Est-ce réel? Phénoménologies de l'imaginaire

Édité par

Annabelle Dufourcq

BRILL

LEIDEN | BOSTON

Table des matières

Préface VII

Abréviations VIII

Présentation des contributeurs X

Introduction 1

Annabelle Dufourcq

Venant comme de nulle part 6

John Sallis

Imaginaire et Phantasia. Réflexions sur la phénoménologie husserlienne
de l'imagination 18

Alievtina Hervy

La quasi-époque dans la phantasia et la temporalité spécifique de la
réduction phénoménologique 30

Georgy Chernavin

La temporalité de l'imaginaire : le projeté et l'imprévisible 42

Délia Popa

Le statut de l'image et de l'imagination dans la phénoménologie
générationnelle 57

Alexander Schnell

Du réel à la friche des images sans originaux : pour une approche
non-catastrophiste de l'hyperréalité 75

Annabelle Dufourcq

Esquisse du schématisme archaïque de la phénoménalisation 100

Istvan Fazakas

Imaginaire et puissance de l'affect : Merleau-Ponty et Grimaldi,
interprètes de l'*Esquisse* sartrienne 116

Christopher Lapierre

Présence, disparition et transfiguration de l'image à partir de la poétique de Gaston Bachelard	134
<i>Jean-Jacques Wunenburger</i>	
Percevoir la beauté du monde	147
<i>Alice Koubová</i>	
Le réel et la parabole	171
<i>Urszula Idziak-Smoczyńska</i>	
L'art en deçà du réel et de l'imaginaire. Remarques sur l'esthétique inintentionnelle de Henri Maldiney	182
<i>Rudy Steinmetz</i>	
La rencontre imaginaire entre le lecteur et le personnage : en deçà de l'image	201
<i>Anne Coignard</i>	
L'incarnation imaginaire de l'acteur de théâtre : l'approche phénoménologique sartrienne du jeu d'acteur	224
<i>Florence Pignarre</i>	
Au croisement du réel et de l'imaginaire : les « ultra-choses » chez Merleau-Ponty	240
<i>Emmanuel de Saint Aubert</i>	
Phénoménologie de la communication à la limite	259
<i>Yasuhiko Murakami</i>	
Le corps de l'imaginaire : approches de l'institution socio-historique	273
<i>Anne Gleonec</i>	
Index des Auteurs	291

Le réel et la parabole

Urszula Idziak-Smoczyńska
Université Jagellon, Cracovie

La philosophie et la religion ont toujours mené un jeu autour du langage. En commençant par le logos de Héraclite, de Parménide et de Saint Jean jusqu'aux questions de la théologie politique contemporaine en ce qui concerne la nature du serment, le problème du sécularisme et du post-sécularisme et surtout la difficulté d'employer le langage d'une façon séculière. En choisissant le cadre de la tradition de l'archéologie des sciences sociales inaugurée par Michel Foucault, et continuée entre autres par Giorgio Agamben, je voudrais proposer une étude de la parabole comme l'une des figures où les univers du langage et de la religion se rencontrent. L'idée de cet article sera de rétablir la catégorie littéraire et théologique de la parabole à partir de l'œuvre de Franz Kafka. Et notre propos interrogera précisément la tension entre le fictif et le réel à l'œuvre dans l'univers parabolique.

La parabole introduit une histoire supposée être une comparaison (all. *Gleichnis*, lat. *Collatio*) mais en même temps elle paraît défaire la logique de la similitude. La courbe parabolique semble être tracée par une force invisible qui exige une courbure. Le réel, comme celui de Jacques Lacan dans la fonction du petit « a », est visible seulement grâce à un simulacre qui indique une force invisible agissant sur le domaine symbolique. Rien ne peut être dit sur la nature de cette force si ce n'est qu'elle est strictement liée à l'écoute. Celui qui entend les paraboles, celui qui a des oreilles pour les entendre (Matthieu 13,9), est celui qui agit comme cette courbe (parabola) en devenant une parabole lui-même.

La présente étude doit beaucoup au livre « La parabole ou l'enfance du théâtre »¹ de Jean-Pierre Sarrazac qui, en analysant les œuvres de Kafka, Brecht et Claudel, considère la parabole comme le berceau du théâtre. Pour Sarrazac la parabole va surtout être l'instrument par lequel une sorte de réalisme expérimental prend place – un réalisme conduit dans un entourage artificiel de laboratoire². La parabole est donc une sorte de « pas de côté », de « détour », d'« écart » puisqu'elle est un mouvement de para-ballein c'est-à-dire un

1 Jean-Pierre Sarrazac, *La parabole ou l'enfance du théâtre*, Circé (Paris 2002).

2 Ici Sarrazac se réfère à Gunther Anders et son article « Kafka pro und contra. Die Prozeß-Unterlagen » C. H. Beck (München 1963).

« se jeter de côté »³. Comme Gunther Anders qui construit le terme « étrangement » (dans « Kafka pro ou contra ») ou Antoine Vitez qui parle de l'« estrangement » tous cherchent à comprendre cette forme d'aliénation qui change tout ce qui est familier en étrange et trouve dans la parabole un outil, une technique ou une méthode. La parabole c'est la ruse, une méthode rusée pour approcher la réalité. Au premier coup d'œil c'est une simple histoire, plus profondément bien plus : un instrument de « connaissance inductive ».

Le simple, le familier, le proche qui constituent le matériau figuratif du paraboliste, ne doivent pas être ici considérés comme une traduction simplifiante et édulcorée du réel, mais bien comme une stratégie d'approche souple et rusée de ce qui est visé, à savoir : l'abstrait, le complexe, le difficile. C'est ainsi que l'analogie, traité par un poète, un artiste, peut devenir l'instrument d'une (incitation à la) connaissance inductive⁴.

Cependant Sarrazac sait bien que c'est *dedans*, dans la parabole, qu'un drame du familier et de l'étrange a lieu et que ce drame est crucial pour comprendre Kafka. C'est pour insister sur ce caractère intrinsèque de la parabole que je vais renoncer à son instrumentalisation ordinaire. Par conséquent je vais essayer de démontrer que cette intention d'avoir dans la parabole un instrument pour approcher le fictif ou le réel est étrangère à Kafka.

La parabole récuse l'instrumentalisation et ceci explique pourquoi elle est souvent omise dans les catalogues de figures rhétoriques ou linguistiques. Selon Barthes la parabole est un exemplum, un exemplum fictif proche de la métaphore, de la fable et du paradigme⁵, mais cette catégorisation oublie son autonomie. Plus qu'une figure du discours, la parabole est un être autonome⁶, un genre littéraire en elle-même. En tant que genre littéraire la parabole est définie par sa différence d'avec la fable, l'allégorie, la morale, et cela surtout à cause de sa provenance religieuse. Ainsi lorsque J. Hillis Miller lui consacre une étude il argumente : « si le Moyen-Age avait besoin d'une distinction entre l'« allégorie des poètes » et celle « des théologiens », nous, les modernes, nous avons besoin d'une distinction résolue entre la « parabole des poètes » et la « parabole des théologiens »⁷.

3 Sarrazac, *La parabole ou l'enfance du théâtre*, p. 23.

4 Idem, p. 42.

5 Idem, p. 49, R. Barthes « L'ancienne rhétorique », dans *Communications* Vol. 16, 1 (1970), p. 200.

6 Idem, p. 50.

7 John Hillis Miller, "Parable and Performative in the Gospels and in Modern Literature" dans *Tropes, Parables, Performatives. Essays on Twentieth-Century Literature*, Duke University Press (Durham, 1991), p. 129.

Outre la provenance religieuse, les racines de la parabole puisent dans la culture orale. Jésus parlait en paraboles, debout devant ses élèves qui l'écoutaient, se référant à leurs oreilles capables ou incapables d'entendre. Cette forme d'adresse inaugure une tradition de prédication orale qui apparemment n'a pas survécu dans l'Eglise ou bien seulement sous une forme limitée, au détriment de deux autres : celle des Evangiles écrits et celle des lettres apostoliques. Je m'appuie sur Werner H. Kelber qui démontre clairement que nous ne sommes désormais plus capables de comprendre le discours oral. Notre conscience en étant textuelle nous force à chercher un originel, le message originel. Cette tendance est l'obstacle que nous rencontrons à chaque fois que nous essayons de comprendre l'oralité. Car ce qui est oral existe pour nous d'abord en tant que primordial, cependant que, dans la culture orale, « chaque performance est la performance originale sinon l'original lui-même »⁸.

Malgré le fait que Heidegger, puis Derrida ont adressé la même critique à ce que Heidegger appela onto-théo-logie, c'est-à-dire à la métaphysique qui privilégie la présence du logos⁹, Kelber reproche à Derrida le manque d'intérêt pour la culture orale, malgré le développement des études qui lui ont été consacrées. Lorsque Derrida attaque l'illusion de la présence de la parole, une présence qui n'est jamais elle-même, mais est toujours en exil de soi-même en formant son propre substitut : « la différence et la différance sont liées à l'écriture et sont inhérentes au discours oral »¹⁰. L'exil est uniquement la trace de cette arche-écriture qui équivaut/égale la perte de la présence du logos. Mais, comme le démontre Kelber, remplacer l'arche-logos par l'arche-écriture veut dire échanger un principe logocentrique pour un autre. Tandis que « l'oralité ne dérive pas d'un *Urwort*, ni ne justifie ses *logoi* en relation avec un arche-logos » il n'y a pas d'usage original, primordial de la parole « le monde du discours oral c'est la pluralité et non pas la protologie »¹¹.

La parabole (tout comme le proverbe) appartient à cette tradition apparemment inaccessible pour nous à cause de notre sensibilité typographique.

L'autre trait caractéristique de la parabole est défini par un dualisme suivant, celui du littéral et du figuratif. Jean-Luc Nancy, en inaugurant son projet de déconstruction du christianisme par la figure de la parabole, écrit « il n'y pas plusieurs degrés de figuration ou de littéralité du sens ; il y a une seule 'image'

8 Werner Kelber, "In the Beginning were the words the apotheosis and narrative displacement of the logos", *Journal of the American Academy of Religion* vol. 58, no 1 printemps 1990.

9 Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Galilée (Paris, 1976), p. 71.

10 Ibid., p. 76.

11 Ibid., p. 74.

et, face à elle, une vision ou une cécité »¹². Cette vision est donc à la fois littérale et figurative. Dans cette visibilité elle est concrète, c'est-à-dire qu'elle n'est ni métaphorique ni allégorique. « Elle est l'expression d'un esprit qui voit la vérité dans des images concrètes plutôt que ne les conçoit dans l'abstraction ». Dans le régime de la parabole, tous les dualismes s'effondrent : l'oral et l'écrit, le littéral et le figuratif, le concret et l'abstrait... Jean-Luc Nancy en ajoute encore un autre : « Il y a un surcroît de visibilité, ou plus précisément il y a un double surcroît de visibilité et d'invisibilité »¹³. Le dernier châssis de la parabole c'est le dualisme défini par le message et le destinataire du message ou, en usant des termes bibliques, entre les mots prononcés et l'ouïe (la parole et l'écoute). « [À] la descente de la *parole* divine dans le trope où elle s'obscurcit, – écrit Starobinski – doit répondre l'ascension anagogique de *l'écoute* » qui devient à son tour « la voie du salut »¹⁴. Tous ces dualismes peuvent être compressés en une parabole de la parabole et peuvent être décrits de la même façon dont Andrzej Warminski a décrit *Patmos* de Hölderlin, comme « parabole totalisante » :

L'identité du l'envoyeur, du message et de la destination est compressée dans un seul mot : le semeur (l'Esprit, le Sens), la semence (le sens : sensible et spirituel, littéral et figuratif et les destinataires de ce geste de lancer (les sauvés et les damnés qui sont inscrits dans le choix du message, qui vont entendre ou ne pas entendre en fonction de leur aptitude à distinguer le littéral et le figuratif) – ils sont tous réunis dans le *Sinn*. Il est possible de passer du sens au sens, mais il est impossible de dire lequel est littéral et lequel est figuratif

[*The identity of the sender, message and destination is compressed into one word: the thrower (the Mind, the Meaning), the thrown (the sense: sensuous and spiritual, literal and figurative), and the receivers of the throw (the saved and the damned who are inscribed in the election of the message, who will hear or not hear depending upon their ability to distinguish literal and figurative) are all united in Sinn. It is possible to pass from sense to sense, but it is not possible to say which is literal and which is figurative.*]¹⁵

12 Jean-Luc Nancy, *Noli me tangere. Essai sur la levée du corps*, Bayard (Paris, 2003), p. 14.

13 Ibid., p. 15

14 Jean Starobinski, *Trois Fureurs*, Gallimard Edition Electronique (Paris, 2013), p. 249.

15 Andrzej Warminski "Patmos: The Senses of Interpretation", *MLN*, 91/3, The John Hopkins University Press, (Baltimore, 1976), p. 489.

Il nous faut rajouter que la parabole de la parabole ou la parabole au carré de Hölderlin est fondée sur la proximité de la parabole du semeur et le passage suivant dans lequel Jésus explique la raison de son usage des paraboles dans l'*Évangile de Saint Marc* (4, 10-20). Après un développement sur la question de voir ou de ne pas voir afin d'être converti (ou l'adverbe 'afin' correspond au terme grecque « hina ») apparaît une métaphore linguistique du semeur qui sème les mots.

Pour résumer la parabole est analysée en tant que figure quasi-déconstructive qui peut correspondre à un nouvel épisode de la compréhension du discours. Dans le cadre du déclin du langage-outil descriptif de la réalité, le langage qui dans le libre jeu du signifiant et du signifié rompt le lien avec une réalité supposé extra-linguistique, la parabole apparaît comme une figure de « la faillite de l'interprétation » (expression que nous empruntons à Harold Bloom et à ses analyses majeures sur l'œuvre de Kafka)¹⁶. Cette faillite n'est pas une crise en termes d'adéquation, selon le degré d'une bonne ou mauvaise lecture, ce qui resterait un résidu de la conception du langage comme mode de description. Elle consiste plutôt en un manque de protection contre une expérience trop intense (étant donné qu'une interprétation constitue une sorte de protection). La parabole expose celui qui l'écoute à ce qu'elle dépeint. Elle expose celui qui a des yeux à une vision dont l'intensité est insupportable.

Le récit de Kafka est l'effet d'une telle exposition – « Tout peut être dit, toutes les idées, si insolites soient-elles, sont attendues par un grand feu dans lequel elles s'anéantissent et renaissent ». C'est avec ces mots que Kafka décrit, dans ses journaux, l'expérience d'écrire *Le verdict*, le lendemain, après avoir passé une seule nuit à développer toute l'histoire depuis le début jusqu'à la fin. Il poursuit : « ce n'est qu'ainsi qu'on peut écrire, avec cette continuité, avec une ouverture aussi totale de l'âme et du corps »¹⁷. *Le verdict* est l'histoire d'un fils qui rapporte à son père le contenu d'une lettre qu'il vient d'écrire à son ami pour lui annoncer ses fiançailles. Le père apparemment amnésique met en question l'existence de l'ami et insulte la fiancée de son fils en mettant en question la sincérité de leur engagement, puis, pris d'une attaque de rage et soudain doué d'une force presque surnaturelle, il condamne son fils à « périr noyé »¹⁸. Le fils exécute la volonté de son père en sautant dans la rivière.

16 Voir Harold Bloom, *Ruin the Sacred Truths: Poetry and Belief from the Bible to the Present*, Harvard University Press (Harvard, 1989).

17 Franz Kafka, *Tagebücher 1911-1923*, Fisher (Frankfurt a/M., 1951), p. 293-294, traduction française par M. Robert, *Journal*, Grasset (Paris 1954), p. 262-263.

18 Franz Kafka, *La métamorphose et autres récits*, ed. et trad. C. David, Gallimard (Paris, 1990), p. 78.

“Le suicidé – écrit Kafka le 25 Janvier 1919 – est ce prisonnier qui voit que l'on dresse une potence dans la cour de la prison et qui croit faussement que c'est pour lui, qui dans la nuit sort subrepticement de sa cellule, descend dans la cour et se pend tout seul”¹⁹.

Cette littéralité consistant à lire une image (l'image d'une potence) ou des mots prononcés en colère est l'effet du manque de la protection interprétative. Il est surprenant que Kafka esquisse dans ses *Journaux* de nombreuses liaisons qu'il découvre entre le figural et le réel dans son récit *Le Verdict*.

« Georg [le prénom du fils] a le même nombre de lettres que Franz. Dans Bendemann, « Mann » n'est qu'un renforcement de « Bende » proposé pour toutes les possibilités du récit que je ne connais pas encore. Mais Bende a le même nombre de lettres que Kafka et la voyelle « e » s'y répète à la même place que la voyelle « a » dans Kafka. Frieda a le même nombre de lettres que F. et la même initiale . . . » Etc.²⁰.

Ce manuel pour comparatistes littéraires fort surprenant nous avertit du fait que Kafka ne présente pas ici une conception, un plan prévu pour son histoire : il partage plutôt sa propre surprise. Au lieu de souligner que toutes sortes de liaisons aux personnes réelles est un effet de coïncidence, Kafka est impressionné par les coïncidences qu'il a lui-même mises au jour.

L'histoire née après une seule nuit de travail épuisant est reconnue par son auteur comme une image de sa propre vie. « Conclusions du *Verdict* appliquées à mon cas. C'est à elle [F.] que je dois indirectement d'avoir écrit l'histoire, mais Georg est perdu à cause de sa fiancée »²¹ En continuant son analyse du récit comme s'il lui était étranger Kafka déclare :

« Georg n'a rien [...] Tout l'avoir commun est amoncelé autour du père. Georg ne le sent que comme quelque chose d'étranger, quelque chose qui a gagné son indépendance, ne saurait jamais être ce qui était partagé se concentre maintenant autour du père. Georg ne le sent que comme quelque chose d'étranger, quelque chose qui a gagné son indépendance; quelque chose dont il ne pourra jamais se protéger . . . »²².

19 Franz Kafka, *Cahiers in Octavo*, trad. P. Deshusses, Editions Payot et Rivages (Paris, 2012), p. 212.

20 Ibid.

21 Ibid.

22 Franz Kafka, *Journal (Tagebücher)*, tr. Fr. M. Robert [traduction modifiée U.I.S.], Grasset (Paris, 1955).

La seule chose qu'il possède à ce moment c'est le père qui a su amasser et tourner toute réalité, tout l'espace, toutes les personnes, contre lui. L'axe de cette aliénation dans laquelle tout délaisse Georg et se concentre autour du père réside dans le doute : le doute du père sur l'existence de l'ami ou sur la franchise de la fiancée. Le joyeux message que Georg décide de partager avec son ami devient ultimement une horreur de mensonges reprochés. *Leuaggélión* (gr. Bonne nouvelle) est accusé d'être un mensonge. Tandis que le verdict du père devient une peine de mort car « tout ce qui appartient à Georg c'est son regard tourné vers le père ». Les doutes du père à propos d'éléments de vie si incontestables que l'amitié ou le mariage sont les premiers signes d'un procès qui conduit à infliger la mort. Puisqu'il n'y a pas d'arguments pour défendre la vérité de l'existence de l'ami ou l'amour de la fiancée alors le procès d'annihilation est contresigné. Tout le récit devient une narration du suicide.

Une image mentale est jusqu'à un tel point présente dans l'imagination (comme celle de la potence dans la cour qui attend l'exécution) que la réalité se retrouve forcée à y répondre, c'est-à-dire à se conformer à l'imaginaire. De l'autre côté la réalité est récusée par la force du doute, par le doute du père et, nous-mêmes, nous devons nous demander si l'ami existe vraiment...

En déconstruisant l'œuvre de Kafka, on observe un jeu bizarre entre l'imaginaire et le réel. Si toute cette activité d'écriture est un adieu de Kafka à son propre père, un adieu prolongé et retardé, on peut imaginer que l'acte de l'écriture / qu'écrire correspond à cette course vers le pont et à ce saut dans le courant de la rivière dont le son est couvert par les bruits du trafic. Mais que veut dire l'écriture qui correspond à l'exécution d'une peine de mort ? Il y a eu bien des approches interprétatives expliquant pourquoi l'écriture était pour Kafka une forme d'évasion de l'« espace du père ». L'une des plus chéries et suggérée par Kafka lui-même dans ses *Journaux* était la théorie psychanalytique du complexe d'Œdipe et le conflit des sentiments à l'égard du père que ce complexe met en jeu. Cependant je voudrais risquer une autre interprétation et l'introduire dans le schéma de la parabole établi ci-dessus. Le réel, l'imaginaire et le langage s'échangent de places comme les personnages du *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare. Les capacités verbales dépassent celles de l'imagination et ce n'est pas dans le passage de ce qu'on peut imaginer à ce qu'on peut dire que quelque chose se perd mais au contraire²³ : on peut imaginer moins que l'on ne peut dire.

23 Voir J. Guetti, *Wittgenstein and the Grammar of Literary Experience*, The University of Georgia Press (Athens and London, 1993), p. 147.

Et il faut ajouter que l'imaginaire dépasse le réel non pas en régime de possibilité (ce qui serait trivial) mais en degré de réalisme. Tout comme dans cette miniature de Kafka intitulée *Désir d'être un indien* :

Si seulement on était un indien, prêt sur le champ, et sur son cheval au galop, incliné dans l'air, qu'on tremblait sans cesse sur le sol tremblant, jusqu'à laisser les éperons, car il n'y avait pas d'éperons, jusqu'à jeter les rênes, car il n'y avait pas de rênes, et qu'on voyait le pays devant soi, lande bien tondue, encolure et tête de cheval évanouies²⁴.

Devenir *vraiment* (*zu werden*) un Indien demande une telle course à cheval que la réalité des éperons et des rênes s'efface, que plus rien à part l'image de la terre évanescence ne compte et l'on peut lâcher la tête de l'animal et se laisser mener par le galop. Dans ce désir enfantin on rencontre un nouvel ordre de la réalité dans lequel l'imaginaire offre une expérience plus forte que la réalité.

Mais l'imaginaire de Kafka ne correspond presque jamais à cette légèreté de l'être de l'enfance. Son imagination opère de la même façon que cette fameuse improvisation de Jazz dans l'un de ses rêves décrits dans les *Journaux* où le son du piano ressemble au coups de marteau, l'archet du violon coupe la chair et la trompette s'apparente à un cri de douleur. En s'étonnant du plaisir de passer une seule nuit calme, un matin de Janvier 1922, Kafka s'adresse à soi-même : « tu n'es pas digne de cette bénédiction, tous les dieux de la revanche sont tombés sur moi, j'ai aperçu que le plus vieux, enragé, en éparpillant ses doigts me menaçait en battant de la cymbale d'une manière terrifiante »

Qu'en est-il de la parabole ? Franz Kafka nous en donne une théorie concise sous forme de dialogue intitulé « La parabole de la parabole » :

Beaucoup se plaignaient que les paroles des sages fussent toujours des paraboles dont on ne pouvait se servir dans la vie quotidienne, la seule que nous ayons. Quand le sage dit : « Va de l'autre côté » il ne veut pas dire qu'il faut traverser la rue pour aller de l'autre côté, ce qu'on pourrait au moins faire si ce qu'on obtenait en faisant le chemin avait quelque valeur, mais il veut parler de quelque chose que nous ne connaissons pas, que le sage lui-même ne peut pas désigner plus précisément, et qui, donc, ne nous aide ici en rien. Toutes ces paraboles veulent simplement dire au fond que l'Insaissable est insaisissable, et ça nous le savions déjà.

24 Franz Kafka, „Wunsch, Indianer zu werden” dans: Franz Kafka *Erzählungen*, S. Fischer Verlag (New-York, 1946), tr. fr. L. Margantin sur site: <http://oeuvresouvertes.net/spip.php?article706>, entrée 10.05.2015.

Or c'est à vrai dire avec d'autres choses que nous nous donnons du mal tous les jours.

Là-dessus, l'un dit : Pourquoi résistez-vous ? Si vous suiviez les paraboles, alors vous deviendriez vous-mêmes des paraboles, et ainsi vous seriez débarrassés du labeur quotidien.

Un autre dit : Je parie que ça aussi c'est une parabole.

Le premier dit : Tu as gagné.

Le second dit : Mais hélas seulement dans la parabole ?

Le premier dit : Non, en réalité ; dans la parabole tu as perdu²⁵.

Le début de ce passage nous rappelle le fameux fragment du *Tractatus Logico-Philosophicus* de Ludwig Wittgenstein : « 6.52 Nous savons que même si nous avons une réponse à toutes les questions scientifiques possibles, nos problèmes de la vie n'ont même pas encore été abordés »²⁶. Grâce à la traduction de Gérard Granel et son article « Wittgenstein ou le refus de la couronne », Wittgenstein devient aussi un auteur de paraboles lorsqu'il déclare dans une remarque des années 30 :

« Je crois que je n'ai jamais *inventé* un chemin de pensée, mais qu'il m'a toujours été donné par quelqu'un d'autre. [...] – Was ich erfinde, sind neue *Gleichnisse*. » Gérard Granel traduit cette phrase ainsi : « Ce que j'invente, ce sont de nouvelles comparaisons »²⁷, mais tout de suite ajoute une remarque pour rappeler l'origine religieuse du terme *Gleichniss*²⁸. Gilles-Gaston Granger, comme la plupart des traducteurs anglophones, traduit le terme *Gleichniss* par « ressemblance » (ang. « Simile »). Développer une comparaison ou ressemblance en parabole, en leur ajoutant une origine religieuse suggère que l'acte de comparaison va être ambivalent. D'un côté il va nous offrir un indice, de l'autre nous perdre entre les deux mondes du *comparandum* et *comparans*. Wittgenstein autant que Kafka se méfie des comparaisons et à une tendance à s'en débarrasser dès qu'elles deviennent des agents de l'identité. Ce qu'illustre

25 Franz Kafka, „Beaucoup se plaignaient ...” trad.franç. L. Margantin sur site: <http://www.oeuvresouvertes.net/spip.php?article703>, entrée 30.05.2015.

26 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, tr. fr. G. G. Granger, Gallimard (Paris, 2001).

27 Ludwig Wittgenstein, *Culture and Value*, ed. bilingue, p. 16 tr. fr. F. Mauzevin, *Remarques mêlées*, T.E.R. (Paris, 1984).

28 Gérard Granel, « Ludwig Wittgenstein ou le refus de la couronne », *Acta du Colloque Wittgenstein*, T.E.R. (Paris, 1989), p. 51.

cette fameuse exclamation de Kafka « Qu'ai-je de commun avec les Juifs ? C'est à peine si j'ai quelque chose de commun avec moi-même ». L'identité n'est pour Wittgenstein que le premier pas d'une explication cependant aucune question éthique ou religieuse ne peut devenir objet d'explication. Ni aucune explication ne peut régler un problème de nature éthique ou religieuse. « Toute explication est une hypothèse. Or une explication hypothétique n'aidra guère, par exemple, celui que l'amour tourmente. Elle ne l'apaisera pas. »²⁹

En 1922, deux ans avant sa mort les *Journaux* de Kafka deviennent la scène d'un imaginaire de plus en plus terrifiant. Le 16 janvier Kafka essaie une analyse de son état d'âme, il parle de sa solitude qui peut mener à une crise mentale.

« Toute cette littérature est une attaque sur les limites [*Ansturm gegen die Grenze*] et aurait pu se développer en une doctrine secrète, une sorte de nouvelle kabbale [...] Il y en a des signes, mais un inconcevable génie est nécessaire ici, un génie qui puiserait avec de nouvelles racines dans les siècles passés c'est une tout autre chose... »³⁰

Le passage qui traite de l'invention de nouvelles *Gleichnisse* chez Wittgenstein commence par une référence similaire au génie juif. « Le 'génie' juif n'est qu'un saint. Le plus grand penseur juif n'est qu'un talent. (Moi, par exemple) »³¹. Nous avons donc deux auteurs qui parlent d'un génie juif correspondant à un assaut aux frontières de la langue ou du monde. Mais, « après tout », affirmait Wittgenstein, juste après avoir exprimé l'hypothèse d'un « affrontement aux bornes du langage » – « le langage n'est pas une cage »³². Cette attaque n'est donc pas frontale, son mouvement est masqué. Les deux auteurs sont forcés de créer des comparaisons, de travailler avec des simulacres, d'écrire des paraboles... Cependant, dès qu'ils leur donnent vie, ils ne peuvent plus s'en débarrasser. Les paraboles ne sont pas des métaphores, lesquelles peuvent se traduire en prose (en paraphrasant un propos de Wittgenstein sur la parole de la religion). Les paraboles comme toutes les comparaisons suscitent une dépendance à l'égard de la réalité que Kafka déteste. L'imaginaire – quant à lui – libéré de la réalité, au galop, sans tenir la tête du cheval, peut seulement

29 Ludwig Wittgenstein, „Remarques sur *Le Rameau d'Or* de Frazer”, *Revue Agone*. 23/ 2000, p. 14.

30 Franz Kafka, *Tägebücher*, Kritische Ausgabem, Surkampft (Frankfurt a. M., 1982), p. 877–878. [ma traduction U.I.S].

31 Ludwig Wittgenstein, *Remarques Mêlées*, trad. J.-P. Cometti, Flammarion (Paris, 2002), p. 74.

32 Ibid., p. 157.

trébucher et s'arrêter sur les « comme si » des comparaisons. C'est la raison pour laquelle Marthe Robert exprime l'œuvre de Kafka par l'expression « comme non »³³, de même qu'Adorno parlait de « paraboles sans clé »³⁴ ou Walter Benjamin de « paraboles sans morales ».

Selon notre lecture de la logique de la parabole, l'inadéquat n'est pas au niveau sémantique. Il apparaît entre le réel et l'imaginaire. L'imaginaire s'empare du sujet, ce qu'il visualise est si clair et distinct qu'il impose au sujet un « *non sum* » (selon l'idée de Gunther Anders), à la différence de l'expérience cartésienne. Devenir une parabole équivaut à ne plus être – à ne plus pouvoir être.

Du point de vue de la réalité la vie d'un tel sujet paraît être une parabole et ceux qui confondent les paraboles et les allégories croient que ledit sujet a atteint un niveau supérieur, une perspective du haut de laquelle ses problèmes de vie ne sont plus valides. Mais ce n'est pas le cas. La parabole n'appartient pas à l'univers de la théorie, mais à celui des actes de vie. Elle ne confère ni d'explication, ni de morale, ni de catharsis. Pour celui qui cherche une voie d'évasion du réel quotidien, la parabole n'offre point de remède. La courbe qu'elle trace paraît se diriger vers un au-delà rédempteur, mais elle n'atteint jamais son but.

L'auteur et l'acteur de la parabole en une personne deviennent un messenger de la vie, par cette mission à jamais lié à elle, (en paraphrasant un passage des Aphorismes de Zürau)³⁵, mais sans jamais vivre, ni mourir pleinement. Ainsi écrire une parabole n'offre aucun soulagement, cette écriture est plutôt proche d'une incision qui tatoue douloureusement les lettres sur le corps du paraboliste. Ces lettres amères ne forment pas de sens, elles tracent une image qui met fin à toute discussion – un imaginaire qui fait taire le réel.

« Je ne crois pas en l'existence de personnes ayant un état d'esprit comparable au mien, mais je peux les imaginer. Toutefois la possibilité (le fait) qu'autour de leurs têtes, comme de la mienne, vole une corneille mystérieuse – ceci je ne peux même pas l'imaginer »³⁶.

33 Marthes Robert, *Seul comme Franz Kafka*, Calmann-Lévy (Paris, 1994).

34 Theodor W. Adorno, "Notes on Kafka" trad. angl. S. Weber, Sh. Weber, in *Prisms*, Spearman. (London, 1967), p. 245-272.

35 Franz Kafka, *Aphorismes de Zürau*, passage 47: "Es wurde ihnen die Wahl gestellt, Könige oder der Könige Kuriere zu werden. Nach Art der Kinder wollten alle Kuriere sein. Deshalb gibt es lauter Kuriere, sie jagen durch die Welt und rufen, da es keine Könige gibt, einander selbst die sinnlos gewordenen Meldungen zu. Gerne würden sie ihrem elenden Leben ein Ende machen, aber sie wagen es nicht wegen des Dienstes".

36 Franz Kafka, *Tagebücher*, Kritische Ausgabe Surkamp, (Frankfurt a. M., 1982), p. 865 (ma traduction U.I.S.).