

Avant-propos

Jean-Pierre Morel et Wolfgang Asholt

Il n'est jamais facile de présenter une publication nouvelle à propos de Kafka. Impossible en effet de prétendre renouveler l'approche d'un écrivain sur lequel « des centaines de milliers d'écrits [...] se sont accumulés en l'espace relativement bref d'un demi-siècle ». Et, du coup, difficile d'éviter qu'on la soupçonne de contribuer « au caractère parasitaire d'une telle prolifération¹ ». Bien sûr, on pourrait dire que la déploration devant l'abondance des commentaires ou la diatribe contre leur inutilité ou leur nocivité est presque aussi vieille que la lecture et l'interprétation de Kafka ; ou que même W.G. Sebald, que l'on vient de citer, fait une différence entre la masse des glossateurs dont il se plaint et un petit nombre de commentateurs qu'il respecte ; et qu'il finit d'ailleurs, lui aussi, par « ajouter un titre supplémentaire à cette liste déjà beaucoup trop longue ». Pourtant, le soupçon persiste. Le seul argument qu'on puisse lui opposer est que chaque publication nouvelle ne vient pas seulement « s'ajouter » à une même liste de titres sans cesse grossissante ; elle apparaît à un moment déterminé, suivant un mouvement qui a sans doute sa logique et obéit à des raisons plus profondes que celle de servir d'affluent à un fleuve intarissable.

Ainsi, c'est un colloque international de Cerisy qui a servi de point de départ au présent Cahier de l'Herne ; il s'était tenu en août 2010, à l'initiative de Wolfgang Asholt, Georges-Arthur Goldschmidt et Jean-Pierre Morel, autour de cette question : comment parler de Kafka « après son siècle » – c'est-à-dire après ce xx^e siècle qu'on a parfois appelé « Le Siècle de Kafka » ? (Tel était, notamment, l'intitulé de Yasha David pour l'exposition qu'il avait conçue en 1984 au Centre Georges-Pompidou, à Paris). Au cours de ce siècle – et on peut le redire cette année, puisque 1914 est l'année du travail de l'auteur sur *Le Procès* –, son nom s'était imposé comme celui du seul écrivain moderne connu non seulement à la fois des lecteurs cultivés et du grand public, ce qui est déjà rare, mais aussi de la masse de tous ceux qui ne lisent pas. Son œuvre était précédée, ou suivie, comme par son ombre, d'un adjectif, « kafkaïen », lequel, en français, ne désigne pas, comme d'autres termes littéraires, un ensemble de propriétés formelles ou une forme de sensibilité singulière, mais un aspect de la réalité que cette œuvre dévoile et qui semblait inaperçu jusqu'à elle. Et ce dévoilement procédait, semble-t-il, non d'une théorie, d'une intuition, ou d'une observation extérieure et détachée (les personnages de Kafka se plaignent au contraire souvent de manquer d'une « vue d'ensemble »), mais du « destin d'exception » (Maurice Blanchot) d'un auteur très marqué par le doute, l'échec et la maladie, en bref ce qu'il appelait lui-même « la faiblesse humaine générale ». Avec celle-ci, disait-il, « j'ai puissamment absorbé l'élément négatif de mon époque, qui m'est très proche, que je n'ai pas le droit de combattre, mais que j'ai dans une certaine mesure le droit de représenter. » (*Carnet in-8° H*, 25 février 1918).

Alors, que serait Kafka « après son siècle » ? La relation entre eux, bien sûr, n'est pas effaçable, mais n'est-il pas temps de prendre de la distance avec cet « élément négatif » dont il se sentait proche ? D'ailleurs en quoi consiste-t-il ? Dès les années 1930, les réponses ont divergé et n'ont pas cessé depuis de s'affronter. Pour les uns, il tient aux aspects les plus inaperçus, les plus complexes et les plus obscurs de la politique moderne – à l'origine desquels se trouverait « la religion » de l'État-nation, un État qui, en 1914, serait « déjà lourd des monstruosité à venir² » ? « Devin du monde futur » (Deleuze et Guattari), Kafka aurait pressenti le surgissement imminent des sociétés totalitaires. Pour les autres, l'« élément négatif » consisterait plutôt dans le sentiment d'une rupture (provisoire ou définitive) de la tradition – et d'abord de la transmissibilité de la Révélation (notamment au sein de la religion juive) – : Kafka aurait partagé l'intuition avec

plusieurs de ses contemporains que, du fait de cette rupture, la tradition ne pouvait plus servir d'étai à la création littéraire.

On a cependant de la peine à croire que seul « l'élément négatif » de son époque ait pu nourrir cet écrivain qui était d'abord un grand lecteur, « féru aussi de culture classique » (Bernard Lortholary), qui se voulait l'héritier de quelques-uns des plus grands auteurs européens du XIX^e siècle et qui, à ses débuts, a pris une part active à l'essor de la vie littéraire et intellectuelle allemande dans la Prague de son temps ? Essor inséparable, certes, de celui d'autres grandes villes allemandes (Munich, Leipzig, où Kafka a d'abord été publié, Berlin où il a longtemps souhaité vivre comme écrivain) – mais qui s'est trouvé enrichi, du fait des origines et de la curiosité personnelle de l'auteur, par ses contacts avec l'effervescence, avant 1914, des « petites » littératures nationales naissantes et par sa découverte de la culture populaire juive de l'Europe orientale. Une autre raison de mettre en doute l'importance de l'élément négatif : la richesse thématique et formelle que l'œuvre acquiert en se développant. À côté de textes rendus « sur-signifiants » par la critique, comme *La Métamorphose*, le premier à avoir été connu en France (en 1928), *Le Procès*, *Dans la colonie pénitentiaire* et *Le Château*, il y a toutes sortes de récits où des artistes de cirque, de variétés et de fête foraine côtoient des animaux parlants (ou chantants), des morts privés du repos éternel, ou des gens aux prises avec des incidents de la vie quotidienne (et parfois avec une vie quotidienne sans incidents) et qui méritent d'être interrogés et réévalués. De plus, à côté du roman et de la nouvelle (qu'il modifie), Kafka use d'autres formes (paraboles, aphorismes, « images de pensée » notamment), qui doivent aussi être prises en compte.

Et pourtant, on se tromperait en pensant en avoir fini avec « l'élément négatif », car celui-ci revient là où ne l'attendait pas : au cœur même de cette variété de formes et de registres ; c'est là où l'écriture paraît la plus souveraine (dans *Le Château*, peut-être) qu'elle est aussi la moins assurée – pour son auteur, au moins. La réflexion qui s'entrelace en permanence avec les œuvres le montre bien, à mesure qu'elle avance, elle aussi : cette écriture à laquelle, au prix de tourments et de sacrifices personnels considérables, Kafka a tenté de faire (et de maintenir) une place, face à des obstacles qui n'étaient pas seulement extérieurs (famille, travail, mariage), n'est-elle pas finalement le lieu d'un impouvoir, la zone de contact avec des puissances obscures, le leurre qui a détourné l'auteur de ses devoirs et de ses responsabilités d'homme comme les autres ? Elle serait alors un élément doublement négatif : parce qu'elle n'est jamais assez au point, assez armée, pour se mesurer au monde et parce qu'elle n'est, pour Kafka, qu'un rempart provisoire contre la menace, qui prend diverses formes, d'un « effondrement » central, intérieur, inexorable. En disant de lui qu'on ne peut séparer son œuvre ni du contexte historique ni de la vie de l'auteur, on ne fait pas que répéter une évidence.

Pour reprendre ces questions, montrer le renouvellement ou l'approfondissement des connaissances sur Kafka depuis un quart de siècle – et tenter de voir la part qu'y ont prise l'enrichissement des connaissances historiques, le déploiement des travaux de poétique et aussi le travail d'écrivains et d'artistes, venus après Kafka, mais qui, plus ou moins explicitement, se sont placés, selon l'expression de Philippe Zard, dans son « sillage », – ce Cahier se distribue selon deux axes : d'une part, le rappel de ce qu'on peut considérer comme acquis ; de l'autre, des contributions individuelles qui abordent les points toujours en discussion.

La mise au point comprend trois rubriques contiguës : « Les lignes du temps », destinées à retracer, sous la forme de tableaux successifs, la chronologie de l'œuvre (date de l'écriture des textes, de leur publication du vivant de Kafka ou de leur publication posthume) ; « Lettres, Journal, Carnets » : un choix de textes autobiographiques, dans une traduction nouvelle d'Olivier Mannoni ; enfin, sous le titre « Résonances », des extraits de textes de penseurs et de critiques qui ont fait date dans la réflexion sur Kafka depuis les années 1920 jusqu'à nos jours ou d'œuvres (principalement littéraires ou théâtrales) qui, d'une manière ou d'une autre, ont noué avec la sienne des relations caractéristiques d'une littérature « au second degré » (Gérard Genette) – notamment, mais pas exclusivement, par le biais de la transposition sérieuse.

En alternance avec ces rubriques, une vingtaine de contributions du colloque de Cerisy de 2010, retravaillées depuis et regroupées entre elles selon la manière dont leurs auteurs ont choisi d'aborder Kafka, représente le second axe de ce numéro. C'est la démarche interprétative qui ouvre ce Cahier, à travers la confrontation de quatre analyses portant sur un seul texte de Kafka,

Dans la colonie pénitentiaire, écrit à l'automne de 1914, pendant la rédaction du *Procès*. Par là, ce volume commémore aussi, à sa manière, le centenaire de la Première Guerre mondiale, avec laquelle ce texte est en rapport – mais sans que ce rapport épuise son intérêt.

Le second groupe de contributions, « Éditer Kafka » fait le point sur les deux éditions nouvelles de Kafka, actuellement en cours de publication en Allemagne – l'Édition critique publiée chez Fischer et l'Édition historique et critique de chez Stroemfeld – avant de se tourner vers l'un des textes les plus énigmatiques de Kafka, *Les Aphorismes de Zürau* (automne 1917-printemps 1918). Deux spécialistes de l'analyse des manuscrits et de la traduction étudient l'élaboration et les significations possibles de ce recueil dont la présence modifie sans doute les perspectives sur l'œuvre dans son ensemble. L'actualité de la recherche et la relance de l'interprétation vont ici de pair.

Sous la rubrique « Situer Kafka », d'autres contributions éclairent diverses facettes de l'œuvre en les mettant en rapport avec un contexte historique précis, mais avec des changements révélateurs dans le choix des secteurs abordés : les relations de Kafka avec le judaïsme, avec l'œuvre d'Otto Weininger, avec les moyens de communication modernes, avec l'institution judiciaire. La section « Commenter Kafka » introduit un nouveau changement d'échelle : après les études partielles et attentives au détail, ce sont maintenant des lectures synthétiques, surplombantes, qui tendent à unifier l'œuvre autour d'un concept, d'une forme symbolique ou d'une série de symptômes et qui puisent leurs arguments aussi bien dans les textes autobiographiques que dans les récits de fiction. Puis « Créer après Kafka » se concentre, pour l'essentiel, sur la postérité artistique de l'auteur du *Procès*, en évoquant des œuvres contemporaines pour lesquelles Kafka est, plus ou moins ouvertement, un repère essentiel – par ce qu'il a écrit, mais parfois aussi par ce qu'il a vécu, les figures de l'homme et de l'auteur alimentant un imaginaire artistique particulier.

Cet ensemble se clôt, comme il s'était ouvert, sur une rubrique « Interpréter Kafka (de nouveau...) », pour souligner qu'en définitive c'est le mouvement de l'interprétation, sans cesse relancé, qui porte la possibilité de survie de l'œuvre : l'examen s'oriente ici sur des textes brefs de diverses périodes, et notamment *Chacals et Arabes*, lequel, dès son titre, fascine par la polyvalence des lectures idéologiques ou politiques auxquelles il peut prêter dans le monde de 2014.

Au-delà, demeurent en question – comme l'attestent également les entretiens inédits avec des écrivains ou des artistes publiés dans ce Cahier – l'autorité qui a pu surgir d'une vie apparemment si traversée de désarroi et de détresse, la vigueur de l'écriture face à une santé d'apparence si fragile, et la façon dont une œuvre si personnelle, si marquée d'étrangeté et apparemment si détachée de l'histoire, peut inciter aujourd'hui ses lecteurs à mettre leur confiance dans ce monde.

NOTES

1. W.G. Sebald, « Kafka au cinéma », in *Campo Santo*, traduit de l'allemand par P. Charbonneau et S. Muller, Actes Sud, 2009, p. 189.
2. L. Boltanski, *Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes*, Gallimard, coll. « NRF essais », 2012, p. 376.

Concernant les références bibliographiques utilisées dans le texte et les notes, le lecteur est invité à se reporter à la fin de l'ouvrage.

Remerciements

Nous sommes heureux de remercier chaleureusement

Madame Édith Heurgon, Présidente du Centre Culturel International de Cerisy.

Mesdames Lucie Blanchard, Françoise Herbin, Lucia Messmer, Monika Prochniewicz, Delphine Regnauld et Messieurs Alain Lance, Olivier Mannoni, Éric Veaux pour leurs traductions.

Monsieur Michel Valensi et Madame Liliane Klapisch-Mosès pour leur autorisation de reproduire le texte de Stéphane Mosès présenté dans ce Cahier ; ainsi que Monsieur Volker Braun pour son autorisation à reprendre trois de ses textes.

Messieurs Georges-Arthur Goldschmidt, Alexander Kluge, Krzysztof Warlikowski de nous avoir accordé un entretien.

Mesdames Sarah Cillaire, Claudine Raboin, et Messieurs Yasha David, Piotr Gruscynski, Robert Kahn, Bernard Lortholary, Vincent Pauval, et Philippe Zard, sans qui ce Cahier n'aurait pu voir le jour.

Et enfin toute l'équipe des Éditions de L'Herne.

« Un désir d'issues » :

Onze réponses au sujet de Franz Kafka

Entretien d'Alexander Kluge

Vincent Pauval : *Quand êtes-vous tombé pour la première fois sur l'œuvre de Kafka ?*

Alexander Kluge : J'étais écolier quand j'ai lu *Un compte rendu pour une académie*. Cela m'a passionné. En fait, il s'agit d'une histoire extraordinairement précise : ce singe présente son exposé et, ce faisant, il se sent en quelque sorte porté par le vent de l'histoire, c'est-à-dire du destin. Voilà une métaphore qui marque. J'ai souvent relu cette histoire.

V. P. : *Vous êtes originaire d'Halberstadt ; il y aurait, paraît-il, un lien entre Kafka et votre ville natale ?*

A. K. : C'est sa fameuse visite de l'été 1912, qu'il a notée dans son journal. Il a interrompu son voyage dans le Harz en s'arrêtant à la gare centrale d'Halberstadt, où il a passé la nuit :

Hôtel de la Gare, chambre en bas donnant sur la rue avec un petit jardin devant. [...] Je vais en ville. La ville est ancienne d'un bout à l'autre. Le type de construction calculé pour la plus grande durée paraît être la bâtisse en cloisonnage. Les poutres se déforment partout, le pisé s'effondre ou se gonfle, mais la maison tient bon et s'il lui arrive tout au plus de s'affaisser un peu avec le temps, elle ne fait qu'y gagner en solidité. Je n'ai jamais vu nulle part des gens s'adosser aussi joliment aux fenêtres¹.

Voici donc une ville comme j'en garde le souvenir depuis mon enfance, et qui alors n'avait pas changé par rapport à 1912, avant que le raid aérien du 8 avril 1945 ne vienne la démolir². Cette entrée de son journal date du 7 juillet 1912, soit deux années avant la crise qui conduit à l'éclatement de la Première Guerre mondiale. Et il enchaîne sur des remarques que je trouve fort intéressantes :

Des gens en robe de chambre sur le pas de leur porte. Vieilles inscriptions sans signification. Pensé aux possibilités de se gorger de malheur dans ces rues, sur ces places, sur ces bancs de square, sur les rives de ce ruisseau³.

On a bien ici Kafka, authentiquement, racontant ma ville natale. Il n'y a aucun romantisme là-dedans.

V. P. : *Vous citez des écrivains tels qu'Ovide, Montaigne, Madame de La Fayette ou Heiner Müller parmi vos modèles. Kafka en fait-il partie également ?*

A. K. : On ne peut pas le dire de cette façon. Nous, les auteurs d'aujourd'hui, nous considérons Kafka ou encore Proust avec un grand respect. Quoi que nous fassions, ce sera toujours

« post-kafkaïen » ou « post-proustien ». C'est-à-dire que nous connaissons notre Kafka, et j'irai même jusqu'à dire que, pour ma part, j'ai profondément assimilé sa manière de mettre en perspective, sur le mode prismatique, les notions et les faits, la vision concrète et l'imagination, de développer en somme des connotations plurivoques, un principe qui lui est propre. Cela ne donne pas le même effet sous ma plume, bien que ce soit conçu selon la « méthode Kafka ». Pour vous donner un exemple : imaginez que vous racontiez l'histoire d'un homme que vous voyez en face de vous, et qu'en même temps vous croisiez divers plans (« *cross-mapping* »), c'est-à-dire que vous racontiez en évoquant un concept.

V. P. : *Pourrait-on dire que vous partagez avec Kafka une certaine tonalité qui renvoie à une dimension insolite, à l'inquiétante (Unheimlichkeit⁴) ?*

A. K. : Disons-le ainsi : l'inquiétante (*Unheimlichkeit*) passe avant tout pour une idée qui nous vient d'Europe centrale, une idée qui est d'ailleurs très difficile à traduire, car je ne connais aucune expression anglaise ou française qui lui convienne, d'autant qu'il ne s'agit pas uniquement, selon moi, d'un concept freudien. D'une certaine manière, Kafka est quelqu'un qui parle aussi bien le tchèque que le latin, à partir desquels il élabore son allemand. Ainsi *unheimlich* peut signifier également « sans chez-soi » car « *Heim* » renvoie à la « maison », et sans « chez-soi » veut donc dire que la vie manque d'un toit qui l'abrite, c'est-à-dire que cette vie ne connaît aucune sécurité. Cela connote qu'il s'agit de quelque chose de terrifiant, quelque chose que Freud qualifierait d'« étrange » ou Marx d'« aliéné » : tout cela est *unheimlich*. Prenez sinon tout le prisme des significations de ce terme, soit dix configurations, dix réflexions qui signifient toutes : ce n'est « pas familial » (*heimelig*), c'est « étranger au pays natal » (*heimatlich*), ça n'a « rien de convivial » (*nicht gemütlich*), car en l'état vous ne saurez l'exprimer qu'en allemand sans pouvoir à votre guise le transposer en latin. Kafka dirait que la contemporanéité du quotidien et de l'étrange correspond à la vérité, et il ne cesserait d'alterner entre les deux pôles de cette opposition, en quoi j'abonderais dans son sens pour ma part. Kafka est très fort dans ce domaine-là.

V. P. : *L'un de vos critiques voyait dans l'art du cryptage un point commun entre votre façon d'écrire et celle de Kafka. Dans quelle mesure l'approuveriez-vous ?*

A. K. : Pour commencer, je répondrais en demandant si la manière dont procède Kafka tient effectivement du cryptage ou s'il ne cherche pas plutôt, et de manière très subtile, à éclairer et donc à déchiffrer plutôt qu'à chiffrer. Par référence à Emmanuel Kant, on est habitué à distinguer le point de vue conceptuel (*Begriff*) de la vision concrète (*Anschauung*), même si Kant affirme : « Des pensées sans contenu sont vides et des idées sans concepts sont aveugles⁵. » Si maintenant je mets en œuvre le concept en même temps que l'idée concrète, à la fois « aveugle » et pas « vide », agissant ainsi de façon clairvoyante, j'obtiens un signal double. Tout ce que j'ai lu de Kafka a cette double intonation : il ne s'agit pas là de cryptage, mais le réel est en même temps irréel, l'« étrange » n'a certes jamais rien à voir avec le « chez-soi », mais demeure ce vers quoi je puis revenir et où je retombe. Cette sûreté conceptuelle qui est celle des mots en littérature paraît caractéristique de Kafka, même s'il n'en fait pas le même usage que Proust. Je veux parler de l'épiphanie qui constitue le processus fondamental à la lumière duquel on peut comprendre Kafka : la vision d'une réalité donne sur quelque chose d'abyssal, miroir qui éclaire en retour la surface, si bien que le noyau d'un récit et sa périphérie deviennent identiques.

V. P. : *Dans le discours que Jan Philipp Reemtsma a prononcé en votre honneur à l'occasion de la remise du prix Büchner, il entend par « cryptage » une manière d'écrire « diffuse et ambiguë »...*

A. K. : Je vois très bien ce qu'il a voulu dire. Il se référait là à une histoire, dans laquelle vous retrouveriez facilement ce que j'expliquais à l'instant. Il s'agit de mon récit *La Puissance de l'imagination. Découverte d'un type d'« homme criminel » à l'état sauvage*⁶. J'y raconte comment des fonctionnaires de l'Office central de la Sécurité du Reich, outil de domination des nazis, tombent sur un criminel qui leur inspire une crainte irraisonnée. Lors des interrogatoires, ils croient avoir trouvé quelque chose qui correspondrait à cette force de combat originelle que tout le Troisième Reich leur a prêchée comme un modèle de comportement. Et c'est précisément cela qu'ils décèlent chez ce criminel, et ils l'assassinent en secret. C'est réellement une histoire que Kafka écrirait, s'il avait la possibilité de vérifier ce pressentiment du Troisième Reich qui est vraiment toujours présent chez lui.

LA PUISSANCE DE L'IMAGINATION

Découverte d'un type d'« homme criminel » à l'état sauvage

Les sommités médicales de Vienne, toutes très haut placées dans la police, qui travaillaient à l'Institut de criminologie de Vienne déjà depuis 1932, tenaient le tueur en série Bruno Luedke pour une « variante d'homme de race blanche retourné à l'état sauvage », un « Tarzan ».

L'homme était adapté à la société industrielle. Sur la période de 1924 à 1943, on lui imputait 53 meurtres, perpétrés en Allemagne, le plus souvent sur des femmes. Flanqué de ce prisonnier, un commando spécial d'experts du Bureau de la Police criminelle du Reich (RKPA) sillonna le Reich d'une scène de crime à l'autre. L'homme fut soumis à un examen radiographique, on enregistra ses flux sanguins cérébraux, il avait eu tout son content d'analyses de sang, de tests d'alcoolémie ou de toxicologie, on l'avait incité à des tests de performance. C'est alors qu'il fut transféré à Vienne.

Parmi les criminologues, il y avait toujours aussi quelques sceptiques. Des inspecteurs de la police judiciaire de Hambourg soutenaient par exemple que le meurtrier présumé n'avait jamais été sur les lieux décrits dans ses aveux. Il existe un type d'intelligence, prétendaient-ils, qui comprend en un éclair, lors de son interrogatoire par les enquêteurs, quelles déclarations on attend de lui. On avait donc affaire non pas à un « malfaiteur particulièrement doué », mais à un « imposteur particulièrement doué ».

La recherche d'une « force de combat originelle » dans les abîmes de la criminalité (voire auprès d'autres races, dans des rapports entre le singe et l'homme) faisait l'objet d'une concurrence parmi les diverses instances du Reich, et aussi parmi les sections principales de l'Office central de la Sécurité du Reich (RSHA)⁷. L'identification d'une nature particulière d'homme qui se prêterait au crime aussi bien qu'au combat contre l'ennemi ou à la lutte contre la criminalité serait-elle un succès de prestige ?

À plusieurs reprises, le mystérieux Luedke fut baladé entre différents services centraux de la police.

En avril 1944, les instructeurs furent pris d'horreur. On n'a pu établir ce qui arriva aux spécialistes des interrogatoires (ainsi qu'aux biologistes-enquêteurs), lorsqu'ils s'occupèrent de cet « homme particulier ». Une transmission s'opéra-t-elle ? Voici déjà qu'ils prenaient des mesures de précaution, couvraient leur peau, sous leurs habits, de gilets en papier sulfurisé, ne questionnaient plus cet homme qu'à la condition qu'on le leur présentât ligoté.

Le certificat de décès de Luedke daté du 8 avril 1944 mentionne un « arrêt cardiaque » comme cause de sa mort. En réalité l'homme avait été tué par l'équipe chargée des interrogatoires. Onze jours après sa mort, au Bureau de la police criminelle du Reich de Berlin, les commissaires et le directeur de la police judiciaire s'entendirent pour ne pas communiquer la cause du décès de Luedke au parquet.

— Qu'est-ce qui provoqua cette panique ?

— L'impression qui hantait les agents de la police criminelle du Reich d'être tombés sur l'« homme-animal ».

— Mais c'était bien ce qu'ils cherchaient !

— Ils croyaient le chercher tant qu'ils cherchaient. Une fois qu'ils eurent trouvé « la bête », ils furent pris d'effroi.

- Leur conscience frappait à la porte ?
- Non, leur imagination.
- Ils étaient nationaux-socialistes ?
- Certains depuis 1932 déjà.
- Et ils s'épouvantaient de ce « type du criminel à l'état sauvage » ?
- Dans tous leurs états. Ils ne voulaient pas toucher une chose pareille.
- C'est pourtant ce qu'ils firent en assassinant cet homme.
- De fait, ce n'était pas logique.

V. P. : *Sur le plan thématique (et par votre formation de juriste) vous partagez avec Kafka une prédilection pour les scènes de tribunal. Cela vous paraît-il essentiel ?*

A. K. : En tout cas, le fait que je sois juriste – et je crois que cela vaut également pour Kafka – donne lieu à un emploi des mots qui est crucial pour des dialectes d'Europe centrale tels que le tchèque, l'allemand ou même le russe. Ces langues manquent singulièrement de précision, mais elles sont très riches en connotations, et gagnent en éclat lorsqu'on y mêle de la réflexion latine. Si, par exemple, vous traduisez Heidegger en français pour le retraduire aussitôt en allemand, vous obtenez un Heidegger meilleur. On pourrait tenter la même chose avec des textes de Richard Wagner ou de Kafka ou encore avec mes propres textes. Le juriste est en quelque sorte le latiniste parmi les hommes de son temps.

V. P. : *Vous reconnaissez en Ovide, le poète latin des Métamorphoses, l'un de vos plus grands modèles : comment liriez-vous La Métamorphose de Kafka, probablement son récit le plus célèbre ?*

A. K. : C'est en effet un récit assez peu ordinaire. J'ai tenté une fois l'expérience de le découper en trois parties, comme on divise un opéra en trois actes. Il en résulte un champ éminemment dramatique, une narration d'une grande lisibilité. Quand vous lisez le texte lui-même, vous traversez un drôle de maquis. D'une certaine manière, vous avancez « en rampant », sans avoir le moindre aperçu d'aucune des phrases. Vous devez, comme lecteur, prendre en compte l'abstraction kafkaïenne dont je parlais, et qui éclaire pour vous la lucidité du travail de Kafka, en vous enfonçant dans le détail de chaque phrase et en vous arrêtant constamment pendant la lecture afin de récapituler ce que vous avez appris des deux pages précédentes. Je crois que Kafka exige cela de notre part, car on obtient ainsi un résultat qui a, si j'ose dire, la clarté d'un opéra et la précision d'une narration. C'est aussi la raison pour laquelle de nos jours les métamorphoses ont des propriétés si singulièrement différentes de celles d'Ovide. Vous pouvez dire que, chez Ovide, il y a les dieux et il y a les hommes. Il y a par exemple Daphné harcelée par Apollon et que ce dieu concupiscent veut violer. Elle se transforme donc en un laurier, arbuste qui va pousser sur toutes les rives de la Méditerranée. Une telle métamorphose conserve encore le souvenir du règne des dieux. Ces derniers sont certes d'affreux tyrans, mais ils sont aussi pour cela les garants du vivant. L'affrontement, la tension entre eux et les hommes sont maintenus, si bien qu'on peut affirmer que cette époque antique ne connaît le bonheur et le malheur que séparément. Dans l'idée que Kafka et moi nous faisons du XX^e (et du XXI^e) siècle, il n'est plus possible de faire ainsi la part des choses. À présent, la monstruosité gagne le quotidien. Chez Kafka, les dieux sont morts. Et ce n'est pas seulement que les dieux sont morts, mais la famille, pour sa part, n'est plus ce qu'était une famille, puisqu'on a affaire à des monstres qui se surveillent entre eux. Lorsque Samsa tente de préserver sa famille de la ruine, de faire étudier la musique à sa sœur, de la soutenir matériellement, etc., il se transforme en un parasite et décline. Et la façon dont il meurt est aussi triste que la mort de Gilda dans *Rigoletto*. Qu'une intrigue de boulevard, c'est-à-dire une histoire qu'Horváth⁷ aurait pu raconter, sur le déclin d'une famille de la petite bourgeoisie en phase de

mutation, coïncide, chez Kafka, avec une théorie universelle, cela n'a d'ailleurs rien de mystérieux. Vous pourriez y appliquer la méthode analytique de Karl Marx et trouver qu'on a là l'exemple même du processus d'aliénation, et doté d'une grande force poétique. La métamorphose symbolise l'aliénation qui demeure finalement sans issue chez Kafka. En principe j'aspirerais à écrire le même genre d'histoires hermétiques que Kafka. Mais étant donné que, par ma mère, qui ne connaissait pas grand-chose en matière de littérature, et qui avait une nature heureuse, j'ai l'intuition qu'il y a toujours une issue – et j'affirmerais et appliquerais à tout moment ce principe antiréaliste, car cela correspond à ce que je ressens –, j'ai donc toujours fini par trouver une issue à ces « tunnels », si bien que mes histoires ressemblent au terrier d'un renard ou aux galeries d'une taupe, dont celle-ci émergerait toujours : la nuit, quand vous ne pouvez la voir, elle remonte à la surface, elle ne reste pas seulement à creuser en profondeur, ce que Kafka fait pourtant. À cet égard Kafka est d'une nature quelque peu défaitiste.

V. P. : *Dans votre essai Geschichte und Eigensinn (Histoire et entêtement), écrit avec Oskar Negt, vous citez une autre métamorphose racontée par Kafka, à savoir celle de Prométhée, figure qu'Ovide lui-même aborde très peu dans son chef-d'œuvre. Qu'est-ce qui vous séduit dans un tel texte et quelle valeur lui conférez-vous à l'intérieur d'un si imposant volume de théorie ?*

A. K. : Nous parlons ici de l'une des histoires les plus fortes de la littérature mondiale, à ma connaissance. En quatre temps successifs, elle s'écarte progressivement du récit connu de tous : Prométhée cloué à un rocher et dont un aigle dévore le foie qui repousse constamment. C'est la « condition humaine » (*en français dans le texte*) qui est ici en jeu. Les êtres humains sont opprimés, mais ils vivent et aucune oppression ne peut réellement les anéantir. Dans le deuxième récit, écrit-il, Prométhée, fuyant la douleur des coups de bec qui le déchiquettent, s'enfonça si profondément dans le rocher qu'il devient lui-même un rocher, ce qui veut dire : les êtres humains se pétrifient.

[Prométhée]

Quatre légendes nous rapportent l'histoire de Prométhée : selon la première, il fut enchaîné sur le Caucase parce qu'il avait trahi les dieux pour les hommes, et les dieux lui envoyèrent des aigles, qui dévorèrent son foie toujours renaissant.

Selon la deuxième, Prométhée, fuyant dans sa douleur les becs qui le déchiquetaient, s'enfonça de plus en plus profondément à l'intérieur du rocher jusqu'à ne plus faire qu'un avec lui.

Selon la troisième, sa trahison fut oubliée au cours des millénaires, les dieux oublièrent, les aigles, et lui-même oublièrent.

Selon la quatrième, on se fatigua de ce qui avait perdu sa raison d'être, les dieux se fatiguèrent, les aigles se fatiguèrent et fatiguée, la plaie se ferma.

Restait l'inexplicable roc. – La légende tente d'expliquer l'inexplicable. Comme elle naît d'un fond de vérité, il lui faut bien retourner à l'inexplicable⁸.

À la fin, il a littéralement absorbé l'histoire. Aucune de ces quatre histoires n'est individuellement vraie ou fausse, car elles ne sont vraies que les quatre ensemble. Toutes ensemble, elles forment comme un prisme, elles irradient en même temps. C'est cela, Kafka. Si jamais je pouvais écrire une histoire comme celle-là, je serais content. Mais le principe selon lequel j'écris est exactement le même. La pluralité des voix, la polyphonie de la narration sont certainement présentes

aussi dans toutes les expériences et toutes les observations des êtres humains, car les êtres humains sont eux-mêmes des polyphonistes, en ce sens qu'ils ne sont pas du tout en état de percevoir de façon unidimensionnelle. Ils sont pseudo-rationnels, parce que la *ratio* n'est qu'un masque et qu'en réalité, chez l'être humain, tout est à plusieurs voix. C'est précisément ce que Kafka exprime grâce à une méthode poétique, dont Ovide use aussi, naturellement. Simplement, Ovide n'applique pas cette méthode aux expériences effroyables des XX^e et XXI^e siècles. Sur ce point, il a plus de chance. Maintenant, pourquoi citons-nous *Prométhée* de Kafka dans *Geschichte und Eigensinn*, et ce au chapitre « Circulations et lois de flux⁹ » ? Voyez-vous, tout le livre traite du travail humain, de la force de travail, des méandres qu'il décrit, des métamorphoses qu'il connaît depuis deux mille ans, et même lorsqu'il devient travail industriel, à l'âge du capitalisme, il ne reste pas dans cet état, mais il s'est déjà de nouveau transformé. De nos jours, par exemple, vous verrez moins de fumées montant des fabriques que de produits intellectuels, tels qu'Internet les représente, ce qui veut dire qu'une structure postindustrielle s'est déjà mise en place ici. Sans cesse, le travail se transforme selon des lois de flux et il le fait selon cette métaphore qu'évoque le *Prométhée* de Kafka – à cela près que le trajet en sens inverse, pour ainsi dire, demeure praticable : en partant de l'inexplicable rocher et en remontant jusqu'à l'histoire de Prométhée avant qu'il n'ait été enchaîné au rocher. Si j'étais né plus tôt et que Kafka était assis en face de moi en 1912 dans un café d'Halberstadt, je tenterais de le persuader de raconter ce « récit dans l'autre sens », évoqué par exemple dans un tableau de Paul Klee, pour refléter la situation qui a précédé le moment où Prométhée trahit les dieux. Celui-ci a en effet tout un tas d'inventions à son actif et il a fait figure de grand maître aux yeux des hommes primitifs. On pourrait ainsi montrer au moins que Prométhée, l'ingénieur ou l'entrepreneur, pouvait tout aussi bien ne *pas* trahir les êtres humains. Comme, malheureusement, je n'ai pas Kafka en face de moi, je pourrais par exemple prendre quelqu'un comme Heiner Müller et l'entraîner dans une conversation, afin de chercher ensemble à faire remonter cette histoire dans le temps, avant que le malheur ne s'installe partout, parce que les horizons s'étaient bouchés. Partir de son caractère hermétiquement inexplicable, c'est-à-dire du rocher, dont on n'aperçoit pas ce qu'il dissimule, et rétro-projeter le désastre dans un temps où l'histoire est encore tout à fait neuve et donc capable de trouver encore plus d'une issue, et opérer ce genre de va-et-vient de la narration, voilà précisément la vraie méthode de Kafka. Ainsi vous y auriez ajouté la position narrative de Proust, c'est-à-dire la mémoire et la production du récit à partir du for intérieur, de manière à faire apparaître des horizons qui, certes, se trouvent derrière nous, mais ne sont passés qu'en apparence. En ce sens, pourrions-nous dire, la question qui paraît décisive est de savoir comment, en juillet 1914, un enchaînement de vingt-sept hasards aurait pu empêcher le coup fatal, faire que tous soient trop fatigués pour mener une guerre, ou faire que les « Somnambules » – selon le titre du grand livre d'histoire de Christopher Clark qui vient de paraître – désertent tout à coup la scène, en quelque sorte. Et comme, dans son livre, toute une cascade de hasards et de singularités – chacun ne pense qu'à soi, chacun ne s'occupe que de ses affaires – ne peut être maîtrisée par aucun des magiciens qui voudraient stopper cette évolution, une autre cascade de hasards, présente au sein de la même réalité, pourrait avoir empêché la guerre. Si bien qu'on se dit : ne pas ignorer, simplement passer outre. Comme, chez Baudelaire, une femme passe dans la rue sans vous voir, de même un malheur peut aussi passer tout près de vous, et ce n'est pas étranger à Kafka. À mon avis, on peut très bien comprendre Kafka quand on tient compte de ce qu'il décrit dans son roman sur l'Amérique : sa sympathie affirmée pour le Boulevard, pour les informations triviales comme les fournit la presse, pour les « mixed news », c'est-à-dire les faits divers, sympathie qu'il partage du reste avec Kleist ; car c'est dans ce genre de matériau qu'il façonne ses formidables histoires. On comprend ces récits comme il faut, quand on les décorique et qu'on les ramène à cet intérêt. Ces histoires de boulevard et ces complaints d'échafaud partagent toutes la tristesse et le côté festif de la fatalité, et donc une tonalité sacrificielle, en même temps qu'un désir profond de trouver des issues.

V. P. : *Récemment, dans un entretien avec Oskar Negt à propos du récit de Kafka sur les armes de la ville¹⁰, vous avez parlé de Babel. Sur quoi portait la discussion ?*

A. K. : Eh bien, il était question de cette métaphore fondamentale : on construit une haute tour, alors qu'au contraire nous avons besoin, nous, êtres humains, de demeures plus simples pour vivre notre expérience et que nous n'avons vraiment pas l'emploi de telles tours, pleines de savoir, pour les expériences de notre vie. Kafka développe brillamment ce point en faisant pénétrer la confusion des langues jusque dans les quartiers ouvriers. C'est l'une des interprétations les plus audacieuses que je connaisse de la tour de Babel et de la confusion des langues.

V. P. : *Vous citez volontiers ces lignes de Kafka : « Si ce qu'on dit avoir été détruit au paradis était destructible, ce n'était donc rien de décisif ; mais si c'était indestructible, alors nous vivons dans une fausse foi¹¹. » Quelle est, à vos yeux, l'importance d'une telle phrase pour que vous la citiez plusieurs fois dans votre œuvre (par exemple dans le livre-film La Force des sentiments) et que, de surcroît, vous la mettiez en épigraphe de l'un de vos recueils d'histoires¹² ?*

A. K. : Il s'agit ici d'une phrase essentielle qu'il faudrait, théologiquement, attribuer au Talmud de Babylone – car, finalement, Kafka devrait avoir bien connu la théologie juive – et dans laquelle on voit néanmoins poindre l'anti-Kafka. Il pose la question de manière que le paradis contienne quelque chose de non destructible. Mais je voudrais tout d'abord revenir encore une fois sur l'histoire de la ville et sur Babylone. Si vous prenez au sérieux le grand récit selon lequel, en Mésopotamie, les premières civilisations sont nées du paradis et de la terreur, alors le cœur en est le principe de la ville. Précédemment, les êtres humains, voués à la chasse et à la cueillette, divisés en différents clans et qui vivaient parqués comme du bétail sur un territoire aussi réduit, se seraient entretués. Et pourtant, pendant un moment, un paradis est apparu : dans des mégapoles comme Ourouk et, plus tard, Babylone, des êtres humains se sont retrouvés – pour un court moment – dans une vie commune et un espace resserré, et se sont même supportés les uns les autres, ce qu'on n'avait jamais cru possible jusque-là et ce qui, du reste, ne s'est jamais reproduit par la suite. Nous vivons pour ainsi dire dans les ruines de ce principe de la ville. Constamment détruit par la guerre civile et les invasions, il n'a jamais été réinstauré – même à Florence – sous la forme où il est apparu jadis, aux premiers temps de la civilisation. Voilà une idée typique de Kafka et qui correspond à ce que nous expliquent aujourd'hui les assyriologues de Harvard : c'est comme par miracle, disent-ils, que les villes ont vu le jour puis, après le déclin des villes, les villages. Ce miracle de la ville est, par exemple, évoqué dans la Bible : il y est dit, dans le récit du Paradis terrestre, que les lions et les gazelles reposent côte à côte, sans que les premiers ne dévorent les secondes. Cette métaphore donne à penser qu'une fois au moins, un état de soudaine conciliation a surgi parmi les êtres humains : c'était le paradis, qui s'est trouvé aussitôt détruit, parce que sa richesse a été remarquée par les peuples voisins. L'exagération de ce principe de la ville, que la tour de Babel rend visible, c'est ce que les êtres humains accomplissent, même sans oppresseurs ou sans se diviser entre fractions dans une guerre civile : à savoir qu'ils en construisent trop. Le résultat, c'est alors le 11 septembre ou la confusion des langues ou autre chose, que Kafka décrit. Lui, pourtant – et voilà ce qui me captive tant – qui ne cesse de collecter uniquement des issues négatives, des histoires hermétiques, des étrangetés propres à susciter la peur, écrit en même temps : « Si ce qu'on dit avoir été détruit au paradis était destructible, ce n'était donc rien de décisif ; mais si c'était indestructible, alors nous vivons dans une fausse foi. » C'est d'abord une attitude rationnelle, comme Sénèque aurait pu l'avoir. Avec la seconde phrase, il veut implicitement dire que nous vivons effectivement dans une fausse foi – c'est qu'en effet ce paradis, et donc ce bonheur originel, n'est en aucun cas destructible. Alors que, pendant sa visite d'Halberstadt, il a marché et a

ensuite si mal aux jambes qu'il se pelotonne comme un enfant et qu'il faudrait vraiment le porter dans son lit, il s'assied sur un banc devant la cathédrale, étudie cette ville ancienne et dit qu'elle est vraiment un repaire de malheur¹³. Toutefois, il dit que toute vie recèle au plus profond d'elle-même de quoi nous empêcher très probablement de nous suicider. Et même s'il aurait sûrement accueilli avec sarcasme la théorie de Bergson sur l'« élan vital », la pensée qu'il existe un bonheur originel a partie liée avec sa façon de narrer, sinon il n'écrit pas une chose pareille.

V. P. : *Dans une séquence de film sur la première guerre mondiale intitulée « Le Mauvais Œil », vous faites référence à une entrée des Journaux de Kafka¹⁴. Qu'est-ce qui a été décisif pour vous pousser au traitement filmique de notations comme celle-là (en fait, celles-ci font seulement l'objet d'une lecture dans le film) ?*

A. K. : Leur laconisme. Beaucoup d'hommes et aussi beaucoup d'écrivains ont ressenti le 1^{er} août 1914, c'est un fait. Kafka rapporte, en détournant le regard : « L'Allemagne a déclaré la guerre à la Russie. – Après-midi piscine¹⁵. » Peu auparavant, précisément le 28 juillet 1914, le jour où l'héritier du trône d'Autriche a été assassiné à Sarajevo, alors que les journaux sont pleins d'un événement qui, dans tous les cas, sème en Europe un sentiment d'inquiétante étrangeté, il parle dans son journal d'un tramway qu'il a manqué, d'un coup de téléphone qu'il n'a pas passé, etc. Il se détourne donc complètement de l'histoire de l'époque pour en rester à ses remarques personnelles et aux incidents qu'il a vécus pendant cette journée bien concrète. Comme il a publié *La Métamorphose* en 1915, vous pouvez constater que la situation véritable est entrée depuis longtemps, sinon dans son journal, du moins dans ses histoires : c'est le monde qui apparaît sous une métaphore monstrueuse et, sur ce point, la Première Guerre mondiale représente quelque chose que nous n'avons pas encore compris. Cette guerre de 1914 à 1918 a d'abord été décrite comme une explication définitive entre l'Allemagne et la France, entre la responsabilité de la guerre et le manque d'envie de mener de nouveau ce genre de guerre, entre les armes chimiques et l'interdiction des armes chimiques, des arguments qui sont encore à l'œuvre aujourd'hui, jusque dans l'actuel conflit syrien. Mais ces récits sont insuffisants, car le fait est que c'est une grande culture qui produit ces implosions, et ce à grands cris, et soutenue par l'approbation d'auteurs, d'écrivains, de musiciens, etc. : voilà qui demeure un laboratoire, encore inconnu dans toutes ses particularités, de l'expérience humaine, si bien que, cent ans après, nous nous mettons à en refaire le récit. Je viens de préparer un long-métrage qui commence par une histoire déjà évoquée dans mon recueil de récits, *Das fünfte Buch (Le Cinquième Livre)* sous le titre *Absturz aus der Wirklichkeit (Chute hors de la réalité)*¹⁶. Un régiment australien en marche lors de l'offensive de Gallipoli pénètre dans un nuage et n'en ressort plus. Est-ce que ce sont des déserteurs ? Est-ce qu'ils ont mis les bouts ? Est-ce qu'ils ont disparu ? Est-ce que les dieux leur ont jeté un charme ? Ovide aurait pu le raconter, mais aussi Kafka, car ces soldats n'ont effectivement jamais reparu. Voici une histoire vraie tirée de la Première Guerre mondiale, et donc du temps où mon père était encore un jeune homme. Il avait alors un frère aîné. Lors des premiers jours de la guerre, dans les Ardennes, il y a eu une confrontation dans le brouillard au cours de laquelle les mitrailleuses sont entrées en action. L'effet de ces armes dans la guerre était alors largement inconnu, parce que jusque-là on ne s'en était servi que pour des exercices ou dans des engagements contre des indigènes. Et maintenant, qu'est-ce qu'on constate ? Les Allemands tués ne sont pas à terre, ils ne tombent même pas du tout, car la foule des morts forme pour ainsi dire un mur, si bien que ceux qu'on a abattus restent debout. Le frère de mon père, Otto Kluge, en faisait partie. Ma grand-mère, dont le premier fils, donc pratiquement mon oncle, était aussi le préféré, n'a pu comprendre cela et a voulu tout de suite prendre un billet de train pour se rendre au front et veiller à ce qu'il n'aille pas dans une fosse commune, mais qu'il ait une tombe digne de lui. C'est alors qu'elle

a appris qu'il n'y avait pas de liaison ferroviaire pour le front, parce que les civils ne pouvaient tout simplement pas y aller. Vous comprenez : voilà de petits, de minuscules instantanés de la guerre et c'est de cela qu'elle est faite, en réalité. Pas de la forme narrative que nous connaissons, mais uniquement d'instantanés inconnus. Tel est le monde dans lequel Kafka raconte, et voilà pourquoi nous devrions le respecter : parce qu'avec sa méthode et celle de Marcel Proust, nous pouvons encore une fois raconter l'ensemble de la période de 1914 à 1918, en la prenant par ses bouts inconnus, par ce qui a résisté, par ce qui s'est entêté.

Entretien conçu et enregistré par Vincent Pauval, le 3 décembre 2013. Traduit de l'allemand par J.-P. Morel et Vincent Pauval.

NOTES

1. F. Kafka, *Journaux*, trad. M. Robert, OC, III, p. 270-271. Texte allemand : T, p. 1037-1040. Chef-lieu de l'arrondissement de Harz, Halberstadt est une ville d'environ 40 000 habitants, située dans le Land de Saxe-Anhalt, dans l'est de l'Allemagne.
2. A. Kluge a fait le récit de cet événement dans son recueil *Le Raid aérien sur Halberstadt le 8 avril 1945*, trad. K. Han et H. Holl, à paraître aux éditions Diaphanes (Zurich-Bienne/Berlin).
3. F. Kafka, OC, III, p. 271.
4. Le terme d'*Unheimlichkeit*, souvent utilisé par Kluge, est un dérivé de l'*Unheimlich* freudien. Pour traduire cette idée, nous empruntons à H. Holl, spécialiste de l'œuvre de Kluge, le néologisme d'« inquiétante ».
5. Sentence fameuse de Kant, extraite de sa *Critique de la raison pure*.
6. Cf. A. Kluge, *Die Lücke, die der Teufel läßt* (La Lacune que le diable laisse ouverte), Francfort/M., Suhrkamp, 2003, p. 311-313.
7. Ödön von Horváth (1901-1938) est un écrivain d'Autriche-Hongrie, auteur de pièces telles que *Légendes de la forêt viennoise* (1931) ou *Casimir et Caroline* (1932) et de romans tels que *Jeunesse sans dieu* (1938). Mort en exil à Paris, après l'annexion de l'Autriche par le Troisième Reich.
8. F. Kafka, « [Prométhée] », trad. M. Robert, OC, II, p. 544-545.
9. Cf. A. Kluge/O. Negt, *Der unterschätzte Mensch II. Geschichte und Eigensinn*, Francfort/M., Zweitausendeins, 2001, p. 222.
10. F. Kafka, « [Les Armes de la Ville] », trad. A. Vialatte, OC, II, p. 550-551.
11. *Id.*, *Les Aphorismes de Zürau*, trad. H. Thiéard, Gallimard, « Arcades », 2010, p. 74.
12. A. Kluge, *Die Kunst, Unterschiede zu machen*, Francfort/M., Suhrkamp, 2003, p. 7.
13. Kluge reprend très librement l'entrée du 7 juillet 1912 des *Journaux* de Kafka : OC, III, p. 270-271.
14. Voir l'extrait en ligne : <http://www.dctp.tv/#/filme/nzz-kafka-der-boese-blick/>
15. F. Kafka, *Journaux*, OC, III, p. 358. Voir, dans ce Cahier, une autre traduction proposée par O. Mannoni.
16. A. Kluge, *Das fünfte Buch – Neue Lebensläufe*, Berlin, Suhrkamp, 2012, p. 374.