

## **Quand l'image n'est plus la métaphore du réel : rêve et écriture chez Franz Kafka**

Isabelle Ost

(Université Saint-Louis – Bruxelles)

Partons, en guise de préambule, d'un très court texte de Samuel Beckett, intitulé *L'image*<sup>1</sup>. Il s'agit d'un texte où le narrateur, un personnage solitaire, rampant dans l'obscurité et la boue – une fange toujours archétypale, nourricière chez Beckett –, se plonge soudain dans le souvenir (ou l'invention ?) d'une scène idyllique au cours de laquelle, adolescent, il se promène avec une jeune fille dans un décor champêtre et printanier. Or cette scène, très stéréotypée en elle-même et récurrente chez l'écrivain, n'a d'intérêt que par le dispositif dans lequel elle s'inscrit : dispositif de mise en abyme d'une image dans une autre, celle de la promenade amoureuse contrastant nettement avec la scène qui l'encadre, à savoir la description de la situation précise du narrateur, de son corps dans la boue, de ses gestes (mains, langue qui absorbe la fange nourricière, etc.). Toutefois ce dispositif rend *de facto* cette image-cliché fragile et éphémère : elle demeure précaire, à demi-brouillée, incertaine, à l'instar du narrateur qui tâtonne dans l'obscurité. « C'est fait, j'ai fait l'image »<sup>2</sup> sont ses derniers mots, tel un cri de victoire après que cette vision s'est brusquement éteinte, comme s'éteint le dernier plan sur un écran : on pourrait dès lors qualifier de « cinématographique » cette énonciation qui fabrique l'image par plans, coupures et raccords, sur fond d'un ratage permanent du voir et du dire – thème par ailleurs éminemment foucauldien. Car c'est bien ce ratage dans la fabrication de l'image, plus que l'image en tant que telle, le processus d'énonciation mis en œuvre, qui importe dans ce texte, processus d'énonciation tâtonnant et dépendant de cet ancrage dans la situation présente du narrateur, dans le noir – encore une fois, une sorte de chambre obscure archétypale du personnage beckettien. Aussi, ce que Beckett nous donne à voir, ou à lire, ne tient-il pas tant à l'image en elle-même qu'au *faire image*, au faire représentation – *Darstellung* plutôt que *Vorstellung* :

---

<sup>1</sup> Il s'agit en réalité d'un extrait de *Comment c'est*, « roman » publié en 1961. Ce très court extrait a fait l'objet d'une publication séparée, sous le titre *L'image* : S. Beckett, *L'image*, Paris, Minuit, 1988.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 18.

figuration, mise en scène –, à la manière dont la fiction narrative construit ses images pour se transposer dans un ailleurs devenant réalité, qui n'est autre que celui de l'imagination. Il s'agit du montage, au moyen des mots, d'une image « de rêve » (idyllique) par petites touches mal entrevues, par combinaison d'éléments (les fleurs des champs, la main dans la main de l'autre, les agneaux, la colline, *etc.*), image fragile qui ne fait sens que dans l'acte même d'imagination – lequel s'avère véritablement *performatif*, faisant naître un présent tout en contraste qui arrache pour un instant le narrateur à son magma chaotique originel.

Telle sera dès lors ma question dans le cadre de cette contribution : de même que la fiction narrative se nourrit d'une « performance » de l'image et peut aller jusqu'à nous donner à voir le travail de l'imagination en procès, le discours philosophique s'appuie-t-il pareillement sur un langage qui recourt à la fonction performative de l'image ? Si tant est que le langage propre à la philosophie est le *concept* – je suivrai en cela Deleuze et Guattari dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*, j'y reviendrai en fin de texte – langage qui permet de construire la pensée en l'arrachant à l'informe du chaos, quel est le rapport exact du concept à l'image ? Quelle est sa valeur d'image, en quoi et comment fait-il image : est-il le reflet ou le représentant d'un référent externe – quelque chose comme une idée qu'il viendrait à exprimer –, ou fait-il véritablement œuvre performative ?

Or il me semble que pour travailler ces questions, on ne puisse faire l'économie de s'interroger sur le rapport du *concept* à la *métaphore*. La métaphore est la figure de rhétorique qui apparaît *a priori* comme la figure langagière la plus fondamentale du faire image. Ainsi la question devient : un concept qui fait image, qui crée une image philosophique, a-t-il nécessairement une valeur métaphorique ? Ou au contraire, cette injonction ou ce mot d'ordre qui est celui de Deleuze, lire la philosophie « à la lettre », doit-il se comprendre comme une volonté de faire table rase de la métaphore ? Je me prêterai ici à une tentative exploratoire de cette question complexe, via l'interdiscursivité, puisque seront convoqués tant le discours littéraire (Kafka) que le discours de la psychanalyse naissante (Freud), outre celui de la philosophie.

## **I. Métaphore et métamorphose**

Il convient donc d'initier cette exploration avec une œuvre de fiction, celle de Kafka cette fois. On peut poser d'entrée de jeu que l'univers de Kafka est souvent associé au fantastique, malgré que cette façon de le

qualifier, ou de le « génériciser », provoque un certain malaise – un « ça n'est pas tout à fait ça ». Car il y a dans ce fantastique kafkaïen quelque chose qui ne cadre pas avec les « lois du genre » fantastique<sup>3</sup>, lequel crée le plus souvent un écart entre, d'une part, une réalité perçue comme familière, non déroutante, rassurante, et, d'autre part, un élément surnaturel, provoquant un effet d'inquiétante étrangeté (l'*Unheimliche* freudien) qui vient la perturber ou la bouleverser. Mais chez Kafka, tout semble *trop réel* – comme si l'écriture travaillait à nous faire perdre la perception de cet écart, comme si la réalité emportait collé à sa semelle le cauchemar qui la précède et l'entraîne vers le fantastique. Si donc l'écriture kafkaïenne nous évoque quelque chose de déroutant et pourtant familier, il nous faut davantage nous tourner vers ce que nous expérimentons dans les rêves, rêves cauchemardesques sans doute, à savoir cette impression d'être contraints de revenir butter, systématiquement, contre quelque chose qui ne fonctionne pas, quelque chose d'impossible – parce que ça ne cesse pas de rater. *Le Château*, par exemple : ce point de mire de l'Arpenteur K, dont il ne nous sera jamais dit ce qui le rend à tel point inaccessible, tantôt si proche puis soudain extrêmement lointain ; ou encore le verdict du *Procès*, cette conclusion que Joseph K n'atteint jamais faute d'une règle du jeu, d'une loi non-contingente, celle-ci s'avérant perpétuellement fuyante.

À la première lecture, qu'il conviendra de préciser, je dirais donc que l'écriture de Kafka apparaît comme une écriture du rêve, mais d'un rêve « réel » : il ne s'agit pas d'une représentation imaginaire, chimérique (de l'ordre du possible) d'un personnage qui soudain se réveillerait pour revenir à la réalité après un long cauchemar – au contraire, ce n'est que lorsque Joseph K s'éveille que les déboires du procès commencent, avec l'irruption des deux inspecteurs dans sa chambre, et c'est bien « un matin, au sortir d'un rêve agité »<sup>4</sup> que Grégoire Samsa s'aperçoit de sa nouvelle condition de vermine. Il ne s'agit donc pas d'images « fausses », au sens commun du terme, par rapport à une réalité tenue pour « vraie », mais bien plutôt d'une *contamination* de la réalité tout entière par la logique du rêve, rêve conçu comme un discours « performant » une image singulière – détenant le pouvoir d'« un faire langage image » propre.

---

<sup>3</sup> Mais on peut discuter bien entendu du sens adéquat à donner au concept de « genre » pour la littérature du XX<sup>e</sup> siècle (cf. à ce sujet les travaux de Jean-Marie Schaeffer, par exemple), comme de l'existence de « lois du genre » en ce qui concerne le fantastique. Ce ne sera toutefois pas mon propos ici.

<sup>4</sup> Fr. Kafka, *La métamorphose*, trad. de l'allemand par A. Vialatte, Paris, Gallimard, 1955, p. 7.

On connaît le livre, très stimulant et complexe, que Deleuze et Guattari ont consacré à l'œuvre de Kafka<sup>5</sup>, livre qui prolonge directement la première expérience d'écriture en duel « a-parallèle » que constitue *L'anti-Edipe*. L'enjeu principal de cet ouvrage consiste à montrer que l'écriture kafkaïenne, contrairement à ce que l'on a beaucoup dit (ou du moins à ce que l'on entendait beaucoup à l'époque), n'est pas cet infini ressassement de la *Lettre au père*, sorte de litanie plaintive œdipienne du fils brimé par le père castrateur. Au contraire, les romans, *Le procès* en particulier, sont plutôt à lire comme le « mouvement aberrant » – expression que Deleuze utilisera pour qualifier l'image-temps au cinéma –, les trajets fous et illimités du désir de Joseph K (le personnage) dans tout le champ de l'appareil judiciaire, et partant, dans le champ politico-social. « *Un champ illimité d'immanence, au lieu d'une transcendance infinie. [...] La justice est seulement le processus immanent du désir* »<sup>6</sup>, concluent les co-auteurs. Ainsi la loi ne se présente pas tant comme une instance transcendante écrasant le sujet sous la culpabilité infinie – ou bien seulement en apparence, sur le plan thématique du roman – que comme ce qui détermine la logique propre d'un désir, moteur d'un procès, au sens de processus, immanent et illimité. Nous sommes ainsi conduits à nous situer non plus sur le plan thématique, mais sur celui du fonctionnement d'une écriture « machinique », laquelle produit un « agencement », qu'elle n'a de cesse de démonter autant que de remonter.

Il ne faudrait pourtant pas s'y méprendre : la transcendance de la loi, en tant qu'apparence, fait bien partie intégrante de ce processus. Elle constitue en effet le *phainomenon*, l'image comme visibilité, qui fonctionne comme incitant du désir de justice. Si Joseph K traque la loi dans ses moindres recoins, ses bureaux, ses greniers, ses couloirs, ses terrains vagues et ses antichambres, si K l'Arpenteur poursuit les Messieurs du Château de femme en femme et de portes en portes aveugles, c'est bien parce qu'il est pris dans les filets de ces images elles aussi illimitées, illimitées parce que toujours fausses – à l'instar des portraits des fonctionnaires de la justice que dessine le peintre Titorelli. « Fausses », non pas, encore une fois, au regard d'une réalité ou d'une vérité qu'elles reflèteraient imparfaitement, de façon lacunaire, mais parce qu'elles ne reflètent rien au contraire, et que ce rien que l'image emporte avec elle attise en définitive le processus de relance illimitée du désir. « Puissance du faux » dirait Nietzsche, c'est-à-dire

---

<sup>5</sup> G. Deleuze & F. Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 93.

puissance de l'image qui ne prétend pas représenter un référent externe à elle-même – la loi qui quelque part serait énoncée –, mais authentiquement *puissance*, force de production du désir.

Mais n'est-ce pas là, en réalité, le rôle dévolu par nature à l'image ? Permettons-nous un bref détour par la pensée de l'image que propose Marie-José Mondzain, sur la base notamment de son étude très approfondie des textes des Pères de l'Eglise, mais aussi des images cinématographiques<sup>7</sup>. L'image, *imago* latine ou *eikôn* grecque, constitue selon elle cette énigme du visible, toujours en fuite, qui se donne autant qu'elle se retire, et attise de ce fait le désir de la poursuivre. Car entre le sujet poursuivant et cette chose fuyante qu'est l'image, extraite fugitivement de l'indifférencié – ce que Platon appelle la *chôra* ou encore ce que Mondzain dénomme la « zone » –, subsiste toujours un écart, un espacement qui nourrit la perpétuelle déception du regard et ravive dans le même temps son désir. Foucault dirait : entre le visible et l'énoncé demeure la béance de l'hétérogénéité, et pourtant se tissent des rapports de capture mutuelle, sans que jamais toutefois l'un ne parvienne à se faire homogène à l'autre. S'il existe donc une « vérité » de l'image, une « économie de l'icône » – ainsi qu'ont tenté de le montrer les théologiens combattant l'iconoclasme –, cette vérité réside dans la relance du désir qu'elle opère. Citons Marie-José Mondzain :

« L'image, pourrions-nous dire, est phénoménologiquement vraie. Elle est la manifestation visible de ce qui fonde la vérité du regard, en tant qu'elle suscite, non pas nos seuls yeux de chair, mais l'ardeur et la passion qui nous habitent dans la production de la vérité »<sup>8</sup>.

Alors, « puissance du faux » ou « vérité phénoménologique » de l'image ? Les deux ensemble, bien évidemment, puisque quel que soit son énoncé (son contenu de représentation, sa *Vorstellung*), de par son évidence d'apparaître, mais aussi et simultanément de par sa disparition permanente, décevant le regard, l'image demeure insaisissable, en fuite, et provoque l'appel de sa poursuite incessante. Par là, l'homme fait l'expérience de son incomplétude, puisque l'image est pour lui ce point qui perpétuellement disparaît à l'horizon.

---

<sup>7</sup> M.-J. Mondzain, *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1996 et *Ead., Images (à suivre). De la poursuite au cinéma et ailleurs*, Paris, Bayard, 2011.

<sup>8</sup> *Ead., Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, op. cit., p. 89.

Ainsi en va-t-il de la logique de l'image et de ce qu'on pourrait appeler « l'économie du désir » chez Kafka : quelles que soient les représentations que proposent les images, elles sont tout à la fois évidentes et décevantes, car « ça n'est jamais ça ». D'où la démultiplication des figures, des lieux, de toutes ces représentations qui nous sont livrées, d'où la démultiplication des signes en général, mais surtout la démultiplication des personnages gravitant autour de K – et jusqu'à K lui-même, « fonction » motrice de la machine, démultiplié dans ses doubles, d'un roman à l'autre : c'est cette prolifération qui donne à ces romans leur configuration cauchemardesque et labyrinthique si reconnaissable. J'ai tenté de montrer par ailleurs comment l'on pouvait proposer une lecture « cartographique » de cette œuvre, sur la base de l'idée (inspirée de Deleuze et Guattari) d'un perpétuel montage et démontage simultané des agencements d'écriture<sup>9</sup>. Je ne reviendrai pas ici sur cette lecture, sinon pour en conclure qu'elle peut avoir ceci d'intéressant qu'elle nous donne une image dynamique et mobile de ces textes<sup>10</sup>, où l'apparaître des représentations qui se manifestent se transforme constamment, puisque celles-ci ne sont jamais que la résultante, l'effet des trajets que parcourt le personnage sur la carte textuelle – effet et non origine. Tout est donc image dans ces agencements romanesques : la loi apparaît partout, dans les chambres, la cathédrale, le coin à balais de la banque où travaille K ; tout un chacun est en connexion avec le Château, dont les reflets se diffractent tout autant dans l'auberge, dans l'école, que dans l'Hôtel des Messieurs... Tout est donc image, mais les images que produit la machine d'écriture, en définitive, s'avèrent perpétuellement être des *effets d'optique*, éphémères – ce qui ne signifie pas que ces effets soient imaginaires, ils sont terriblement réels au contraire, mais mobiles, incessamment en devenir.

*Devenir et puissance du faux* de l'imagination en tant que processus textuel illimité de production d'images : voilà pourquoi Deleuze et Guattari tiennent l'écriture de Kafka pour une écriture de la *métamorphose*, plutôt

---

<sup>9</sup> I. Ost, « Pour une cartographie des dispositifs de représentation : regard contemporain sur une histoire », in *Représenter à l'époque contemporaine. Pratiques littéraires, artistiques et philosophiques*, sous la dir. de I. Ost et al., Bruxelles, Presses de l'Université Saint-Louis, 2010, p. 111 à 129. Cette lecture visait à montrer que topiquement, Kafka opère dans ses romans des connections paradoxales entre les lieux, mais aussi qu'il superpose de façon complexe des logiques contradictoires en ce qui concerne notamment les relations de pouvoir (au sens de Foucault), dont la « carte » apparaît tantôt centralisée, hiérarchisée, structurée, et tantôt « acentrée », diffuse, horizontale et « rhizomatique ».

<sup>10</sup> Souvenons-nous que les romans de Kafka ont été édités par Max Brodt, qui en a fait des textes suivis et finis – tandis que les cahiers de l'écrivain étaient remplis de passages supprimés, insérés, raturés, etc.

que de la *métaphore*. « Tuer la métaphore »<sup>11</sup> serait le mot d'ordre : on lit d'ailleurs dans le *Journal* de Kafka, « les métaphores sont l'une des choses qui me font désespérer de la littérature »<sup>12</sup>. Aussi Grégoire Samsa ne se sent-il ou ne se perçoit-il pas *comme* une vermine : il *est* cancrelat, ou plus exactement il le *devient*, car s'il s'éveille un matin transformé, d'un seul coup en apparence (puissance du faux), la métamorphose s'opère pourtant tout au long de la nouvelle – elle est dans le devenir-insecte de la vermine Grégoire, c'est-à-dire la façon dont lui-même se métamorphose et dont sa famille le métamorphose progressivement en vermine. En sens inverse, le singe dans le *Rapport pour une académie* ne se présente pas aux Académiciens *comme* un homme, il fait rapport de son devenir-homme d'animal. Il n'y a que la dernière phrase du *Procès* qui semble à nouveau convoquer la métaphore : « comme un chien », dit K au moment d'être poignardé, « et c'est comme si la honte dût lui survivre »<sup>13</sup>. Mais précisément, l'image-métaphore ne revient qu'au moment final – et peut-être pas le moment final après tout, si l'on refuse la reconstruction opérée par Brodt ? –, moment où le processus se bloque, où K est rattrapé par la culpabilité, à savoir la loi qui s'exprime dans son châtement et entraîne avec elle le sens figuré, second ou symbolique, le sens transcendant. Par contre, tant qu'il n'y a pas « d'arrêt sur image », il n'y a pas de « comme si » chez Kafka, ni comparaison ni imitation, ni symbolisme ni semblance, pas de sens propre ni de sens figuré qui constitueraient des sens distincts et assignables – tel l'écart entre le naturel et le surnaturel, la réalité et l'imaginaire, le référent et son image ; l'écriture kafkaïenne opère *immédiatement* (sans médiation) un court-circuit entre les deux sens, une connexion. Encore une fois, nous retrouvons ce « mouvement aberrant » de l'image, l'image sans cesse en devenir.

## II. Rêve et métonymie

C'est pour cette raison, j'y reviens à présent, qu'il s'agit là d'une écriture du rêve, d'un « rêve réel », opérant dans la « performance » de l'image. Car le rêve fait de l'image un usage *non-métaphorique* : on peut, me semble-t-il, tâcher de le démontrer en revenant aux intuitions géniales

---

<sup>11</sup> G. Deleuze & F. Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure.*, p. 127

<sup>12</sup> Fr. Kafka, *Journal*, trad. de l'allemand par M. Robert, Paris, Grasset, 1954, p. 525. On sait par ailleurs que Deleuze (et Guattari), pour lancer son appel « à la lettre », s'inspire notamment de l'insistance de Robbe-Grillet sur l'opposition de la littéralité à la métaphore, et sur la mort des métaphores.

<sup>13</sup> *Id.*, *Le procès*, trad. de l'allemand par A. Vialatte, Paris, Gallimard, 1957, p. 367.

qui ont permis à Freud de mettre sur pied la psychanalyse, faisant l'hypothèse d'un inconscient producteur d'images, à savoir ses analyses de la logique discursive du rêve. Je m'appuierai pour ce faire sur le petit essai intitulé tout simplement *Sur le rêve (Über den Traum)*<sup>14</sup>, paru un an après son ouvrage magistral sur la question – mais chaotique et touffu, imitant en quelque sorte les logiques d'écriture du rêve lui-même –, *L'interprétation des rêves (Traumdeutung)*. Plus que ce dernier, l'essai *Sur le rêve* consiste en une analyse des procédés de fabrication de l'image qui en constitue le matériau. À partir de la description de rêves, en particulier de l'un des siens, Freud procède à un dépliage herméneutique minutieux en décomposant les images qui forment le matériau confus du rêve et en les associant chacune à d'autres images lui venant librement à l'esprit. Premier postulat donc, le rêve n'est pas insignifiant : autrement dit, il ne procède pas d'un hasard chaotique, indifférencié, mais il opère, sur fond d'une confusion d'apparence seulement, en tissant des liens logiques entre les images différenciées. Ces liens n'apparaissent pas en tant que tels dans le contenu de représentation du rêve (sa *Vorstellung*), et cependant, grâce à l'analyse, ils permettent de former des « chaînes associatives ». Qui plus est, là où le rêve semblait joindre de façon disparate des images éparses dépourvues d'affect, ces connexions nouvelles au contraire font revenir des affects intenses, puisque les chaînes s'ordonnent autour de nœuds inconscients.

De là l'opposition devenue très familière aujourd'hui entre contenu manifeste et contenu latent : du latent au manifeste s'opère ce que Freud appelle le « travail » du rêve, travail d'imagination qui recode les séries d'images en les condensant, ainsi qu'en biffant les affects et également les points de résistance inconscients. Aussi le travail du rêve s'effectue-t-il en suivant trois opérations ou principes. En premier lieu, le principe de *dramatisation*, qui consiste à construire un contenu manifeste, dissimulant la signification « véritable » du rêve, et à substituer ce contenu manifeste au contenu latent. En deuxième lieu, le principe de *condensation*, principe essentiel, lequel ramasse en quelques images les pensées latentes du rêve, effaçant notamment les contradictions entre celles-ci. Ainsi la condensation procède en repérant un point commun entre des éléments distincts du matériau psychique, qui serviront de points de capiton pour la construction des séries, point commun qui peut être un signifiant partagé – le rêve procède par « jeux de mots ». De cette façon, le processus de condensation

---

<sup>14</sup> S. Freud, *Sur le rêve*, trad. de l'allemand par C. Heim, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1988.

élabore (ou « perlabore ») des formes d'images « composites », crée des « courts-circuits » entre différentes personnes, situation, souvenirs, *etc.*, fréquemment liés à des affects opposés. C'est pourquoi Freud tient le contenu manifeste engendré par le travail du rêve pour « surdéterminé » : que l'image du rêve soit surdéterminée signifie que chaque image renvoie à plus d'une « pensée du rêve » et inversement, que chaque « pensée » est codée par plus d'une image rêvée – il y a donc absence d'analogie, décalage entre contenu manifeste et latent. Enfin, en troisième et dernier lieu, le principe de *déplacement* (ou encore « transvaluation des valeurs psychiques ») montre que les affects, c'est-à-dire l'intensité psychique qui accompagne les images à l'origine du rêve, sont déplacés sur des images qui paraissent presque totalement indignes d'attention – d'où il résulte bien souvent l'apparente absurdité du rêve. Ces images se trouvent en général être issues de détails de perceptions empruntées au vécu du jour qui précède le rêve.

Freud est donc nécessairement amené, à ce stade de son exploration, à postuler le processus de refoulement de l'inconscient : car le déplacement qu'effectue le rêve ne se justifie que par la nécessité de dissimuler les « pensées prohibées » qui ne peuvent y apparaître telles quelles, puisqu'elles ont été refoulées par la conscience. Ces éléments, hautement chargés d'affects ambivalents, constituent les nœuds de résistance qui justifient le travail d'imagination « perlaboré » par le rêve. Et c'est ici que nous touchons au processus le plus intéressant dans le cadre de cette analyse : la nécessité pour l'inconscient de faire ressurgir le matériau psychique refoulé implique au cours de ce travail de fabrication d'images la *conjointure entre condensation et déplacement*. Il en résulte, non plus tant la formation d'une image composite – que produirait la seule opération de condensation – mais celle d'un « élément commun moyen », dit Freud, c'est-à-dire d'une image tierce qui se substitue au condensé composite de deux images au moins.

En d'autres termes, le travail du rêve opère un « faire image » sériel, c'est-à-dire une mise en série d'images (« chaînes associatives ») connectant entre elles des éléments épars, voire contradictoires – affectivement parlant ; pour ce faire, la mise en série choisit pour points de connections des images de substitution sur lesquelles sont déplacés les affects refoulés. Je tirerais dès lors comme conclusion de ces analyses freudiennes que le travail du rêve se sert de façon systématique du procédé de la *métonymie*. Non pas de la *métaphore*, encore une fois, qui procède par substitution analogique d'une image à une autre tout en maintenant la distance de la ressemblance – Freud pose bien que la non-analogie, le décalage, préside au rapport entre contenu

manifeste et latent –, mais bien de la métonymie, laquelle opère par solution de contiguïté, pourrait-on dire, à savoir par branchement d'éléments les uns avec les autres, branchement qui crée simultanément le déplacement et la condensation. On pourrait donc dire que, plutôt que d'établir des liens de similitude entre des images manifestes et des images latentes, le rêve *fait devenir les images* en les court-circuitant – à la manière dont on procède pour former un mot-valise par exemple, procédé qui consiste à connecter directement un mot ou une partie de mot sur un(e) autre.

Il convient ici d'ouvrir une brève parenthèse : cette manière de présenter le travail du rêve, en faisant jouer la différence métonymie-métaphore, nuance la lecture classique de l'opposition que propose Freud entre contenu manifeste et contenu latent : on tient d'ordinaire le travail d'analyse du rêve pour un travail herméneutique s'attachant à rechercher un sens, un contenu de signification caché derrière la dramatisation manifeste, contenu qui s'efface derrière ce sens à découvrir. Aussi le signe doit-il être dissout, discrédité au profit de ce qu'il désigne, de façon cachée, indirecte. J'inviterais au contraire à penser une autre forme d'herméneutique qui ne discréditerait pas le signe ou l'image, en les tenant pour cette gangue confuse dont il faudrait dépecer le sens ; mais plutôt à s'inspirer du travail métonymique du rêve pour opérer une valorisation de l'image en tant que telle. Car il n'y a pas, dans le procès de la métonymie, substitution analogique d'une image à un sens caché, mais bien connexion de l'image-signe à d'autres images, fonctionnement de connexion-déconnexion des images, opérations de branchement-débranchement qui génèrent toujours un déplacement des affects.

### **III. Devenir de l'image**

La relation métonymique entre une image et une autre – plus généralement entre un signe et un autre – consiste ainsi en une relation de nécessaire proximité, de contiguïté, qui effectue le passage entre deux éléments par raccord ou par connexion : entre la métaphore et la métonymie existe donc une différence similaire à celle qui préside à la relation entre métaphore et métamorphose. Ceci va me permettre de revenir, pour conclure après ce crochet par la théorie freudienne du fonctionnement du rêve, à Kafka. Non pas, évidemment, dans le but d'appliquer de façon simpliste la méthode freudienne d'analyse du rêve aux textes de Kafka – on se méfiera des dégâts de la psychanalyse appliquée. En réalité, le détour par Freud visait plutôt à dégager, à travers le fonctionnement du rêve, une

certaine logique de « performance » de l'image : performance par la substitution d'une image à une autre par « branchement », produisant l'image-tierce. Cette logique, qui a le mérite de proposer une alternative avec celle de la métaphore, est celle de la métonymie.

Retour à Kafka, donc. Il a déjà été fait allusion, ci-dessus, à *La métamorphose*, longue nouvelle qui semble s'imposer d'évidence pour cette démonstration exploratoire. Encore une fois, le texte effectue *d'emblée*, dès l'incipit, la substitution du corps-vermine au corps humain de Grégoire Samsa, par une opération que l'on peut à présent qualifier de métonymique. Mais cette opération métonymique, inscrite comme image-*phainoménon* dès le début du processus, doit pourtant se « perlaborer » tout au long de la nouvelle en produisant un devenir du corps : un glissement du corps-homme au corps-animal et un court-circuit entre les deux corporéités, Grégoire pouvant par exemple, au départ, se servir de la parole et s'éprouver encore comme ayant forme humaine, pour progressivement se métamorphoser en ce dont son corps renvoyait l'image, claire et distincte, dès le commencement.

Outre cette nouvelle exemplaire, il est à mon sens beaucoup d'autres textes de Kafka qui fonctionnent selon ce principe métonymique de l'image. J'en prendrai deux exemples, deux très courts textes. Le premier s'intitule *Le vautour*<sup>15</sup> : petite nouvelle de deux pages qui raconte la souffrance d'un homme, véritable Prométhée torturé par un vautour qui revient sans cesse lui déchiqueter les pieds.

« C'était un vautour qui donnait du bec, à grands coups, dans mes pieds. Il avait déjà déchiqueté chaussures et chaussettes, à présent il fouillait la chaire même. Après quelques coups de becs, il voltigeait avec inquiétude autour de moi, pour se remettre ensuite au travail [...] »<sup>16</sup>.

À cet homme, un passant explique qu'il suffirait simplement de se débarrasser de l'oiseau mortel d'un coup de fusil, avant de lui proposer ce service. Mais le vautour, qui a tout compris de la conversation, prenant son élan, plonge au plus profond des entrailles de l'homme par la bouche pour se noyer dans son sang. Pour comprendre ce texte déroutant, on pourrait bien sûr céder à la tentation de le considérer comme une sorte de parabole,

---

<sup>15</sup> Ce texte, comme le second auquel il sera fait allusion, se trouve dans le recueil suivant : Fr. Kafka, *La muraille de Chine et autres récits*, trad. de l'allemand par J. Carrive et A. Vialatte, Paris, Gallimard, 1950.

<sup>16</sup> *Id.*, « Le vautour », in *op. cit.*, p. 197.

et se prêter alors au jeu des interprétations multiples autour de la figure du vautour, tenue pour une allégorie : interprétations au premier rang desquelles on retrouverait sans doute le symbole de la culpabilité intériorisée, du péché et du châtement divin. Néanmoins ce serait, une fois encore, rabattre l'image sur la métaphore, en cherchant le sens figuré derrière le littéral. *A contrario*, ce que montre, à la lettre, cette toute petite histoire, ce qu'elle donne à voir, c'est une image, l'image d'une fusion entre l'homme et l'oiseau, un devenir-vautour de l'homme. Plus que la signification du vautour, c'est cette vision finale de la noyade de l'animal dans les entrailles de l'homme qui crée le choc et l'énigme de l'image. Citons le texte :

« Pendant cet entretien, le vautour avait tranquillement écouté en regardant à tour de rôle le monsieur et moi. Je vis bien, alors, qu'il avait tout compris. Il s'éleva d'un coup d'aile, puis, se cabrant de toutes ses forces pour prendre assez d'élan, tel un lanceur de javelot, il enfonça son bec à travers ma bouche, jusqu'au plus profond de moi-même. En m'effondrant je sentis – avec quel soulagement – le vautour se noyer sans merci dans les abîmes infinis de mon sang »<sup>17</sup>.

Quant au second texte, plus déroutant encore (si possible), il s'intitule *Le pont* : là aussi, il s'agit d'une vision cauchemardesque, celle d'un homme qui d'emblée *est* pont, comme Grégoire Samsa *est* cancrelat – ou plutôt, tel Grégoire pour le devenir-vermine, cet homme a à devenir-pont, à expérimenter une forme de métamorphose-pont. Comme toujours, Kafka nous « branche » dès l'incipit sur cette image chaos, choc métonymique de l'homme-pont :

« J'étais raide et froid, j'étais un pont, je passais au-dessus d'un abîme. La pointe de mes pieds s'enfonçait d'un côté, de l'autre mes mains s'engageaient dans la terre ; je me suis accroché de toutes mes dents à l'argile qui s'effritait. Les pans de mon veston battaient à mes côtés. Au fond du gouffre on entendait mugir l'eau glacée du torrent que chérissent les truites. Nul touriste ne s'égarait dans ces hauteurs impraticables, nulle carte encore ne mentionnait le pont »<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup>*Ibid.*, p. 198.

<sup>18</sup>*Id.*, « Le pont », in *op. cit.*, p. 123.

Court-circuit du corps humain sur la forme du pont, devenir-pont d'un homme et devenir-homme d'un pont, s'adaptant au pas du passant, s'efforçant d'incarner au plus près cette fonction du pont, condamné et assujéti à sa posture, voilà ce que Kafka nous donne à voir – ou plutôt, à tenter de voir, puisqu'il faut que le lecteur lui aussi se force à l'acte de l'imagination, au « faire image » d'une image presque impossible. Témoin de cette impossibilité d'ailleurs, la fin du court récit, lorsque, sous la douleur infligée par le passant qui le traverse, l'homme-pont a un geste humain – un geste que peut la corporéité humaine, mais incompatible avec celle du pont –, se retourner. Et c'est l'effondrement, la chute, dernier stade de la métamorphose :

« Je me retournai pour le voir.

Un pont se retourner ! Je n'avais pas fini que je tombais déjà, je m'effondrais, j'étais fracassé et empalé par les cailloux aigus qui m'avaient toujours regardé jusque-là si paisiblement du fond des eaux déchaînées »<sup>19</sup>.

Reste toutefois que ce sont les romans de Kafka qui constituent les lieux où l'écriture déploie avec le plus d'ampleur la logique de l'image métonymique. Ils sont le lieu de prolifération des images, le lieu de tous les branchements et les courts-circuits, celui de devenirs incessants et illimités qui brouillent les identités et remobilisent constamment la puissance de désir de l'image – car la logique de fonctionnement du désir est bien, *in fine*, celle de la métonymie, renvoyant le sujet d'image en image, sans qu'il n'y ait jamais de « capture » irréversible de l'objet désiré. Dans les romans, l'auteur tchèque met en œuvre une véritable écriture de l'oubli, dans la transformation permanente des images : on a donc raison de le tenir pour *visionnaire*, si tant est que Kafka visionnaire n'est pas un Kafka devin qui prédirait l'avenir – l'enjeu n'est pas là –, mais un Kafka qui n'a de cesse de « faire l'image », et de la défaire simultanément. Et c'est sans doute là un trait propre de sa modernité – ou même d'une certaine Modernité : une inflation de la métonymie en lieu et place de la métaphore, produisant des collages, des agencements ou ajointements, des faux-raccords, des courts-circuits, au lieu de la logique de l'imitation, de la priorité de l'identité sur la différence, et de la distance, l'écart entre l'image et son autre.

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 124.

#### **IV. Image et concept**

Concluons à présent. Après ces quelques réflexions issues de la lecture de Kafka, on peut en revenir à la question posée au point de départ, qui concernait la valeur d'image du concept philosophique : si tant est que le concept performe l'image, cette image a-t-elle nécessairement une valeur de métaphore ? Mais d'abord, quel est le rapport que le concept entretient avec l'image ? Je me tourne à nouveau vers *Qu'est-ce que la philosophie ?* pour apporter une piste de réponse à cette question. On trouve chez Deleuze et Guattari, et c'est d'ailleurs l'un des enjeux philosophiques principaux de l'ouvrage, une description du concept philosophique qui rapproche nettement celui-ci de l'image, celle que construit le rêve ou celle – mais c'est tout un – que Marie-José Mondzain décrivait comme cet objet perpétuellement en fuite. Ainsi le concept, créé pour dégager un problème et y répondre à la fois, forme, telle l'image du rêve, une réalité composite – composée d'éléments hétérogènes empruntés à d'autres concepts. Il se crée par « hétérogénèse », se détachant sur des « zones de voisinage », c'est-à-dire un fond indifférencié que Deleuze et Guattari appellent le chaos ; qui plus est, il entretient avec le problème auquel il se lie un rapport dynamique, puisqu'il reste toujours en devenir, transformant continuellement ses raccords aux autres concepts et problèmes ; enfin, et pour toutes ces raisons, le concept n'est ni discursif ni référentiel, il ne possède pas de référent mais il est « autoréférentiel », acte de création de l'image par la pensée. Ou plutôt il est image, une image sans reflet ni ressemblance, « Événement pur » de l'image<sup>20</sup>.

Si l'on peut *in fine* établir que le concept fait image, celle-ci est-elle pour autant nécessairement métaphorique ? On l'aura compris, la réponse de Deleuze et Guattari à cette question serait forcément négative. Car il n'y aurait pas possibilité d'une « événementialité » du concept, il n'y aurait pas de performativité de l'image que ce concept « perlabore », si le concept-métaphore n'opérait que par sens figuré, par ressemblance ou analogie par rapport à un sens littéral. L'image performée par le concept serait alors toujours à décoder, voire à effacer, pour lui préférer un sens voilé qui, une fois dévoilé, la dissoudrait – l'image comme expression *de* quelque chose, signe de quelque chose d'autre qu'elle-même ou d'extérieur à elle-même.

---

<sup>20</sup> Le lecteur trouvera ces développements dans G. Deleuze & F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 1991, chapitre 1, p. 21 à 37.

Pour autant, cet appel répété à prendre le concept « à la lettre », sorte d'appel à « tuer la métaphore », est-il automatiquement à entendre comme l'obligation de comprendre le concept « au sens propre » ? En d'autres termes, l'image conceptuelle métonymique signifie-t-elle toujours l'image sans distance, sans coupure sémiotique, l'obligation d'adhérer à son seul contenu thématique ? Non bien entendu, car comme le fait très justement remarquer François Zourabichvili, « la littéralité n'est donc pas le sens propre, mais l'en deçà du partage entre le propre et le figuré »<sup>21</sup>. Dire que le concept est littéral, signifie donc qu'il est la littéralité de l'image qui surgit en amont du dédoublement des sens, traçant une ligne diagonale ou connexion qui opère le court-circuit métonymique de cette dualité. François Zourabichvili encore :

« Le surgissement créatif de l'image, le surgissement d'image qui est la création même d'écriture, a lieu sur un plan qui ignore encore le partage du sens propre et du sens figuré. Ce plan se constitue à la transversale de significations hétérogènes prises dans un rapport de rencontre et de contamination réciproque [...] »<sup>22</sup>.

Rencontre et contamination qui font de l'écriture de Kafka, au même titre qu'elles font du concept, non pas une expression, mais une expérimentation. Comme dit Kafka, la littérature est cette « montre qui avance », cette machinerie qui institue le temps plutôt qu'elle ne le donne à lire...

---

<sup>21</sup> Fr. Zourabichvili, « La question de la littéralité », in *Deleuze et les écrivains. Littérature et philosophie*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2007, p. 537.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 537.