

# Kafka ou l'Enfer, du point de vue de la rédemption : Réplique aux *Héritiers déshérités*

Julien Delangie, *Université Laval*

*Le pressentiment d'une libération définitive n'est nullement réfuté par le fait que, le lendemain, la captivité continue sans changement ou s'aggrave, ou même qu'il est expressément déclaré qu'elle ne cessera jamais. Tout ceci, au contraire, peut être une condition nécessaire de la libération définitive.*

— Franz Kafka<sup>1</sup>

*Prologue. À propos du legs schizophrénique des Lumières.*

Il y a de ces questions qui vous taillent des plaies béantes, menaçant de vous gangrener l'esprit ; naïvement posées, leur réponse ouvre sur un abîme. Ainsi en a-t-il été, pour Filippo Palumbo, de la question du dernier dossier de *Phares*<sup>2</sup> : Quel est le legs des Lumières ? – « L'impossibilité de léguer quoi que ce soit. » À quoi aboutit l'*Aufklärung* ? – « Au type d'homme vide, répété en série, produit multipliable et insignifiant qui se laisse organiser dans des foules artificielles<sup>3</sup>. » Dans un texte aussi incisif que brillant, Palumbo dresse un portrait plus que sombre du (non-)legs des Lumières. Le rationalisme kantien a mené l'homme des Lumières (*Aufklärer*) au paroxysme de l'autofondation rationnelle. Cependant, soutient l'auteur, la raison « ne peut remplir sa fonction de fondement ultime de la réalité qu'en empruntant le chemin du déchirement radical. [...] [Elle] établit sa cause sur un abîme où elle risque de s'anéantir<sup>4</sup>. »

Si je ne peux que me résigner à l'ensemble de ce portrait, j'aimerais tout de même, dans les lignes qui vont suivre, examiner la possibilité qu'il y ait, quelque part dans le dédale nocturne de l'homme moderne, quelque miroitement de cette « source de lumière optimale » dont parlait Adorno, « celle qui fait apparaître les fissures du

monde dans un rougeoiement infernal<sup>5</sup> ». Cette lumière, il me semble qu'on puisse en distinguer des reflets à travers l'œuvre de Kafka, par l'interprétation qu'en fait Adorno ; Palumbo décrit l'univers kafkaïen comme ce monde où « l'aliénation n'est pas le "pays étranger" où l'homme s'exile et se perd, mais l'élément où il naît et où se constitue sa conscience<sup>6</sup> ». Cette description me semble juste, et je tenterai de montrer, avec Adorno, en quoi elle est également lumineuse.

*Introduction. Adorno et Kafka, une constellation.*

En termes de plaies, peu d'écrivains modernes ont laissé dans les consciences des entailles aussi sombres et profondes que Franz Kafka. Par son œuvre torturée dans laquelle se meuvent des personnages souvent dérouterés par des situations qui les engloutissent, Kafka interpelle vivement l'esprit du lecteur tout en semblant lui murmurer : « Renonces-y ! Renonces-y ! » Adorno va même jusqu'à écrire qu'il est bien possible que Kafka lui-même n'ait pas été à même de comprendre sa propre œuvre<sup>8</sup>.

Dans cet article, afin d'ouvrir une brèche dans la noirceur monolithique des *Héritiers déshérités*, j'aimerais faire ressortir un argument fort de l'interprétation adornienne de l'œuvre de Kafka, à savoir que la mise en scène expressionniste<sup>9</sup>, par ce dernier, d'un monde où règnent une subjectivité absolue et une intériorité sans objet constitue une lueur d'espoir dans le processus d'autodestruction de la Raison ; que l'œuvre de Kafka en vient à dire – du moins en partie – « ce qu'on ne peut pas dire<sup>10</sup> », qu'elle s'inscrit dans « la tentative de considérer toutes les choses telles qu'elles se présenteraient du point de vue de la rédemption<sup>11</sup> ». Ce sera le propos de cet article que d'explicitier cette réflexion paradoxale sur Kafka, de montrer comment la présentation par ce dernier des résidus du système est précisément une manifestation d'espoir. En d'autres termes, il s'agira de présenter le mouvement à travers lequel, pour Adorno, l'univers abîmé de la littérature kafkaïenne permet de battre en brèche la relation *identitaire* entre le sujet et l'objet (telle qu'explicitée notamment par Hegel) et d'en arriver à une relation *mimétique*. C'est *via* l'expression d'une telle relation (mimétique) que l'œuvre de Kafka en vient, suivant Adorno, à receler un contenu de vérité, une vérité qui consiste en la

«communication du différent<sup>12</sup>», *i.e.* la communication de ce qui, pour le sujet, demeurera irréductiblement objectif, étranger à sa subjectivité.

Ce contenu de vérité propre à l'art mimétique et qui est l'un des principes fondamentaux de l'esthétique d'Adorno<sup>13</sup> est, selon ce dernier, puissamment exprimé à travers la littérature kafkaïenne :

*Kafka établit la distance.* Il choque le lecteur pour démolir le confort contemplatif qui se sent protégé contre ce qu'il lit. Ses romans [...] sont la réponse anticipée à une constitution du monde où l'attitude contemplative est devenue un sarcasme sanglant, parce que la menace permanente de la catastrophe ne permet plus à personne d'être un spectateur neutre<sup>14</sup>.

Les récits de Kafka présentent avec force la crevasse qui s'est formée entre le sujet et l'objet à l'insu du premier. Ils communiquent au lecteur la présence irréductible du différent, de l'autre, et l'exhortent à repousser la catastrophe annoncée, celle de l'autodestruction de la Raison et de sa chute dans la barbarie et le mythe. Cette puissance salutaire du récit kafkaïen, je tenterai de la démontrer dans les prochaines lignes. Pour ce faire, je m'inspirerai du processus de *constellation*, construit par Adorno et Benjamin<sup>15</sup>. De cette façon, j'étudierai quelques réflexions d'Adorno sur Kafka (principalement dans *Prismes*, mais aussi dans ses *Notes sur la littérature* et dans sa *Théorie esthétique*) qui seront mises en parallèle avec des écrits de Kafka (certains sont cités par Adorno, d'autres non) et que je tenterai d'éclairer avec des fragments de la *Dialectique de la Raison*, des *Minima Moralia* et de la *Dialectique négative*.

## *1. La subjectivité absolue. L'identité contraignante et totalisante.*

### *1.1 L'intériorité sans objet*

Dans ses réflexions sur Kafka, Adorno reprend de Kierkegaard l'expression d' «intériorité sans objet» pour décrire l'œuvre de Kafka. Reprenons un passage important à ce propos :

L'intérieur de la boule de verre de Kafka est plus homogène et par là encore plus horrible que le système à l'extérieur, car

le temps et l'espace absolument subjectifs excluent tout ce qui pourrait contrarier leur principe, celui d'une aliénation fondamentale. [...] [L]a pure subjectivité se change en mythologie<sup>16</sup>.

Commençons par retracer l'origine de cet « espace absolument subjectif », en nous appuyant sur la *Dialectique de la Raison*<sup>17</sup>. L'écllosion d'une telle subjectivité se retrouve au fondement du projet des Lumières, un projet qui avait pour but de détruire les mythes et de libérer l'homme comme sujet en se fondant sur le savoir rationnel de l'entendement humain, qui lui permit de dominer la nature<sup>18</sup> plutôt que d'être dominé par elle. Ce savoir est essentiellement un savoir-faire, un savoir technique limité par la nature elle-même et qui ne contient aucune réflexion sur une quelconque transcendance quant à ses buts, mais qui est bien plutôt « une méthode, l'exploitation du travail des autres, la constitution d'un capital<sup>19</sup> ». Le sujet, sa raison, vont produire pour produire et s'identifier à cette *praxis* même, qui est réalisation de soi et qui exclut toute finalité externe. Le savoir n'est plus une fin en soi, mais un moyen pour dominer et exploiter la nature et, par là, pour dominer également les hommes (dans le système bourgeois<sup>20</sup>). Adorno et Horkheimer retracent ce savoir dominateur dès la Genèse et les mythes grecs de l'Antiquité, de même que dans l'œuvre de Descartes ou Bacon, par exemple<sup>21</sup>.

Dans l'œuvre de Kafka, cette domination de l'homme par l'homme *via* le savoir technique c'est, par exemple, le curieux personnage d'Odradek, cet homme-objet dont la parole résonne comme un bruissement de feuille morte<sup>22</sup>. C'est encore l'Appareil de *La colonie pénitentiaire*<sup>23</sup>, sur lequel « le sujet [...] se jette lui-même à la ferraille<sup>24</sup>. » Et surtout, c'est Gregor Samsa, personnage principal de *La Métamorphose*, auquel je reviendrai bientôt.

Tentons maintenant de définir brièvement la subjectivité absolue, de montrer comment la domination de la nature instaure une rupture béante, bien que dissimulée, entre le sujet et l'objet. La Raison, par le langage puis par la mathématisation du langage, cherche à ramener tout le réel à un système idéal duquel tout pourrait être déduit. « La Raison, écrivent Adorno et Horkheimer, est plus

totalitaire que n'importe quel système. Pour elle, tout processus est déterminé au départ<sup>25</sup>. » Le concept doit permettre de tout expliquer, de tout rationaliser, de ramener l'inconnu au connu, bref, d'*identifier* – « Penser signifie identifier<sup>26</sup>. » Ce désir de ramener l'inconnu au connu naît de la peur primitive face à l'inconnu, à la nature. La Raison devenue totalitaire « recrée dans l'épouvante devant l'Inconnu radical la peur ancestrale de l'humanité prisonnière de la nature<sup>27</sup> ». La Raison, donc, craint l'inconnu – particulièrement lorsqu'il est nature –, et l'instinct d'autoconservation du sujet mènera au sacrifice de l'autre en soi. Cela est illustré notamment par la rencontre d'Ulysse avec les Sirènes, ces dernières représentant la nature dont l'appel est réprimé par le sujet bourgeois (Ulysse), non sans souffrance<sup>28</sup>. Et c'est lorsque que la Raison se livre à une telle destruction de la nature dans le sujet, par peur de l'inconnu, que la « pure subjectivité se change en mythologie » et qu'elle remplit l'objectif propre du mythe, soit projeter la subjectivité sur la nature afin d'apaiser les craintes de l'homme<sup>29</sup>.

Il faut lire *Le terrier*<sup>30</sup> pour saisir toute l'ampleur d'une pure subjectivité qui, assaillie par la crainte ineffable de l'autre, se perd dans la psychose. Dans ce fragment non achevé d'une cinquantaine de pages, le narrateur paranoïde – on suppose qu'il s'agit d'une bête quelconque – met des efforts surhumains à se creuser un terrier où il sera à l'abri de l'«ennemi», de la «bête», tout en guettant anxieusement *de l'extérieur* et en rêvant de dévorer ce qui viendrait à s'immiscer dans son repaire. Ce crissement, à peine perceptible, annonce-t-il réellement l'arrivée de l'ennemi ? Ce dernier est-il plus qu'un songe ? Si oui, est-il véritablement menaçant ? Peu importe ! s'exclame le narrateur : « Qu'on me traite de fou, [me cacher et épier du dehors] est une occupation qui me procure une joie indicible et qui tranquillise mon esprit<sup>31</sup>. »

Revenons enfin à l'extrait cité au début de cette partie. Nous saisissons maintenant ce qu'est cet «espace absolument subjectif», c'est celui duquel la nature a été extirpée, dans lequel l'inconnu n'est plus. C'est, pour paraphraser Palumbo, le monde aliéné – parce qu'absolument subjectivé par la Raison – dans lequel l'homme naît et au sein duquel se constitue sa conscience<sup>32</sup>. Voyons maintenant en

quoi cette intériorité sans objet et aliénante est « encore plus horrible que le système à l'extérieur ».

### *1.2 L'immanence, la fongibilité universelle et les scories du système*

L'espace absolument subjectif est le théâtre de deux processus étroitement imbriqués l'un dans l'autre : l'immanence et la fongibilité universelle. Le premier, l'immanence, est la négation du transcendant dans le système. La Raison est organisatrice et totalitaire : rien ne doit demeurer à l'extérieur d'elle, tout doit être ramené dans son système de lois conceptuelles ; elle façonne la nature, l'objet devient le produit de son travail. C'est « la sagesse aride selon laquelle il n'y a rien de nouveau sous le soleil<sup>33</sup> ». Cette sagesse aride de l'immanence a des conséquences funestes dans la littérature kafkaïenne : « Kafka, écrit Palumbo, met en place un monde où l'homme est pris dans un ensemble de filets qui rendent impossible toute échappée vers la transcendance<sup>34</sup>. » Le chasseur Gracchus en est l'illustration<sup>35</sup>. Décédé, mais coincé entre la vie et la mort, il n'a aucune part à l'au-delà. Ses efforts pour franchir les portes célestes demeurent vains. Quoiqu'il fasse, « [s]a barque est sans gouvernail, elle marche avec le vent qui souffle dans les plus profondes régions de la mort<sup>36</sup> », elle ne lui permet ni de plonger, ni de s'élever. Odradek, l'homme-objet, personnage auquel j'ai fait allusion plus haut, est aussi un produit immortel – et de surcroît, inutile – du système clos :

On pourrait être tenté de croire que cet objet a eu jadis une forme utile à quelque chose [...]. Mais il ne semble pas que ce soit le cas [...]; l'ensemble paraît certes dénué de signification, mais à sa manière il est complet. [...] Tout ce qui meurt a auparavant une sorte de but, une sorte d'activité, et c'est cela qui a fini par l'user; ce n'est pas vrai pour Odradek<sup>37</sup>.

Complet mais sans signification, immortel et inusable car sans finalité – mais néanmoins complet. Odradek, de même que Gracchus, sont ainsi condamnés à « l'immanence close [qui] prend la forme concrète d'une suite de prisons<sup>38</sup> ». La clôture du système n'a pas pour seule conséquence le principe d'immanence : elle est,

corollairement, l'espace d'une répétition sans fin de ce qui est et d'une fongibilité universelle des individus.

La fongibilité universelle se produit par l'élimination de l'incommensurable. C'est l'élimination des qualités, de ce qui est individuel, de ce qui ne pourrait se subsumer sous des lois et des concepts universellement applicables. L'individuel en tant que tel, différencié par ses qualités, transcenderait le système clos et ne serait pas une simple quantité qui peut être échangée avec une autre (voir la note 20, sur la réification), il doit donc être nié, ainsi que son identité propre. Adorno écrit du sujet de l'épopée expressionniste kafkaïenne<sup>39</sup> qu'il est « dissocié en aspects compulsifs de sa claustration mentale, dénué d'identité avec soi-même, [qu']il ignore la durée ; l'intériorité sans objet est espace en ce sens précis que tout ce qu'elle crée obéit à la loi d'une répétition atemporelle<sup>40</sup> ». Plusieurs écrits de Kafka mettent en scène de tels individus, marqués par leur « claustration mentale » et répétés en un nombre indéfini d'exemplaires interchangeables. Ce sont ces hommes qui, dans *Nocturne* par exemple, de leur foyer au sein duquel ils croyaient s'être endormis,

se sont en réalité rassemblés comme jadis et comme plus tard dans le désert, un camp en plein vent, un nombre incalculable d'hommes, une armée, un peuple sous un ciel froid, sur la terre froide ; des hommes que le sommeil avait jetés à terre à l'endroit même où ils se trouvaient, le front pressé sur le bras, le visage contre le sol, respirant tranquillement<sup>41</sup>...

Dans de tels portraits du système clos, Kafka met véritablement le sujet à nu et révèle la subjectivité absolue qui, dans sa reproduction infinie et au plus haut de sa conscience de soi, tangué devant l'abîme de son néant.

Dans l'univers kafkaïen, « tout [...] appartient à un seul et même ordre<sup>42</sup> », celui du « capitalisme monopolistique [qui] n'apparaît que de loin, [qui] codifie [...] fidèlement et puissamment dans le rebut du monde administré ce qui arrive aux hommes placés sous l'emprise totale de la société<sup>43</sup> ». Cet ordre unique n'est pas sans failles, tant s'en faut ; il intègre tout, mais par là même il est cause de désintégration. « Pas de système sans résidus<sup>44</sup> », écrit Adorno. Ce sont ces résidus

qui, dans l'œuvre de Kafka, apparaissent de façon d'autant plus horrible qu'ils sont abstraits du système duquel ils découlent pour être présentés dans leur nudité la plus grotesque.

L'incarnation kafkaïenne possiblement la plus frappante, la plus inquiétante, des scories du système est le récit de Gregor Samsa dans *La Métamorphose*<sup>45</sup>. Reprenons brièvement les grandes lignes de ce récit : Gregor Samsa, un voyageur de commerce, fils aîné sur qui repose la survie financière de la famille, se réveille un matin transformé en vermine géante. Ne s'étonnant jamais de cette transformation, ne se questionnant jamais sur les causes de ce phénomène, Gregor va tenter de faire de son mieux afin de ne pas importuner les membres de sa famille, songeant même à poursuivre son travail de voyageur de commerce, nonobstant le profond sentiment d'absurdité que peut susciter chez le lecteur l'idée d'un cancrelat géant travaillant comme voyageur de commerce. Cependant, Gregor va progressivement devenir une importante cause de soucis pour sa famille. Ce qui m'intéresse dans ce récit, c'est d'abord l'aliénation – puissamment exprimée par l'animalisation d'un personnage préalablement humain – de ce voyageur de commerce au travail plus que routinier, angoissé par les rapports professionnels hiérarchiques. Gregor est cet homme déshumanisé, ce résidu, soudainement recraché par le système. Que faire en face d'un tel résidu ? La sphère de la subjectivité absolue n'a qu'une réponse à cette question : ne pas le reconnaître, utiliser la puissance de la Raison pour le rejeter hors de soi. C'est exactement ce que feront, à terme, les autres personnages de *La métamorphose*. Comment ? En usant de l'instrument par excellence de la Raison : le langage. Si ce cancrelat horrible ne s'appelle plus Gregor, si à cette vermine qui était jadis un homme, un frère, un fils, on refuse toute signification, toute dénomination, alors elle n'est plus qu'un déchet dont il convient de se débarrasser :

Il faut qu'il s'en aille, père, s'écria la sœur, il n'y a pas d'autre moyen. *Tu n'as qu'à tâcher de te débarrasser de l'idée qu'il s'agit de Gregor. Tout votre malheur vient de l'avoir cru si longtemps.* Mais comment pourrait-ce être Gregor ? Si c'était Gregor, il y a longtemps qu'il aurait compris qu'il est impossible de faire cohabiter des êtres humains avec *un tel*

*animal*, et il serait parti de lui-même. Dans ce cas-là, nous n'aurions plus de frère, mais nous pourrions continuer à vivre et nous honorerions sa mémoire<sup>46</sup>.

Parce qu'il persiste à vouloir être ce qu'il est toujours conscient d'être, mais que les membres de sa famille ne perçoivent pas comme tel, Gregor est encore plus étranger aux yeux de ces derniers que s'il avait choisi de s'effacer.

C'est précisément en écrivant à partir de telles scories du système, en mettant en exergue ces personnages marqués par la « non-vérité sociale, [par] le négatif de la vérité<sup>47</sup> », que Kafka a laissé une œuvre empreinte d'un certain espoir. Alors que, comme nous le rappelle Palumbo, l'absolutisme schizophrénique de la raison moderne « est un feu qui met la vérité en mille morceaux<sup>48</sup> », le génie de Kafka est de faire jaillir l'espoir en retraçant le récit de ces éclats calcinés. Voyons maintenant comment un tel espoir est possible pour Adorno.

## 2. *L'espoir. Au-delà de l'identité contraignante.*

### 2.1 *La mise en scène des scories de la réalité*

Ce que jusqu'ici j'ai appelé les *scories* du système dans l'œuvre de Kafka, c'est ce « rebut du monde administré » cité ci-haut ; c'est ce qui, dans la visée d'intégration totalitaire de la Raison, est rejeté hors du système. Ce sont « les stigmates dont la société marque l'individu [et qui] sont déchiffrés par lui comme des signes de la non-vérité sociale, comme le négatif de la vérité<sup>49</sup> ». Ce que je voudrais montrer dans cette deuxième section, c'est que cette non-vérité de l'univers kafkaïen est à rapprocher du non-identique sur lequel Adorno veut asseoir sa dialectique négative (et sous un certain angle – nous le verrons – son esthétique), que le négatif de Kafka est une *modalité*, c'est-à-dire une forme particulière, dans le domaine esthétique, du non-identique adornien – que le supplice sans limites subi par les personnages kafkaïens est le « prix de la perspective du salut<sup>50</sup> » et le point de départ d'un dépassement de l'identité contraignante, absorbante. « Le fait de comprendre que le non-conceptuel est un caractère constitutif du concept ferait se dissoudre la contrainte de l'identité que le concept porte en lui sans une telle réflexion qui

contre cette contrainte<sup>51</sup> » – mon intention est de montrer que l'œuvre de Kafka est précisément la mise en scène d'un tel non-conceptuel et est, de là, porteuse d'espoir.

« Contre la quasi-inutilité de la vie qui ne vit pas, écrit Adorno, seule l'inutilité complète serait un remède. C'est pourquoi Kafka fraternise avec la mort<sup>52</sup>. » Comme on l'a vu plus haut, la mort chez Kafka s'incarne notamment dans Gracchus et Odradek, ces êtres morts (comme Gracchus) ou non vivants (comme l'homme-machine Odradek), mais immortels et condamnés à vivre, à subir les prisons de l'immanence close ou à les faire subir à des proches<sup>53</sup>. Cependant, s'il y a un récit où la mort est des plus envahissantes et des plus troublantes, c'est dans *La colonie pénitentiaire*<sup>54</sup>. Elle s'affiche surtout dans ce qu'elle a de plus grotesque et de plus révoltant, dans la nudité et la perte du sens notamment. Dans cette nouvelle, Kafka relate l'histoire d'un voyageur dont la tâche est d'observer les procédures d'exécution dans une colonie pénitentiaire insulaire. Le voyageur constate avec quelle inhumanité les condamnés à mort sont exécutés, sans procès, sur une machine qui procède à une lente exécution de son prisonnier, en lui gravant sur le corps la sentence liée à son crime. Or, depuis peu, une nouvelle administration est en place sur l'île ; l'ancien Commandant – le créateur de la machine – est mort et a été remplacé par un nouveau commandant aux méthodes moins tyranniques, qui accorde de moins en moins d'importance aux exécutions. L'officier responsable de la machine est consterné par la situation et s'immolera sur la machine dont il a lui-même la charge, devant le regard stupéfié du voyageur.

Si je prends la peine de décrire ici plus longuement ce récit de Kafka (ainsi que je l'ai fait avec *La Métamorphose*), c'est en raison de ce mot d'Adorno, où ce dernier écrit que « si l'œuvre de Kafka connaît l'espoir, c'est plutôt dans ces extrêmes-là [*La colonie pénitentiaire* et *La Métamorphose*] que dans ses passages les plus modérés : dans *sa faculté de résister au pire en le transformant en langage*<sup>55</sup> ». C'est donc dans les extrêmes, dans la mise en scène de l'absurdité de l'identité, du négatif du système, par son « imagerie pitoyable et abîmée, même là où elle vise le sublime<sup>56</sup> », que Kafka parvient à « dire ce qu'on ne peut pas dire<sup>57</sup> ». *La colonie pénitentiaire*

est l'illustration de ce négatif, de ce processus par lequel le sujet absolu s'empale lui-même dans un désert vide de sens.

## 2.2 *L'Enfer, du point de vue de la rédemption*

La question qui surgit légitimement à la suite de la lecture du précédent développement est : « Comment, précisément, par la mise en scène du négatif, l'œuvre de Kafka est-elle porteuse d'espoir ? » Il me semble que, à la lumière de certains éléments de l'œuvre d'Adorno, l'on soit en mesure de suggérer plusieurs éléments de réponse. On a vu précédemment qu'Adorno a écrit que « le fait de comprendre que le non-conceptuel est un caractère constitutif du concept ferait se dissoudre la contrainte de l'identité que le concept porte en lui ».

Soit, c'est là une partie de la réponse : la mise en scène du sordide, d'autant plus sordide qu'il est isolé du système même duquel il procède pour être montré sous son aspect le plus négatif, bouleverse le lecteur... et parfois même l'écrivain<sup>58</sup> ! Mais cela ne m'apparaît pas suffisant. C'est pourquoi je voudrais explorer les possibilités que recèle la *mimésis*.

La mimésis, soit se faire semblable à l'autre, et ainsi présenter l'autre, s'en rapprocher (car sa réalité ne nous est pas donnée d'emblée), est notamment discutée dans la *Dialectique de la Raison*. Adorno la voit comme étant originellement un phénomène anthropologique, « un comportement humain élémentaire d'autodéfense et d'expression<sup>59</sup> », notamment face à la nature, alors crainte et perçue comme l'Autre absolu. Elle consiste à se faire *semblable* à l'autre, et non *identique* à l'autre. Cette distinction est importante, elle permet de différencier la relation mimétique avec l'autre de la relation totalisante introduite par la subjectivité absolue de l'*Aufklärung*. Comme le souligne Marie-Andrée Ricard, « là où la relation mimétique permet d'identifier la chose, c'est-à-dire en d'autres termes de la manifester comme elle est, la subjectivité [lorsqu'elle est celle de la Raison totalitaire] identifie la chose *avec* elle même. La chose singulière est assimilée au concept, l'objet au sujet<sup>60</sup>. » À l'opposé de la *relation d'identité contraignante*, la *relation mimétique* délivre le sujet de la nécessité de s'identifier à l'objet (ou d'identifier l'objet à lui-même),

et réhabilite la catégorie de la beauté naturelle pour elle-même, rend possible la *représentation* de l'autre irréductible; l'art dans sa version mimétique permet l'articulation libre d'une totalité non contraignante (d'une totalité dans le particulier) où le sujet reconnaît le caractère inexpugnable de l'objet – de la nature – *en lui-même*. Cette souvenance de la nature dans le sujet<sup>61</sup> devrait permettre à la Raison de reconnaître la source de sa crainte et de prendre conscience que sa subjectivité absolue masque une rupture profonde entre le sujet et l'objet, cette souvenance à travers l'art étant le point de départ d'un réenchantement utopique, d'une rédemption séculière de la totalité sociale radicalement désenchantée – par l'abandon de la nécessité d'objectiver l'autre, en reconnaissant sa présence au sein du sujet.

Adorno reprend ce concept de *mimésis* dans ses *Réflexions sur Kafka*: «l'humour de Kafka souhaite réaliser la réconciliation du mythe par une sorte de mimétisme. [...] Kafka cherche le salut dans l'appropriation des forces de l'adversaire<sup>62</sup>.» C'est là, me semble-t-il, un passage crucial, qui permet de faire le saut entre la simple présentation du négatif et l'appropriation des forces du négatif pour se *réconcilier* avec l'autre, avec le mythe.

Conséquemment, par cette appropriation des forces de l'adversaire, Kafka «résiste [au monde] par la non-violence<sup>63</sup>», il explore l'Enfer de l'aliénation absolue du point de vue de la rédemption. Reprenons ici un passage de l'aphorisme qui conclut les *Minima Moralia*:

La seule philosophie dont on puisse encore assumer la responsabilité face à la désespérance, serait la tentative de considérer toutes les choses telles qu'elles se présenteraient du point de vue de la rédemption. [...] Il faudrait établir des perspectives dans lesquelles le monde soit déplacé, étranger, révélant ses fissures et ses crevasses, tel que, indigent et déformé, il apparaîtra un jour dans la lumière messianique<sup>64</sup>.

Il me semble que dans sa résistance non violente, dans l'appropriation des forces de l'autre pour se réconcilier avec lui, Kafka fait précisément apparaître le monde dans une lumière messianique; tourmenté qu'il était par l'impossibilité de ne pas écrire, il établit

une perspective qui « fait apparaître les fissures du monde dans un rougeoiement infernal », révèle la non-identité du concept, expose – dans une posture paradoxale d’espoir – le monde crevassé de la Raison totalitaire et autodestructrice.

*Conclusion. Une source tarie ?*

La fatalité du legs des Lumières, héritage traversé de la Raison totalitaire, « cette force scindée, schizoïde, relève Palumbo, qui est en état de conflit permanent avec elle-même et qui s’identifie avec toutes les déterminations opposées qu’elle engendre<sup>65</sup> », n’est pas le moindre poids pour l’époque qui est la nôtre. Cette ombre schizophrénique qui taraude le sujet moderne n’est toutefois pas, il me semble, un boulet que ce dernier traînerait inéluctablement. Aussi lourd soit-il, il est des perspectives permettant de renverser ce fardeau, des constellations défiant cette interprétation. À la lumière de l’esthétique d’Adorno, l’œuvre de Kafka – par sa monstration mimétique des scories du système de la Raison totalitaire – apparaît comme l’une de ces perspectives. Ce que le principal intéressé avait peut-être saisi :

Le déchaînement des vices a une valeur que rien ne peut remplacer et qui consiste en ceci qu’ils se dressent et deviennent visibles dans toute leur force et leur grandeur, même quand, excité par la part active qu’on y prend, on ne voit d’eux qu’un faible reflet. On ne s’entraîne pas à la vie de marin en faisant des exercices dans une mare<sup>66</sup>.

Néanmoins, certaines questions demeurent quant à la possibilité effective d’une véritable lueur d’espoir au sein du tableau obscur que Palumbo suggère de la conscience moderne, particulièrement en ce qui a trait à la nature même de l’espoir qu’Adorno revendique à travers l’esthétique kafkaïenne. Dans le combat que mène Adorno contre l’immanence close induite par la subjectivité absolue de la Raison totalitaire, par son engagement envers une rédemption de la totalité désenchantée, aspire-t-il à un espoir *transcendant*, à un idéal de transcendance dont toute forme possible d’existence aurait été anéantie par le Siècle des Lumières, idéal dont l’éclat rémanent ne serait dû qu’à l’éloignement de sa source, tarie depuis longtemps ?

À celui qui met la transcendance aux arrêts, écrit Adorno, on peut reprocher à juste titre, [...] un manque d'imagination, une hostilité envers l'esprit et en elle, une trahison de la transcendance. Si [...], aussi lointaine et faible soit-elle, la possibilité du rachat était complètement supprimée dans l'étant, l'esprit deviendrait illusion, le sujet fini, conditionné, simplement étant, serait finalement déifié comme porteur de l'esprit<sup>67</sup>.

En face de l'immanence de l'identité contraignante, pour la subjectivité schizoïde des Lumières, pour le simple sujet fini, mais déifié par la Raison des Lumières qui, comme nous l'indique Palumbo, «revendiqu[e] comme propriété du sujet ce qui autrefois appartenait à Dieu<sup>68</sup>», la seule voie rédemptrice est-elle, au-delà de la réconciliation mimétique avec l'Autre, l'appui de cette réconciliation sur un socle de transcendance? Nous avons vu comment l'art, ici celui de Kafka, permet de réintroduire une relation mimétique avec la nature, relation par laquelle le sujet reconnaîtra et acceptera l'autre en lui, et se refusera à une intégration totalisante, à une «intérieurité sans objet» qui a les implications funestes que l'on connaît. À cet effet, deux interrogations restent ici en suspens: Cette création contre l'immanence close n'est-elle possible que par la supposition d'une certaine transcendance du sujet? Si c'est effectivement le cas, cet idéal de transcendance est-il cet «objet de notre aspiration métaphysique la plus profonde<sup>69</sup>», qu'évoque Palumbo, un objet qui, avec les Lumières, nous est désormais inaccessible? À défaut de pouvoir fournir ici même une réponse expressément négative à ces questions, on aura à tout le moins préparé le terrain.

- 
1. Franz Kafka, *Journal*, Paris, Éditions Grasset, 2002, p. 532.
  2. La question thème du volume 8 était: «Sommes-nous les héritiers des Lumières?»
  3. Filippo Palumbo, «Les héritiers déshérités», dans *Phares*, 2008, vol. 8, p. 37, 46.
  4. *Ibid.*, p. 36.
  5. Theodor W. Adorno, «Réflexions sur Kafka», dans *Prismes: critique*

*de la culture et société*, Paris, Payot, 2003, p. 288.

6. F. Palumbo, *Loc. cit.*, p. 39.
7. F. Kafka, «Le renoncement», dans *La muraille de Chine*, Paris, Gallimard, 1975, p. 164.
8. T. Adorno, «Réflexion sur Kafka», p. 260. Il semble, à la lumière de certaines réflexions faites par Kafka dans son journal, qu'il faille cependant nuancer cette affirmation, particulièrement en ce qui concerne la puissance évocatrice de la présentation du négatif. Voir F. Kafka, *Journal*, p. 499.
9. Adorno considère l'expressionnisme comme étant l'horizon authentique de Kafka (T. Adorno, «Réflexions sur Kafka», p. 278), soulignant toutefois qu'à l'encontre de l'expressionnisme rigide qui était celui de son époque, «Kafka narrateur épique a poussé l'élan expressionniste à un point que seuls les poètes les plus radicaux on atteint» (*idem*). Quant à l'expressionnisme en tant que courant artistique et littéraire, Adorno le définit de la façon suivante : «Expressionism makes the self absolute and demands pure expression. The rusty barbed wire fence between art and life is torn up; the two are one [...]. Pushed into new and alien forms, Expressionism is a declaration of war. [...] Hurling its strength against countless resistances, it never finds its orientation in the self; it directs the self outward against the world» (T. Adorno, *Notes to literature. Volume 2*, New York, Columbia University Press, 1991, p. 257).
10. T. Adorno, *Dialectique négative*, Paris, Payot, 1978 p. 16.
11. T. Adorno, *Minima Moralia. Réflexions sur la vie mutilée*, Paris, Payot, 1951, p. 230.
12. Marie-Andrée Ricard, «Mimésis et vérité dans l'esthétique d'Adorno», *Laval théologique et philosophique*, 1996, 52(2), p. 452
13. T. Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1989, p. 79-83.
14. T. Adorno, *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984, p. 42. Mes italiques.
15. Dans sa leçon inaugurale de 1931, Adorno explicite ainsi la tâche de la philosophie : «philosophy has to bring its elements, which it receives from the sciences, into changing constellations, or, to say it with less astrological and scientifically more current expression, into changing trial combinations, until they fall into a figure which can be read as an answer, while at the same time the question disappears.» (T. Adorno, «The Actuality of Philosophy», *Telos*, 1997, 31(1), p. 120.) Voir aussi T. Adorno, *Dialectique négative*, 132 : «La connaissance de l'objet dans sa constellation est celle du processus qu'il accumule en lui. Comme

- constellation, la pensée théorique circonscrit le concept qu'elle voudrait ouvrir, espérant qu'il saute, à peu près comme les serrures des coffres-forts bien gardés : non pas seulement au moyen d'une seule clef ou d'un seul numéro mais d'une combinaison de numéros.»
16. T. Adorno, «Réflexions sur Kafka», p. 278-279.
  17. T. Adorno et M. Horkheimer, *La Dialectique de la Raison*, Paris, Gallimard, 1974.
  18. Lorsque j'emploierai le terme *nature*, ce sera au sens large, pour désigner la réalité brute, ce qui en l'homme et hors de lui ne peut être identifié à sa subjectivité pensante, à sa raison.
  19. *Ibid.*, p. 22.
  20. En ce qui concerne la domination dans le système bourgeois, il me semble important ici d'introduire quelques éléments de la critique de Lukács. Pour ce dernier, «l'essence de la structure marchande [...] repose sur le fait qu'un rapport, une relation entre personnes prend le caractère d'une chose et, de cette façon, d'une "objectivité illusoire" qui, par son système de lois propre, rigoureux et entièrement clos et rationnel en apparence, dissimule toute trace de son essence fondamentale : la relation entre hommes.» (Georg Lukács, *Histoire et conscience de classe*, Paris, Les éditions de Minuit, 1974, p. 110). Ce processus qui crée une objectivité illusoire est un phénomène que Lukács nomme *réification*. C'est dans ce processus de domination des hommes par leurs semblables que s'inscrit notamment le savoir technique comme moyen d'exploitation. Comme l'explique Lukács, à l'intérieur de ce processus, notamment par le travail, les hommes s'objectivent, c'est-à-dire que ce n'est plus l'homme en tant que sujet qui fait partie des relations entre personnes, mais une partie de lui-même, celle qui est à l'œuvre dans son travail. Cette partie sociale de l'homme s'objective, elle devient quantifiable et échangeable (le travailleur peut se «vendre» au plus offrant) et la finalité de son travail lui échappe. L'homme devient par là *aliéné*, c'est-à-dire autre à lui-même.
  21. T. Adorno et M. Horkheimer, *Op. cit.*, p. 21-27.
  22. F. Kafka, «Le souci du père de famille», dans *La colonie pénitentiaire et autres nouvelles*, Paris, Flammarion, 1991, p. 165-167.
  23. F. Kafka, «La colonie pénitentiaire», dans *La colonie pénitentiaire et autres récits*, Paris, Gallimard, 1975, p. 7-51.
  24. T. Adorno, «Réflexions sur Kafka», p. 284.
  25. T. Adorno et M. Horkheimer, *Op. cit.*, p. 41.
  26. T. Adorno, *Dialectique négative*, p. 12. L'identité (contraignante) dont il est question dans cette section est cette identité de l'idéalisme

- absolu de Hegel, celle « de l'absorption du conçu dans le concept » (T. Adorno, *Dialectique négative*, p. 12), la Raison instaurant par là une totalité sujet-objet illusoire. À cette identité contraignante et illusoire, Adorno opposera une relation *mimétique*, notamment par l'expression esthétique, l'art mimétique permettant une réconciliation de l'homme et de la nature, « une manifestation de la totalité *dans le particulier* ». (T. Adorno et M. Horkheimer, *Op. cit.*, p. 36. Mes italiques.)
27. T. Adorno, « Réflexions sur Kafka », p. 287.
  28. T. Adorno et M. Horkheimer, *Op. cit.*, p. 48-71.
  29. Prenons le temps de clarifier ici la notion de *mythe*. « Le mythe, écrivent Adorno et Horkheimer, prétendait informer, dénommer, narrer les origines : mais par là même il prétendait aussi représenter, confirmer, expliquer. » (T. Adorno et M. Horkheimer, *Op. cit.*, p. 26.) Narration des origines, il est aussi et surtout confirmation des origines, voire *fixation* des origines. Pour Adorno et Horkheimer, le mythe est à la fois un savoir préhistorique et anthropomorphique irrationnel et absurde, projection du sujet sur la nature ; mais aussi un *produit* historique, celui de l'*Aufklärung* et du principe d'immanence qui en découle : « Le principe d'immanence, l'explication de toute occurrence comme une répétition que la Raison soutient contre l'imagination mythique, est le principe même du mythe [...] : la sanction du destin qui, implacablement, reproduit ce qui a déjà été. » (T. Adorno et M. Horkheimer, *Op. cit.*, p. 29-30.) Sisyphes est condamné à rouler son rocher, l'homme, à (re)produire par le savoir rationnel et technique.
  30. F. Kafka, « Le terrier », dans *La colonie pénitentiaire et autres récits*, p. 113-165.
  31. *Ibid.*, p. 128.
  32. Filippo Palumbo, *Loc. cit.*, p. 39.
  33. T. Adorno et M. Horkheimer, *Op. cit.*, p. 29.
  34. Filippo Palumbo, *Loc. cit.*, p. 39.
  35. F. Kafka, « Le chasseur Gracchus », dans *La muraille de Chine*, p. 127-135.
  36. *Ibid.*, p. 135.
  37. F. Kafka, « Le souci du père de famille », p. 166-167.
  38. T. Adorno, « Réflexions sur Kafka », p. 283.
  39. On a vu plus tôt (dans la note 9) qu'Adorno pose le courant expressionniste comme arrière-plan à l'œuvre de Kafka. Adorno est toutefois profondément critique à l'égard de l'expressionnisme en tant que courant artistique, qui souffrirait de sa subjectivation abusive : « The artist, unable or unwilling, to shape the multiplicity of the world from its

totality into a type, makes the individual and ultimately the contingent experiential impression the depiction of the world, and by doing so simply subordinates the soul to the totality to which he had undertaken to give artistic form. That Expressionism admits this, that it explains it in terms of the necessities of its time, that it elevates it to the status of a program, only proves its incapacity to provide artistic form.» (T. Adorno, *Notes to Literature*, p. 258.) Comment alors comprendre qu'Adorno puisse auréoler l'œuvre de Kafka? J'estime qu'une telle compréhension doit s'établir selon des termes dialectiques. L'œuvre de Kafka, poussant l'expressionnisme à son paroxysme en l'employant comme le moyen de fonder une relation mimétique (voir la section 2.2) avec le système de la Raison totalitaire, constitue, en des termes hégéliens, la négation de la négation : la négation de l'expressionnisme dont le *pathos* est issu du système même de la Raison totalitaire.

40. T. Adorno, «Réflexions sur Kafka», p. 282.
41. F. Kafka, «Nocturne», dans *La muraille de Chine*, p. 165.
42. T. Adorno, «Réflexions sur Kafka», p. 271.
43. T. Adorno, *Théorie esthétique*, p. 293.
44. T. Adorno, «Réflexions sur Kafka», p. 272.
45. F. Kafka, «La Métamorphose», dans *La Métamorphose et autres récits*, Paris, Gallimard, 1989, p. 79-148.
46. *Ibid.*, p. 140. Mes italiques.
47. T. Adorno, «Réflexions sur Kafka», p. 266.
48. Filippo Palumbo, *Loc. cit.*, p. 38.
49. *Ibid.*, p. 266.
50. *Ibid.*, p. 287-288.
51. T. Adorno, *Dialectique Négative*, p. 18.
52. T. Adorno, «Réflexions sur Kafka», p. 289.
53. Si Gracchus est la principale victime de sa condition, il n'en est pas de même pour Odradek : «Faut-il donc penser qu'un jour, traînant après lui ses bouts de fil, il dégringolera encore l'escalier sous les pieds de mes enfants et petits-enfants? Il ne fait de mal à personne, apparemment; mais l'idée qu'en plus il doit encore me survivre m'est presque douloureuse.» (F. Kafka, «Le souci du père de famille», p. 167.)
54. F. Kafka, «La colonie pénitentiaire», dans *La colonie pénitentiaire et autres récits*, p. 7-51.
55. T. Adorno, «Réflexions sur Kafka», p. 269. Mes italiques.
56. *Ibid.*, p. 271.
57. T. Adorno, *Dialectique négative*, p. 16.
58. «Est-il si difficile de comprendre, et celui qui en juge du dehors peut-

il comprendre, qu'on vive une histoire depuis son commencement, depuis ce point lointain jusqu'à la locomotive qui approche, toute acier, charbon, et vapeur, mais qu'on ne l'abandonne pas encore, même à ce moment, car l'on veut être pourchassé par elle, et que, comme on a le temps, l'on soit pourchassé et que l'on coure de son propre élan devant elle, où qu'elle vous pousse et dans quelque direction qu'on veuille l'attirer.» (F. Kafka, *Journal*, p. 75.)

59. Marie-Andrée Ricard, «Mimésis et vérité dans l'esthétique d'Adorno», p. 449.
60. *Ibid.*, p. 451.
61. T. Adorno et M. Horkheimer, *Op. cit.*, p. 55-57.
62. T. Adorno, «Réflexions sur Kafka», p. 288.
63. *Ibid.*, p. 289.
64. T. Adorno, *Minima Moralia*, p. 230.
65. F. Palumbo, *Loc. cit.*, p. 43.
66. F. Kafka, *Journal*, p. 499.
67. T. Adorno, *Dialectique négative*, p. 311-312.
68. Filippo Palumbo, *Loc. cit.*, p. 34.
69. *Ibid.*, p. 46.