

Visibilité et témoignage dans le récit *La Métamorphose* de Franz Kafka

Arthur Cools

Universiteit Antwerpen*

arthur.cools@uantwerpen.be

ABSTRACT. In this article, I examine whether the concept of testimony can be used in order to clarify the epistemological value of literary fiction. It seems that it cannot: a testimony can be wrong while it makes no sense to say that a literary fiction can be wrong. However, in the wake of a hermeneutic philosophy, the fictional story has often been qualified as a testimony of an experience, even in cases which are not merely autobiographical. I try to unravel this paradoxical connection between literary fiction and testimony. Starting from an examination of Kafka's short story "Metamorphosis", I intend to articulate the distinction between literary fiction and testimony, on the one hand and on the other, to understand the importance of the perspective of the witness in literary fiction. The main argument for both statements is given by an analysis of the visibility in literary fiction.

KEYWORDS. Literary Fiction; Narrative Theory; Image Theory; Testimony; Imagination.

* Correspondence: Arthur Cools – Universiteit Antwerpen, Stadscampus (D406), Prinsstraat 13, B 2000 Antwerpen



De prime abord, la distinction entre fiction et témoignage semble claire et irréductible. Le témoignage se rapporte à un discours qui exprime la vérité ou qui cherche à la découvrir; la fiction, en revanche, est l'expression ou la mise-en-scène d'une représentation imaginaire. La différence entre les deux s'établit sur une raison épistémologique. Le témoignage peut être erroné: le témoin peut se tromper ou bien il peut commettre une parjure, porter un faux témoignage; de la fiction, il n'a pas de sens de dire qu'elle ment ou qu'elle a pour intention de créer une représentation fautive. Néanmoins, la notion de témoin et celle de témoignage ont souvent été utilisées en rapport avec des récits de fiction, en particulier afin de pouvoir clarifier la portée épistémologique de tels récits. Cela se fait par exemple lorsque l'on traite la question de l'autobiographique dans le contexte de la fiction littéraire, mais ne se réduit pas à cette question. En général, l'on ne conteste pas que les récits de fiction ont une valeur cognitive et même une visée authentique. Or, dès que l'on accepte cette connexion, la distinction entre fiction et témoignage s'avère être instable et n'est pas aussi irréductible que l'on suppose.

Dans ce qui suit, je veux examiner de plus près le rapport entre fiction et témoignage. Cet examen a en fait une double finalité. D'une part, je veux élucider davantage la différence entre fiction littéraire et témoignage; d'autre part, je veux comprendre aussi de quelle façon les récits de fiction ont recours à un rapport de témoin. L'argument central pour comprendre à la fois la connexion et la distinction entre fiction et témoignage sera la notion de visibilité. La visibilité évoquée par le discours du témoin peut en principe être saisie comme une visibilité visuelle, même si l'expérience ou l'événement dont le témoin porte témoignage n'a pas été l'objet d'une perception visuelle. Il est clair que les récits de fiction peuvent également se présenter par une représentation visuelle (les réalisations du cinéma, des bandes dessinées ou du théâtre le mettent à chaque fois à l'épreuve) et c'est pourquoi le récit de fiction, afin de pouvoir se présenter comme crédible et authentique, fait appel à la médiation d'une instance de

discours dont le témoin apporte le modèle. Néanmoins, entre la visibilité évoquée par la fiction littéraire et la visibilité d'une perception visuelle, il y a une différence irréductible qu'il s'agit d'élaborer.

Dans la première partie de cet article, je vais montrer comment une ontologie herméneutique rend possible d'introduire la notion de témoignage dans une théorie de la fiction littéraire. Dans ce contexte, je parle d'une "théorie de témoignage" pour nommer la position qui comprend et analyse la fiction en termes de témoignage. J'essaierai même temps dans cette partie de thématiser les limites d'une telle position. Dans la deuxième partie, j'introduis l'argument central à partir d'une remarque intéressante de Franz Kafka concernant la proposition faite par son éditeur d'illustrer la couverture de la publication du récit *La Métamorphose*. À partir de cette référence, je mettrai en lumière le rapport paradoxal entre une logique du témoignage que l'auteur se revendique explicitement et son rejet catégorique de toute représentation visuelle de l'événement central du récit sur la couverture. L'analyse de ce paradoxe m'invite à examiner la distinction entre la visibilité de la fiction littéraire et la visibilité d'une image visuelle. C'est à partir de quelques remarques de Jacques Rancière sur la spécificité de la fiction littéraire que j'essaierai d'établir cette distinction. Dans la dernière partie, enfin, j'examinerai la modalité de témoigner dans le récit de Kafka *La Métamorphose* et je montrerai comment elle conditionne la possibilité de raconter un événement étranger, non-partagé. Je terminerai cette analyse par une comparaison avec le récit *Thomas l'obscur* de Maurice Blanchot tout en constatant que la narration se transforme lorsque cette modalité reste en défaut.

1. La fiction littéraire au-delà d'une théorie du témoignage

La notion de fiction pose de difficultés pour la philosophie de la

littérature. Il n'y a pas une définition généralement acceptée ni dans la philosophie analytique ni dans la philosophie de la tradition continentale. La conception classique en termes de mimesis permet de comprendre la connexion poétiquement organisée du récit comme une représentation de l'action humaine,¹ mais cette conception a été discréditée par les transformations de la narration dans le roman moderniste au cours du vingtième siècle. C'est la notion même de l'intrigue, comme principe de l'organisation poétique du récit, qui a été abandonnée. Dans la philosophie analytique, une nouvelle théorie a été amplement discutée, celle de Kendall Walton.² Selon celui-ci, la fiction doit être entendue comme une attitude intentionnée de faire croire. Elle est un jeu de faire comme si, comme c'est le cas pour les jeux d'enfant où l'enfant s'imagine que le bâton qu'il tient est une épée. De la même façon, le consommateur de la fiction littéraire participerait à un monde de fiction. Seulement, il n'est pas clair en quel sens cette théorie est capable d'expliquer la spécificité de la fiction littéraire.

De son côté, la philosophie herméneutique a rendu possible d'introduire le terme de témoignage dans la théorie de la fiction littéraire. Dans son opus magnum *Soi-même comme un autre*, Paul Ricœur présente la notion d'attestation comme argument central de son herméneutique de l'ipséité et il y défend une théorie de l'identité narrative dont il a élaboré le concept à partir de ses analyses de la mise-en-intrigue et de la temporalité du récit dans *Temps et récit*.³ Par la notion d'attestation, Ricœur s'oppose à une philosophie du Cogito entendu comme fondement de savoir et s'approche, comme il le dit explicitement, d'une philosophie du témoignage: «L'attestation, en effet, se présente d'abord comme une sorte de croyance. Mais ce n'est pas une croyance doxique, [...]. Alors que la croyance doxique s'inscrit dans la grammaire du 'je crois que', l'attestation relève de celle de 'je crois en'. Par là elle se rapproche du témoignage, comme l'étymologie

1 *La poétique*, 48a1 (le titre *La poétique* se réfère à Aristote, 1980).

2 WALTON 1990.

3 RICŒUR 1990, 33 e.s.

le rappelle, dans la mesure où c'est *en* la parole du témoin que l'on croit». ⁴ Par ce rapport entre attestation et témoignage, Ricœur met en relief la fragilité, le manque de certitude et le défaut de garantie inhérents à l'attestation et il rapporte celle-ci à la question de confiance et de fiabilité telle qu'elle se pose dans le cas du témoignage.

Dans la philosophie herméneutique de Ricœur, l'attestation est le terme général qui résume la structure fondamentale du soi-même comme un autre. C'est à partir de la notion de précompréhension de l'existence que cette structure sera progressivement élucidée et que l'apport du témoignage pour une théorie de la fiction littéraire se précise. Aussi Ricœur nous rappelle-t-il dans son interprétation de *Être et Temps* de Heidegger dans la dernière partie de *Temps et récit* «la nécessité d'appuyer l'analyse existentielle sur le témoignage existentiel». ⁵ Cette nécessité se manifeste dès qu'il s'agit d'analyser la possibilité d'un être authentique, car une telle possibilité est, selon le dire de Heidegger, «attestée» dans l'existence, à savoir par l'appel de la conscience (*Ruf des Gewissens*). ⁶ Il en résulte que le témoignage fait partie de l'analyse de la temporalité de l'existence. Et comme l'expression de n'importe quelle expérience authentique, même poétiquement transformée, s'appuie implicitement sur cette temporalité, il est possible de dire qu'elle porte témoignage. Il est clair comment une telle approche permet d'introduire le terme de témoignage dans le domaine de la fiction littéraire. Même les récits de science-fiction qui examinent la question de savoir si les êtres extra-terrestres disposent d'une intelligence intuitive et émotionnelle pareille à celle de l'homme dans son monde, portent témoignage d'une précompréhension de la vie humaine sur terre. Evidemment, le succès de la théorie du témoignage dans le domaine de la fiction littéraire ne dépend pas de tels récits. Son succès a une autre origine, à savoir l'importance du roman moderne pour la compréhension contemporaine de la fiction littéraire. Le genre romanesque se

4 RICŒUR 1990.

5 RICŒUR 1985, 120.

6 Cf. § 54, *Das problem der Bezeugung einer eigentlichen existenziellen Möglichkeit*, in HEIDEGGER 1986 [1927], 267 et ss.

caractérise, dès son apparition, par une prétention réaliste et cela implique que la narration se présente comme la description authentique et détaillée de l'expérience humaine.⁷ Cette prétention réaliste s'accorde facilement avec l'opinion que la narration dans la fiction littéraire a la modalité d'un témoignage. Il semble que l'ontologie herméneutique, en articulant la condition humaine, a révélé en même temps la condition ontologique de la narration romanesque et qu'elle est capable de montrer de cette manière la valeur cognitive de la fiction littéraire.

Or, une fois introduit dans le domaine de la philosophie de la littérature, le terme de témoignage pose aussi quelques problèmes. Jacques Derrida et Giorgio Agamben nous ont rappelé la signification que les notions de "témoin" et de "témoignage" ont dans un contexte juridique. Ce contexte a explicitement pour but d'opposer le récit du témoin à la modalité de la fiction et de l'imagination.⁸ Celui qui est convoqué comme témoin devant le tribunal, est supposé de dire la vérité et rien que la vérité. Il ne lui est pas permis de manifester à l'égard de son témoignage l'attitude de celui qui raconte des histoires de fiction. Evidemment, le témoin peut mettre en relief que ce qu'il a à raconter semble invraisemblable, voire fantastique, mais alors c'est dans l'intention de convaincre le tribunal que l'événement dont il témoigne s'est réalisé tel qu'il le décrit. Dans un contexte juridique, le témoignage est une méthode de découvrir la vérité. C'est pourquoi l'appel à des témoins pendant un procès est soumis à des règles strictes: l'identité du témoin doit être constatée officiellement avant de commencer le témoignage, aussi bien que le rapport du témoin à l'événement dont il porte témoignage; le témoin sera questionné sous serment: cela implique qu'il est mis sous l'obligation de dire la vérité et de limiter son histoire à l'expression des faits qui importent pour la recherche de la vérité; le témoin est en plus exposé à des questions qui se rapportent à l'événement ou qui concernent son acte de témoignage. Si une de ces règles reste en défaut, ou bien s'il est

7 Cf. «a full and authentic report of human experiences», WATT 1957, 9-35.

8 DERRIDA 1996, 23 et 25; AGAMBEN 2003 [1998], 17.

possible de montrer que le témoin reste en défaut par rapport à une de ces règles, soit qu'il refuse de donner toute l'information dont il dispose ou qu'il l'exprime incorrectement, la crédibilité du témoin est automatiquement mise en question.

De telles règles n'ont pas de pouvoir dans la fiction littéraire et ne peuvent pas lui être imposées sans contradiction. En effet, il n'est pas toujours possible de constater de façon univoque l'identité de celui qui parle: est-ce l'auteur, le narrateur, le personnage? Non seulement, il n'est pas possible de faire coïncider ces différentes instances, mais en outre la contribution de chacune d'elles pour pouvoir lire le récit comme un témoignage reste à déterminer. Dans un récit de fiction, l'instance du narrateur est parfois complexe et difficile à saisir. Afin de pouvoir lire un récit comme un témoignage, on est enclin à comprendre cette instance comme la voix de l'auteur qui est, quant à lui, identifiable. Plusieurs récits se présentent ainsi et sont interprétés comme l'expression de ce qui est arrivé à l'auteur. Or, est-ce que l'information sur l'identité de l'auteur est nécessaire pour pouvoir juger la véracité et la crédibilité d'un récit de fiction? Est-il possible d'assigner à l'auteur la position d'un témoin? Ne serait-il pas insensé de dire par exemple que Dostoïevski, dans son roman *Crime et châtiment*, a été le témoin du meurtre commis par le personnage Raskolnikov? On s'accorde facilement pour dire qu'une telle proposition est formulée incorrectement. Mais cela n'est pas toujours le cas. Dans *Si c'est un homme*, Primo Levi a eu l'intention, formulée explicitement dans la préface, d'exprimer un témoignage du temps vécu au camp d'extermination d'Auschwitz.⁹ La signification de ce récit est en partie liée au savoir qu'il s'agit d'un témoignage, que l'auteur a été emprisonné à ce camp, que les événements décrits par l'auteur sont en rapport avec des expériences réelles qu'il a subies. La signification ne serait pas la même si l'on pourrait prouver que, historiquement parlant, Primo Levi n'avait pas pu être emprisonné à Auschwitz ou qu'il n'avait pas pu être témoin de certains événements qu'il décrit.

9 LEVI 1987 [1947].

En plus, il n'est pas non plus toujours possible de déterminer l'objet du témoignage dans le récit de fiction. On peut dire d'une œuvre littéraire qu'elle exprime un témoignage de différentes manières. Les longues descriptions de l'intérieur d'une salle à manger dans les romans de Flaubert témoignent de la vie et de l'habitation bourgeoises au cours de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle; la caractérisation des personnages et la mise en relief de l'interaction sociale témoignent des habitudes et des pratiques de vie d'une certaine classe sociale; l'usage du style direct libre peut témoigner des dialectes et idiolectes; à l'intérieur du récit, un personnage peut être présenté comme témoin d'un événement raconté, etc. Ces différents aspects de la narration ont sans doute une importance épistémologique en vertu de laquelle ils contribuent à évoquer la véracité et la crédibilité du récit, mais ils ne suffisent pas pour pouvoir assigner à la fiction littéraire en tant que telle la modalité d'un témoignage. Le récit peut aussi se présenter comme une tentative d'approcher une expérience authentique avec laquelle le narrateur se situe dans un rapport de proximité et que le récit cherche à décrire de façon aussi adéquate que possible. Mais même dans ces cas, il est parfois difficile de délimiter l'objet du témoignage. Pensons aux récits et romans de Franz Kafka: pour le lecteur, il n'est pas évident de nommer ou de déterminer l'expérience dont ils sont supposés de porter témoignage comme nous allons voir dans la troisième partie à propos du récit *La Métamorphose*. Dans la fiction littéraire, la narration d'un événement peut être délibérément équivoque et confuse; elle peut être construite de telle sorte que l'expérience racontée reste énigmatique et étrange; ou bien, elle peut se réfléchir au cours de l'histoire racontée comme dépendante d'un secret qui ne peut être révélé, ou bien encore la narration peut avoir pour intention de refuser toute compréhension partagée. Dans son étude devenue classique, *The Genesis of Secrecy. On the Interpretation of Narrative*, Frank Kermode a examiné l'importance de l'opacité du récit qu'il comprend comme un défi mais aussi comme une condition de possibilité pour toute

interprétation.¹⁰

Or, pourquoi définir la fiction littéraire comme une modalité de témoigner s'il n'est pas possible d'identifier de façon non-équivoque l'instance de celui qui se présente comme témoin dans le récit et de déterminer le rapport à l'événement raconté comme objet de témoignage? C'est Derrida qui nous a rendus sensible à cette question dans sa lecture de *L'Instant de ma mort* de Maurice Blanchot.¹¹ Une théorie de la fiction littéraire, inspirée par l'ontologie herméneutique, à laquelle Derrida se réfère dans cette lecture, répond à cette question en affirmant que le récit de fiction peut de différentes manières témoigner de l'ambiguïté et de l'opacité inhérentes à l'expérience de l'existence. Dans la vie quotidienne, il nous arrive des événements qui nous aliènent de nous-mêmes et que nous ne pouvons pas encore déterminer, et nous prenons la parole sans la certitude préalable de pouvoir nous identifier. Or, on pourrait objecter que, dans la vie quotidienne, on ne considère pas qu'on est déjà en train de porter témoignage et si nous sommes invités à témoigner de l'étrangeté de l'expérience ou de l'incertitude de notre identité dans ce contexte, c'est dans une situation concrète où nous sommes présents nous-mêmes et où nous devenons identifiables comme l'adressé d'une parole, comme interlocuteur, comme homme ou femme, comme étudiant ou professeur, etc. C'est justement cette possibilité qui est sans cesse transgressée dans la fiction. Il y a dans la fiction littéraire un pouvoir du langage (en dehors de toute référence à une situation concrète) qui va au-delà de la possibilité de porter témoignage et qui ne peut pas être saisi adéquatement en termes de témoignage.

Primo Levi a signalé cet écart entre fiction et témoignage. Il sait très bien qu'il y a entre les deux une tension irréductible. «Il y a une frontière très nette entre celui qui raconte en prétendant, en exigeant qu'on le croie à la lettre, et celui qui raconte, comme Boccace, des nouvelles en poursuivant d'autres buts, non pas à des fins documentaires, mais pour le plaisir, pour l'édification. Ce sont des

10 KERMODE 1979.

11 DERRIDA 1996, 32-73.

questions que je n'ai pas encore résolues et auxquelles je ne cesse de réfléchir». ¹² Même si, selon son biographe, Levi n'a jamais cessé de se rapporter à des rencontres et des événements autobiographiques pour écrire, ¹³ il devient un écrivain de récits dont il dit qu'il ne les a pas écrits en qualité de témoin. «Dans mon dernier livre, *La Clé à molette*, je me suis complètement dépouillé de ma qualité de témoin. [...] Ce faisant, je ne renie rien; je n'ai pas cessé d'être un ancien déporté, un témoin...». ¹⁴ Si nous considérerions n'importe quelle récit de fiction en termes de témoignage en suivant l'approche herméneutique, nous ne serions plus en mesure de comprendre la distinction que Levi établit ici et de tenir compte de récits qui se présentent explicitement comme des témoignages ainsi que Levi l'entend. Et encore moins sommes-nous capables d'expliquer ce qui distingue le récit de fiction en tant que œuvre de fiction. Il est donc possible que la notion de témoignage, même s'il est important de la mentionner en rapport avec la fiction (et peut-être justement puisque cela est d'une certaine façon inévitable, comme nous allons le montrer dans ce qui suit), nous empêche de poser la question de savoir ce qui est à l'œuvre dans la fiction.

2. Visibilité de la fiction et visibilité de la perception visuelle

L'œuvre de Franz Kafka offre un cas intéressant pour explorer davantage la distinction et la frontière entre fiction et témoignage. Dans une lettre à son éditeur, Kurt Wolff, Kafka exprime sa crainte

12 LEVI 1998 [1997], 184, cité dans MESNARD 2011, 551.

13 Cf. à propos de la rédaction de *La Clé à molette*, MESNARD 2011, 408-32.

14 Cité à partir de AGAMBEN 2003 [1998], 16. Le biographe de Levi, Philippe Mesnard, écrit: «Écrire ce livre [*La Clé à molette*] produit chez Levi une grande satisfaction. Il ressent quelque chose de jouissif. Le jeu multiple auquel il s'adonne tend à mettre en évidence l'étroit rapport – peut-être même de nature philosophique, entre le métier de monteur et les métiers du 'centaure'» (MESNARD 2011, 410). Pour la discussion à propos de l'usage de la notion de «témoin intégral» dans *Celui qui reste d'Auschwitz*, notion qu'Agamben emprunte à Primo Levi à propos de la figure du «musulman» dans les camps d'extermination, voir également les commentaires critiques de MESNARD ET KAHAN 2001.

devant la pensée que l'artiste Ottomar Starke – que l'éditeur avait invité de dessiner la couverture de la publication du récit *La Métamorphose* – puisse réaliser le projet de saisir par une image la figure centrale du récit, la transformation de Grégoire Samsa en insecte. Kafka rejette catégoriquement un tel projet: «Pas cela, surtout pas cela! [...] L'insecte lui-même ne peut pas être dessiné. Mais il ne peut pas même être montré de loin».¹⁵ Afin de justifier son rejet, il fait appel à «ma connaissance naturellement plus juste du récit» – et il suggère d'autres scènes du récit pour illustrer la couverture: «les parents et le fondé de pouvoir devant la porte fermée; ou mieux encore, les parents et la sœur dans la pièce éclairée, tandis que la porte s'ouvre sur la chambre voisine plongée dans l'obscurité».¹⁶

La démarche de Kafka est intéressante pour plusieurs raisons. Tout d'abord, sa lettre montre qu'il se rapporte lui-même à la théorie selon laquelle le récit de fiction se comprend en termes d'un témoignage. En tant qu'auteur, il prétend avoir une proximité par rapport au récit et en tant que tel il réclame par rapport à l'événement raconté une position de témoin, qui lui octroie une connaissance «plus juste», impossible à partager avec les autres parce que ceux-ci n'ont pas le même rapport au récit. En outre, s'il rejette la proposition de couverture telle qu'il se l'imagine ébauchée par l'artiste Ottomar Starke, c'est parce qu'il considère celle-ci comme réfractaire à sa connaissance du récit et comme une représentation inadéquate à ce qui se passe réellement dans le récit. Enfin, il fait tout pour sauver le témoignage en proposant d'autres personnages pour illustrer la couverture, des personnages qui ont en vertu de leur proximité par rapport à l'événement raconté la position du témoin dans le récit: les parents, le fondé de pouvoir, la

15 KAFKA 1975, 135-6: «Das Insekt selbst kann nicht gezeichnet werden. Es kann aber nicht einmal von der Ferne aus gezeigt werden. [...] aus meiner natürlicherweise bessern Kenntnis der Geschichte heraus bitten...». Pour la traduction: cf. Kafka 1984, p. 743: «L'idée m'est venue en effet, puisque là Starke a fait de vraies illustrations, qu'il pourrait vouloir par exemple dessiner l'insecte lui-même. Pas cela, surtout pas cela! Je ne voudrais pas empiéter sur son terrain, mais le prier de ne pas le faire, en me fondant sur ma connaissance naturellement plus juste du récit. L'insecte lui-même ne peut pas être dessiné. Mais il ne peut pas même être montré de loin».

16 KAFKA 1975, 744.

sœur. Cependant, et de façon paradoxale, sa démarche se heurte à une limite incontournable qui se révèle lorsqu'il dit qu'il n'est pas possible de capter par une représentation visuelle la métamorphose que Grégoire subit dans le récit. Kafka n'exprime pas dans sa lettre une préférence pour telle ou telle représentation capable d'illustrer l'événement de la métamorphose et il n'exprime pas non plus la conviction que la représentation de la métamorphose serait moralement suspecte. Il mentionne, en revanche, une double impossibilité qui concerne la visibilité évoquée par le récit de la métamorphose: il n'est pas possible de dessiner l'insecte (*zeichnen*) et il n'est pas possible de le montrer (*zeigen*) d'une autre façon.

Cette impossibilité est problématique pour deux raisons. Première raison, elle est tout simplement fautive. Il est bel et bien possible à l'aide de différentes techniques de créer une représentation visuelle de la métamorphose de Grégoire – dessin, imprimé, photo ou film. Cela a déjà eu lieu plusieurs fois contre la volonté de l'auteur. Deuxième raison, l'impossibilité que Kafka mentionne contredit le sens même de porter témoignage et ébranle la crédibilité de celui qui prétend pouvoir parler à partir d'une position de témoin. On attend d'un témoin qu'il est capable de donner une description détaillée de l'événement dont il témoigne en vertu même de sa proximité et en mesure de la perspective que sa position à l'égard de l'événement a rendue possible. Si les circonstances ont limité sa perspective, on attend encore que le témoin peut décrire par quoi il a été empêché de suivre le déroulement de l'événement. De toute façon, il ne peut pas se présenter comme témoin et affirmer à la fois qu'il n'est pas possible de montrer ou de faire apparaître d'une façon ou d'une autre l'événement dont il est le témoin estimé. L'impossibilité dont parle Kafka n'est pas un défaut ou un obstacle dans la position du témoin par quoi son témoignage doit rester en suspense. Bien au contraire, l'auteur réclame qu'il a une meilleure connaissance de l'événement. Et elle ne concerne pas non plus un défaut à l'intérieur des techniques de production de l'image, incapable de rendre visible dans une représentation visuelle la métamorphose de Grégoire.

Comment alors comprendre l'impossibilité dont parle Kafka? Elle peut être en rapport avec un autre défaut qui pose la question du rapport entre la visibilité caractéristique de l'image visuelle et la visibilité évoquée par le récit de fiction. Kafka semble suggérer qu'il n'est pas possible de traduire celle-ci en celle-là: la visibilité qui apparaît dans la fiction étant irréductible à la visibilité objective de l'image visuelle.

On peut chercher à expliquer la différence entre les représentations d'un récit de fiction et les perceptions visuelles de plusieurs manières. On peut se référer à Kant qui a montré que, dans son activité libre, la faculté de l'imagination n'est pas soumise aux structures a priori de la perception et de l'entendement. On peut aussi se référer à Husserl qui clarifie phénoménologiquement la distinction entre perception visuelle et imagination. L'objet d'une perception visuelle est toujours donnée par esquisses (*Abschattungen*): il peut être perçu à partir de différentes perspectives qui délivrent à chaque fois de nouvelles informations sur l'objet. Cela n'est pas le cas pour l'objet de l'imagination qui est donné en tant que tel sans la possibilité de le contourner. La tradition philosophique a expliqué la différence entre perception visuelle et imagination par quelques distinctions évidentes: la présence de l'objet réel dans le cas d'une perception visuelle versus l'absence de l'objet dans le cas d'une imagination, la clarté et la précision de la perception qui permet de décrire l'objet perçu de façon adéquate et détaillée versus l'apparition éphémère et confuse de la représentation imaginée, l'identité fixe de l'objet perçu soumis à la causalité des lois physiques versus la fluidité de l'objet imaginé qui peut se transformer sans tenir compte des lois physiques. Mais aucune de ces distinctions implique que la faculté de l'imagination puisse se dérober au pouvoir de faire apparaître et qu'il soit impossible de traduire ou de transformer la représentation de l'imagination en une représentation qui devient l'objet d'une perception visuelle.

Il n'est donc pas clair ce que Kafka a voulu dire lorsqu'il mentionne une impossibilité de dessiner l'événement du récit *La Métamorphose*, à moins que sa remarque ne concerne la spécificité de la fiction littéraire.

On peut différencier la fiction littéraire d'autres modalités de l'imagination de trois façons différentes. Il y a tout d'abord le langage qui a le pouvoir d'adresser l'imagination. Une ambiguïté apparaît quand la visibilité du perçu est soumise au pouvoir évocateur des mots, comme le dit Jacques Rancière dans son essai «S'il y a de l'irreprésentable?». D'une part, les mots rapportent à l'esprit ce qui n'est pas sous les yeux, ils montrent ce qui n'est pas démontrable, ils évoquent ce qui est absent, ils dévoilent ce qui est caché; d'autre part, ce pouvoir des mots présuppose un «défaut», une «retenue» qui leur est inhérente.¹⁷ Pour clarifier ce qu'il entend par ce défaut des mots, Rancière se réfère à l'exemple célèbre que donne Edmund Burke dans son traité sur le sublime et la beauté: «Les descriptions de l'Enfer et de l'ange du mal dans le *Paradis perdu* produisent une impression sublime parce qu'elles ne nous laissent pas voir les formes qu'elles évoquent et feignent de nous montrer».¹⁸ Le sublime n'est pas ici mentionné pour pouvoir thématiser les limites de la faculté de l'imagination par rapport aux idées de la raison, comme c'est le cas dans la philosophie de Kant, mais pour signaler la naissance de l'affect, suscité par le pouvoir des mots, qui échappe à la visibilité de la représentation. «A l'inverse, quand la peinture nous rend visibles les monstres qui assiègent la retraite de saint Antoine le sublime se change en grotesque». Autrement dit, le défaut inhérent aux mots dans la fiction littéraire, ce n'est rien d'autre que l'écart infranchissable qui persiste entre la visibilité telle qu'ils l'évoquent et la visibilité d'une perception visuelle.

La fiction littéraire se distingue aussi d'autres modalités de l'imagination parce qu'elle est un récit et tout récit est raconté par la voix du narrateur ou par une voix narrative. Pour qu'un enchaînement des mots devienne un récit, il n'est pas nécessaire que cette voix soit perceptible (comme dans une tradition orale où celui qui récite le récit se présente dans la position du narrateur) ni qu'il soit possible de l'entendre comme une expérience perceptible. Si une histoire est

17 RANCIÈRE 2003, 129.

18 RANCIÈRE 2003, 129.

récitée, la voix de celui qui récite n'est pas automatiquement identique avec la voix du narrateur. La présence de celle-ci dans le récit peut être complexe. Aristote distinguait déjà dans sa *Poétique* entre le récit présenté par un narrateur comme dans le cas de l'épopée («O muse, inspire-moi pour raconter le conflit ...») et le récit qui se déroule sur la scène sans présentation du narrateur comme dans le drame où les personnages prennent directement la parole.¹⁹ Dans la fiction littéraire, le narrateur peut être extrêmement visible comme dans la mise en scène de la première personne dans *Ecce homo* de Friedrich Nietzsche et il peut être complètement dérobé comme dans les longues descriptions neutres de Gustav Flaubert dans *L'Éducation sentimentale*. Entre ces deux extrêmes, les variations sont quasi infinies. Même dans le cas où elle n'est pas perceptible dans l'histoire, la voix du narrateur laisse des traces qui demandent d'être détectées et interprétées. Il en résulte que la voix du narrateur n'est pas toujours identifiable même si ses traces sont repérables dans le récit. Lorsque le narrateur écrit à la fin du «Verdict» après que le personnage s'est jeté du pont: «À ce moment, il y avait sur le pont une circulation littéralement folle».²⁰ il n'est pas clair qui parle à partir de quelle perspective.

Il y a une troisième manière par laquelle la fiction littéraire se distingue d'autres modalités de l'imagination. L'introduction et l'exploration d'un monde fictionnel constitue une expérience distinctive qui ne se réduit pas à l'expérience racontée de tel ou tel personnage et qui ne coïncide pas non plus avec la représentation de l'une ou l'autre scène dans le récit. C'est le récit comme tout et dans tous ses aspects qui sollicite une expérience à part à laquelle appartiennent l'instant où le récit prend son départ, le laps de temps qu'il veut embrasser, la (ou les) perspective(s) à partir de laquelle (desquelles) l'événement raconté est présenté, les connexions entre les scènes, le moment où le récit prend fin, ... parmi d'autres modalités temporelles du récit. L'expérience à laquelle invite la fiction littéraire se distingue donc parce qu'elle se rapporte à la temporalité de la

¹⁹ *La poétique* 48a19-23.

²⁰ KAFKA 1980, 191.

narration, qui ne coïncide pas avec le temps raconté, et à la connexion interne des événements qui est plus complexe qu'un simple enchaînement chronologique. Le roman de Proust, *A la recherche du temps perdu*, est sans doute l'exemple par excellence d'une œuvre littéraire qui a rendu visible cette complexité dans sa structure temporelle, en particulier parce que le roman raconte aussi tous les détours par lesquels le narrateur – à travers la perspective de son personnage présentée à la première personne – découvre sa vocation d'écrivain.

L'on comprend comment, à partir de ces trois caractéristiques, la visibilité évoquée par la fiction littéraire peut être différenciée de la visibilité caractéristique de l'image visuelle. Tandis que celle-ci se fonde sur la perception visuelle d'une image, celle-là renvoie au pouvoir évocateur des mots et au défaut qui leur est inhérent, à la voix du narrateur dont la présence est à détecter à l'intérieur de la fiction, et à l'expérience de la narration. Il s'ensuit que Kafka a de bonnes raisons pour rejeter comme impossible la proposition d'illustrer la couverture de la publication du récit *La Métamorphose* par l'image d'un insecte ou d'un jeune homme en train de se transformer en insecte. Une telle image n'est pas capable de saisir la signification ni l'expérience du récit. Elle ne peut qu'isoler une scène du récit en faisant abstraction de la temporalité de la narration (qui présente l'événement de la métamorphose) et en réduisant la connexion des interactions (qui lui rend sa signification). En outre, une telle image est incapable de rendre manifeste ce qui est peut-être le plus important: la voix du narrateur dans le récit de cette métamorphose. Et enfin, les mots qui évoquent dans le récit la métamorphose de Grégoire rendent visible d'une manière autre que ce qui devient visible par la représentation visuelle d'un dessin. Il n'est donc pas nécessaire d'interpréter la remarque de Kafka concernant l'impossibilité d'illustrer la couverture de la publication de son récit par un dessin de la métamorphose comme une expression implicite de l'interdit de l'image, mais nous pouvons la comprendre comme un souci authentique de faire justice à l'œuvre de fiction.

3. Témoignage et visibilité dans le récit *La Métamorphose*

Revenons au paradoxe qui se pose lorsque Kafka réclame avoir une connaissance «plus juste» du récit qui l'autorise de rejeter comme impossible la représentation de la métamorphose de Grégoire sur la couverture de la publication. Peut-être sommes-nous maintenant en mesure de mieux comprendre pourquoi il propose comme solution de rechange de dessiner les parents et le fondé de pouvoir devant la porte fermée de sa chambre ou bien les parents et la sœur devant la porte entrebâillée. Ces personnages, situés devant la porte de la chambre de Grégoire, sont proches de l'événement qui n'est pas montré par une telle mise en scène, mais est en train de se dérouler derrière la porte. Ainsi ces personnages créent-ils un rapport au lecteur: comme eux devant la porte qu'ils doivent entrer pour devenir témoin de l'événement, le lecteur se trouve devant le texte écrit qu'il doit commencer à lire afin de pouvoir participer à l'événement de la métamorphose. Les personnages soutiennent de cette façon l'accès au récit, ils invitent le lecteur à s'ouvrir pour la lecture et ils ébauchent en même temps par leur présence le contexte de l'interaction sans fixer la visibilité de l'événement.

En fait, la proposition de Kafka est reconnaissable. A partir de son émergence, le roman moderne s'est confronté au problème technique comment présenter à un lecteur une expérience étrange, non-partagée et de prime abord inaccessible. L'épopée classique a vu dans le héros la solution de ce problème: le héros atteint la connaissance de soi et finit par affirmer son identité à travers les épreuves de l'effrayant et de l'étranger qu'il doit subir. Odyssée raconte l'histoire de ses errances à la cour du roi Alkinos et il met en relief ses aventures en décrivant comment il a réussi à échapper par une ruse aux êtres merveilleux et effrayants qu'il a rencontrés. La véracité de son histoire – ce qui fait qu'il n'est pas démasqué par tant de récits comme un mythomane – est

garantie par l'identité qu'il affirme plusieurs fois lors de son récit devant les autres et par son désir authentique de retourner à Ithaque. Or, dans le roman moderne, cela a changé: le héros est devenu le problème. Il est lui-même un étranger, un excentrique, qui peut encore susciter des sympathies, mais qui est sans demeure et sans confiance dans le monde. Que penser de Don Quichotte? Comment comprendre une telle figure? Le lecteur peut-il avoir confiance en ses aventures qu'il prétend avoir vécues? Sans la présence de Sancho Panza au côté de son maître, il serait impossible de se faire une opinion de l'étrangeté de l'expérience de Don Quichotte. Ce n'est qu'en vertu de la perspective de ce généreux serviteur toujours proche de l'événement en cours que le brave et juste combat du maître s'avère être pour le lecteur un combat avec des moulins. Seules la position inébranlable de Sancho Panza et sa vue claire sur les choses, auxquelles se joint d'ailleurs la voix du narrateur, rend possible de distinguer dans le récit entre la perception d'un objet réel et l'expérience imaginée du personnage principal et de raconter de cette façon l'histoire des aventures de Don Quichotte. En vertu de sa proximité auprès de l'action de son maître, Sancho devient le témoin d'une expérience inquiétante qui lui révèle d'étranges perspectives sur les abîmes de la nature humaine. De cette façon, c'est lui qui ouvre pour le lecteur dans le récit un accès à une expérience qui lui paraît tout d'abord insensé, incompréhensible.

Ce n'est pas par accident que la narration dans le contexte du roman moderne s'appuie sur un personnage qui se trouve dans la position du témoin par rapport à l'événement sans le subir directement. Il s'agit d'une stratégie narrative qui permet d'établir un point de vue suffisamment stable afin de pouvoir raconter l'événement lorsque l'étrangeté de celui-ci est telle que le personnage qui le subit risque d'en être écrasé. Dans ce cas, le problème central de la technique narrative consiste à pouvoir contourner ce risque et à articuler la perspective à partir de laquelle l'étrangeté d'une nouvelle expérience peut être racontée. Il s'agit de trouver la distance "juste" par rapport à ce qui est raconté. Si la distance est trop grande, la narration ne peut

qu'enregistrer l'étrangeté par un enchaînement détaillé des faits et actions. Une telle perspective a pour résultat de mettre en valeur la prise de conscience réalisée à travers les événements et de subordonner à celle-ci la description de l'expérience subie, aussi exigeante qu'elle puisse paraître. Si, en revanche, la perspective est trop proche de l'événement au point d'y être enchevêtrée, l'étrangeté de l'événement est trop insistante de sorte qu'elle ébranle l'évidence de la narration. Entre ces deux extrêmes, le témoin dans le récit semble se trouver dans la position "juste" pour définir et stabiliser le rapport à l'événement raconté et d'établir de cette façon un lien reconnaissable et accessible en vertu duquel le lecteur peut s'orienter dans le monde du récit. Le témoin est suffisamment proche de l'étrangeté de l'événement pour pouvoir l'affirmer et le relater et il reste à la fois suffisamment à distance pour ne pas en être submergé.

Examinons à partir de quelle perspective le rapport à l'événement de la métamorphose de Grégoire est établi dans le récit de Kafka. La voix du narrateur reste voilée: elle ne coïncide pas avec la perspective du personnage principal, mais elle n'est pas non plus présente dans le récit comme une autre voix à la première personne. Le narrateur est à distance de l'événement et il n'est pas identifiable en tant que tel dans le récit. Cependant, le narrateur est si intimement lié au personnage principal qu'une grande partie du récit est écrite à partir de la perspective de celui-ci. Il en résulte que le lecteur découvre le monde tel que Grégoire est en train de l'éprouver: sa chambre à coucher, son rapport au monde du travail, sa position dans la vie familiale, ses rapports aux parents, sa tendresse pour sa sœur ... mais tout cela transformé par le constat – par lequel s'ouvre le récit – qu'il s'est transformé en une vermine gigantesque (*Ungeziefer*). L'engagement du narrateur dans la description de cette transformation est remarquable. Il essaie de rendre plausible et compréhensible au lecteur l'invraisemblable et l'inconcevable. Il décrit en détail les nouvelles possibilités corporelles et motrices inévitablement limitées et inconfortables dont Grégoire doit désormais tenir compte et il explique minutieusement le comportement et les pensées du

personnage, qui essaie de s'accorder avec la nouvelle situation. Autrement dit, le narrateur semble bien engagé à sauver la position du témoin au moment où la possibilité de présenter un témoin dans le récit est détruite. Le rapport entre le monde auquel appartient Grégoire et dans lequel il fait sens de parler d'un témoin, d'une part, et la situation dans laquelle il se retrouve après la métamorphose, de l'autre, est un rapport d'exclusion que le récit même confirme: Grégoire veille scrupuleusement à ce que la porte de sa chambre vers la salle à manger reste fermée. Au moment où on réussit enfin à l'ouvrir, il est dit que les personnages, indignés par l'horreur, détournent leur regard: le fondé de pouvoir «bat en retraite», la mère «tomb[e] au centre du cercle familiale» et le père «serr[e] les poings d'un air méchant, comme pour rejeter Grégoire dans sa chambre, regard[e] la salle à manger d'un œil perplexe, se couvr[e] les yeux de ses mains». ²¹ Dans cet écart, où la possibilité de partager un monde commun est détruite et où Grégoire est devenu pour les autres personnages du récit littéralement un être inaccessible, c'est le narrateur qui cherche à maintenir une communauté avec le lecteur et à lui rendre accessible l'étrangeté inapprochable de la métamorphose.

Il est bien possible que Kafka, en s'attribuant une connaissance «plus juste» du récit, se rendait compte qu'un tel écart ne peut se manifester qu'à l'intérieur du récit (précisément en vertu de la présence ambiguë de la voix du narrateur et le pouvoir évocateur des mots) et que c'était la raison pour laquelle il propose d'illustrer la couverture non pas par l'image de la métamorphose, mais par la scène où un des personnages se trouve devant la porte de la chambre de Grégoire. Le dessin de la métamorphose n'offre qu'une vue directe de l'événement tout en perdant l'expérience de l'écart et son caractère inaccessible, tandis que l'image du personnage devant la porte signale un écart et appelle le lecteur à entrer dans le récit pour en savoir plus. Cette interprétation semble éliminer le paradoxe créé dans la lettre de Kafka à son éditeur parce qu'elle révèle les limites qu'une théorie de témoignage impose à la fiction. Son récit n'est pas simplement l'approche narrative d'un

21 KAFKA 1980, 204-5.

événement étrange présenté et raconté par un narrateur avec l'intention de le mettre en rapport avec un monde commun, partagé, reconnaissable par l'intermédiaire de la position du témoin, mais il transforme aussi la narration en une expérience étrange par laquelle devient visible ce qui est séparé et inaccessible, ce qui ne peut pas être mis en commun, ce qui est enfermé en soi-même et exclu du monde reconnaissable. Or, le paradoxe ne disparaît pas tout à fait. Car, en s'attribuant une connaissance «plus juste» du récit, Kafka suggère tout de même avoir un rapport intime avec l'expérience d'étrangeté racontée et un rapport de familiarité avec le narrateur dans le récit tandis que celui-ci ne dispose plus d'une position identifiable dans le récit et que celle-là lui dérobe toute intimité et ne lui livre aucun savoir adéquat.

Maurice Blanchot, qui, selon son biographe, a tôt rencontré les romans et les récits de Kafka,²² a été en ce point plus radical que ce dernier. Dans son premier roman, *Thomas l'obscur* (1941), l'étrangeté du récit est à ce point qu'elle semble exclure jusqu'à la possibilité de la lecture. Le personnage principal est séparé du monde et des autres et, tout comme Grégoire dans *La Métamorphose*, il ne lui est pas permis de disparaître dans cet être à l'écart. En plus, comme dans le récit de Kafka, il n'est plus possible d'identifier la voix du narrateur: elle est externe à la perspective du personnage, mais à la fois si intimement liée à celle-ci qu'elle est capable de suivre et de décrire toutes les expériences limites et les métamorphoses que subit le personnage en des formules envoûtantes qui semblent mettre en question la compréhensibilité du langage même. Mais le récit de *Thomas l'obscur* rend aussi visible que cette absence d'identité implique une absence de stabilité et c'est en cela qu'il est plus radical que le récit de Kafka. La perspective à la première personne n'est pas tout à fait absente de la narration, mais chaque fois qu'elle apparaît dans le récit et prend la parole, il est impossible pour le lecteur d'identifier qui parle (à une exception près que nous mentionnons tout à l'heure). Au début du récit, la voix qui parle à la première personne est attribuée «au cri

22 BIDENT 1998, 129.

raque par lequel les chats donnent à entendre qu'ils sont des animaux sacrés». ²³ Cette voix est nommée «incompréhensible» et elle contredit immédiatement la possibilité de la saisir comme un témoignage: «J'entends une voix monstrueuse par laquelle je dis ce que je dis sans que j'en sache un seul mot». ²⁴ A la fin du roman, Thomas prend lui-même la parole à la première personne, mais dans ce monologue, il cesse d'exister comme personnage: «On pouvait m'appeler Thomas, on pouvait me décrire à la manière des autres hommes, comme ayant un caractère et même une histoire, j'étais en réalité inexistant sous le nom de Thomas. C'est même ce qui a rendu mon destin inexplicable». ²⁵ Celui qui parle dans ce monologue, n'est plus déterminable de façon non-équivoque. Le «je» du monologue s'identifie avec des positions différentes qui se révèlent être aussi des non-positions: l'homme éternel, la mort, l'univers, l'absence, le créateur, le néant.

Toujours est-il que la position du témoin est encore reconnaissable dans le personnage d'Anne (et celui d'Irène qui a été éliminé dans la deuxième version du récit de 1950). Ces deux personnages tentent d'entrer en contact avec Thomas, d'approcher son étrangeté et de la situer dans un monde partagé. C'est pourquoi ils ont dans le récit une fonction médiatrice par rapport à l'étrangeté trop absolue du personnage principal. Leur recherche échoue toutefois. Les mots par lesquels ils tentent d'interpeller Thomas et de le décrire restent sans suite de sorte que leur signification est suspendue: «Ce que vous êtes, dit-elle, ...». ²⁶ La tentative d'Irène de se forcer un accès immédiat à l'étrangeté de Thomas finit par une action autodestructive. Anne, de son côté, subit dans sa recherche une transformation si radicale, décrite comme une expérience de mourir, que le sens même de son entreprise se perd. A la fin de son épreuve, au moment où «elle savait [...] ce qu'il fallait dire à Thomas, elle connaissait exactement les mots que toute sa vie elle avait cherchés pour l'atteindre [...] elle pensait à

23 BLANCHOT 1941, 44 (BLANCHOT 1950, 34).

24 BLANCHOT 1941, 45 (BLANCHOT 1950, 35).

25 BLANCHOT 1941, 211.

26 BLANCHOT 1941, 67 (BLANCHOT 1950, 61).

quoi bon – ce mot aussi était le mot qu'elle cherchait –, Thomas est insignifiant. Dormons».²⁷ L'emploi du présent dans cette expression est remarquable puisque c'est le seul moment où le narrateur rejoint la perspective de son personnage.

Par rapport à l'étrangeté évoquée par le personnage principal, il n'est plus possible de garder une distance "juste" qui permet de rendre accessible pour le lecteur l'étrangeté de l'événement et de la relater à un monde partagé. Blanchot a réussi ainsi une expérimentation remarquable: il a écrit avec les règles du genre romanesque une histoire dans laquelle la position du témoin et la voix du narrateur qui s'appuie sur la modalité du témoignage restent en défaut. Sans doute, Blanchot rencontre ici la limite du genre romanesque, puisqu'il touche à la compréhensibilité de la narration. Comme la perspective à partir de laquelle elle pourrait devenir descriptible reste en défaut, l'expérience évoquée dans ce roman est une expérience dont le lecteur est exclu. Celui-ci est sans appui dans le récit, appui qui lui permettrait d'avoir accès au monde raconté et de garder une distance à l'égard de l'événement relaté. C'est pourquoi le lecteur se trouve exposé à la matérialité et au mouvement des mots. Blanchot révèle ainsi une visibilité qui n'existe que dans l'espace ouvert par le récit de fiction – une visibilité qui est capable de susciter un monde dans lequel Thomas, Irène, Anne commencent à interagir. De cette interaction, il est impossible de trouver un équivalent visuel qui pourrait servir comme illustration de l'événement central du roman pour la couverture de sa publication. En fait, le choix des représentations est dans ce cas tout aussi illimité que déplacé. La force d'expression de n'importe quelle scène du roman est de toute façon moins poignante que ce que les deux mots du titre du roman sont capable d'évoquer: Thomas, l'obscur.

27 BLANCHOT 1941, 206 (BLANCHOT 1950, 98).

4. En guise de conclusion

J'ai examiné dans cet article le rapport qu'une philosophie herméneutique établit entre fiction et témoignage. J'ai voulu montrer la limite de ce rapport et j'ai cherché à la fois à mieux comprendre la modalité du témoignage comme technique narrative à l'intérieur de la fiction littéraire. C'est le récit *La Métamorphose* de Kafka qui m'a permis d'élaborer cet examen, en particulier à partir de la remarque paradoxale de l'auteur qui rejette le dessin de la métamorphose de Grégoire en insecte comme illustration sur la couverture de la publication de son récit alors qu'il se réclame en vertu de sa proximité à l'égard du récit une connaissance «plus juste» de l'événement raconté. Pour comprendre le rejet de Kafka, j'ai cherché à différencier la visibilité évoquée par la fiction littéraire et la visibilité d'une représentation visuelle. Pour comprendre le rapport du témoin que Kafka revendique à l'égard de son récit de fiction, j'ai mis en relief l'importance de la recherche d'une distance "juste" à l'intérieur du récit par rapport à l'événement raconté afin de pouvoir le raconter. Le résultat de cet examen est double. Contre une approche herméneutique de la fiction littéraire, il faut donc affirmer l'importance de la distinction entre fiction et témoignage parce que la fiction est capable de délinéer un domaine où le témoin ne peut entrer qu'en perdant sa fiabilité, c'est-à-dire en perdant justement la condition qui rend possible de l'accepter comme témoin: le séparé, le non-partageable, l'indéfinissable, l'incommunicable, l'inaccessible, l'obscur, l'imaginaire. Mais pour cette même raison, il faut affirmer aussi en faveur d'une approche herméneutique que le récit de fiction s'appuie sur une modalité de témoigner, car ce n'est qu'en vertu d'une telle technique narrative qu'elle est capable de mettre le séparé et l'incommunicable en rapport avec un monde commun et reconnaissable.

Références

- AGAMBEN, G. 2003 [1998]. *Ce qui reste d'Auschwitz. L'archive et le témoin. Homo sacer III*. Traduit par Pierre Alferi. Paris: Rivages poche/Petite Bibliothèque.
- ARISTOTE, 1980. *La poétique*. Texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot. Paris: Seuil.
- BIDENT, Ch. 1998. *Maurice Blanchot, partenaire invisible. Essai biographique*. Seyssel: Champ Vallon.
- BLANCHOT, M. 1941. *Thomas l'obscur*. Paris: Gallimard.
 – 1950. *Thomas l'obscur. Nouvelle version*. Paris: Gallimard.
- DERRIDA, J. 1996. «Demeure. Fiction et témoignage». In M. Lisse (sous la direction de), *Passions de la littérature*. Paris: Galilée, 13-73.
- HEIDEGGER, M. 1986 [1927]. *Sein und Zeit*. Tübingen : Max Niemeyer Verlag.
- KAFKA, F. 1975. *Briefe 1902-1924*. Herausgegeben von Max Brod. Frankfurt am Main: Fischer.
 – 1980. *Œuvres complètes II*. Traduit par Claude David, Marthe Robert et Alexandre Vialatte. Paris: Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade».
 – 1984. *Œuvres complètes III*. Traduit par Marthe Robert, Claude David et Jean-Pierre Danès. Paris: Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade».
- KERMODE, F. 1979. *The genesis of Secrecy. On the Interpretation of Narrative*. Harvard: Harvard University Press.
- LEVI, P. 1987 [1947]. *Si c'est un homme*. Traduit de l'italien par M. Schruoffeneger. Paris: Julliard. .
 – 1998 [1997]. *Conversations et entretiens 1963-1987*. Traduit de l'italien et de l'anglais par T. Lager, de l'allemand par D. Autrand. Paris: Robert Laffont.
- MESNARD, Ph. & KAHAN, Cl. 2001. *Giorgio Agamben à l'épreuve d'Auschwitz*. Paris: Kimé.
- MESNARD, Ph. 2011. *Primo Levi. Le passage d'un témoin*. Millau: Fayard.
- RANCIÈRE, J. 2003. *Le destin des images*. Paris: La Fabrique.

- RICŒUR, P. 1990. *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil.
- 1985, *Temps et récit*. 3. *Le temps raconté*. Paris: Seuil.
- WALTON, K. 1990. *Mimesis as Make-believe: On the Foundations of the Representational Arts*. Harvard: Harvard University Press.
- WATT, I. 1957. *The Rise of the Novel*. London: Chatto and Windus.