sur l'autorité du texte de la légende – « le récit n'évoque aucune contrainte¹ ». Il serait donc supérieur au gardien, qui est fondamentalement au service du tribunal, et lié à tout moment aux exigences de sa fonction. Notons que cette thèse reprend presque littéralement une discussion du Talmud portant sur le statut des anges, où il s'agit de savoir si les anges sont supérieurs aux hommes ou si c'est l'homme qui est supérieur aux anges. Apparemment, la supériorité des anges paraît évidente, en raison de leur proximité avec Dieu, qui charge chacun d'eux d'une mission spécifique. Mais en réalité, le Talmud arbitre en faveur de la supériorité de l'homme, parce que celui-ci a été créé libre². Cette thèse semble donc confirmer l'opinion du prêtre, selon laquelle le gardien est trop simpliste pour avoir pu sciemment tromper l'homme de la campagne. En outre, ajoute le prêtre, le gardien se méprend entièrement sur sa tâche : lorsqu'à la fin du récit il déclare : « À présent je vais la fermer », il semble ignorer l'affirmation du début du texte, selon laquelle « la porte de la Loi est ouverte *comme toujours* ». Dans ce cas, conclut-il,

1. *Le Procès*, p. 261.

2. *Midrash Tehilim* 8,2. Cf également : Talmud Bab. *Nedarim* 38a et *Rosh haShana* 21b. Je remercie mon ami Yohanan Lederman qui m'a communiqué ces sources.

« même le gardien ne saurait la fermer¹ » (même s'il en avait l'intention).

Cependant, ici encore, le prêtre s'engage dans une série de contre-arguments qui semblent contredire sa propre thèse : d'autres commentateurs, dit-il, pensent que le gardien a seulement voulu souligner le devoir de sa charge. Ou bien qu'il a simplement cherché à attrister l'homme de la campagne. (Dans ce cas, il serait plus malveillant que naïf, et K. aurait raison de l'accuser de partialité). Mais il s'agit là à nouveau d'une hypothèse réfutée (donc d'un « havé amina »). Car beaucoup d'autres commentateurs, ajoute le prêtre, s'accordent à penser que le gardien ne pourra pas fermer la porte, même s'il ne le sait pas ; en ce cas il aurait – malgré lui – dit la vérité à l'homme de la campagne (en lui révélant que cette porte n'était faite que pour lui), et ne saurait être soupçonné de vouloir le tromper, ce qui viendrait confirmer la thèse du prêtre. Ces mêmes commentateurs soulignent en outre qu'à la fin du récit l'homme de la campagne est seul à voir la lumière qui émane de la porte de la Loi, tandis que le gardien, que sa fonction oblige à tourner le dos à l'entrée, semble ne rien voir. Sur ce point (dont le ton du texte laisse entendre l'importance capitale), le savoir métaphysique de l'homme de la campagne serait donc infiniment supérieur à celui du gardien, ce qui, une fois de plus, viendrait renforcer la thèse du prêtre quant à son incompétence, et donc son innocence.

1. *Le Procès*, p. 256.

VI

Au terme de la discussion, la double exégèse de la légende s'élargit pour révéler clairement sa dimension philosophique sous-jacente. Si K. est finalement convaincu par la thèse du prêtre selon laquelle le gardien n'a pas sciemment trompé l'homme de la campagne, il n'en persiste pas moins à croire que celui-ci a tout de même été fondamentalement abusé dans la mesure où le gardien l'a laissé, durant toute sa vie, dans l'ignorance quant à la possibilité du salut qui lui avait été réservée depuis toujours.

C'est alors que le prêtre révèle enfin le fond de sa pensée : citant une opinion opposée défendue par d'autres commentateurs, il soutient que même si le gardien a bien trompé l'homme de la campagne – fût-ce en toute innocence –, le texte de la légende ne permet à personne de porter un jugement sur lui, et ce, « parce qu'il est tout de même un serviteur de la Loi », et « qu'il échappe donc au jugement humain¹ ». Cet argument, transposition de la thèse théologique classique sur la nature impénétrable des décrets divins, s'applique en réalité, pour le prêtre – au-delà du cas particulier du gardien de la porte – à l'ensemble du système juridique dont le roman avait précisément montré le caractère profondément immoral (et dont le prêtre n'est lui-même qu'un rouage). À travers son exégèse de la légende, le prêtre reprend donc l'idée canonique de la *théodicée*, au nom de laquelle le mal serait un

1. *Le Procès*, p. 262.

élément inévitable de la Providence divine. « Douter de la dignité (du gardien), conclut-il, reviendrait à douter de la Loi¹. »

Le bref échange qui s'ensuit projette soudain le débat vers des hauteurs métaphysiques où se révèle sans doute le sens même du roman tout entier : en effet, K. rejette catégoriquement ce dernier argument du prêtre : « Je ne souscris pas à cette opinion, dit K. en secouant la tête, car si l'on s'y rangeait, il faudrait tenir pour vrai tout ce que dit le gardien. Or cela n'est pas possible, tu l'as toi-même démontré tout au long ». (Le prêtre a en effet admis que le gardien avait trompé l'homme de la campagne – fût-ce en toute innocence).

La réplique finale du prêtre résume comme en un éclair le fond même de la vision du monde quasi gnostique à laquelle il croit, et selon laquelle l'univers créé est à la fois inéluctable et fondamentalement corrompu : « *Non (...), on n'a pas à tout tenir pour vrai, on a seulement à le tenir pour nécessaire.* » À travers cette affirmation finale, le prêtre confirme sans détour le sentiment de révolte et d'effroi qui avait accompagné K. tout au long de son procès. Celui-ci comprend à présent que ses efforts désespérés pour découvrir la vérité sur les faits qui lui sont reprochés n'aboutiront jamais, car ils contredisent la structure même du monde tel qu'il est.

« *Triste opinion, dit K.; c'est le mensonge érigé en loi de l'univers.* »

Cette formule pourrait représenter le dernier mot de la discussion. Son ton apodictique laisserait

1. *Le Procès*, p. 262.

même supposer que derrière le personnage de Joseph K., c'est la voix de l'auteur que l'on entend ici. Mais tel n'est pas le cas. Dans un retournement tout à fait caractéristique de la manière de Kafka, c'est le narrateur qui intervient ici à l'improviste pour prendre ses distances par rapport à son personnage : « K. disait cela pour conclure, mais ce n'était pas son jugement définitif. Il était trop fatigué pour avoir une vue d'ensemble de toutes les conséquences qu'impliquait cette histoire (...) ». Si le débat exégétique semble s'arrêter, ce n'est donc pas parce qu'une des deux thèses l'emporte sur l'autre, mais parce que K. est fatigué. Et, avec une auto-ironie saisissante, qui lui permet de s'élever lui-même au-dessus de son propre récit, le narrateur relativise l'ensemble de la discussion qu'il vient de mettre en scène : « Cette histoire simple était devenue informe². » Tous deux, le narrateur et son personnage, renoncent ainsi à tout dénouement définitif, et laissent le lecteur, sans doute fatigué lui aussi par cette dialectique insondable, seul face à la tâche d'une interprétation sans fin.

1. *Le Procès*, p. 263

2. *Ibid.*

Table

<i>Introduction</i>	7
Ulysse chez Kafka	15
La polysémie dans <i>La Métamorphose</i>	47
Brecht et Benjamin interprètent Kafka	71
Exégèse d'une légende	103

ACHEVÉ D'IMPRIMER SUR LES PRESSES DE
L'IMPRIMERIE FRANCE QUERCY, 46090 MERCUÈS,
D'APRÈS MONTAGE ET GRAVURE NUMÉRIQUES
(COMPUTER TO PLATE) DÉPÔT LÉGAL : NOVEMBRE
2006 NUMÉRO D'IMPRESSION : 70389

IMPRIMÉ EN FRANCE