

## KAFKA ET LA LITTÉRATURE

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

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

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

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

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

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

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

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

écrivain plus qu'un écrivain, et qui veut quitter l'art pour devenir Rimbaud reste tout de même dans le silence un incapable. Aussi ne peut-on même pas dire que Kafka ait rejeté son œuvre parce qu'il la jugeait moralement mauvaise ou infidèle au message qu'il avait à délivrer ou inférieure au silence. Peut-être voulait-il la détruire, simplement parce qu'il l'estimait littérairement imparfaite. Comment distinguer le messenger qui dit : Ne tenez pas compte de mon message, et l'artiste qui déclare : mon œuvre est manquée, qu'elle soit détruite? Dans un sens, seul l'artiste a le droit de prendre une pareille décision. Le messenger n'est pas maître de ses paroles; même mauvaises, elles lui échappent, car c'est peut-être là justement leur sens, d'être mauvaises; tout ce que l'on peut retenir, c'est qu'au message doit être incorporé le vœu de le détruire : le désir secret de la parole, c'est de se perdre, mais ce désir est vain et la parole n'est jamais perdue.

Ce qui est étrange, ce n'est pas seulement que tant d'écrivains croient engager toute leur existence dans l'acte d'écrire, mais qu'en s'y engageant ils donnent tout de même naissance à des œuvres qui sont des chefs-d'œuvre du seul point de vue de l'esthétique, point de vue que précisément ils condamnent. Bien plus, eux qui veulent donner à leur activité un sens fondamental, celui d'une recherche impliquant l'ensemble de notre condition, ils ne réussissent à mener à bien cette activité qu'en la réduisant au sens superficiel qu'ils excluent, la création d'une œuvre bien faite, et cette création les force, au moins momentanément, à se séparer de l'existence, à s'en dégager, à s'en désintéresser. Il y a là un conflit que nous connaissons bien. « Écris avec du sang, dit Zarathoustra, et tu apprendras que le sang est esprit. » Mais c'est plutôt le contraire : on écrit avec l'esprit et l'on croit saigner. Kafka lui-même : « Je ne céderai pas à la fatigue, je sauterai en plein dans ma nouvelle, dussé-je me couper au visage. » Certes, l'image est dramatique : l'écrivain sort de son travail, le visage haché de coupures, mais ce n'est tout de même qu'une image. Le Caligula de Camus fait couper la tête des gens qui ne partagent pas ses émotions artistiques. Pas de Caligula pour l'écrivain. Sa situation accablante (et, pour certains, déshonorante) vient en partie de sa réussite : il prétend se risquer dans son œuvre, mais le risque qu'il court, ce n'est peut-être aucun risque; loin de succomber, il s'en tire avec une

œuvre admirable qui multiplie son existence. De là l'alibi de tant de mots sanglants, car il n'y a pas de sang. De là aussi la parole méprisante sur la main à plume.

On peut imaginer Racine écrivant sous la contrainte d'une « vérité » à chercher. On peut encore le supposer entraîné par cette recherche à une sorte d'ascèse, au dégoût des vers harmonieux, au refus de la perfection, en somme non au silence d'après *Phèdre* mais plutôt à quelque *Phèdre* de Pradon. Voilà le problème. On a vu des écrivains renoncer à écrire par dégoût d'écrire ou encore par besoin de dépasser la littérature en la sacrifiant. On en a vu d'autres prêts à détruire des chefs-d'œuvre parce que ces chefs-d'œuvre leur paraissaient une trahison. Mais on n'a vu personne se perdre comme bon écrivain par dévouement à sa vie intérieure, continuer à écrire parce qu'écrire était nécessaire, mais écrire de plus en plus mal. Jamais un Rimbaud n'est devenu Sully Prudhomme. Comme c'est étrange! Même Hölderlin, dans sa folie, continue d'être un grand poète. Et Kafka a pu condamner son œuvre, mais il ne s'est jamais condamné à la nullité d'un langage médiocre, à la mort par la banalité et la sottise (seul Flaubert évoque quelquefois ce suicide).

Pourquoi un homme comme Kafka se sent-il perdu s'il ne devient écrivain? C'est sa « vocation », la forme propre de son mandat? Mais d'où tient-il cette quasi-certitude qu'il manquera peut-être sa destinée, mais que sa façon personnelle de la manquer, c'est d'écrire? Qu'il donne à la littérature un sens extrêmement grave, des textes innombrables le montrent. Quand il note : « Immensité du monde que j'ai dans ma tête... Plutôt éclater mille fois que de le refouler ou de l'ensevelir en moi; car c'est pour cela que je suis ici, là-dessus je n'ai pas le moindre doute », il exprime encore à la manière ordinaire l'urgence d'une création qui se presse aveuglément vers le dehors. Le plus souvent, c'est sa propre existence qu'il sent en jeu dans la littérature. Écrire le fait exister. « ... J'ai trouvé un sens, et ma vie, monotone, vide, fourvoyée, une vie de célibataire, a sa justification... C'est le seul chemin qui puisse me conduire à un progrès. » Dans un autre passage : « Intrépide, nu, puissant, surprenant comme je ne le suis d'habitude que lorsque j'écris. » Ce texte tend à réduire l'activité littéraire à une activité de compensation. Kafka n'était pas très apte à vivre, il ne vivait qu'en écrivant. Toutefois, même dans cette perspective, l'essentiel

reste à expliquer, car ce que l'on voudrait comprendre, c'est pourquoi écrire — et non pas une œuvre importante, mais des mots insignifiants (« Le genre particulier de l'inspiration dans laquelle je me trouve... est que je suis tout et non seulement en vue d'un travail déterminé. Quand j'écris sans choix une phrase comme celle-ci : " Il regardait par la fenêtre ", cette phrase est déjà parfaite »), — pourquoi écrire : « Il regardait par la fenêtre », c'est déjà être plus que soi.

Kafka nous laisse entendre qu'il est capable de libérer en lui-même des forces latentes, ou encore qu'au moment où il se sent enfermé et cerné, il peut découvrir par cette voie de proches possibilités qu'il ignore. Dans la solitude, il se dissout. Cette dissolution rend sa solitude très périlleuse; mais, en même temps, de cette confusion quelque chose d'important peut surgir à condition que le langage le recueille. Le drame, c'est qu'à un tel moment il lui soit presque impossible de parler. En temps normal, Kafka, à s'exprimer, éprouve les difficultés les plus grandes à cause du contenu nébuleux de sa conscience; mais, à présent, les difficultés passent tout ce qui est possible. « Mes forces ne suffisent pas à la moindre phrase. » — « Pas un mot lorsque j'écris qui convienne à un autre... Mes doutes cernent chaque mot avant même que je le discerne, que dis-je, ce mot je l'invente! » A ce stade, ce qui importe, ce n'est pas la qualité des paroles mais la possibilité de parler : c'est elle qui est en jeu, c'est elle qu'on éprouve. « Me suis écouté de temps en temps, percevant, par instants, au-dedans de moi-même comme le miaulement d'un jeune chat, mais enfin, c'est toujours ça. »

Il semble que la littérature consiste à essayer de parler à l'instant où parler devient le plus difficile, en s'orientant vers les moments où la confusion exclut tout langage et par conséquent rend nécessaire le recours au langage le plus précis, le plus conscient, le plus éloigné du vague et de la confusion, le langage littéraire. Dans ce cas, l'écrivain peut croire qu'il crée « sa possibilité spirituelle de vivre »; il sent sa création liée mot à mot à sa vie, il se recrée lui-même et se reconstitue. C'est alors que la littérature devient un « assaut livré aux frontières », une chasse qui, par les forces opposées de la solitude et du langage, nous mène à l'extrême limite de ce monde, « aux limites de ce qui est généralement humain ». On pourrait même rêver de la voir se développer en une nouvelle Kabbale, une nouvelle doctrine

secrète qui, venue des vieux siècles, se créerait à nouveau aujourd'hui et commencerait à exister à partir et au-delà d'elle-même.

Tâche qui sans doute ne peut pas aboutir, mais il est déjà surprenant qu'elle soit considérée comme possible. Nous l'avons dit : au milieu de l'impossibilité générale, la confiance de Kafka dans la littérature reste exceptionnelle. Rarement il s'arrête à l'insuffisance de l'art. S'il écrit : « L'art vole autour de la vérité, mais avec l'intention décidée de ne pas s'y brûler. Sa capacité consiste à trouver dans le vide un lieu où le rayon de lumière puisse être capté puissamment, sans que la lumière ait été repérable auparavant », il apporte lui-même la réponse à cette autre réflexion, plus sombre : « Notre art, c'est d'être aveuglé par la vérité : la lumière sur le visage grimaçant qui recule, cela seul est vrai et rien d'autre. » Et même cette définition n'est pas sans espoir : il est déjà bien de perdre la vue et, plus que cela, de voir en aveugle ; si notre art n'est pas la lumière, il est obscurcissement, possibilité d'atteindre l'éclat par l'obscurité.

D'après Max Brod, dont les commentaires tendent pieusement à rapprocher de lui l'ami qu'il a perdu, l'art serait un reflet de la connaissance religieuse. On a parfois l'impression, toute différente, que pour Kafka l'art va plus loin que la connaissance. La connaissance de soi (au sens religieux) est un des moyens de notre condamnation : nous ne nous élevons que grâce à elle, mais, seule aussi, elle nous empêche de nous élever ; avant d'être acquise, elle est la voie nécessaire ; après, elle est l'obstacle insurmontable. Cette idée ancienne, venue de la Kabbale, où notre perte apparaît comme notre salut et réciproquement, laisse peut-être comprendre pourquoi l'art peut réussir là où la connaissance échoue : c'est qu'il est et n'est pas assez vrai pour devenir la voie, trop irréel pour se changer en obstacle. L'art est un *comme si*. Tout se passe comme si nous étions en présence de la vérité, mais cette présence n'en est pas une, c'est pourquoi elle ne nous interdit pas d'avancer. L'art s'affirme connaissance quand la connaissance est degré menant à la vie éternelle, et il s'affirme non-connaissance quand la connaissance est obstacle dressé devant cette vie. Il change de sens et de signe. Il se détruit tout en subsistant. C'est là son imposture, mais c'est aussi sa dignité la plus grande, celle même qui justifie la formule : « Écrire, forme de la prière. »

Parfois, Kafka, saisi, comme bien d'autres, par le caractère mystérieux de cette transformation, semble prêt à y reconnaître la preuve d'un pouvoir anormal. Dans l'ordre de l'activité littéraire, il dit avoir éprouvé (quelquefois) des états illuminatoires, « états durant lesquels j'habitais tout entier dans chaque idée, mais aussi accomplissais chacune d'elles », grands états déchirants où il lui semblait dépasser ses limites et atteindre les limites universelles ; il ajoute du reste : « Ce n'est pas dans ces états que j'ai écrit le meilleur de mes travaux. » L'illumination serait donc liée à l'exercice de cette activité spéciale du langage, sans qu'on puisse savoir si celle-ci la suppose ou la provoque (l'état de dissolution, associé à la solitude, dont nous avons parlé plus haut, est lui aussi ambigu : il y a dissolution par impossibilité de parler et cependant en vue de la parole ; le mutisme et le vide ne semblent là que pour être remplis). De toute façon, l'extraordinaire se situe au niveau du langage, soit que celui-ci, par le pouvoir « magique » du mot juste « qui ne crée pas mais qui invoque », fasse surgir de la profondeur la magnificence de la vie, soit qu'il se retourne contre celui qui écrit, comme un dard dans la main des « esprits ». L'idée d'esprit et de magie n'explique rien par elle-même, c'est un avertissement pour dire : il y a là quelque chose de mystérieux, il faut prendre garde.

Le mystère est le suivant : je suis malheureux, je m'assieds à ma table et j'écris : « Je suis malheureux. » Comment est-ce possible ? On voit pourquoi cette possibilité est étrange et, jusqu'à un certain point, scandaleuse. Mon état de malheur signifie épuisement de mes forces ; l'expression de mon malheur, surcroît de forces. Du côté de la douleur, il y a impossibilité de tout, vivre, être, penser ; du côté de l'écriture, possibilité de tout, mots harmonieux, développements justes, images heureuses. De plus, en exprimant ma douleur, j'affirme ce qui est négation et pourtant, en l'affirmant, je ne la transforme pas. Je fais porter par la plus grande chance la plus complète disgrâce, et la disgrâce n'est pas atténuée. Plus j'ai de chance, c'est-à-dire plus j'ai de dons pour rendre sensible mon malheur par développements, enjolivures, images, plus la malchance que ce malheur signifie est respectée. C'est comme si la possibilité que représente mon écriture avait pour essence de porter sa propre impossibilité — l'impossibilité d'écrire qu'est ma douleur —, non pas seulement de la mettre entre parenthèses ou de

la recevoir en elle sans la détruire ni être détruite par elle, mais de n'être vraiment possible que dans et à cause de son impossibilité. Si le langage et en particulier le langage littéraire ne s'élançait constamment, par avance, vers sa mort, il ne serait pas possible, car c'est ce mouvement vers son impossibilité qui est sa condition et qui le fonde; c'est ce mouvement qui, en anticipant sur son néant, détermine sa possibilité qui est d'être ce néant sans le réaliser. En d'autres termes, le langage est réel parce qu'il peut se projeter vers un non-langage qu'il est et ne réalise pas.

Dans le texte que nous venons de commenter, Kafka écrit : « N'ai jamais pu comprendre qu'il fût possible, presque à qui-conque veut écrire, d'objectiver la douleur dans la douleur. » Le mot objectiver attire l'attention, parce que la littérature tend précisément à construire un objet. Elle objective la douleur en la constituant en objet. Elle ne l'exprime pas, elle la fait exister sur un autre mode, elle lui donne une matérialité qui n'est plus celle du corps, mais la matérialité des mots par lesquels est signifié le bouleversement du monde que la souffrance prétend être. Un tel objet n'est pas nécessairement une imitation des changements que la douleur nous fait vivre : il se constitue pour *présenter* la douleur, non pour la *représenter*; il faut d'abord que cet objet existe, c'est-à-dire qu'il soit un total toujours indéterminé de relations déterminées, autrement dit, qu'il y ait en lui, comme en toute chose existante, toujours un surplus dont on ne puisse rendre compte. « Pour écrire une histoire, je n'ai pas le temps de m'étendre dans toutes les directions, comme il le faudrait. » Ce regret de Kafka indique la nature de l'expression littéraire : elle rayonne dans toutes les directions, et il indique aussi le caractère de mouvement propre à toute création littéraire : on ne la rend véritable qu'en la cherchant dans toutes les directions, pourchassé par elle mais la devançant, poussé partout en l'attirant partout. Le « Je suis malheureux » n'est malheur qu'en s'épaississant dans ce monde nouveau du langage où il prend forme, s'enfonce, se perd, s'obscurcit et se perpétue.

Il apparaît frappant à plusieurs commentateurs, en particulier à Claude-Edmonde Magny, que Kafka ait éprouvé la fécondité de la littérature (pour lui-même, pour sa vie et en vue de vivre), du jour où il a senti que la littérature était ce

passage du *Ich* au *Er*, du *Je* au *Il*. C'est la grande découverte de la première nouvelle importante qu'il ait écrite, *Le Verdict*, et l'on sait qu'il a commenté cet événement de deux manières : pour rendre témoignage de sa rencontre bouleversante avec les possibilités de la littérature; pour se préciser à lui-même les rapports que cette œuvre lui a permis d'éclaircir. C'est, dit M<sup>me</sup> Magny reprenant une expression de T. S. Eliot, qu'il avait réussi à construire un « corrélat objectif » de ses émotions originellement incommunicables, et elle ajoute : il s'agit d'une sorte d'anéantissement de soi, consenti par l'artiste, non en vue d'un progrès intérieur, mais pour donner naissance à une œuvre indépendante et complète. Sans doute. Et pourtant, il semble qu'il se passe quelque chose de plus curieux encore. Car, de toute évidence, lorsque Kafka écrit *Le Verdict* ou *Le Procès* ou *La Métamorphose*, il écrit des récits où il est question d'êtres dont l'histoire n'appartient qu'à eux, mais en même temps il n'est question que de Kafka et de sa propre histoire qui n'appartient qu'à lui. Tout se passe comme si, plus il s'éloignait de lui-même, plus il devenait présent. Le récit de fiction met, à l'intérieur de celui qui écrit, une distance, un intervalle (fictif lui-même), sans lequel il ne pourrait s'exprimer. Cette distance doit d'autant plus s'approfondir que l'écrivain participe davantage à son récit. Il se met en cause, dans les deux sens ambigus du terme : c'est de lui qu'il est question et c'est lui qui est en question — à la limite, supprimé.

Il ne me suffit donc pas d'écrire : *Je* suis malheureux. Tant que je n'écris rien d'autre, je suis trop près de moi, trop près de mon malheur, pour que ce malheur devienne vraiment le mien sur le mode du langage : je ne suis pas encore vraiment malheureux. Ce n'est qu'à partir du moment où j'en arrive à cette substitution étrange : *Il* est malheureux, que le langage commence à se constituer en langage malheureux pour moi, à esquisser et à projeter lentement le monde du malheur tel qu'il se réalise en lui. Alors, peut-être, je me sentirai en cause et ma douleur s'éprouvera sur ce monde d'où elle est absente, où elle est perdue et moi avec elle, où elle ne peut ni se consoler ni s'apaiser ni se complaire, où étrangère à elle-même elle ne demeure ni ne disparaît et dure sans possibilité de durer. Poésie est délivrance; mais cette délivrance signifie qu'il n'y a plus rien à délivrer, que je me suis engagé en un autre où pourtant

je ne me retrouve plus (ainsi s'explique en partie que les récits de Kafka soient des mythes, des contes extraordinaires, au-delà du vraisemblable et du réalisable : c'est qu'il s'y exprime par cette distance incommensurable, par l'impossibilité où il est de s'y reconnaître. Il n'est pas possible que cette vermine, ce soit lui : c'est donc lui dans sa condition la plus intime et la plus irréductible).

Le récit impersonnel et mythique, considéré comme fidélité à l'essence du langage, développe nécessairement des contradictions. Nous avons remarqué que le langage n'était réel que dans la perspective d'un état de non-langage qu'il ne peut réaliser : il est tension vers un horizon dangereux où il cherche en vain à disparaître. Ce non-langage, quel est-il? Nous n'avons pas à l'éclaircir ici. Mais nous nous souviendrons qu'il constitue pour toutes les formes de l'expression un rappel à leur insuffisance. Ce qui rend possible le langage, c'est qu'il tend à être impossible. Il y a donc en lui, à tous ses niveaux, un rapport de contestation et d'inquiétude dont il ne peut s'affranchir. Dès que quelque chose est dit, quelque chose d'autre a besoin d'être dit. Puis, à nouveau quelque chose de différent doit encore se dire pour rattraper la tendance de tout ce qu'on dit à devenir définitif, à glisser dans le monde imperturbable des choses. Il n'y a pas de repos, il n'y en a ni au stade de la phrase, ni à celui de l'œuvre. Il n'y en a pas au regard de la contestation qui ne peut s'affirmer sans se reprendre — et pas davantage dans le silence. Le langage ne peut se réaliser par le mutisme : se taire est une manière de s'exprimer dont l'illégitimité nous relance dans la parole. De plus, c'est à l'intérieur des mots que ce suicide des mots doit se tenter, suicide qui les hante mais ne peut s'accomplir, qui les conduit à la tentation de la page blanche ou à la folie d'une parole perdue dans l'insignifiance. Toutes ces solutions sont illusoire. La cruauté du langage vient de ce que sans cesse il évoque sa mort sans pouvoir mourir jamais.

La Muraille de Chine n'a pas été achevée par ses constructeurs. Le récit sur la Muraille de Chine n'a pas été non plus achevé par Kafka. Que l'œuvre, au thème de l'échec, réponde, aussi souvent, par son propre échec, ce fait doit être tenu pour le signe du malaise qui est au fond de toute visée littéraire. Kafka ne peut s'empêcher d'écrire, mais écrire l'empêche d'écrire : il s'interrompt, il recommence. Son effort est sans fin, comme sa passion

est sans espoir — avec cette réserve que l'absence d'espoir devient parfois l'espoir le plus tenace, mais l'impossibilité d'en jamais finir n'est que l'impossibilité de continuer. Ce qui est le plus frappant, c'est que cette contestation (sans laquelle il n'y a ni langage ni littérature ni recherche authentique, mais qui ne suffit à garantir ni recherche ni littérature ni langage, qui ne préexiste pas à son objet et qui est aussi imprévisible dans ses formes que le mouvement qu'elle renverse) transparaisse dans le style même de Kafka, que ce style en soit souvent la manifestation presque nue.

On connaît ces développements qui, particulièrement dans le *Journal*, se construisent sur un mode si étrange. Autour d'une affirmation principale viennent se disposer les affirmations secondaires qui l'appuient globalement tout en amorçant quelques réserves partielles. Chaque réserve s'enchaîne à une autre qui la complète et, liées les unes aux autres, elles composent toutes ensemble une construction négative, parallèle à la construction centrale qui dans le même temps se poursuit et s'achève : arrivée au terme, l'affirmation est à la fois entièrement développée et entièrement retirée; on ne sait si l'on en saisit l'envers ou l'endroit, si l'on est en présence de l'édifice ou de la fosse dans laquelle l'édifice a disparu. Il y a vraiment impossibilité de découvrir quelle face la pensée tourne vers nous, tant elle se tourne et se détourne, comme si, au bout d'un fil tordu, elle n'avait pour objet que d'en reproduire le mouvement de torsion. Les mots de Kafka, par le fait qu'ils tentent une véritable régression à l'infini, donnent l'impression aussi bien de se dépasser d'une manière vertigineuse que de s'appuyer sur le vide. On croit à un au-delà des mots, à un au-delà de l'échec, à une impossibilité qui serait plus qu'une impossibilité et ainsi nous restituerait l'espoir (« Le Messie ne viendra que quand il ne sera plus nécessaire, il ne viendra qu'un jour après son arrivée, il ne viendra pas le dernier jour, mais au tout dernier. ») Ou encore : « Rien qu'un mot, rien qu'une prière, rien qu'un souffle d'air, rien qu'une preuve que tu vis encore et que tu attends. Non, point de prière, rien qu'un souffle, pas même un souffle, rien qu'une présence, pas même une présence, rien qu'une pensée, pas même une pensée, rien que le calme du sommeil », mais comme les mots s'arrêtent, nous ne tenons ni l'espoir d'une infinité réalisée, ni la certitude d'un contenu

fini; entraînés vers l'illimité, nous avons renoncé aux limites et finalement il nous faut aussi renoncer à l'illimité.

Souvent, le langage de Kafka voudrait se maintenir sur le mode interrogatif, comme si, sous le couvert de ce qui échappe au oui et au non, il espérait attraper quelque chose. Mais les questions se répètent en se circonscrivant; de plus en plus, elles écartent ce qu'elles cherchent, elles en ruinent la possibilité : elles continuent désespérément dans le seul espoir d'une réponse, et elles ne peuvent continuer qu'en rendant toute réponse impossible, plus encore, en annulant l'existence même de celui qui questionne (« Qu'est-ce donc? Qui donc s'en va sous les arbres du quai? Qui donc est entièrement abandonné? Qui donc ne peut plus être sauvé? Sur la tombe de qui le gazon pousse-t-il?... » Ou bien : « Qu'est-ce qui te trouble? Qu'est-ce qui t'émeut jusqu'à l'âme? Qu'est-ce qui tâtonne au loquet de ta porte? Qui t'appelle de la rue sans entrer par la porte pourtant ouverte? Ah! justement celui que tu troubles, celui que tu émeus jusqu'à l'âme, celui à la porte de qui tu tâtonnes, celui que, sans vouloir entrer par la porte ouverte, tu appelles de la rue! »). A la vérité, le langage ici semble épuiser ses ressources et n'avoir d'autre but que de se poursuivre, coûte que coûte. Il paraît confondu avec sa possibilité la plus vide, et c'est pourquoi il nous paraît aussi d'une plénitude si tragique, car cette possibilité, c'est le langage frustré de tout et ne se réalisant que par le mouvement d'une contestation qui ne trouve plus rien à contester.

La littérature est le lieu des contradictions et des désaccords. L'écrivain le plus lié à la littérature est aussi le plus entraîné à s'en délier. Elle lui est tout, et il ne peut ni s'en contenter ni s'y tenir. Kafka, si sûr de sa vocation littéraire, se sent coupable de tout ce qu'il lui sacrifie pour l'exercer. Il devrait s'intégrer à la loi (notamment par le mariage) et, au lieu de cela, il écrit. Il devrait chercher Dieu en participant à la communauté religieuse et, au lieu de cela, il se contente de cette forme de prière qu'est écrire. « Voici un temps déjà que plus rien n'a été écrit. Dieu ne veut pas que j'écrive, mais quant à moi, il me faut écrire. Ce sont là perpétuellement des hauts et des bas, en fin de compte Dieu est le plus fort et le malheur est plus grand que tu ne l'imagines. » Ce qui était justification devient faute et condamnation. Il sait « qu'on ne peut pas écrire la rédemption,

on ne peut que la vivre. » Dans l'histoire de *Joséphine*, il montre que l'artiste a beau se croire l'âme de la collectivité, la principale ressource du peuple pour faire face aux malheurs qui le frappent, il ne sera pas dispensé de sa part de travail et de responsabilité commune, son art en souffrira, périlitera même, qu'importe : sa décadence « n'est qu'un petit épisode dans la conscience éternelle de notre peuple, et notre peuple dépassera bientôt cette perte ». L'apologue signifie clairement que, même absolu, l'art est sans droit devant l'action. Il est sans droit, mais la conscience de cette illégitimité ne résout pas le conflit. La preuve en est que, pour nous l'annoncer, Kafka doit écrire encore une œuvre de littérature, et lui-même mourra en corrigeant les épreuves d'un dernier livre. En ce sens, celui qui se met à écrire est bien déjà perdu. Mais il ne peut pourtant plus interrompre sa tâche sans croire désormais que c'est en l'interrompant qu'il va se perdre. Il essaiera toutes les solutions. Toutes, même le silence, même l'action, ne seront plus que des modes plus ou moins déficients de l'art dont il ne s'affranchira qu'à la demande même de l'art : la renonciation de Racine à la tragédie fait partie de la tragédie — de même, la folie de Nietzsche ou la mort de Kleist. Récemment, on nous a montré que le mépris de tout écrivain pour la littérature se payait par un recours multiplié aux moyens littéraires. On découvrira bientôt que, lorsque la littérature cherche à faire oublier sa gratuité en s'associant au sérieux d'une action politique ou sociale, cet engagement s'accomplit tout de même sur le mode du dégageant. Et c'est l'action qui devient littéraire.

Du dehors et du dedans, la littérature est complice de ce qui la menace, et cette menace est finalement aussi complice de la littérature. Celle-ci ne peut que se contester, mais cette contestation la rend à elle-même. Elle se sacrifie, et ce sacrifice, loin de la faire disparaître, l'enrichit de nouveaux pouvoirs. Comment détruire, lorsque la destruction est la même chose que ce qu'elle détruit ou bien, comme la magie vivante dont parle Kafka, lorsqu'elle est destruction qui ne détruit pas mais qui construit? Ce conflit s'ajoute à tous ceux que nous avons entrevus au cours de ces pages. Écrire, c'est s'engager; mais écrire c'est aussi se dégager, s'engager sur le mode de l'irresponsabilité. Écrire, c'est mettre en cause son existence, le monde des valeurs et, dans une certaine mesure, condamner le

bien; mais écrire, c'est toujours chercher à bien écrire, chercher le bien. Et puis, écrire, c'est prendre en charge l'impossibilité d'écrire, c'est, comme le ciel, être muet, « n'être écho que pour le muet »; mais écrire, c'est nommer le silence, c'est écrire en s'empêchant d'écrire. L'art ressemble au temple dont nous parlent *Les Aphorismes* : jamais construction ne s'est édifiée aussi facilement, mais sur chaque pierre se trouve gravée une inscription sacrilège, si profondément gravée que le sacrilège durera plus longtemps, deviendra plus sacré que le temple lui-même. Ainsi l'art est-il le lieu de l'inquiétude et de la complaisance, celui de l'insatisfaction et de la sécurité. Il porte un nom : destruction de soi-même, désagrégation infinie, et un autre nom : bonheur et éternité.

## LE MYTHE DE MALLARMÉ

Les ouvrages de M. Henri Mondor, l'édition complète qu'il a publiée avec M. Jean Aubry (mais qui restera incomplète, tant que ne sera pas réunie la correspondance dont il a la clé), les *Propos sur la Poésie* qu'il vient de tirer de cette correspondance, toutes ces études, si remarquables et si dignes de leur objet, nous ont certes rendu Mallarmé plus proche. Nous le connaissons mieux et nous savons aussi plus précisément ce que, de lui, nous ne connaissons jamais. Sa gloire est maintenant celle d'un auteur classique. « Tel qu'en lui-même enfin... » Peut-être, cependant, ne nous est-il si présent que parce que sous bien des aspects il s'est éloigné de nous. Ce qu'il y a eu d'audacieux dans son art ne nous surprend plus. Ce qui rendait son génie mystérieux, modeste et profond, se dissipe. Et surtout la confiance qu'il avait mise dans les seules valeurs esthétiques, cette foi dans l'art placé au-dessus de tout, cette religion de la solitude du poète nous semblent les signes d'une passion que le mouvement de l'histoire ne nous permet plus de partager. Seule, la pure violence de cette passion nous retient et nous étonne encore.

Valéry n'a cessé d'honorer Mallarmé et de commenter son attitude poétique. Jusqu'aux derniers jours, il lui est resté fidèle comme Platon à Socrate. Mais comme Platon, il a, par sa propre gloire, par ses recherches infiniment développées, par une manière de voir, d'admirer et de comprendre conforme à ces recherches, éclairé et voilé la figure de son maître; il lui a fait écran en l'illuminant; il lui a trop donné, trop emprunté. Les deux œuvres sont fort distinctes, mais leurs idées le sont moins;