

DOI: 10.17234/SRAZ.64.4

UDC: 82.0

UDC: 81'38

Original scientific paper

Reçu le 10 octobre 2019

Accepté pour la publication le 20 décembre 2019

## Jeu et désespoir : l'écriture chez Nietzsche et Kafka<sup>1</sup>

Anne Duclos  
Université de Poitiers  
anneduclos@gmail.com

Chez Nietzsche comme chez Kafka, l'écriture est un acte et une expérience avant d'être une production linguistique et conceptuelle. Le parallèle entre les deux auteurs se justifie par le fait que chacun est comme en miroir de l'autre, exprimant un même rapport à l'écriture mais toujours en négatif l'un de l'autre. Ainsi, l'écriture philosophique de Nietzsche est remarquable par son caractère littéraire, quand l'écriture littéraire de Kafka est d'une abstraction toute philosophique. Travail du corps autant que de la pensée, chez les deux auteurs, l'écriture se joue selon trois mouvements, celui de la coïncidence, celui de la distance et celui de la dissolution. Le paradoxe cruel est que l'écriture implique à la fois la coïncidence et la distance avec soi-même. Ce sont précisément ces mouvements parfois antithétiques qui expliquent que l'acte d'écrire soit pour Nietzsche le lieu essentiel de l'expérience philosophique, non pas la mise en forme d'idées et de concepts mais leur manifestation vivante. Dans ce rapport complexe entre l'écriture et la pensée, la pensée prend forme à la fois dans la langue et malgré la langue, ambiguïté qui se retrouve dans le statut qu'occupe la métaphore, point de départ pour Nietzsche et contre-modèle pour Kafka.

*Mots clefs* : Nietzsche, Kafka, écriture, style, métaphore, concept, antithèse

Je voudrais partir de deux écrivains, l'un pratiquant une écriture dite philosophique et l'autre une écriture dite littéraire, mais qui ont en commun d'avoir un rapport ambigu à l'écriture et à leur activité d'écrivain. L'intérêt de ce rapport ambigu, et dont on verra ensuite en quoi il est ambigu, c'est qu'il permet d'isoler l'écriture en tant qu'écriture, et donc d'observer et d'analyser le fait que constitue l'acte d'écrire pour eux.

Si le rapprochement entre Nietzsche et Kafka est fructueux, c'est qu'on peut les voir comme en miroir, chacun représentant le négatif de l'autre. Nietzsche semble n'écrire qu'en passant, sans y penser, mais abondamment, dans la joie et dans l'expansion ; alors que Kafka est littéralement obsédé par le fait d'écrire mais

---

<sup>1</sup> La réalisation de cet article a bénéficié du soutien accordé par les ministères de l'Europe et des Affaires étrangères (MEAE) et de l'Enseignement supérieur, de la Recherche et de l'Innovation (MESRI).

écrit peu et toujours douloureusement, dans la restriction. Ils répondent à bien des égards à une même démarche, chacun proposant finalement une modalité de réalisation possible d'un rapport à l'écriture relativement similaire. Similaire au moins dans l'importance et la valeur accordée à l'écriture, qui est expérience et expérimentation, activité pleine et non moyen ; et dans le rapport que cette expérience de l'écriture entretient avec autre chose qu'elle et qu'on peut faut de mieux appeler la pensée. Il n'y a donc pas d'un côté Nietzsche en poète raté, ni de l'autre Kafka, penseur en échec, mais un philosophe qui fait œuvre de philosophe en prenant la musique et la poésie comme un modèle possible ; et un écrivain qui fait œuvre d'écrivain en puisant dans l'abstraction de la pensée. Ce qui donne ces mélanges relativement inédits : une écriture philosophique extrêmement colorée, vivante, bruyante, et imagée ; et une écriture littéraire extrêmement abstraite, aussi dépourvue de sons et de couleurs qu'un rêve.

Il faut d'abord essayer de cerner ce que signifie écrire chez ces deux écrivains, écrire à la fois comme acte linguistique, comme figure de la pensée et comme action ayant une signification propre. Le tout pouvant être résumé à travers trois mouvements, celui de la convergence ou de la coïncidence, celui de la distance et celui de la dissolution.

Écrire est d'abord un acte. Kafka parle même d'une « observation devenue acte<sup>2</sup> » (*Tat-Beobachtung*). Par cette insistance sur l'action, il dissocie explicitement l'écriture comme expérience, de l'écriture comme résultat ou production. Bien qu'il emploie très fréquemment, dans son journal et sa correspondance, le terme de « littérature », qu'il écrive « Je ne suis que littérature, [...] je ne peux et ne veux pas être autre chose<sup>3</sup> », il ne parle presque jamais de théorie littéraire, commente et analyse très peu ses lectures, n'aborde pas non plus l'écriture sous l'angle en somme technique de l'écrivain. Ce dont il parle, c'est de la valeur de ce qu'il écrit, mais là encore en distinguant l'expérience et le résultat. Il écrit ainsi dans une lettre :

cette activité littéraire est de la façon la plus cruelle [...] pour tout être qui m'entoure, la chose qui m'importe le plus sur terre, un peu ce qu'est au fou son délire (s'il le perdait, il deviendrait « fou ») [...]. Cela n'a rien à voir avec la valeur de ce que j'écris, je le redis encore ici, cette valeur je la connais plus qu'exactement, mais je connais tout autant la valeur que cela a pour moi<sup>4</sup>...

Non seulement il distingue la valeur littéraire et la valeur expérimentale, qui devient pour lui valeur vitale ; mais plus encore, et de façon assez nietzschéenne, il estime la première à la hauteur de la deuxième. Le résultat ne vaut réellement que par ses conditions de production, c'est l'acte qui permet d'évaluer le résultat et non l'inverse. Selon ce qu'on pourrait appeler, pour creuser le parallèle entre Nietzsche et Kafka, une généalogie kafkaïenne.

---

<sup>2</sup> Kafka, *Journal*, 27 janvier 1922.

<sup>3</sup> Kafka, *Journal*, 21 août 1913, OC, tome III, p. 307.

<sup>4</sup> Kafka, Lettre à Robert Klopstock, fin mars 1923, OC, tome III, p. 1212.

D'où son obsession pour l'écriture en tant qu'acte, c'est-à-dire son obsession pour tout ce qui précède et accompagne l'écriture : l'emploi du temps, la solitude, le sommeil, le silence d'une pièce où travailler. De tout ça il parle abondamment, et jamais de considérations narratives. Ce qui compte avant tout en effet, c'est l'acte d'écrire, c'est-à-dire l'écriture comprise comme un présent (la performance) et non comme un passé (la production). Écrire, pour Kafka, est d'abord une façon de coïncider avec soi-même de la manière la plus exacte possible ; c'est une perpétuelle recherche de justesse, moins dans le choix des mots et des situations, que dans l'adéquation entre l'écrivain, son sujet et le moment de l'écriture. Aussi la seule bonne manière de travailler pour lui consistait à écrire d'une traite, des heures durant, la totalité d'un récit. L'écriture du *Verdict* dans la nuit du 22 au 23 septembre 1912 constitue pour Kafka une expérience fondatrice, à l'aune de laquelle toutes les autres seront mesurées. À propos de cette nuit, Kafka écrit que « Ce n'est qu'ainsi qu'on peut écrire, avec cette continuité, avec une ouverture aussi totale de l'âme et du corps<sup>5</sup>. » Au contraire, Kafka désespérait de l'écriture morcelée à laquelle son emploi le condamnait.

Cette notion de continuité se comprend donc chez Kafka également de façon temporelle, continuité dans le temps, l'écriture est une coulée qui est rendue possible par la durée. Mais il s'agit avant tout d'une continuité entre l'acte et l'acteur, qui prend la forme d'une coïncidence parfaite de l'auteur avec lui-même. Cette approche de l'écriture comme coïncidence rendue possible par une action est également conforme à l'approche nietzschéenne. La coïncidence, chez Nietzsche, n'est pas la saisie de ce qui échappe au langage ou à la pensée (la percée conceptuelle), mais la mise en ordre d'un désordre intérieur, ou la convergence de ce désordre dans un acte (celui de création).

Par l'acte d'écrire, ce n'est pas l'unité qui est reconstituée, unité du sens comme unité du philosophe ; au contraire, c'est justement parce qu'une telle unité n'existe pas pour Nietzsche, parce que l'individu est pour lui d'abord un agrégat d'instincts et de tendances différentes, c'est parce que cette unité n'existe pas qu'il est nécessaire d'écrire. Nietzsche écrit contre l'idée d'une telle unité, contre de façon explicite, en produisant un discours philosophique sur le sujet, et de façon implicite, par la forme foisonnante du style qui lui est propre. Il écrit non seulement contre cette idée, mais aussi à cause d'elle, à cause de cette multiplicité intérieure, à cause de cette guerre continuelle que les instincts se livrent en soi : par besoin non d'unité mais de convergence, pour imposer à ce désordre intérieur une direction commune et établir ce que Nietzsche appelle une hiérarchie des instincts. L'écriture est une convergence. C'est-à-dire qu'il s'agit d'abord, par l'écriture, pour Nietzsche, de faire quelque chose de ses instincts, de ne pas les étouffer ni les amputer, mais de parvenir au contraire à un accroissement de soi par une configuration adéquate de ses pulsions. L'écriture permet d'établir une telle configuration. C'est pour cela également que l'écriture se comprend chez Nietzsche comme chez Kafka avant tout comme un acte, celui d'écrire, dont le pendant est un autre acte, celui de lire. Le couple n'est pas d'abord celui écriture / texte, mais écriture / lecture.

---

<sup>5</sup> Kafka, *Journal*, 23 septembre 1912, OC, tome III, p. 294.

On peut utiliser ces notions de coïncidence et de convergence pour comprendre ce que Nietzsche appelle le style et l'importance qu'il lui donne. Le style, pour Nietzsche, n'est pas la mise en forme d'une idée ; la formulation est déjà l'idée elle-même. Nietzsche l'exprime essentiellement par la négative, par la critique de l'absence de style ou du mauvais style. Les deux travers sont le symptôme d'un manque de convergence et plus exactement de ce que Nietzsche identifie, dans la seconde *Considération inactuelle*, comme une séparation de l'intériorité et de l'extériorité. L'intérieur serait l'idée, l'extérieur sa formulation ou l'une de ses formulations possibles. Le mauvais style, que Nietzsche prête à l'époque moderne, et plus particulièrement à ses contemporains allemands, est « la remarquable opposition – inconnue aux peuples anciens – entre une intériorité à laquelle ne correspond aucune extériorité et une extériorité à laquelle ne correspond aucune intériorité<sup>6</sup> ». Parmi les critiques qu'il adresse aux Allemands, toujours dans cette *Considération inactuelle*, on peut lire : « nous autres Allemands d'aujourd'hui, qui souffrons plus que les autres peuples de cette faiblesse de la personnalité et de cette contradiction entre le contenu et la forme<sup>7</sup> ». Ou encore, toujours à propos de ses compatriotes : « Ils répudient ironiquement le sens de la forme. N'avons-nous pas le *sens du contenu* ? Ne sommes-nous pas le célèbre peuple de la profondeur intérieure<sup>8</sup> ? » Cette scission de la forme et du contenu, de l'intérieur et de l'extérieur est la conséquence de l'esprit réflexif, celui qui a un savoir sur le savoir, un « savoir sur la culture ». Ainsi ce passage :

Le savoir, dont on se gave sans, le plus souvent, en éprouver la faim, parfois même malgré un besoin contraire, n'agit plus comme *une force transformatrice orientée vers le dehors*, il reste dissimulé dans *une certaine intériorité chaotique*, que l'homme moderne désigne avec une singulière fierté comme sa « profondeur » spécifique. On dit alors qu'on possède le contenu, et qu'il ne manque plus que la forme ; mais c'est là, pour tout être vivant, une opposition totalement inappropriée<sup>9</sup>.

L'opposition se joue ici non plus seulement entre l'intérieur et l'extérieur, mais entre une force tournée vers l'extérieur et quelque chose qui stagne à l'intérieur. C'est parce que cette force est une « force transformatrice orientée vers le dehors » qu'elle rend inopérante le dualisme entre intérieur et extérieur. Le terme « orientée » est important puisqu'il dit aussi que ce n'est pas le hasard ou les caprices de l'inspiration qui permettent une telle coïncidence de l'intérieur et de l'extérieur, mais bien une concentration volontaire, disciplinée, qui s'oppose donc à ce que Nietzsche appelle ici l'« intériorité chaotique ». La pensée lorsqu'elle est ressassement intérieur, pure idiosyncrasie ineffable, est moins une pensée que le mouvement convulsif de quelques pulsions non canalisées. La vraie pensée

---

<sup>6</sup> Nietzsche, *CIn II*, §4.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> *Ibid.* Nous soulignons.

est au contraire ce qui est tourné vers le dehors, ce qui a immédiatement une forme. L'autre travers est naturellement l'insistance sur la forme, l'appui sur un centre de gravité totalement extérieur, qui aboutit à « une froide convention, une pauvre imitation ou même une caricature grossière. »

Le style auquel Nietzsche aspire et dans lequel il prétend travailler se caractérise au contraire par l'adéquation naturelle de l'extériorité et de l'intériorité, de la forme et du contenu, ou plus exactement par une si grande cohérence qu'il n'y a pas de sens à distinguer l'une de l'autre. Le style n'est pas pure forme, de même que l'idée n'est pas pure abstraction : l'acte d'écrire est justement la correspondance des deux. Le style n'est donc pas une chose avant tout formelle, de même que l'obsession d'écrire ne répond pas chez Kafka à des considérations techniques ; il est plutôt une configuration des instincts telle que intérieur et extérieur, forme et contenu se mettent à coïncider. Certes, la forme exprime le contenu, mais non pas avec l'idée d'une hiérarchie de valeur, ni même une hiérarchie chronologique (le contenu ne précède pas la forme) : les deux existent dans un même mouvement, une même action, l'action d'écrire (ou de lire).

Parce qu'écrire est une action, l'écriture est envisagée chez Nietzsche comme chez Kafka d'abord comme une activité matérielle et physique, nécessitant un environnement climatique adéquat, une nourriture particulière, une quantité de sommeil précisément mesurée, la présence ou l'absence de tel ou tel type de divertissements, autant de détails qui ont en commun, chez l'un comme chez l'autre, leur caractère obsessionnel et leur précision maniaque. Chose matérielle et corporelle, l'écriture est moins un travail du langage et de la pensée qu'un travail du corps, de la disposition intérieure, ou de ce que Nietzsche appelle les instincts et les tendances. C'est moins sur leurs sujets philosophiques ou narratifs que Nietzsche et Kafka écrivent, qu'à partir d'eux-mêmes et avec eux-mêmes, non en cédant au mythe du génie inspiré, que Nietzsche condamne, mais en se prenant comme chambre d'échos. C'est ce qui justifie que l'on trouve l'ethos nietzschéen presque à chaque page de ses écrits, de façon cohérente puisque lui-même affirme que le style et la pensée d'un auteur reflètent d'abord ce qu'il est physiologiquement et éthiquement. Toute écriture, selon Nietzsche, même philosophique, surtout philosophique, est une autobiographie, parce qu'elle est écriture d'un corps, qu'elle puise dans les pulsions, même si c'est parfois dans la vaine tentative de les refouler ou de les masquer. Nietzsche exploite consciemment ce fonds pulsionnel qui est généralement mis en œuvre de façon invisible : il cherche à jouer avec ces variations intérieurs et à en tirer partie. D'où l'association qu'il fait fréquemment entre le style et l'humeur. *Ecce Homo* est ainsi décrit comme un essai écrit dans « un style fait de belle humeur et d'affabilité. » Le concept d'humeur chez Nietzsche, et plus particulièrement de belle humeur (*Heiterkeit*) désigne le point où intérieur et extérieur se rejoignent, où la pensée et le corps relèvent des mêmes exigences, où un être de papier, tel que celui décrit dans *Ecce Homo*, est aussi un être de chair : et surtout, vice versa ! L'être de papier façonne l'être de chair.

En effet, l'écriture est pour Nietzsche également création de soi, puisque la convergence intérieure fait advenir une nouvelle configuration, ou donne un

sens à une configuration déjà existante. L'enjeu n'est pas spéculaire, comme dans toute autobiographie déclarée, mais bien de création ou de transformation de soi. Dans un fragment posthume, intitulé « La musique et le grand style », Nietzsche décrit ce processus, qui est aussi une exigence :

La grandeur d'un artiste ne s'évalue pas aux beaux sentiments qu'il suscite [...]. Mais, à la mesure dans laquelle il approche du grand style, dans laquelle il est capable de grand style [...] Maîtriser le chaos que l'on est : contraindre son chaos à devenir forme ; devenir nécessité dans la forme : devenir logique, simple, non équivoque, mathématique ; devenir loi – c'est là la grande ambition

Ce n'est pas à un idéal de perfection esthétique, ni de perfection de la formulation, de justesse de la pensée, que Nietzsche se réfère, mais bien à la perfection de cette dimension de coïncidence et de convergence que permet l'écriture, et qui fait qu'écrire signifie aussi se façonner soi-même. Comme souvent, on retrouve la même tendance dans le miroir que constitue Kafka, mais qui répond à une interprétation en apparence totalement opposée. Kafka qui écrit :

J'ai souvent pensé que la meilleure façon de vivre pour moi serait de m'installer avec une lampe et ce qu'il faut pour écrire au cœur d'une vaste cave isolée et verrouillée.

On m'apporterait mes repas, et on les déposerait toujours très loin de ma place, derrière la porte la plus éloignée de la cave. Aller chercher mon repas en robe de chambre en passant sous toutes les voûtes de la cave serait mon unique promenade. Puis, je retournerais à ma table, je mangerais avec circonspection et je me remettrais aussitôt à travailler.

Que n'écrirais-je pas alors ! De quelles profondeurs ne saurais-je pas le tirer ! Sans effort ! Car la concentration extrême ne connaît pas l'effort.

Certes il s'agit d'une provocation, puisque Kafka écrit ici à sa fiancée Felice, et qu'il cherche plus ou moins discrètement à la décourager de l'épouser. On peut néanmoins y voir, au minimum, la description de son fantasme de l'écriture. On ne trouve rien ici de l'accroissement de la puissance nietzschéenne, mais bien plutôt la volonté de se détourner de la vie, et donc de la lumière du jour, et d'amputer ou d'entraver toutes les pulsions qui ne sont pas dirigées vers l'acte d'écrire. Le résultat est pourtant bien la convergence des forces donnant naissance à une nouvelle force : c'est bien parce que la coïncidence dans l'acte d'écrire est réussie que « la concentration extrême ne connaît pas l'effort ». En se délestant de ce qui contredit son objectif, en renonçant à certaines parties de lui, Kafka remplit peut-être exactement l'idéal nietzschéen, mais il le fait selon la mesure de ses forces (ce qui correspond également aux principes de Nietzsche : il ne s'agit pas de devenir « le plus fort, le plus puissant de tous » mais « le plus fort et le plus puissant qu'on puisse être conformément à notre configuration pulsionnelle de départ »). Se détourner de la vie est peut-être justement la manière la plus juste que Kafka pouvait avoir de vivre et d'écrire.

La transformation et la création de soi dans l'acte d'écrire impliquent non seulement la coïncidence mais aussi la distance et l'écart. Le paradoxe de l'écriture est de nécessiter à la fois la convergence et la distance. Distance avec la langue et avec soi.

Le « pathos de la distance » est une expression et un thème récurrents chez Nietzsche, dont on peut trouver la manifestation jusque dans sa manière d'écrire. Les facultés que Nietzsche identifie chez lui, dans *Ecce Homo*, comme ayant été nécessaires à son œuvre sont également une description convaincante de son style :

Hiérarchie des capacités ; distance ; l'art de séparer, sans amener d'hostilité ; ne rien mélanger, ne rien « concilier » ; une multiplicité prodigieuse, qui malgré tout est l'antithèse du chaos – voilà la condition préalable, le long travail secret et la maîtrise artiste de mon instinct<sup>10</sup>.

L'organisation des instincts, qui est donc pour Nietzsche l'essence du travail de la pensée et de l'écriture, ne consiste pas à coller avec soi-même, à se laisser guider par les pulsions ; de même qu'il ne s'agit pas, on l'a vu, de se reposer sur de « beaux sentiments ». La coïncidence avec soi-même est la mise en ordre, la hiérarchie de ses facultés, et elle implique donc l'écart de soi à soi. Le style coloré, chatoyant, et en quelque sorte bruyant de Nietzsche est justement une manière de ne pas se laisser guider mais de tenir le gouvernail. Le style, ce que Nietzsche appelle le grand style, en ce qu'il montre l'écriture, montre l'outil, montre l'artifice, permet d'abord d'instaurer cette distance avec soi.

Par le style, c'est également la langue et la pensée qui sont mises à distance et rendues visibles : puisque l'écriture se montre, chez Nietzsche, ce sont également toutes les étapes de fabrication, les gestes de l'arrière-boutique qui sont révélés. On voit ici encore les marques de la dimension autobiographique que Nietzsche prête à l'écriture philosophique. Le style nietzschéen n'a pas avant tout une fonction poétique, c'est-à-dire d'expérimentation de la langue, mais plutôt d'expérimentation de la pensée, c'est-à-dire de transformer la pensée en expérience, de rendre compte de l'expérience d'une pensée. La mise à distance instaurée par le style permet alors de voir les idées et les concepts non comme des résultats, des objets définis, définitifs et clos, mais comme de la pensée en mouvement, une pensée qui en outre est toujours le résultat d'une expérience individuelle, d'une biographie. Selon les critères nietzschéens, cette présentation imagée, poétique, emphatique de sa pensée est finalement plus « objective » que la transcription de concepts en une langue philosophique sèche et précise.

Quant à la distance du style de Kafka, qui est un mélange d'abstraction aride et d'acuité des détails, elle répond à une même volonté de lucidité, mais une volonté plus désespérée, plus pessimiste. La distance kafkaïenne manifeste la tension entre le sujet et la pensée, le sujet et la langue, mais sans parvenir à la résoudre ; elle témoigne d'une grande foi dans la langue et révèle en même

---

<sup>10</sup> Nietzsche, *Ecce Homo, Pourquoi je suis si avisé*, 9, p.88.

temps son échec inévitable. D'un point de vue strictement stylistique, on a affaire, chez Nietzsche et Kafka, à deux formes de distance différentes : il y a la distance intempestive de Nietzsche, qui consiste à prendre de la hauteur, à élargir le regard, distance de myope qui prête attention aux grandes lignes et aux grands mouvements ; et la distance de l'œil de lynx qu'était Kafka, qui observe les détails et décrit les plus petits soubresauts intérieurs. A la très grande variété de tons et de formes de Nietzsche, son recours aux jeux de mots et aux paronomases, qui confinent au tic de langage, son usage constant des citations, s'oppose l'homogénéité de l'écriture de Kafka, qui contrairement à Nietzsche semble toujours écrire seul et dans le silence, c'est-à-dire sans laisser entrer les sons extérieurs. Là où Nietzsche écrit dans un grand déploiement vers l'extérieur, Kafka met en place une écriture du ressassement, qui tourne en rond sur elle-même et se décrit tournant en rond : l'image du cercle et de l'encercllement est d'ailleurs très fréquente chez lui. La force que requiert l'écriture, et qu'en même temps l'écriture crée et rend possible, est une force « tournée vers le dehors » chez Nietzsche, force centrifuge, et chez Kafka une force de repli intérieur, force sinon centripète, en tout cas obsidionale.

Dans les deux cas, il s'agit de marquer une distance là où on croit souvent chercher un rapprochement, c'est-à-dire entre l'auteur, la langue et le lecteur, et plus encore de creuser un écart entre l'auteur et l'auteur, entre la langue et la langue. L'écriture rendue visible permet de supprimer toute identification. C'est le « ne rien mélanger, ne rien "concilier" » de Nietzsche. C'est ainsi que l'on peut remplacer la réflexivité et la spécularité par la distance. Si en effet la distance vaut pour elle-même, tout comme l'écriture vaut pour elle-même, elle n'est pas un outil d'analyse, une manière de mieux regarder et découper une réalité ou une pensée – elle est déjà en elle-même une forme de pensée. Cette distance n'est pas de surplomb, même chez Nietzsche, elle n'est pas le point de vue de Sirius, mais peut-être plutôt au contraire une façon de ne pas s'appropriier les choses. Le paradoxe de la dimension profondément autobiographique de l'écriture de Nietzsche et de Kafka est qu'il ne s'agit pas de se tendre à soi-même un miroir ni d'opérer une ressaisie de soi ou de sa pensée ; mais plutôt de se mettre à l'écart, puisqu'il faut pour écrire se projeter, dans le cas de Nietzsche, ou se rejeter, dans le cas de Kafka, et probablement les deux à la fois, chez l'un comme chez l'autre.

L'ambiguïté de ces deux mouvements, en apparence antithétiques, est qu'ils sont tous deux des formes de délivrance. Si les deux premières figures de l'écriture, la coïncidence et l'écart, peuvent tenir ensemble malgré leurs possibles contradictions, il faut en ajouter une troisième, celle de la dispersion, de la dissolution, de l'arrachement, qui sont une manière non de mise à distance mais d'oubli de soi. Y correspondent l'extase dionysiaque chantée par Nietzsche, et par extension l'extase artistique, par laquelle on se délivre de la souffrance de l'individuation grâce à la dissolution des limites de l'être. Cette dissolution est aussi le signe d'une tension extrême et douloureuse entre l'impossible unité de l'être et la division tragique de soi, tension qui est presque écartèlement

et qu'exprime la figure de Dionysos dépecé, à la fois image de la délivrance – délivrance de l'individuation – et de la souffrance. Or ce mélange de délivrance et de souffrance, de libération de soi et de perte de son être est une image assez juste de ce que représente l'écriture, chez Nietzsche et chez Kafka, et probablement chez bien d'autres écrivains.

Les figures stylistiques ou stylistico-philosophiques de la métaphore, de la métamorphose et du renversement renvoient à cette tentation de la dissolution, qui se tient toujours à l'horizon de l'acte d'écrire. Bien que leurs significations soient nettement différentes, elles renvoient toutes à une même caractéristique de l'écriture, à une forme de dédoublement de soi, qui à la fois renforce et supprime les limites de l'être ; de même que l'image de la transformation dit bien qu'une chose était là avant de devenir autre. Ce troisième temps de l'écriture prend la forme de l'extase ou de l'euphorie chez Nietzsche, qui prend un évident plaisir à se disperser lui-même de livre en livre, à se métamorphoser aussi, à se montrer sous différents angles et en différents habits. Il justifie ainsi ces fréquentes variations et métamorphoses :

La multiplicité des états intérieurs étant chez moi extraordinaire, j'ai un grand nombre de styles possibles et je possède l'art du style le plus varié dont ait jamais disposé un humain.

La dispersion est présentée ici comme une forme de fidélité et de précision : c'est le paradoxe de l'écriture et de la pensée de Nietzsche, qui doit recourir à l'unité pour dire la multiplicité et inversement, seule manière semble-t-il de dire qu'unité et multiplicité sont les deux facettes d'une même réalité. Son ambiguïté est plus visible chez Kafka. Dire « Je ne suis que littérature », ce n'est pas affirmer la force et la densité d'un « je » mais au contraire le dissoudre dans un ensemble plus vaste : sujet et prédicat se trouvent renversés, sans que leurs singularités ne soient pour autant niées. La dissolution de soi est certes parfois consolation, mais elle est aussi aliénation, comme Kafka l'écrit dans une lettre :

La littérature me fait vivre, mais n'est-il pas plus juste de dire qu'elle fait vivre cette sorte de vie-là ? Ce qui naturellement ne veut pas dire que ma vie soit meilleure quand je n'écris pas. Dans ce cas, au contraire, c'est bien pis, c'est tout à fait intolérable et sans autre issue que la folie<sup>11</sup>.

L'ambiguïté de la dispersion est de ne constituer qu'un temps d'un rythme plus vaste : le retour est inévitable, qu'il se fasse dans la joie ou dans la douleur. L'ensemble des processus d'écriture et de pensée chez Nietzsche et Kafka apparaît comme un rythme à la fois saccadé et régulier qui fait alterner des phases de concentration et des phases de dilatation, rythme que Nietzsche pourrait qualifier de digestif, cette métaphore étant très fréquente chez lui, et qui en tout cas renvoie bien au corps comme lieu et nœud central, celui depuis lequel on écrit. Parce que l'écriture est la reprise d'un mouvement d'abord corporel de dissolution et de concentration, un acte qui nécessite à la fois la dissolution du moi et la

---

<sup>11</sup> Kafka, Lettre à Max Brod du 5 juillet 1922, OC, tome III, p. 1155.

concentration d'un je qui écrit, elle est aussi le lieu de la pensée, le moyen de faire advenir une pensée. Une pensée qui procède du corps et suit le mouvement de l'écriture, mais qui n'en est pas une simple conséquence. C'est là la complexité de cette définition de l'écriture : l'écriture vaut pour elle-même, l'acte d'écrire est aussi une fin en soi, mais la pensée n'est pas une excrétion de l'écriture. C'est justement parce que le moment de l'écriture permet de supprimer l'opposition entre intérieur et extérieur qu'il permet également à la fois la naissance et l'expression de la pensée. Écrire est aussi écrire-penser, c'est-à-dire disperser hors de soi ce qui est en soi.

Il faut maintenant regarder de plus près comment se manifeste ce rapport entre écriture et pensée. Rapport qui, chez Nietzsche et Kafka, et malgré toutes leurs différences, implique, pour le formuler de façon extrêmement rapide et sommaire, que la pensée prend forme à la fois dans la langue et malgré la langue. Ce qui n'est en fait qu'une autre manière de formuler une définition de l'écriture.

La notion de métaphore servira de point d'ancrage permettant à la fois de comprendre et comparer ce qui se joue, chez l'un et chez l'autre, dans ce rapport entre écriture et pensée. On prendra le mot de métaphore comme un résumé voire un symbole du style philosophique de Nietzsche, c'est-à-dire de son idée selon laquelle il faut parfois chanter plutôt que parler<sup>12</sup>, comme un mot économique qui renvoie au fait que le style a chez Nietzsche une signification philosophique, que l'écriture « littéraire » est un élément indispensable à sa pensée. Chez Kafka, la métaphore constitue un point d'entrée vers une implicite théorie non pas littéraire mais linguistique, qu'il ne déroulera jamais entièrement, et qui se joue notamment sur les figures de la métaphore et de l'antithèse. Théorie implicite certes mais assez présente cependant pour être l'une des justifications au fait que l'on puisse « faire de la philosophie » sur ou à partir de Kafka.

Contrairement à Kafka, Nietzsche part de la métaphore : la métaphore n'exprime ni ne relance le concept, elle est première par rapport à lui. Ce n'est pas seulement une figure stylistique, pas seulement une figure tout court, la métaphore n'est pas métaphore de la réalité, c'est plutôt que la réalité fonctionne de façon métaphorique. Elle correspond en tout cas à la position philosophique de Nietzsche, qui rejette l'idée de l'unité, de la fixité, de l'atomisme, et affirme au contraire que la perspective est « la condition fondamentale de toute vie<sup>13</sup> ». La métaphore, qui rapproche deux signifiés et renverse leur rapport de hiérarchie, révèle que tout est perspective. Sans la métaphore, le concept se comprend soit comme une image fixe, et donc imparfaite, du monde pourtant mobile, soit comme la croyance en l'existence d'essences derrière le monde mobile. Il faut une langue ondoyante pour rendre compte de ce que la réalité est versatile. De même que, dans ce monde de perspective, une facette peut recevoir plus ou moins de lumière, prendre puis perdre de son importance, de même certaines expressions, images

---

<sup>12</sup> Nietzsche, *NT*, « Essai d'auto-critique ».

<sup>13</sup> Nietzsche, *PBM*, préface.

ou concepts nietzschéens changent de sens d'un livre à l'autre. Par sa versatilité et sa plasticité, la langue métaphorique suit mieux le mouvement de la pensée, que Nietzsche souhaite léger, plein d'esprit et de belle humeur, qualités qui donnent de l'oxygène à la pensée, qui impliquent de penser en plein air et non dans une cave.

Dire que la métaphore est première, ce n'est pourtant pas l'opposer au concept, c'est dire au contraire que leur distinction ne tient pas. Les concepts, comme tous mots, ne sont que des transpositions métaphoriques de la pensée. Nietzsche écrit :

De même que pour le poète dramatique le mot et le vers ne sont qu'un balbutiement en langue étrangère, par lequel il essaie de dire ce qu'il a vécu et vu et qu'il ne peut traduire directement que par la mimique et la musique, l'expression de toute intuition philosophique profonde par la dialectique et la réflexion scientifique est sans doute l'unique moyen de communiquer ce qui a été vu par le penseur, mais c'est un moyen misérable, ce n'est qu'une transposition métaphorique et absolument inadéquate dans une autre sphère et dans une autre langue<sup>14</sup>.

L'écriture doit être métaphorique parce que la langue est métaphorique, et la langue est métaphorique parce que la réalité est métaphorique. Cela signifie aussi que Nietzsche reste toujours conscient de l'artificialité de la langue, y compris lorsqu'il en exploite toutes les dimensions. C'est également le sens de son écriture visible, voyante, dont on peut énumérer quelques traits : usage extrêmement présent des signes de ponctuation (tirets, points d'exclamation, d'interrogation, de suspension), abondance d'italiques, jeu avec l'étymologie des mots, effets d'assonances et d'allitérations ; ce sont autant de marques d'insistance, qui ne soulignent pas seulement des idées mais la langue elle-même. La langue est travaillée peut-être autant que la pensée, par intérêt linguistique et littéraire, mais aussi parce que manque la langue qui saurait exprimer les intuitions philosophiques, qui ne serait pas qu'un moyen misérable et inadéquat. Le travail de la langue doit accompagner le travail de la pensée, parce qu'il faut façonner cette langue qui sera capable de transcrire les idées sans les dénaturer. Cela signifie aussi que la fonction de l'écriture n'est pas, pour Nietzsche, de représenter le réel, mais au contraire de signifier que la langue en est incapable, de marquer, par ce style bruyant, l'écart irréductible entre le monde et la langue, entre la pensée et la langue. L'écriture n'est pas rapprochement, mais une nouvelle fois écart. Dans le même temps cependant, elle permet l'exploitation des propriétés plastiques de la langue – c'est ce qu'on appelle le style –, par lesquelles non pas représenter mais présenter, donner à voir en reproduisant le mouvement et l'impression d'une pensée plutôt qu'en l'exposant factuellement. Le style nietzschéen cherche à modeler la langue afin qu'elle rende compte de l'état intérieur du penseur : l'exposé purement conceptuel équivaldrait pour lui à l'autopsie d'un corps mort, quand il veut donner à voir au contraire le mouvement d'une pensée vivante. Une manière de l'envisager serait de dire que la langue est par nature défaillante, et c'est sur cet aspect qu'insiste Kafka.

---

<sup>14</sup> Nietzsche, *La Philosophie à l'époque de la tragédie grecque*.

Alors que la métaphore est pour Nietzsche ce qui supplée aux défaillances, elle est pour Kafka le signe même des défaillances – ce qui n'est pas contradictoire, mais montre que ce sont les deux différents côtés d'une même pièce qui sont examinés par l'un et par l'autre. Kafka écrit dans son journal :

D'une lettre : "Je m'y réchauffe durant ce triste hiver." Les métaphores sont une des nombreuses choses qui me font désespérer de l'écriture. Le manque d'autonomie de l'écriture, l'assujettissement à la bonne qui fait du feu, au chat qui se chauffe près du poêle, même au pauvre vieux qui se réchauffe. Toutes ces choses ont un fonctionnement autonome, ayant ses lois propres, seule l'écriture est privée de secours, ne loge pas en elle-même, est jeu et désespoir<sup>15</sup>.

Jeu et désespoir, cette formule résume le paradoxe qui anime peut-être tout écrivain : il faut à la fois désespérer de la langue et avoir foi en elle pour faire ce travail d'écriture. Ce dont Kafka désespère ici, c'est de l'absence d'autonomie de la langue, qui finit toujours par être obligée de se référer au réel, et qui est toujours moins que le réel. Une réaction possible, celle de Nietzsche, est de faire porter l'accent sur le jeu, de voir dans cette faiblesse une source de libertés : puisque l'écriture n'est pas tenue à l'impossible, elle peut être l'espace de toutes les inventions et de tous les amusements. Kafka au contraire ne choisit pas de considérer cette carence comme une occasion d'expérimenter la gratuité et donc la plasticité de la langue, mais au contraire de prendre toute la mesure du vide inscrit dans l'écriture, de faire le tour de cette absence, d'en porter le poids. Plutôt que d'insuffler vie et images à la langue afin que l'écriture soit le lieu où non seulement s'exprime mais également vit la pensée, il suit jusqu'au bout sa déchéance, la laisse tourner à vide et s'assécher, si bien que ce n'est plus la langue qui devient pensée, mais au contraire la pensée qui n'est plus qu'une manifestation linguistique.

Dix ans plus tôt, dans son journal, Kafka expérimentait et théorisait déjà cette approche de la langue qui fait de l'écriture non pas ce qui pointe vers des signifiés, mais au contraire le lieu des seuls signifiants, c'est-à-dire une coquille vide qui ne semble exister que par elle-même. Ce texte porte cette fois-ci sur la figure de l'antithèse :

Je suis sûr de mon aversion pour les antithèses. Certes, elles se présentent à l'improviste, mais elles ne surprennent pas, car elles ont toujours été là, toutes proches ; quand elles étaient inconscientes, elles ne l'étaient que par leur bord extrême. Certes, elles engendrent une manière de penser profonde, riche et sans failles, mais seulement à la manière d'une figure dans la "roue de la vie" ; nous avons tourné en rond à la poursuite de notre petite idée. Autant elles peuvent être variées, autant elles sont sans nuances, elles poussent entre vos mains comme si elles étaient gonflées d'eau et si, au début, elles paraissent vouloir atteindre des dimensions infinies, leur taille finale est moyenne et invariable. Elles s'enroulent sur elles-mêmes,

---

<sup>15</sup> Kafka, *Journal*, 6 décembre 1921.

ne peuvent pas être étendues, vous donnent un point d'appui, sont comme des trous dans le bois, comme un assaut mené sur place et, ainsi que je l'ai montré, attirent sur elles les antithèses. Puissent-elles les attirer toutes et pour toujours<sup>16</sup>.

L'antithèse est une figure de pensée et non de mots, et pourtant dans ce texte, l'antithèse est abordée moins comme la confrontation entre deux idées que comme une structure à la fois verbale et matérielle, voire topographique : elles existent par leurs « bords », par leur « dimensions », elles sont une matière enroulée plutôt qu'étendue etc. Il est pourtant difficile de se faire une représentation mentale du signifié dont ce texte prétend parler : non que les signifiants existent par eux-mêmes, comme s'ils contenaient leur propre valeur, mais plutôt qu'ils se trouvent presque entièrement vidés de toute signification. Le texte est dynamique en ce qu'il est la description d'une suite de mouvements (les métaphores « poussent », elles sont « gonflées », elles « s'enroulent » etc.), mais il ne s'agit pas d'un mouvement de la pensée, comme chez Nietzsche, ni même d'un mouvement sensible : « leur taille finale est moyenne et invariable », écrit Kafka, et ce choix d'adjectifs neutres, quasiment incolores, ne faisant référence à aucune réalité visuelle, annule leur fonction descriptive et qualificative. Ce qui est décrit est une chose abstraite, indéterminée, qui n'a d'existence que verbale. Le mouvement du texte est purement linguistique, et il s'agit plus précisément d'un mouvement syntaxique plutôt que sémantique. C'est d'autant plus le cas que le texte devient sa propre référence, qu'il finit par se décrire lui-même, et par souligner qu'il se décrit lui-même : « Elles s'enroulent sur elles-mêmes, ne peuvent pas être étendues, [...] et, ainsi que je l'ai montré, attirent sur elles les antithèses. » Les antithèses sont sujet et objet de cette phrase, dont les verbes ne font que dire le fait que le sujet et l'objet se confondent. La phrase tourne en rond, exactement comme Kafka l'a écrit (« nous avons tourné en rond à la poursuite de notre petite idée »), la manière de penser permise par cette écriture autoréférentielle est peut-être riche, comme l'a écrit Kafka, mais n'a de valeur que dans la sphère close de la langue, puisque cette pensée ne fait que désigner la langue. En un sens, le texte ne veut rien dire, ou plutôt ne dit que cela, dit le fait qu'il ne veut rien dire. C'est-à-dire que ce n'est pas la langue qui désigne la pensée, qui la manifeste, mais bien l'inverse : la pensée n'existe qu'en tant que structure permettant de rendre l'écriture visible. En ce sens à nouveau, Nietzsche et Kafka sont en symétrie l'un de l'autre.

La symétrie entre Nietzsche et Kafka se noue sur ces deux pôles du jeu et du désespoir, symétrie d'autant plus parfaite que leur écriture est une écriture du renversement. L'image chez Nietzsche ne rapproche pas comparant et comparé, mais dit que toute figure est indécise et peut se retourner en autre chose, peut se retourner en son contraire. Ainsi la métaphore de la rumination, fréquente chez lui, qui dans son versant positif renvoie au processus d'ingestion et de digestion nécessairement lent et répété d'une pensée ou d'un texte qu'il faut

---

<sup>16</sup> Kafka, *Journal*, 20 novembre 1911, p.165.

s'incorporer ; et dans son versant négatif au remâchage d'idées qui ont perdu leur saveur et leurs nutriments, ainsi qu'à la figure du bovin passif et grégaire. Kafka au contraire retourne l'image sur elle-même, puisqu'elle ne vaut plus que pour elle-même, et non pas en tant qu'image sensorielle mais en tant qu'objet linguistique. Il donne ainsi l'impression de vider la langue de toute réalité, mais c'est peut-être justement la fonction de l'écriture de Kafka : montrer le vide, le manque, l'absence. Dans cette symétrie, il est difficile de dire où se situe l'échec et où la réussite, où placer la foi en l'écriture et où l'absence d'illusion.

L'absence d'illusion de Nietzsche permet le jeu et donc la réussite, mais la réussite n'occulte pas l'absence d'illusion, l'échec de la langue. Nietzsche écrit ainsi :

Comparées entre elles, les différentes langues montrent qu'on ne parvient jamais par les mots à la vérité, ni à une expression adéquate : sans cela il n'y aurait pas de si nombreuses langues. La « chose en soi » [...], même pour celui qui façonne la langue, est complètement insaisissable et ne vaut pas les efforts qu'elle exigerait<sup>17</sup>.

Tandis que Kafka note dans son journal : « Si j'écris une phrase au hasard, par exemple : " Il regardait par la fenêtre ", elle est déjà parfaite<sup>18</sup>. » La perfection de la phrase vient de ce qu'elle vaut en tant que phrase, et non en tant que référence à la chose en soi. Elle est perfection et jeu, parce qu'elle échoue et parce qu'elle doit échouer à dire plus qu'elle-même. Cette symétrie explique que Nietzsche ait écrit dans la joie et l'abondance, et Kafka dans la douleur et l'inachèvement : dans les deux cas, il s'agit bien de partir d'une limite intrinsèque à l'écriture. Leur symétrie ou leur renversement propose deux façons d'expérimenter le fait que l'échec est le point de départ et l'horizon de toute écriture, que c'est l'échec de la langue qui fait qu'écrire et penser sont possibles.

## Liste des abréviations

### NIETZSCHE

*CIn*    *Seconde considération inactuelle*

*NT*     *La Naissance de la tragédie*

*PBM*   *Par-delà Bien et Mal*

### KAFKA

*OC*     *Œuvres complètes, quatre tomes, Bibliothèque de la Pléiade.*

---

<sup>17</sup> Nietzsche, *Le livre du philosophe*, III.

<sup>18</sup> Kafka, *Journal*, 19 février 1911, traduction personnelle.

## Bibliographie :

- KAFKA, *Ceuvres complètes*, tomes I, II, III et IV, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- NIETZSCHE, *La Philosophie à l'époque de la tragédie grecque*, traduction Jean-Louis Backès, Michel Haar et Marc de Launay, Paris, Folio essais, 1990.
- NIETZSCHE, *La Naissance de la tragédie*, traduction Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-luc Nancy, Paris, Folio essais, 2001.
- NIETZSCHE, *Le livre du philosophe*, traduction Angèle Kremer-Marietti, Paris, Garnier Flammarion, 1993.
- NIETZSCHE, *Considérations inactuelles*, traduction Pierre Rusch, Paris, Folio essais, 2011.
- NIETZSCHE, *Par-delà bien et mal*, traduction Patrick Wotling, Paris, Garnier Flammarion, 2002.
- NIETZSCHE, *Ecce Homo*, traduction Éric Blondel, Paris, Garnier Flammarion, 1992.

## Igra i očaj. Pisanje kod Nietzschea i Kafke

Kako za Kafku tako za Nietzschea, pisanje je najprije djelovanje i iskustvo a potom jezična i konceptualna proizvodnja. Paralela među ta dva autora, koji funkcioniraju kao suprotna zrcalna slika jedan drugoga, opravdana je zajedničkim stavom o pisanju. Nietzscheovo filozofsko pismo je nadasve književno, a Kafkino književno pisanje utemeljeno na tri kretanja: koincidencija, distanca i rastvaranje. U okrutnom paradoksu, pisanje implicira istodobno koincidiranje sa sobom i distanciranje od samog sebe. Upravo ta ponekad antitetična kretanja objašnjavaju zašto, za Nietzschea, pisanje predstavlja esencijalni locus filozofskog iskustva – ne oblikovanje ideja i koncepata već njihovu živu manifestaciju. U tom složenom odnosu pisanja i mišljenja, misao je oblikovana istodobno u jeziku i unatoč jezika. Dvosmislenost je otjelovljenja u statusu metafore, početne točke za Nietzschea i antimodela za Kafku.

*Ključne riječi:* Nietzsche, Kafka, pisanje, stil, metafora, koncept, antiteza

