

<b>Zeitschrift:</b>	Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne
<b>Herausgeber:</b>	Université de Lausanne, Faculté des lettres
<b>Band:</b>	- (2003)
<b>Heft:</b>	3
<b>Artikel:</b>	Du récit au rocher : Prométhée d'après Kafka
<b>Autor:</b>	Heidmann, Ute / Adam, Jean-Michel
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-870188">https://doi.org/10.5169/seals-870188</a>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 09.02.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## DU RÉCIT AU ROCHER : PROMÉTHÉE D'APRÈS FRANZ KAFKA

Dans *Poétique du traduire* (1999), Henri Meschonnic, qui critique les traductions françaises de l'œuvre de Kafka, déplore qu'on ne puisse toujours pas vraiment lire ce dernier en français. Avant d'en examiner les traductions, il faut se demander si les textes de Kafka nous sont accessibles en allemand. En effet, l'éditeur de ses œuvres a pris certaines libertés. Il a, par exemple, modifié la structure d'un récit sans titre qui figure dans un cahier de 1917-1918, en le publiant posthumément, en 1931, dans *Beim Bau der Chinesischen Mauer*, et en l'intitulant « Prometheus ». Appuyée sur des travaux philologiques récents, l'étude qui suit propose une nouvelle traduction qui veut donner accès à un texte qui a la densité et l'économie verbale d'un poème en prose. L'analyse de la lettre de ce texte dégagera une poétique du mythe surprenante et radicalement moderne, qui condense les grandes orientations de l'œuvre de Kafka. En réunissant le mythe et le rocher, la philosophie et la narratologie, ce petit texte est un objet idéal d'étude pour un volume d'hommage à Claude Calame.

### *1. Pour une collaboration des disciplines du texte*

Franchissant les limites que la tradition, européenne et moderne, trace entre conte, légende ou mythe, les récits relevant de la tradition orale se transforment les uns dans les autres par des modifications qui, obéissant à certaines règles de transformation, peuvent en affecter aussi bien la syntaxe que la sémantique ; tout récit renvoie à d'autres récits et par là, idéalement, à l'ensemble des récits possibles en faisant éclater les catégories données par la triade canonique<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Claude CALAME, *Le récit en Grèce ancienne*, Paris, Belin, 2000, p. 200.

Cet article est avant tout une occasion pour nous de dire ce que nous avons appris et pu développer, avec Claude Calame, tout au long de ses années de présence à l'Université de Lausanne. Par l'attention à l'établissement et à la traduction d'un texte de Franz Kafka qui porte sur l'histoire de Prométhée, nous voulons rendre ici hommage au philologue helléniste et, par la prise en compte de la complexité de la narration, au sémioticien narratologue. Le principal acquis de ces années de travail collectif est certainement la réconciliation des disciplines du texte. Tout au long de ces années, l'analyse littéraire, les méthodes philologiques et comparatives, la sémiotique narrative, la rhétorique, l'anthropologie, la linguistique textuelle et l'analyse des discours ont été menées de front et surtout mises en contact permanent. C'est ainsi que la philologie n'a pas été purement centrée sur la lettre des textes, que l'analyse littéraire n'a jamais été une démarche purement interprétative et que la linguistique, de son côté, a pu rester une science interprétative du sens en discours.

Notre collaboration avec Claude Calame nous a prouvé que la philologie, l'analyse littéraire et la linguistique gagnent à être rapprochées au sein de l'ensemble des disciplines du texte. La génétique textuelle et la philologie se complètent, à condition toutefois de reposer sur de solides bases d'analyse des discours. La traduction a tendance, lorsqu'elle devient « traductologie » à se couper des disciplines du texte alors que, comme le dit Henri Meschonnic : « Traduire ne peut pas éviter d'impliquer une théorie du discours<sup>2</sup> ». En étant le fruit de la collaboration d'une littéraire comparatiste, germanophone et antiquisante, et d'un linguiste francophone, spécialiste de l'analyse textuelle, le présent article témoigne de la complémentarité active des disciplines du texte que nous préconisons, au sein du groupe de recherche interdisciplinaire en analyse des discours. Lorsque nous avons décidé de travailler sur le court récit de Kafka qui évoque l'histoire de Prométhée, nous ne pensions pas que ce texte nous permettrait de mettre aussi exemplairement en évidence la nécessité d'un travail génétique et philologique ainsi que l'exigence d'analyse fine de la langue de Kafka sans laquelle la traduction est impossible. Comme le dit Marthe Robert :

---

<sup>2</sup> Henri MESCHONNIC, « La femme cachée dans le texte de Kafka », in *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999, p. 319.

[...] À force de chercher ce que Kafka *veut dire*, mais *ne dit pas*, on devient aveugle aux mots qu'il écrit noir sur blanc<sup>3</sup>.

L'œuvre énigmatique de Franz Kafka est certainement l'une des plus commentées. Elle est devenue objet d'études psychanalytiques, de critique biographique, de sociologie marxiste de la littérature, de philosophie et de théologie, jusqu'à perdre de vue quelque chose d'essentiel :

[...] À traiter Kafka comme un penseur qui aurait affublé ses idées d'un vêtement romanesque, on se prive de la plus grande chance de le comprendre, car s'il a écrit des romans et non pas des traités et des essais, c'est qu'il ne pensait qu'en inventant des histoires, des personnages, des situations et des formes<sup>4</sup>.

L'approche philosophico-herméneutique a, en effet, fini par affecter le « *texte-Kafka*<sup>5</sup> » d'un grave déficit philologique relevé par Hartmut Binder<sup>6</sup> et par Ulrich Stadler<sup>7</sup>. Le même déficit philologique s'observe dans les traductions. Dans l'esprit de ce que Marthe Robert définissait comme une exigence de respect et de rigueur, nous résumerons ainsi notre entreprise :

Notre propos est de faire apparaître la signification des récits et des romans de Kafka *uniquement* à travers la technique par quoi ils gagnent leur caractère spécifique<sup>8</sup>.

Pour saisir ce qu'elle appelle ici la « technique » et ailleurs plus largement l'écriture de Kafka, nous procéderons en plusieurs étapes : une étape philologique essentiellement génétique, centrée sur les deux éditions du texte en allemand, suivie d'une comparaison critique des traductions françaises et d'une proposition de traduction de travail débouchant sur une analyse textuelle qui nous mènera à une conclusion plus large sur la spécificité de sa réécriture du mythe de Prométhée. Le texte que nous avons choisi d'étudier a, selon nous, la densité économique et formelle d'un

<sup>3</sup> Marthe ROBERT, *Livre de lectures*, Le livre de poche, Biblio-essais n° 4007, Paris, Grasset, 1977, p. 11-12.

<sup>4</sup> Marthe ROBERT, *Kafka*, Paris, Gallimard, 1960, p. 47.

<sup>5</sup> H. Meschonnic, *Poétique du traduire*, p. 322.

<sup>6</sup> Hartmut BINDER, *Kafka-Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, München, Winkler Verlag, 1975.

<sup>7</sup> Ulrich STADLER, « Subversive Arbeit am Mythos. Kafkas Beziehung zur Antike und die fünf "Sagen" von Prometheusmythos », in *Antiquitates Renatae*, V. Ehrich-Haefeli, H.-J. Schrader & M. Stern éds., Würzburg, Königshausen & Neumann Verlag, 1998, p. 271-283.

<sup>8</sup> M. Robert, *Kafka*, p. 48.

poème en prose<sup>9</sup>. Nous suivrons au plus près cette hypothèse de lecture dans notre traduction et dans notre analyse, attentives l'une et l'autre au rythme de la prose de Kafka. Mais pour mettre en œuvre un tel programme, on se trouve rapidement confronté au problème de la lettre du texte. En effet, lire Kafka en français, c'est se heurter à un double obstacle éditorial. L'obstacle d'abord de l'édition allemande des œuvres fragmentaires de Kafka, établie posthumément par Max Brod, sous le titre de *Beim Bau der Chinesischen Mauer*. Ce dernier a visiblement pris des libertés, en allant, comme on le verra en détail plus loin, jusqu'à modifier l'ordre des phrases du texte original. Or, cette édition du texte de Kafka reste l'édition de référence des traducteurs. Le second obstacle, en français, tient au fait que les traductions d'Alexandre Vialatte, qui datent de 1948, sont longtemps apparues comme intouchables<sup>10</sup>. Henri Meschonnic, qui consacre un long chapitre de *Poétique du traduire* aux traductions des textes de Kafka, déplore qu'on ne puisse toujours pas lire Kafka en français, à cause de ce qu'il n'hésite pas à appeler une via-latérisation de ses textes.

## 2. L'établissement du texte ou l'étape philologique

L'attention à la génétique des textes est une antidote à l'idéologie de la « clôture du texte ». Il nous semble que, de façon certes polémique, Pierre-Marc de Biasi fait une juste analyse de ce qu'il appelle « les désarrois de l'herméneute » :

L'herméneutique a toujours flirté avec l'idéalisme et l'intemporel : elle déteste la science parce que son modèle implicite est le Livre, le texte sacré étayé sur la glose et le commentaire. [...] La critique génétique, au contraire, est résolument médiologique, laïque et antifondamentaliste. Les manuscrits lui ont enseigné que le texte est l'effet d'un travail, qu'il ne vit que par la mémoire vive de sa propre écriture, que le sens est instable et la vérité problématique. En cherchant à construire une épistémologie historique et peut-être matérialiste de l'écriture littéraire, la génétique littéraire arrache la relation critique à la fiction de sa souveraineté et réinsère l'œuvre dans la logique profane de sa

<sup>9</sup> Soulignée également par Hermann Hesse : « Les récits de Kafka ne sont pas des traités sur des problèmes religieux, métaphysiques ou moraux, mais des textes poétiques. [...] Kafka n'a rien à nous dire comme théologien ou philosophe, il ne nous parle qu'en poète » (*Lettre à un jeune étudiant*).

<sup>10</sup> Voir à ce propos la note de C. David dans le volume 2 des *Œuvres complètes* de Kafka dans La Pléiade, Paris, Gallimard, 1980, p. 806-807.

genèse. Mais ce geste, loin de rendre caduque la relation critique, enrichit le texte d'une dimension qui lui faisait cruellement défaut : la quatrième dimension, celle du temps, où le sens reprend possession de sa propre histoire<sup>11</sup>.

Pour cette étape génétique qui, selon nous, fait partie de l'étape philologique d'établissement du texte, nous avons tenu compte de l'apport très important de l'édition critique établie par Jost Schillembeit<sup>12</sup> et de son appareil, ainsi que des excellents commentaires d'Ulrich Stadler (voir plus haut, note 7), qui a attiré notre attention sur la manipulation du texte original par Brod. Par ailleurs, les articles, entre autres, de Karlheinz Stierle<sup>13</sup> et de Roman Karst<sup>14</sup> confirment l'importance de ce petit texte dans la tradition critique allemande.

Le texte publié par Max Brod en 1931, et intitulé par lui « *Prometheus* », se présente ainsi :

*PROMETHEUS*<sup>15</sup>

*Von Prometheus berichten vier Sagen :*

*Nach der ersten wurde er, weil er die Götter an die Menschen verraten hatte, am Kaukasus festgeschniedet, und die Götter schickten Adler, die von seiner immer wachsenden Leber frassen.*

*Nach der zweiten drückte sich Prometheus im Schmerz vor den zuhackingen Schnäbeln immer tiefer in den Felsen, bis er mit ihm eins wurde.*

*Nach der dritten wurde in den Jahrtausenden sein Verrat vergessen, die Götter vergessen, die Adler, er selbst.*

*Nach der vierten wurde man des grundlos Gewordenen müde. Die Götter wurden müde, die Adler wurden müde, die Wunde schloss sich müde.*

*Blieb das unerklärliche Felsgebirge. — Die Sage versucht das Unerklärliche zu erklären. Da sie aus einem Wahrheitsgrund kommt, muss sie wieder im Unerklärlichen enden.*

<sup>11</sup> Dans *Le Monde des livres* du 14 février 1997.

<sup>12</sup> Franz KAFKA, *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*, Jost SCHILLEMEIT éditeur, Frankfurt/M., S. Fischer Verlag, 1992.

<sup>13</sup> Karlheinz STIERLE, « Mythos als “bricolage” und zwei Endstufen des Prometheusmythos », in Manfred Fuhrmann ed., *Terror und Spiel*, München, W. Fink Verlag, 1971, p. 455-472.

<sup>14</sup> Roman KARST, « Kafkas Prometheussage oder das Ende des Mythos », *The Germanic Review*, Vol. LX, n° 2, Washington DC, Heldref Publications, 1985, p. 42-47.

<sup>15</sup> Franz KAFKA, *Beim Bau der Chinesischen Mauer*, Berlin, Gustav

Dans le cahier in-8° de 1917-1918, dit «Cahier G», en date du 17 (ou du 16) janvier 1918, dans lequel se trouve ce texte, on constate que la structure du texte est différente et que les deux phrases finales, introduites par le tiret de Brod, forment, en fait, la phrase initiale qui, mise en relation avec la fin du texte, dessine un cadre. Nous désignerons par la suite ce texte par la formule «édition originale<sup>16</sup>»:

*Die Sage versucht das Unerklärliche zu erklären; da sie aus einem Wahrheitsgrund kommt, muss sie wieder im Unerklärlichen enden.*

*Von Prometheus berichten vier Sagen. Nach der ersten wurde er weil er die Götter an die Menschen verraten hatte am Kaukasus festgeschniedet und die Götter schickten Adler, die von seiner immer nachwachsenden Leber frassen.*

*Nach der zweiten drückte sich Pr[ometheus]<sup>17</sup> im Schmerz vor den zuhackenden Schnäbeln immer tiefer in den Felsen bis er mit ihm eins wurde.*

*Nach der dritten wurde in den Jahrtausenden sein Verrat vergessen, die Götter vergessen, die Adler, er selbst.*

*Nach der vierten wurde man des grundlos Gewordenen müde. Die Götter wurden müde, die Adler. Die Wunde schloss sich müde.*

*Blieb das unerklärliche Felsgebirge.*

L'«intervention destructrice<sup>18</sup>» de Brod (suivie aveuglément par les traducteurs, même les plus récents) rend inaccessible ce qu'avec Meschonnic nous nommerons — et nous nous efforcerons de prouver la justesse de cette désignation — le «poème-Kafka<sup>19</sup>». Brod et Marthe Robert à sa suite, et plus radicalement encore Vialatte ne prêtent pas une attention suffisante à la lettre et au rythme du texte, à sa construction. La transformation majeure consiste à produire ainsi un encadrement du bloc narratif (dominé par le Präteritum en allemand et le couple imparfait-passé simple en français) par un premier paragraphe au présent et une fin de dernier paragraphe au présent également. Cela produit un effet de récit enchassé dans un commentaire qui correspond à une vision

---

Kiepenheuer Verlag, 1948 (1931), p. 39.

<sup>16</sup> F. Kafka, *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*, Jost Schillemeyer ed., p. 69-70, et *Apparatband* de Jost Schillemeyer, p. 164.

<sup>17</sup> Dans le manuscrit du *Cahier G*, Kafka écrit seulement «Pr.».

<sup>18</sup> U. Stadler, «Subversive Arbeit am Mythos», p. 278.

<sup>19</sup> H. Meschonnic, *Poétique du traduire*, p. 322.

canonique de la narrativité. Le problème, c'est que, précisément, le texte original n'est pas ainsi composé. Il se termine par un imparfait qui suspend tout commentaire final de type évaluation ou morale du récit. Cette modification conséquente s'accompagne d'une autre transformation du texte original. L'isolement de la phrase initiale en paragraphe introductif est renforcée par l'ajout de deux points et d'un alinéa (« Von Prometheus berichten vier Sagen { : } », à la place du point et de l'enchaînement des phrases au sein du second paragraphe du texte original : « Von Prometheus berichten vier Sagen { . } »). Cette autre modification a des conséquences génériques : elle met le genre de la fable en avant, en privilégiant un encadrement du récit par le commentaire, aux dépens de l'encadrement de type poétique du texte original, dans lequel le début apparaît comme un écho de la fin du fait de la reprise du mot « unerklärlich ». Cette manipulation modifie profondément la poétique du texte de Kafka, qui tient plus du poème en prose que de la fable.

Kafka avait écrit : « Die Sage versucht das Unerklärliche zu erklären { ; da } sie aus einem Wahrheitsgrund kommt, muss sie wieder im Unerklärlichen enden », Brod transcrit : « { — } Die Sage versucht das Unerklärliche zu erklären { . Da } sie aus einem Wahrheitsgrund kommt, muss sie wieder im Unerklärlichen enden ». La sentence finale est découpée par Brod en deux phrases, alors que le texte original utilise la coupe plus faible du / ; entre les deux énoncés. Ce qui en fait deux membres d'une seule phrase périodique et donc une unité forte de sens que nous étudierons comme telle plus loin.

Pour prolonger ces remarques de ponctuation, notons que Brod rajoute des virgules là où Kafka n'en met pas :

Nach der zweiten drückte sich Pr[ometheus] im Schmerz vor den zuhackenden Schnäbeln immer tiefer in den Felsen { , } bis er mit ihm eins wurde.

Nach der ersten wurde er { , } weil er die Götter an die Menschen verraten hatte { , } am Kaukasus festgeschmiedet { , } und die Götter schickten Adler, die von seiner immer wachsenden Leber frassen.

Brod a visiblement pour but le rétablissement normatif de la virgule que la langue allemande place en position syntaxique forte, alors que Kafka efface précisément ces soulignements de la structure syntaxique. Ces corrections éditoriales du texte de Kafka sont très scolaires. Tous les élèves allemands se sont vu un jour corriger leur oubli de la virgule avant *und* suivi d'une phrase ou une

conjonction introductrice de subordonnée ! Ce comportement de maître d'école prouve que Brod n'a pas du tout perçu l'importance de la déponctuation sur le rythme. Cette déponctuation contraste avec le rythme haché et elliptique de la fin du texte, où la ponctuation joue de nouveau son rôle, moins syntaxique que rythmique. C'est là un aspect essentiel de la poéticité du texte de Kafka.

À la fin du premier récit, alors que le texte original est clairement « die von seiner immer *nachwachsenden* Leber frassen », Kafka signalant ainsi le foie qui *repousse*, il est surprenant que Brod supprime le préfixe *nach-* (*re-*) et transcrive « die von seiner immer *wachsenden* Leber frassen ».

Plus surprenant encore, à la fin du quatrième récit, Brod ajoute un syntagme verbal qui modifie le caractère très elliptique et simplifié à l'extrême du texte original et de l'écriture de Kafka : « Die Götter wurden müde, die Adler [*wurden müde*], die Wunde schloss sich müde », alors que Kafka écrit : « Die Götter wurden müde, die Adler/. Djie Wunde schloss sich müde ». Cette modification est très importante. M. Brod juge probablement ici que Kafka écrit mal. Il rend ce passage plus explicite et plus conforme à la norme. Nous sommes pourtant là, très précisément, devant un exemple du style de Kafka. Le texte original comporte de nombreuses phrases elliptiques et proches, de ce fait, de l'économie des énoncés oraux. Le dernier récit diffère formellement des trois autres, constitués, eux, d'une seule phrase-paragraphe. Il n'y a donc aucune raison de modifier le rythme par un tel ajout.

### 3. Traduire le « *texte-Kafka* »

#### 3.1. Examen critique des traductions françaises

Alexandre Vialatte, dont les traductions ont eu le grand mérite de faire connaître Kafka en France, propose, en 1948, la traduction suivante du texte édité par Brod :

#### PROMÉTHÉE<sup>20</sup>

*Quatre légendes parlent de Prométhée :*

*Selon la première, ayant trahi les dieux en livrant leur secret aux hommes, il fut enchaîné sur le Caucase et les dieux envoyèrent des aigles qui devaient lui ronger le foie, mais ce foie renaissait toujours.*

---

<sup>20</sup> Franz KAFKA, *La Muraille de Chine et autres récits*, Paris, Gallimard, 1950, p. 133-134. Traduction Vialatte, ci-après.

*D'après la seconde, Prométhée, dans les convulsions de douleur que lui causaient ces bêtes qui le rongeaient sans cesse, s'enfonça si profondément dans le roc qu'il ne fit plus qu'un avec lui.*

*D'après la troisième, sa trahison fut oubliée au cours des siècles : les dieux l'oublièrent, les aigles, et lui-même oublia aussi.*

*D'après la quatrième, on se fatigua enfin d'un supplice devenu sans cause. Les dieux se lassèrent, les aigles se lassèrent, la blessure se ferma, lassée.*

*Restait l'inexplicable rocher. La légende essaie d'expliquer l'inexplicable. Comme elle vient d'un fond de vérité, elle retourne nécessairement en fin de compte à l'inexplicable.*

Comme on le voit, Vialatte part du texte édité par Brod, mais il prend la liberté de supprimer le tiret du dernier paragraphe en ne signalant plus la trace de l'opération de transformation du texte original. Ainsi écrit, le paragraphe final apparaît comme l'enchaînement d'une situation finale de récit (à l'imparfait) et d'une morale-conclusion. Avec son titre rajouté et sa première phrase détachée en paragraphe initial, le texte peut être rangé dans un groupe de textes que Jean Carrive qualifie d'« esquisses mythologiques » avec « [Le Silence des Sirènes] »<sup>21</sup> et « [Poseidon] ». Sans titres dans les *Cahiers*, ces courts textes ont, en fait, le même statut que les fragments brefs, les notations et les aphorismes des *Cahiers* et du *Journal*.

Les traductions plus récentes de Marthe Robert ou de Claude David corrigent ponctuellement de graves fautes de traduction, mais elles ne reprennent pas le problème de la divergence entre le texte original et l'édition de référence.

### [PROMÉTHÉE]<sup>22</sup>

*Quatre légendes nous rapportent l'histoire de Prométhée : selon la première, il fut enchaîné sur le Caucase parce qu'il avait trahi les dieux pour les hommes, et les dieux lui envoyèrent des aigles, qui dévorèrent son foie toujours renaissant.*

*Selon la deuxième, Prométhée, fuyant dans sa douleur les becs qui le déchiquetaient, s'enfonça de plus en plus profondément à l'intérieur du rocher jusqu'à ne plus faire qu'un avec lui.*

<sup>21</sup> Par ces crochets, nous signalons, comme l'éditeur de La Pléiade, le fait que ces titres ne sont pas de Kafka lui-même.

<sup>22</sup> Franz KAFKA, *Oeuvres complètes II*, La Pléiade, Paris, Gallimard, 1980, p. 544-545. Ci-après : traduction M. Robert.

*Selon la troisième, sa trahison fut oubliée au cours des millénaires, les dieux oublièrent, les aigles, et lui-même, oublièrent.*

*Selon la quatrième, on se fatigua de ce qui avait perdu sa raison d'être, les dieux se fatiguèrent, les aigles se fatiguèrent et fatiguée, la plaie se ferma.*

*Restait l'inexplicable roc. — La légende tente d'expliquer l'inexplicable. Comme elle naît d'un fond de vérité, il lui faut bien retourner à l'inexplicable.*

Marthe Robert corrige, à juste titre, le « au cours des siècles » de Vialatte par « au cours des millénaires », vrai sens de « in den Jahrtausenden ». À la différence de Vialatte, elle conserve le tiret du dernier paragraphe introduit par Brod. Mais, par ailleurs, elle réunit, comme le fait le texte original, en un seul paragraphe les deux premiers paragraphes de Brod. Néanmoins, par rapport à la traduction de Vialatte, Marthe Robert introduit de nouvelles im- précisions, alors qu'elle prône, par ailleurs, une exigeante atten- tion à l'écriture de Kafka<sup>23</sup>. Par exemple, elle choisit de traduire « berichten » par « nous rapportent l'histoire ». Le plus neutre verbe « parler » de Vialatte est plus proche du fait que Kafka n'a pas choisi « erzählen » (*narrer*) qui aurait nettement mis l'accent sur la mise en place d'une narration (« Erzählung »). L'affaiblis- sement de la narrativité de son texte par Kafka, dont nous parlerons plus loin, tient à ce genre de détail : « berichten » met plus l'accent sur le fait de simplement « rapporter » que de « raconter » une « histoire ». Les « Sagen » (traduits un peu rapidement par « légendes ») *parlent* simplement de Prométhée. Elles rapportent des événements au lieu de raconter son « histoire ».

Marthe Robert présente l'avantage, par rapport à Vialatte, d'opter pour un même cadratif : « selon ». Si elle respecte mieux la rythmicité du texte de Kafka, elle rend, en revanche, moins bien le sens exact de « nach » — qui accumule le sens de « selon » et la connotation de temps « après et selon ». Vialatte opte, lui, majoritairement pour « d'après ». Toutefois, probablement pour atténuer la répétition, il introduit un « selon » avant trois « d'après ».

---

<sup>23</sup> « Ce n'est sans doute pas trahir Kafka que de chercher à le comprendre là où il demande franchement à l'être : dans le "comment" de cette ascèse dont le "pourquoi" ne nous est pas donné. Le "comment", en effet, nous est directement accessible, c'est l'écriture qui distingue essentiellement le récit de Kafka de ce à quoi on est tenté de le comparer », M. Robert, *Kafka*, p. 51.

Marthe Robert et Vialatte « enchaînent » Prométhée à son rocher alors que le texte de Kafka le « soude »: « *festgeschmiedet* ». Comment ne pas voir là un effet de la mémoire des « Prométhée enchaînés » de la tradition littéraire qui ne permettent plus de lire la lettre du texte. Kafka produit pourtant un effet de sens important par ce verbe qui soude à ce point Prométhée au Caucase qu'il ne fera plus qu'un avec le roc. En revanche, Marthe Robert a raison de corriger le *si... que* de Vialatte : « *s'enfonça si profondément dans le roc qu'il ne fit plus qu'un avec lui* ». La consécutive intensive trahit ce qui est moins causal (*propter hoc*) que temporel (*post hoc*). « *Drückte sich [...] immer tiefer in den Felsen, bis er mit ihm eins wurde* » est mieux rendu par Marthe Robert : « *s'enfonça de plus en plus profondément à l'intérieur du rocher jusqu'à ne plus faire qu'un avec lui* ».

### 3.2. *Traduction de travail*

Notre proposition de traduction du texte de Kafka s'appuie sur une réflexion théorique ainsi résumée par Henri Meschonnic :

Il n'y a pas de théorie de la traduction sans son histoire, pas d'histoire de la traduction sans en faire ou en impliquer la théorie. Cette réflexion liminaire suffit à indiquer qu'on ne saurait sans dommage isoler son étude en cherchant à faire une science de la traduction, une « traductologie ». Immédiatement, cette opération entraîne une méconnaissance de son lien étroit avec la théorie et l'histoire de la littérature, méconnaissance qui se dissimule derrière les technicités des stylistiques comparées, qui n'ont pour unités que les unités de la langue, alors que la littérature se fait dans l'ordre du discours, et requiert des concepts du discours<sup>24</sup>.

En nous tenant, autant que possible, à la lettre du texte original, nous en proposons une traduction de travail qui prétend n'être qu'« un moment d'un texte en mouvement. Elle est même l'image qu'il n'est jamais fini. Elle ne saurait l'immobiliser », comme le dit H. Meschonnic de son propre travail sur Kafka<sup>25</sup>. Comme lui, nous considérons la traduction comme un « atelier » :

*Le récit de tradition tente d'expliquer l'inexplicable ; comme il émerge d'un fondement véridique, il se doit de finir à nouveau dans l'inexplicable.*

<sup>24</sup> Henri MESCHONNIC, « Les grandes traductions européennes, leur rôle, leurs limites. Problématique de la traduction », in *Précis de littérature européenne*, Béatrice Didier dir., Paris, P.U.F., 1998, p. 222.

<sup>25</sup> H. Meschonnic, *Poétique du traduire*, p. 342.

*Quatre récits de tradition parlent de Prométhée. D'après le premier, il fut parce qu'il avait trahi les dieux en faveur des hommes soudé au Caucase et les dieux envoyèrent des aigles, qui dévorairent son foie toujours renaissant.*

*D'après le deuxième, Prométhée sous l'effet de la douleur causée par les becs qui piochaient s'enfonça toujours plus profondément dans le roc jusqu'à ne plus faire qu'un avec lui.*

*D'après le troisième, sa trahison fut oubliée au fil des millénaires, les dieux oublièrent, les aigles, lui-même.*

*D'après le quatrième, on se lassa de ce qui était devenu sans fondement. Les dieux se lassèrent, les aigles. La blessure se ferma, lassée.*

*Restait l'inexplicable massif rocheux.*

Les options suivantes ont présidé à cette proposition de traduction. D'abord, le fait qu'il importe d'établir le texte avec attention en ne se fiant ni aux éditions courantes, ni aux traductions admises, et nous parlerons de génétique textuelle à ce propos. Ensuite, le fait que « Traduire ne peut pas éviter d'impliquer une théorie du discours<sup>26</sup> ». En ce sens, l'unité de travail n'est ni la phrase, ni le mot, mais bien le texte<sup>27</sup>. De cela découle le fait que nous devons absolument tenir compte du texte original et non de celui de Brod. La construction du texte doit être respectée et non modifiée comme le font Vialatte et Marthe Robert. Enfin, la traduction doit être attentive à l'ensemble des unités que Meschonnic énumère à propos des traductions de *Eine kleine Frau (Une petite femme)* par Vialatte (1948) et par Claude David (1980):

Depuis la ponctuation jusqu'à l'ordre des groupes et des mots, au nombre et à la place des modalisateurs, particules d'atténuation, de méticulosité, d'hésitation, de dénégation, le discours de Kafka est une gestuelle, une rythmique, une prosodie. C'est-à-dire une oralité. Au sens où cet ensemble prime dans la signification du texte, et fait sa logique. Ce que la traduction de Vialatte met merveilleusement, par contraste, en évidence : elle l'ignore complètement. Elle fait passer la poétique orale du

---

<sup>26</sup> H. Meschonnic, *Poétique du traduire*, p. 319.

<sup>27</sup> Nous ne pouvons que souscrire au précepte de Meschonnic : « *L'unité n'est pas le mot, mais le texte*. Le primat de l'organisation textuelle sur les unités philologiques impose de tirer les conséquences en traduction de ce primat, qui est celui du rythme. » (*Poétique du traduire*, p. 335).

texte à un code écrit, traditionnellement reconnu comme celui qui supprime les répétitions parce qu'elles sont lourdes, ajoute des explications parce qu'elles sont claires, déplace les groupes parce que le *sens du français* le demande<sup>28</sup>.

Notre première modification par rapport aux traductions de Vialatte et de Marthe Robert est importante car elle tient à la question du sens de « Sage » et du sens de « légende » en français. La langue allemande a un mot pour traduire le terme choisi par Marthe Robert et Vialatte : « Legende ». Kafka évite ce mot, de même qu'il n'utilise pas « Mythos », qui correspondrait au *mythe* antique. « Sage » peut renvoyer aux *mythes*, mais plutôt dans le sens très large de *récits traditionnels*. « Sagen » désigne clairement le dire des hommes dans leurs traditions. Claude Calame a exploré cette question terminologique importante dans *Mythe et Histoire dans l'Antiquité grecque*:

Dans l'aire germanophone, déterminante en cet effort classificatoire, « légende » correspond à *Sage* mais aussi à *Legende*; le premier terme recouvrirait en partie le champ sémantique attribué au mythe quand il ne s'appliquerait pas spécifiquement aux narrations de la culture propre, alors que le second dénoterait essentiellement les récits hagiographiques de la tradition chrétienne<sup>29</sup>.

Nous avons choisi d'éviter les connotations de « légende » en français et opté pour « récit(s) de tradition » parce que, nous le montrerons plus loin en en faisant un point important de notre analyse, la question des traditions est importante dans l'œuvre de Kafka.

Lorsque Vialatte traduit : « [...] schickten Adler, die von seiner immer nachwachsenden Leber frassen » par : « [...] envoyèrent des aigles qui devaient lui ronger le foie, mais ce foie renaissait toujours », on a l'impression qu'il ajoute des explications destinées à clarifier le texte de Kafka. Contre la syntaxe trop complexe de Vialatte, nous choisissons : « envoyèrent des aigles qui dévoraient son foie toujours renaissant » afin d'éviter la répétition de « foie », inventée par Vialatte, et le « mais » absent du texte de Kafka. Par l'imparfait (« qui dévoraient... »), nous voulons souligner l'itératif. Le passé simple choisi par Marthe Robert (« qui dévorèrent son

<sup>28</sup> H. Meschonnic, *Poétique du traduire*, p. 320.

<sup>29</sup> Claude CALAME, *Mythe et Histoire dans l'Antiquité grecque*, Lausanne, Payot, 1996, p. 22-23.

foie toujours renaissant ») rend moins bien la répétition et la durée infinie du supplice. Nous avons choisi, par ailleurs, de rendre certains effets de sens produits par la syntaxe et la ponctuation voulue par Kafka. Nous avons conservé la virgule avant la relative de la fin du paragraphe, car elle donne plus d'autonomie à cette dernière proposition narrative. Nous avons surtout respecté la segmentation de la principale par l'insertion de la subordonnée explicative : « il fut [parce qu'il...] soudé au Caucase » (« wurde er [weil er...] am Kaukasus festgeschmiedet... »).

Marthe Robert a corrigé certains excès de la traduction de Vialatte. En particulier « les convulsions de douleur que lui causaient ces bêtes qui le rongeaient sans cesse ». Vialatte a inventé ces « convulsions de douleur », absentes du texte de Kafka, beaucoup plus sobre, et il a attribué aux bêtes et non à leurs becs l'origine de cette douleur. Marthe Robert a simplifié fort justement, en traduisant par « fuyant dans sa douleur les becs qui le déchiquetaient ». Mais, en suivant toujours au plus près le texte de Kafka, l'extrême économie de « im Schmerz vor den zuhackenden Schnäbeln » gagne à être traduite par : « sous l'effet de la douleur causée par les becs qui piochaient ». Nous verrons plus loin l'importance des deux marques causales (*sous l'effet de, causée par*) que nous n'hésitons pas à maintenir. À *hacken* (*hacher, piocher*), *zu* ajoute une idée de direction que les traducteurs rendent par le pronom *le*. Avec le verbe *piocher*, nous évitons l'ajout de cette marque personnelle absente du texte de Kafka et nous gardons l'idée de violence répétée des coups de bec.

Soulignons, dans « Nach der dritten wurde in den Jahrtausenden sein Verrat vergessen, die Götter vergassen, die Adler, er selbst », la progressive simplification de la phrase, dont nous avons déjà parlé plus haut. Vialatte a beaucoup de mal à assumer cette extrême simplicité et traduit par : « sa trahison fut oubliée au cours des siècles : les dieux l'oublièrent, les aigles, et lui-même oublia aussi ». Marthe Robert, en traduisant par : « sa trahison fut oubliée au fil des millénaires, les dieux oublièrent, les aigles, et lui-même, oublièrent », corrige bien la réduction temporelle des millénaires en siècles par Vialatte. Elle évite bien le pronom « le » qui rappelle Prométhée alors que le texte semble élargir l'oubli au point de faire disparaître l'objet de cet oubli, mais elle maintient la répétition du verbe oublier introduite par Brod. À notre sens, il faut accepter que la phrase s'épuise dans des ellipses successives : « sa trahison fut oubliée au cours des millénaires, les dieux oublièrent, les aigles, lui-même ». Nous avons hésité à traduire ce paragraphe

de façon à mieux rendre la différence entre le verbe français «oublier» et l'allemand «vergessen». Comme le note Harald Weinrich, au tout début de *Léthé*, le verbe oublier est, en français, un verbe actif qui contredit notre sentiment spontané de l'oubli, qui est de le subir plutôt passivement :

Sous cet angle, le verbe qui lui correspond en latin, *oblivisci*, est plus proche de notre expérience intérieure. C'est un «déponent», c'est-à-dire un verbe ayant une forme passive et un sens actif. Cette hybridicité grammaticale semble mieux exprimer la position intermédiaire de l'oubli, entre activité et passivité<sup>30</sup>.

Exactement comme l'anglais d'origine germanique *to forget* associe –*get* (*prendre, posséder*) au préfixe *for*– qui en inverse le sens, le verbe allemand «vergessen» comporte un préfixe *ver*– qui inverse le mouvement de –*gessen* (mot proche probablement de –*get*, qui n'est plus employé en allemand) et donne à *vergessen* le sens de *lâcher, perdre* et par extension *oublier*<sup>31</sup>. Comme le dit Weinrich à propos de l'anglais et de l'allemand :

Dans l'une et l'autre langue, ces mots suggèrent donc un sens de l'oubli qui s'exprime par la périphrase «(faire) sortir de la mémoire». L'oubli «disperse» ce que la mémoire a auparavant recueilli<sup>32</sup>.

La traduction suivante rendrait mieux compte de cette différence des langues française et allemande : «*D'après le troisième, sa trahison sortit de la mémoire au fil des millénaires, elle sortit de la mémoire des dieux, des aigles, de lui-même*». Toutefois, les conséquences syntaxiques de cette option de traduction sur le statut grammatical des trois actants («dieux», «aigles», «lui-même») sont très fortes : ils passent de la position de substantifs sujets à celle de génitifs.

Dans notre traduction du quatrième récit :

*D'après le quatrième, on se lassa de ce qui était devenu sans fondement. Les dieux se lassèrent, les aigles. La blessure se ferma, lassée.*

nous traduisons «müde» par «se lasser», que nous ne reprenons que trois fois conformément au texte original, alors que les

<sup>30</sup> Harald WEINRICH, *Léthé. Art et critique de l'oubli*, Paris, Fayard, 1999 (1997), p. 13.

<sup>31</sup> Ce mécanisme est facilement observable dans l'inversion du sens des verbes *kaufen* (acheter) et *verkaufen* (vendre), comme le note H. Weinrich, dans *Léthé*, p. 15.

<sup>32</sup> Ibid.

traducteurs, qui suivent le texte de Brod, le transcrivent quatre fois. Ce dernier veut, ici encore, expliciter l'ellipse. Vialatte emploie d'abord le verbe « se fatiguer », puis trois fois « se lasser ». C'est sa façon d'atténuer les répétitions qu'il juge probablement lourdes. Marthe Robert a choisi le seul verbe « se fatiguer ». La *fatigue* étant plus exclusivement physique que la *lassitude*, à la fois physique et morale, le choix du verbe *se lasser* nous a semblé mieux correspondre à la logique de la progression du texte de Kafka.

Dans la phrase finale, pour traduire « *Felsgebirge* », nous conservons l'idée plus vaste du « massif rocheux » au lieu de « roc » ou de « rocher », choisis par les autres traducteurs. Par rapport à « *den Felsen* » du troisième paragraphe (que l'on peut en revanche traduire par *roc* ou *rocher*), « *Felsgebirge* » présente l'ampleur du massif montagneux et renvoie ainsi au Caucase mentionné au deuxième paragraphe.

#### 4. Analyse textuelle

Nous centrerons notre analyse sur deux aspects du texte de Kafka : d'une part sa structure énonciative, d'autre part la façon dont il met en crise le récit en tant que tel, en le faisant éclater en quatre mini-récits de tradition qui forment ensemble un cinquième récit de Prométhée, celui de Franz Kafka (comme le note fort justement Ulrich Stadler, dans l'article que nous avons déjà mentionné plus haut).

##### 4.1. L'éclatement polyphonique de la vérité

La question de l'origine de la vérité est posée d'entrée par la première phrase périodique, composée de trois membres :

Le récit de tradition tente d'expliquer l'inexplicable [a]; comme il émerge d'un fondement véridique [b], il se doit de finir à nouveau dans l'inexplicable [c].

La vérité de la première proposition [a] se présente comme une prémissse acceptable par le plus grand nombre (comme dirait Aristote). Elle définit la fonction explicative des récits de la tradition : *erklären* a bien le sens d'*expliquer*, *interpréter*, *élucider*. L'assertion de [a] est modalisée par le verbe *versuchen* (*essayer*, *tenter de*) qui ne se prononce pas sur la réussite de l'opération explicative. La proposition [b] (« le récit de tradition émerge d'un fondement véridique (*Wahrheitsgrund*) »), séparée de [a] par un point virgule, est présentée comme la reprise d'un présupposé.

Cette proposition est causalement reliée, par le connecteur *da* (*comme*) à la suivante. La particularité de ce connecteur et de la modalité endoxale de l'énonciation (accentuée par le déontique *muss*, au sens de *devoir*) réside dans la présentation de la validité de la proposition [b]. La proposition que le connecteur *comme-da* introduit est moins la cause proprement dite que le point de départ d'où le raisonnement tire une conclusion. La valeur causale de ce connecteur est nettement moins importante que sa valeur énonciative, que l'on peut dire diaphonique au sens où, à la manière d'un *puisque*, *comme-da* pose l'argument qui le suit comme admis(sible) par tous les destinataires possibles. L'argument introduit par *comme-da* est destiné à convaincre à la manière d'une prémissse admise par tous.

Dans ces conditions, la validité de la proposition [c] « *muss sie wieder im Unerklärlichen enden* » (*elle se doit de finir à nouveau dans l'inexplicable*) est présentée comme évidente. Pourtant l'enchaînement de [a] à [c] se fait plus par reprise du mot « *Unerklärliches* » que par une stricte logique argumentative. L'efficacité de l'explication (*erklären*) et, partant, de la fonction explicative du récit, est ici singulièrement mise en cause. Partant de l'inexplicable [a], le récit de tradition est présenté comme débouchant inévitablement sur l'inexplicable [c], en dépit de [b] plutôt qu'à cause de [b]. Nous avons là un bel exemple de l'écriture « logique » de Kafka. Les propositions assertées paraissent évidentes, elles sont difficilement niables par les personnages, mais elles débouchent sur des raisonnements douteux. Nous sommes ici supposés admettre la proposition [c] sur la base argumentative de la vérité présentée comme admise en [b] et, par ailleurs, de la vérité posée en [a].

La suite du texte rend admissible, en deux temps, la proposition paradoxale [c]. Dans un premier temps, que nous allons examiner tout de suite, nous passons du singulier « Le récit de tradition » (*Die Sage*) au pluriel : « Quatre récits de tradition » (*vier Sagen*). Nous pouvons en déduire que chaque tradition asserte *sa* vérité et que cela fait éclater l'unité du fondement véritable posé en [b]. Dans un deuxième temps, nous le détaillerons avec l'analyse des quatre micro-récits, l'enchaînement qui mène à la phrase paragraphe terminale qui explicite le paradoxe du premier paragraphe et nous (ra)mènera à « *das unerklärliche Felsgebirge* » (*l'inexplicable massif rocheux*).

L'éclatement de la vérité passe par la structure énonciative profondément polyphonique de ce texte. Nous avons, en effet, affaire à une narration médiatisée par quatre sources. Le marqueur cadratif *nach*, que nous traduisons par *d'après*, introduit un groupe syntaxique périphérique, adjoint au noyau de la phrase et détaché en tête de la phrase-paragraphe. Les cadratifs comme *d'après*, *selon* et *pour* signalent toujours l'ouverture<sup>33</sup> d'un segment textuel qu'ils placent sous leur portée. Ils donnent une instruction de lecture double. D'une part, qu'il faut repérer une zone textuelle d'une certaine longueur et soigneusement délimiter les bornes initiale et finale de ce qu'on peut considérer comme le cadre<sup>34</sup> d'un univers de discours<sup>35</sup> particulier. D'autre part, qu'il convient de considérer sémantiquement et énonciativement cette zone comme non assumée par l'énonciateur–locuteur, comme un univers de discours étranger. Les faits mentionnés sous la portée des introducteurs de cadre du discours et de médiation (ici de chaque *d'après*) sont présentés comme ne relevant pas de l'expérience sensible ou cognitive de l'énonciateur, mais d'une autre source. L'énonciateur mentionne des faits dont il n'a pas eu directement connaissance, et il le fait de façon indirecte, ouvertement *médiate*<sup>36</sup>.

À la valeur médiative de *selon* et de *pour*, *nach-d'après* ajoute un écart temporel (*après*). C'est, à la fois, *selon* (*d'*) et *après* que l'énonciateur dit rapporter les faits mentionnés. Cet écart temporel entre le dire d'un tiers et l'énonciation présente situe cette dernière dans un rapport de distance aux (quatre) vérités de la (des quatre) tradition(s). Les degrés de cette distance, l'écart entre le

<sup>33</sup> Lorsque le complément cadratif se trouve en position de clôture d'un segment textuel, un retraitement de ce qui précède et une recherche du point de départ sont nécessaires. Le coût cognitif pour l'interprétation est plus élevé que lorsque le lecteur peut se préparer à lire clairement une zone de texte comme dépendante d'une autre source énonciative.

<sup>34</sup> Michel CHAROLLES, «L'encadrement du discours. Univers, champs, domaines et espaces», *Cahiers de recherche linguistique*, n° 6, Université de Nancy 2, 1997.

<sup>35</sup> Robert MARTIN, *Pour une logique du sens*, Paris, P.U.F., 1983.

<sup>36</sup> Les linguistes parlent à ce propos de marqueurs d'«évidentialité» (evidentials) et d'énonciation médiatisée, de médiatifs. Voir, sur ce point, Zlatka GUENTCHEVA, *L'énonciation médiatisée*, Louvain-Paris, Peeters, 1996; ainsi que Patrick DENDALE & Liliane TASMOWSKI, (éds.), «Les sources du savoir et leurs marques linguistiques», n°102 de la revue *Langue Française*, Paris, Larousse, 1994.

point de vue de l'énonciateur et les points de vue des différentes traditions ne sont pas signalés. Dans cet acte complexe d'énonciation, les quatre micro-récits correspondent à quatre points de vue successifs de quatre énonciateurs-traditions qui se perdent dans la nuit des temps. L'énonciateur n'exprime pas plus un doute (un autre point de vue qui serait le sien) qu'il ne reprend affirmativement les faits mentionnés (il n'affirme pas la vérité des quatre points de vue successifs). Le fait que ces quatre récits de tradition soient inventés par Kafka et soient des traditions totalement fictives (même le premier ne correspond pas aux traditions hésiodienne et eschylienne d'un Prométhée châtié non par les dieux mais par un seul dieu, Zeus lui-même) ne change rien à ce mode de présentation et de construction de la représentation discursive.

L'assertion finale (« *Restait l'inexplicable massif rocheux* ») est-elle également assertée par médiation ? Tout en confirmant, au terme des récits successifs, le sens de la proposition [c] du premier paragraphe, cette chute du texte diffère énonciativement de l'énigmatique ouverture. L'imparfait semble maintenir l'assertion de cet énoncé sous la portée du dernier *d'après*, dans la narrative continuité verbo-temporelle du paragraphe précédent (à l'imparfait et au passé simple). Toutefois, l'alinéa qui sépare les deux derniers paragraphes rend cette continuité problématique. Selon ce dernier critère, la portée de *d'après* est interrompue et l'énoncé, attribuable par défaut à l'énonciateur, rejoindrait ainsi les énoncés au présent du début du texte. Ce flottement de la portée et, plus profondément, cette incertitude relative à la prise en charge énonciative des énoncés qui paraissent ainsi mis à distance de l'énonciateur sont assez révélateurs, du début à la fin de ce texte, d'opérations énonciatives représentatives de « l'impersonnalité du récit<sup>37</sup> » qui caractérise une œuvre par ailleurs si singulière et justement si personnelle. Marthe Robert parle d'une « impartialité<sup>38</sup> » fréquente du narrateur qui, chez Kafka, semble se tenir à l'écart de ce qu'il raconte et n'avoir pour rôle que de rassembler des éléments. C'est exactement ce qui se passe ici et spectaculairement dans la dernière phrase. Mais il est toutefois nécessaire d'ajouter, car c'est un aspect essentiel du style énonciatif de l'œuvre de Kafka, que cette distance impersonnelle s'accompagne d'une certaine ironie.

<sup>37</sup> M. Robert, *Kafka*, p. 49.

<sup>38</sup> M. Robert, *Kafka*, p. 131.

Nous sommes tentés de lire en ce sens le jeu du texte sur les mots *Wahrheitsgrund* (au premier paragraphe) et *grundlos* (dans le dernier récit, à l'avant-dernier paragraphe). Ce jeu sur les fondements ou l'absence de fondement de la vérité tient au double sens de *Grund*: le fond terrestre, matériel (d'un verre par exemple) et, en même temps, le *fondement*, la *base*, la *raison*, la *cause*. La proposition [b] du premier paragraphe, que nous avons longuement commentée plus haut, se présente, elle aussi, comme un jeu avec le connecteur *da* (*comme, puisque*) et le sens de *Grund* qui peut être celui du même connecteur: *parce que, comme*. En quelque sorte, la proposition «*da sie aus einem Wahrheitsgrund kommt*» présente, dans le jeu de ses signifiants, une sorte de redondance causale avec, littéralement, cette vérité *en parce que*. Or, ce qui est devenu sans *fondement*, sans *raison* ni *cause*, donc sans *parce que*, n'a plus qu'un *fondement* rocheux: celui du socle terrestre de l'immense massif du Caucase. Les multiples explications prêtées à travers le temps, par les traditions successives, au mythe de Prométhée, pour en expliquer précisément les *fondements*, sont réduites par Kafka à la pure et simple matérialité du massif rocheux. Le mythe, récit dont le sens s'est perdu, se réduit à la matérialité factuelle du rocher. Prométhée s'est tellement enfoncé lui-même dans le roc que les versions de son histoire se sont dissoutes dans le roc, avec lui.

#### 4.2. *Une mise en récit kafkaïenne de l'histoire de Prométhée*

Ce texte se présente comme une suite de quatre récits isolés par la succession des quatre cadratifs en *d'après*, suivis chaque fois d'un alinéa. L'alinéa est souvent à lui seul un indice de fin de portée. Trois fois, ceci est confirmé par l'ouverture d'un nouveau récit présenté comme émanant d'une nouvelle source. Seul le dernier n'est pas fermé de façon aussi claire que les autres. La traduction peut difficilement rendre un effet rythmique lié, en allemand, à la présence répétée du même mot «*wurde*» chargé de signaler le passif et de souligner ainsi le statut de victime de Prométhée. Cette reprise appuie l'effet rythmique de la répétition de «*nach der*» (*D'après le...*).

En fait, au lieu d'être, comme on pourrait s'y attendre, quatre versions de l'histoire de Prométhée, ces quatre récits se présentent, chaque fois, comme la suite du précédent. En d'autres termes, les quatre traditions sont présentées comme se succédant dans le temps et leur isolement, chacune par rapport à la précédente, explique l'oubli progressif du sens initial de la présence de

Prométhée au sommet du Caucase. En fait, la phrase finale à l'imparfait semble détachée du paragraphe précédent et de la portée du quatrième *d'après* pour souligner le fait qu'il s'agit de la fin, moins du dernier ou des quatre récits que du cinquième, celui que relate le texte de Kafka (cette interprétation est défendue également par Ulrich Stadler).

Le premier récit est décomposable en une suite d'événements (é) reliés causalement et temporellement : à l'énoncé de la cause originelle (explicitement soulignée par le connecteur explicatif *parce que-weil*), dans laquelle Prométhée est encore agent (*parce qu'il avait trahi les dieux en faveur des hommes* é1), succède la punition-conséquence : *il fut [...] soudé au Caucase* (é2), dans laquelle Prométhée est en position, cette fois, de patient et non plus d'agent. L'événement suivant *et les dieux envoyèrent des aigles* (é3) est connecté au précédent par «et», et il se présente, de ce fait, comme une deuxième conséquence de *parce que*-é1. Il permet l'introduction des agents du supplice et de leur action : *qui dévoraient son foie toujours renaissant* (é4). Nous choisissons de traduire la relative par un imparfait qui souligne le fait que l'action aggressive des aigles s'étire sur une durée indéfinie. On peut dire que ce premier récit comporte les ingrédients d'une narrativité canonique : une succession d'événements dans le temps, une transformation d'état d'un agent présent tout au long du récit (Prométhée passe du rôle d'agent transgresseur à celui de patient-victime), des liens de causalité entre les événements : c'est *parce que-weil* é1 que é2 *et-und* é3, *qui* é4. Nous avons affaire ici à une explication des faits passés par leur mise en récit, certes sélective, mais c'est là une propriété du récit : la sélection des faits jugés pertinents par le narrateur.

La structure du deuxième récit est assez semblable à celle du premier, même s'il est plus court que le précédent. La causalité est soulignée par les locutions *sous l'effet de* et *causée par* : *sous l'effet de la douleur causée par les becs qui piochaient* (é5). La temporalité de ce premier énoncé est — d'où le choix de l'imparfait en français — superposable à la relative de la fin du premier récit : *qui dévoraient son foie toujours renaissant* (é4). La conséquence est énoncée en deux temps : *Prométhée s'enfonça toujours plus profondément dans le roc* (é6). Au terme de cette première conséquence étirée elle aussi dans le temps, Prométhée n'est plus seulement «soudé» au roc (é2), mais il fait à présent partie du rocher : *jusqu'à ne plus faire qu'un avec lui* (é7).

Le fait le plus surprenant est ici que le deuxième récit, pourtant présenté comme venant d'une autre tradition, est la suite du premier. Il ne remonte toutefois pas à l'origine des faits (é1) et laisse ainsi cette origine en dehors de sa narration. Il enchaîne seulement é5 à partir de é4. Les deux relatives — *qui dévoraient son foie toujours renaissant* (é4) et *qui piochaient* (é5) — répètent le même supplice, plus abstrait toutefois en é5. Nous avons vu plus haut que Vialatte n'avait pas admis ce fait de sens en inventant des « convulsions de douleur » certes inférables de l'atroce torture de Prométhée, mais totalement absentes du texte de Kafka. La rupture de la forme passive répétée ailleurs (« *wurde* ») et son remplacement par « *drückte* » expliquent certainement le fait que Marthe Robert traduise é5 plus activement et pathétiquement que nous : « *fuyant dans sa douleur les becs...* ». Le texte de Kafka nous semble beaucoup plus constatif que ne le suggère cette dernière traduction.

Les troisième et quatrième récits de tradition sont très différents. Ils ne se présentent plus comme des suites de causes et de conséquences, mais comme de simples conséquences de la perte des motifs et raisons du supplice de Prométhée. En ce sens, ils manifestent l'effondrement progressif de ce qui est au cœur de tout récit : l'exposé des motifs, des mobiles, et des raisons d'agir des personnages, le degré de responsabilité de leurs actes, leur devenir dans le temps. On peut même dire que tout récit a quelque chose à voir avec la mémoire. Sa fonction première est de (re)donner un sens à ce qui a été, un sens pour le présent et le futur. Dans le texte de Kafka, cet effondrement du pouvoir du récit est causé par le fait que la tradition des dieux par Prométhée (é1) disparaît dans les oubliettes du temps et de la mémoire humaine que les traditions avaient pourtant pour rôle de conserver. Le premier énoncé : *sa trahison fut oubliée au fil des millénaires* ne met pas en avant les agents de la phrase passive et de l'oubli, qui sont repoussés en fin de phrase, dans un ordre qui peut être interprété comme successif : *les dieux oublièrent* (é8) [puis] *les aigles* (é9), [puis] *lui-même* (é10). Les aigles oublient après les dieux, et Prométhée lui-même en vient à oublier l'origine et la cause de son propre état, cette trahison dont le contenu n'est pas précisé par une tradition qui l'a peut-être déjà oubliée. Dans ce troisième récit, seul le temps s'écoule. Nous n'avons plus affaire à un ordre des causes et des conséquences, l'oubli affecte progressivement tous les protagonistes. Il est causé par le seul écoulement du fleuve temporel des millénaires. Le troisième récit correspond à l'oubli, en fait, du premier.

De la même manière, le dernier récit correspond à l'oubli du deuxième. L'oubli de l'événement initial (é1) ne laissait pas supposer la fin du supplice de Prométhée, mais seulement l'oubli des raisons et des motifs de son châtiment, des mobiles des dieux, partiellement exposés dans le premier récit. Le dernier récit, en revanche, avec le cortège de lassitude qu'il introduit, mène cette fois à l'abandon de la torture de Prométhée, détaillée dans le second récit. Le quatrième récit part, comme le troisième, de la perte des raisons d'agir, des motifs et des causes: *on se lassa de ce qui était devenu sans fondement*. L'ordre chronologique précédent est repris: *Les dieux se lassèrent* (é11), *les aigles* (é12), et enfin la plaie même de Prométhée: *La blessure se ferma, lassée* (é13). L'absence de connexion syntaxique entre ces trois événements souligne l'effondrement des chaînes causales. La parataxe et l'ellipse portent l'absence de lien entre les événements narratifs à son comble. C'est, là encore, un fait stylistique particulièrement signifiant que la traduction doit bien essayer de rendre perceptible.

L'enchaînement narratif mène à l'assertion finale (« *Restait l'inexplicable massif rocheux* ») qui donne tout son sens au paradoxe initial. Si la vérité sur laquelle se fonde chacun des récits de tradition est oubliée, il ne reste, au terme du parcours des récits et de l'écoulement du temps que l'inexplicable massif du Caucase. On comprend alors parfaitement l'ouverture paradoxale du texte: comme le(s) récit(s) de(s) tradition(s) se fonde(nt) sur une vérité oubliée, il(s) ne peu(ven)t que finir dans l'inexplicable. Si « le récit de tradition tente d'expliquer l'inexplicable », il n'y parvient pas par défaut de mémoire. Il n'a aucune chance, au terme de la version de Kafka, de pouvoir expliquer « l'inexplicable massif rocheux » du Caucase. Telle est certainement la fonction de ce poème en prose: réduire l'histoire de Prométhée à la présence factuelle du Caucase, dire l'impuissance explicative des traditions.

### 5. *L'oubli et la perte du sens*

Ce poème en prose révèle, de façon particulièrement significative, un certain rapport aux traditions et aux discours qui en émanent. Alors que la parole des traditions devrait être la gardienne de la mémoire collective, on a vu qu'elle est affectée par l'oubli. Les grands textes de Kafka, comme *Le Procès* et *Le Château*, sont marqués par la présence lointaine mais écrasante de la tradition et des lois et préceptes (souvent vagues) qu'elle impose. Marthe Robert le note, à propos des questions que le héros-narrateur pose à ceux qui l'oppriment:

Faute de pouvoir justifier son origine et le principe qui la fonde, [la société] se réclame d'une tradition sur laquelle elle n'a pas grand-chose à dire et qui, toujours, flotte dans un lointain indiscernable. Comme rien d'essentiel n'a été conservé, cette tradition se réduit finalement à quelques préceptes vagues, à des «on-dit» qui n'ont pour eux que le bénéfice de l'ancienneté. Chaque fois que le héros pose une question précise sur un fait ou un événement, on lui répond en substance : « C'est ainsi, du plus lointain qu'on s'en souvienne c'est ainsi [...] ». L'appel à la tradition ne recouvre que l'obéissance aux coutumes et aux mœurs, c'est-à-dire l'absence de pensée et le conformisme, rien, donc, qui puisse contenir un enseignement<sup>39</sup>.

C'est exactement ce que dit notre texte : la vérité lointaine, devenue inaccessible, sur laquelle se fonde le savoir de la tradition est perdue au point qu'aucune explication n'est plus possible. Les quatre récits de tradition tentent certes d'expliquer l'inexplicable, mais, comme nous l'avons vu, la cohérence que dessine l'enchaînement de ces quatre récits de tradition est celle de l'oubli, au fil du temps et par lassitude, du sens de la condamnation originelle. La faute et la condamnation divine du héros, les raisons de sa torture sont littéralement sorties de la mémoire collective et, avec cette origine, le sens symbolique des choses :

Tous les récits de Kafka contiennent avec la même netteté le dessin de cette lutte désespérée du héros pour savoir à quoi s'en tenir sur la vérité des symboles<sup>40</sup>.

La mise en récit de la perte du (sens du) mythe rend explicite le statut du symbole pour Kafka. Si le récit de tradition a pour fonction de «tenter d'expliquer l'inexplicable», c'est qu'il prétend rapprocher deux ordres de choses distincts et révéler «une analogie permettant d'expliquer l'invisible par le visible, le spirituel par le temporel, l'abstrait par le concret, c'est-à-dire en fin de compte d'élucider le mystère même du monde. Or, c'est ce pouvoir d'explication que Kafka lui dénie<sup>41</sup>». L'explication de la présence du Caucase par le châtiment de Prométhée n'est plus possible en raison de l'oubli progressif du mythe. Comme le dit la chute du texte : il ne reste que le monde matériel, la montagne dont le sens s'est perdu et qui est donc devenue inexplicable.

<sup>39</sup> M. Robert, *Kafka*, p. 92-93.

<sup>40</sup> M. Robert, *Kafka*, p. 111-112.

<sup>41</sup> M. Robert, *Kafka*, p. 117.

Marthe Robert a cette autre formule qui correspond à la façon dont le texte de Kafka retrace la disparition totale du mythe et le triomphe du monde dans la seule écrasante et devenue inexplicable présence du Caucase :

Ce combat harassant de l'individu pour se faire une vraie place dans un monde délivré de ses mythes, nous savons déjà que le monde le gagne avec l'aide de l'oubli et de la fatigue<sup>42</sup>.

Le récit de type étiologique, qui raconterait l'origine du Caucase, s'est perdu dans la mémoire des hommes. Kafka réduit le récit mythique à une sorte de récit d'origine du plus haut sommet d'Europe. Au sein de la société humaine, l'ordre divin que symbolise le châtiment de Prométhée a perdu son contenu d'origine : « Ce sacré privé de contenu, le héros de Kafka le rencontre sans le comprendre<sup>43</sup> ». Un dernier passage du commentaire, par Marthe Robert, de l'œuvre de Kafka, s'applique parfaitement au texte que nous avons travaillé et, au-delà, à une des œuvres majeures du XX<sup>e</sup> siècle :

Le temps, avec son cortège de fatigues et d'oubli, a gravement détérioré la pensée symbolique qui, à l'origine, prétendait jeter un pont entre le monde visible, sensible, réel, et l'autre monde, quelque nom qu'elle entendît lui donner. Mais comme tous les phénomènes marqués par l'oubli, cette détérioration passe inaperçue : tout le monde fait *comme si* les symboles étaient encore vivants, comme s'ils avaient encore force de loi et un pouvoir réel sur la vie. C'est ainsi qu'ils se conservent, figés, rigides, froids, et se ravalent au rang de simples tournures, figures de rhétorique, ou vulgaires façons de parler. Paraboles des temps révolus, sentences, clichés, proverbes, métaphores, tous ces résidus d'une pensée analogique enracinée jadis dans une communauté vivante ne sont plus que les auxiliaires débiles, mais précieux encore, d'une société cynique qui se sert d'eux pour consolider son pouvoir. Détournés de leur sens premier, ils n'ont rien à dire sur le Château ou le Tribunal, rien, jamais, sur « l'être » des choses, mais ils sont très utiles pour justifier et maintenir l'énorme pouvoir de coercition par quoi l'existence du Château et du Tribunal se fait durement sentir<sup>44</sup>.

Le poème en prose que nous avons étudié montre effectivement comment le temps, avec son cortège de lassitude et d'oubli,

<sup>42</sup> M. Robert, *Kafka*, p. 97.

<sup>43</sup> M. Robert, *Kafka*, p. 94.

<sup>44</sup> M. Robert, *Kafka*, p. 115.

détériore irrémédiablement la pensée symbolique. Le fait que Kafka ait choisi, dans la figure de Prométhée, celle de la victime torturée par le pouvoir totalitaire des dieux, jusqu'à l'oubli des raisons de sa torture, est loin d'être un hasard. Sa (ré)écriture est bien une poétique singulière du mythe, qui fait sens, alors que se déroulent les dernières grandes batailles de la première guerre mondiale, pour celui qui se décrivait, dans son *Journal*, en date du 28 juillet 1914, comme son Prométhée :

Mon incapacité à penser, à observer, à constater, à me rappeler, à parler, à prendre part à la vie des autres devient chaque jour plus grande ; je deviens de pierre... Si je ne me sauve pas dans un travail, je suis perdu.

Jean-Michel ADAM  
Ute HEIDMANN  
Université de Lausanne