

L'AUTORITÉ, DU CONTE À LA NOUVELLE : KAFKA ET LU XUN

Sebastian VEG

Walter Benjamin a été l'un des premiers à s'interroger sur la question des régimes de l'autorité littéraire, dans le célèbre essai « Le Conteur » (1936), consacré à l'œuvre de Nicolai Leskov. Benjamin s'intéresse au passage du conte – caractérisé par la présence physique du conteur et sa proximité avec ses auditeurs, leur partage d'un monde d'expérience commun –, à la nouvelle (et plus encore au roman), comme forme de narration impersonnelle et moderne, destinée à des lecteurs inconnus et dans certains cas inconnaissables pour l'écrivain. On reconnaît la préoccupation de Benjamin pour la mutation qui a lieu dès lors que la littérature n'est plus imbriquée dans les ordres traditionnels du savoir et de la morale, mais cherche à affirmer son autonomie par rapport à eux. Si le conteur et son auditoire sont liés par leur expérience, ils le sont en effet plus encore par un ensemble de normes définissant une organisation stable du monde, dans laquelle le conte trouve une place qui fait partie intégrante de l'ancien ordre.

Abordant explicitement la question de l'autorité, Benjamin écrit, à propos de Leskov, que le conteur « tient son autorité » de son rapport à la mort, « la sanction de tout ce que relate le conteur¹ » ; le romancier n'en recueille quant à lui que des traces. La mort renvoie dans ce contexte à deux dimensions des sociétés traditionnelles : à la connaissance par le conteur d'un ordre de réalité qui n'est pas accessible au commun des lecteurs, et à la mort comme terme, de la vie et du conte, et par conséquent au jugement implicite qu'elle représente. L'autorité du conteur se déploie donc selon les deux axes distincts du savoir (éventuellement situé au-delà du monde empirique) et de la morale. On retrouve ainsi la question

1. Walter BENJAMIN, « Le Conteur », dans *Œuvres*, III, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, p. 130.

du fantastique et de sa « rationalisation » dans le passage du conte au roman, mais aussi celle du devenir de l'autorité éthique du conteur, gagée sur sa familiarité avec la mort et avec toutes choses humaines, lorsqu'il se transforme en écrivain moderne. Benjamin désigne ce passage comme celui de « la morale de l'histoire » (le conte) au « sens de la vie » (le roman ²).

Nous proposons donc d'examiner la question de l'autorité à travers le rapport de deux écrivains modernes au genre du conte : Kafka, souvent commenté par Benjamin dans une optique similaire à Leskov, et l'écrivain Lu Xun (1881-1936), figure comparable de moderniste emblématique en Chine qui joue également volontiers avec la forme du conte traditionnel. Les nouvelles de Kafka réunies dans le volume *Un médecin de campagne* (1919) se distinguent ainsi, pour bon nombre d'entre elles, par un rapport à la fois de citation et de distance avec les contes hassidiques, souvent à composante fantastique, prisés par Martin Buber. Tout en reproduisant leurs dilemmes moraux, Kafka les détache de tout système de sens et de tout repère normatif extra-diégétiques, de sorte que le lecteur est placé devant une incertitude radicale, concernant non seulement l'interprétation du texte mais son statut (récit allégorique porteur d'un sens sur le monde, récit réaliste, récit de rêve personnel). Le recueil de Lu Xun *Errances* (1926) se rattache également à un « retour » incertain dans un monde rural des origines marqué par des dilemmes moraux ; ce retour entraîne une mise en cause de l'autorité éthique du narrateur, quand il cherche à se positionner par rapport au monde du village. Lu Xun multiplie ainsi des figures d'autorité discursive (les narrateurs homodiégétiques) qui se révèlent peu fiables, voire duplices, et sont alors implicitement frappées d'opprobre éthique. Il s'attache ainsi à miner l'autorité de l'écrivain « engagé » du premier modernisme chinois.

Il est donc aisé de constater que le passage du conte à la nouvelle s'accompagne d'une mise en doute de l'autorité narrative, voire par ricochet auctoriale. Comment l'auteur moderne, dépourvu de certitudes métaphysiques et d'autorité morale propre, peut-il déployer dans son texte l'autorité nécessaire à l'immersion du lecteur ? Ou peut-il au contraire refuser d'imposer à son récit toute autorité provenant d'un système de valeurs externe ? S'il ouvre la possibilité au lecteur de contester l'autorité narrative, l'auteur peut-il sauver sa propre autorité en se plaçant du côté de la contestation des puissances sociales ou spirituelles ? Ou bien cette absence d'autorité centrale, qui apparaît comme l'une des expériences définissantes du modernisme et « délègue » toute autorité au lecteur, ne risque-t-elle pas d'apparaître comme une forme d'impunité éthique ?

2. *Ibid.*, p. 137.

Nous tenterons de répondre à quelques-unes de ces questions, en présentant successivement les deux recueils au niveau de leur structure, puis en abordant la question de la mort dans une nouvelle de chaque recueil, enfin en en tirant des conséquences quant au statut de l'autorité narrative et auctoriale.

Autorité moderne, monde traditionnel

Le recueil *Un médecin de campagne* (*Ein Landarzt*) est composé de quatorze nouvelles écrites pour la plupart en 1917, dont plusieurs sont des fragments extraits d'ensembles narratifs plus importants³. D'abord intitulé *Responsabilité* (*Verantwortung*) et pourvu d'une inscription « À mon père », il est traversé par une tension entre le monde moderne en devenir et des références diverses à un monde mystérieux et ancien. Dès la première nouvelle, « Le nouvel avocat », le personnage éponyme de Bucéphale est présenté comme l'ancien destrier d'Alexandre le Grand, contraint par le changement d'époque de s'inscrire au barreau. La pratique de la loi est donc présentée comme le succédané moderne d'un héroïsme qui appartient aux temps anciens⁴ :

Aujourd'hui – c'est indéniable – il n'y a pas de grand Alexandre. [...] personne, personne ne peut mener la voie jusqu'en Inde. À l'époque déjà les portes de l'Inde étaient inaccessibles, mais leur direction était désignée par l'épée royale. Aujourd'hui les portes ont été déplacées tout à fait ailleurs et plus loin et plus haut ; personne ne montre la direction ; beaucoup portent une épée, mais seulement pour l'agiter, et le regard qui cherche à les suivre se perd⁵.

Cette nouvelle liminaire pose donc la dualité d'un monde héroïque dont Alexandre (avec Napoléon) était l'incarnation par excellence pour Kafka⁶ et d'une modernité désenchantée. Cette dualité structure le recueil, qui rassemble des textes

3. Voir Hartmut BINDER, *Kafka Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, Munich, Winkler, 1982, p. 233-234. Deux textes, que Binder date par conséquent de 1914, appartiennent à l'univers du *Procès* : « Devant la loi » qui apparaît tel quel dans le roman et « Un rêve » qui semble être une variante du dernier chapitre. Deux autres nouvelles appartiennent à l'ensemble de la « Muraille de Chine » (« Un message impérial » et « Une vieille page ») ; « Le prochain village » s'y rattache sans doute aussi.

4. Cet héroïsme resurgit parodiquement quand le Dr Bucéphale monte « au galop » les marches du palais de justice, détail qui suggère que le personnage pourrait être inspiré du surnom d'un collègue juriste de Kafka.

5. Franz KAFKA, *Drucke zu Lebzeiten*, Francfort, Fischer, 1994, p. 251-252 (désormais abrégé *Drucke*) ; toutes les traductions sont les nôtres.

6. Voir Ritchie ROBERTSON, *Kafka. Judaism, Politics, and Literature*, Oxford, Clarendon Press, 1985, p. 131.

présentés comme des légendes anciennes (« Devant la loi », « Une vieille page ») ou encore des « histoires d'animaux » (« Rapport à une académie » sur un singe devenu homme et « Chacals et Arabes » qui traite d'un conflit ancestral entre Arabes et chacals⁷). Presque tous les textes entretiennent ainsi des rapports avec le conte, par la thématique animale, la présence d'éléments surnaturels (« Un médecin de campagne », « Le souci du père de famille »), une temporalité mythique (les récits chinois « Une vieille page », « Message impérial », « Le village prochain ») et le rapport à la mort (« Un rêve »).

Mais ce sont des contes sans morale. « Un message impérial », récit de la mort de l'empereur, est emblématique de cette disparition concomitante de l'autorité politique et narrative. La fin de l'époque d'Alexandre semble également signifier pour Kafka que les contes sont devenus incompréhensibles au lecteur moderne. « Un Message impérial » met ainsi en abyme la possibilité pour la littérature de transmettre un message : le messager de l'empereur mourant est embourbé dans la Cité interdite ; plus grave encore, le « message » lui-même n'est peut-être qu'un rêve du sujet : « Et toi, tu le rêves quand tombe le soir. » Le passage à la seconde personne suggère métaphoriquement que l'existence d'un « message » dans le texte de Kafka n'est peut-être qu'une illusion du lecteur. À l'image de ce « tu » ambigu, les figures modernes qui prennent les relais de l'autorité ancienne disparue – médecin, avocat, ingénieurs, scientifiques de l'« Académie » – restent curieusement muettes ou désorientées, incapable d'imposer une lecture aux histoires qu'elles racontent. L'autorité du narrateur semble donc sapée, tout au long du recueil, par la disparition des figures de pouvoir anciennes, mettant en péril l'intelligibilité même des récits.

Le recueil de Lu Xun construit une alternance entre six nouvelles situées dans les villages de la campagne chinoise et cinq nouvelles consacrées à la ville moderne où subsistent néanmoins des traces d'un passé lié aux pesantes traditions familiales. Le lien est fait par la figure récurrente d'un narrateur homodiégétique, personnage du monde moderne qui revient au village et tente de rendre compte du monde ancien. Trois nouvelles ont recours à ce schéma, « Vœux de bonheur », où le narrateur vient passer la fête du Nouvel An dans son village natal chez des

7. Martin Buber choisit ces deux textes pour parution dans sa revue *Der Jude* en octobre-novembre 1917 parmi l'ensemble des textes ensuite rassemblés dans *Un médecin de campagne* que Kafka lui avait soumis (y compris « Der Kübelreiter », qu'il retira *in extremis* du recueil). Kafka exprima alors son souhait de les voir désignées comme « Deux histoires d'animaux » plutôt que comme « Deux paraboles » (*Gleichnisse*). Hartmut BINDER, *op. cit.*, p. 203. Max Brod considérait « Rapport à une Académie » comme « la satire la plus géniale jamais écrite de l'assimilation juive » (*Ibid.*, p. 226).

parents, « Dans une taverne » et « Le Solitaire » où le narrateur se remémore un ami de jadis, dans un cas parce qu'il le retrouve par hasard au village, dans l'autre parce que l'ami est mort. D'autres nouvelles s'y rattachent, notamment les deux récits hétérodiégétiques consacrés aux croyances de village, « La lampe éternelle » et « Le divorce », où il serait aisé de suppléer un personnage de narrateur semblable aux trois autres, qui se serait retiré pour laisser le monde rural à son incompréhensibilité.

L'entrée dans ce monde, dominé par les rites et les croyances, est moralement compromettante pour le narrateur⁸, qui finit toujours par se résigner à ne pas bouleverser l'ordre du village : il accepte les superstitions sur les veuves qui provoquent la mort de la vieille servante (« Vœux de bonheur »), les prétextes d'un ancien camarade qui s'est résigné à enseigner les classiques (« Dans la taverne ») et le choix d'un autre vieil ami qui se plie au deuil confucéen et finit par servir un seigneur de la guerre local (« Le Solitaire »). Dès lors, d'une manière certes différente du recueil du Kafka, les récits eux-mêmes deviennent obscurs. Les histoires qui, en tant que folklore de village (la vieille servante victime de la mort de son fils dans « Vœux de bonheur⁹ », la rivalité de deux familles dans « Le Divorce », la légende de la « lampe éternelle » qui donne son nom à une nouvelle) avaient leur place dans l'économie des discours, deviennent problématiques dans la bouche d'un narrateur qui est un personnage revenu de la grande ville et, du même fait, sous la plume d'un écrivain moderne : sont-elles consignées à titre de curiosité folklorique, dénoncées implicitement par un écrivain modernisateur, sont-elles un objet de nostalgie ? Le narrateur ne prend pas de position à ce sujet : il ne revendique pas d'autorité morale permettant de prononcer des jugements, car lui-même est empêtré dans la dualité du monde ancien, rassurant mais oppressif, comme le montre l'image des flocons de neige qui l'étreignent dans une douce indifférence nostalgique à la fin de « Vœux de bonheur », de « Dans la taverne » et du « Solitaire ». Seule possibilité de révolte contre cet engourdissement : le cri que pousse le narrateur du « Solitaire », mais qui vient trop tard (après l'enterrement de son ami) et ne s'articule pas en mots, seulement comme un cri de révolte informe à la manière d'un « loup blessé ». Privé d'une position narrative ferme pour assigner un statut à ce retour dans le folklore du village, le lecteur est placé

8. Voir à ce sujet : Theodore HUTERS, « Blossoms in the Snow. Lu Xun and the Dilemma of Modern Chinese Literature », *Modern China*, vol. 10, n° 1, 1984, p. 49-77.

9. Tant que son fils est en vie, elle est protégée en tant que mère d'un membre de la famille ; après la mort de l'enfant en revanche, elle peut être « revendue » à une autre famille.

devant le dilemme de sa propre attitude envers la culture des légendes et des rituels de village¹⁰.

Le narrateur face à la mort

« Un médecin de campagne », nouvelle choisie par Kafka pour donner son nom au recueil, entretient des liens forts avec le genre du conte hassidique¹¹, et annonce l'univers (plus tardif) du *Château*¹². Un médecin de campagne est appelé par une nuit de neige à soigner d'urgence un garçon dans un village voisin. Son cheval est mort et il ne semble pas pouvoir en trouver d'autre, mais soudain, deux puissants chevaux surgissent de l'enclos à cochons, accompagnés d'un écuyer qui s'empare de la bonne au corps défendant du médecin. Arrivé au chevet du garçon malade qui implore de le laisser mourir, le médecin découvre qu'il n'est pas vraiment malade. Au moment de partir, il lui semble cependant voir une blessure, à l'observer de plus près, elle est immense et peuplée de vers ; désormais le garçon lui demande de le sauver (« Wirst Du mich retten ? », *Drucke*, p. 258). La famille assemblée devêt alors le médecin et le place dans le lit du malade. Il console le garçon, affirmant que la blessure n'est pas si grave, puis, se préoccupant soudain de « [s]on propre salut » (*Drucke*, p. 260), cherche à prendre le chemin de retour. Mais les chevaux, si rapides à l'aller, se traînent à travers la plain enneigée : le médecin, privé de sa fourrure, ne pourra sauver ni la bonne, ni probablement sa pratique, le mal est « irrépable » (« es ist niemals gutzumachen », *Drucke*, p. 261).

10. Ce dilemme a bien sûr une dimension philosophique et politique à l'époque du mouvement pour la Nouvelle culture des années 1910 (et aussi plus tard dans une optique marxiste) : la culture populaire représente-t-elle une alternative, non « contaminée » par le confucianisme, à la hiérarchie oppressante des rituels anciens ? W. Benjamin cite lui aussi l'évaluation suivante : « De tous les écrivains, écrit Gorki, Leskov est celui qui tient au peuple par les racines les plus profondes, celui qui est resté le plus vierge de toute influence étrangère. » (Walter BENJAMIN, « Le conteur », *art. cit.*, p. 140).

11. H. Binder a recensé plusieurs ressemblances textuelles au recueil *Sagen polnischer Juden* (Légendes des Juifs polonais ; Munich, 1916) : dans une nouvelle le roi délègue son médecin auprès d'un sujet mourant, dont la maladie semble d'abord incurable ; dans une autre il s'agit d'un homme qui, traversant un village en traîneau, remarque une femme nue dont les vêtements ont été emportés par son attelage. Voir Hartmut BINDER, *op. cit.*, p. 210-211. R. Robertson met aussi l'accent sur l'image des chevaux magiques (Richie ROBERTSON, *op. cit.*, p. 180-184). Voir aussi Michael Löwy, *Franz Kafka, rêveur insoumis*, Paris, Stock, 2004, p. 115-117.

12. On reconnaît notamment le traîneau, les fourrures, l'attente dans la cour, la chaleur étouffante des chambres du village, et l'errance dans la neige.

Ce conte tourne autour de la question de la mort, d'abord désirée en vain par le garçon, mais qui semble ensuite se réaliser sous la figure de la blessure béante remplie de vers : « Pauvre garçon, on ne peut pas t'aider. J'ai trouvé ta grande blessure; c'est de cette fleur dans ton flanc que tu périras » (*Drucke*, p. 258). Le médecin, narrateur à la première personne, est bien sûr une figure du salut, dont le garçon attend qu'il lui apporte la délivrance (qu'il lui permette de mourir), et la famille assemblée au contraire qu'il le guérisse (et donc qu'il trouve d'abord une maladie). Le médecin fait irruption dans cette communauté à la manière d'un étranger et d'une figure anachronique, s'en tenant à des critères scientifiques pour établir que le garçon n'est pas malade. De ce point de vue, c'est une figure d'autorité moderne, tirant son statut de sa compétence. De même, après avoir – non sans hésiter – changé d'avis, il abandonne le garçon à sa blessure, arguant du fait que, étant un employé de l'administration d'État, son devoir s'arrête au diagnostic : « je ne cherche pas à améliorer le monde et le laisse allongé là. Je suis employé par le district et je fais mon devoir jusqu'au bord, jusqu'au point où cela devient presque excessif. Mal payé, je suis néanmoins généreux et secourable envers les pauvres » (*Drucke*, p. 256-257). Le narrateur met en avant sa rectitude morale et son sens du devoir accompli; mais il quitte le chevet du malade, soulignant qu'un médecin ne saurait être tenu pour responsable des rituels de la communauté confrontée à la mort. En insistant ainsi qu'il a rempli son devoir, il révèle cependant qu'il est bien travaillé par un sentiment de manquement au sujet de ces autres fonctions qui ne relèvent pas de sa compétence.

Quelle est cette mystérieuse « responsabilité »? Peut-elle être associée au fait qu'il ne s'en soit pas tenu à son premier diagnostic? Alors qu'il refusait au début d'entrer dans le monde de la communauté familiale et villageoise – « Dans le cercle étroit de la pensée du vieux je me sentirais mal, c'est seulement pour cette raison que je refuse de boire » –, il finit par céder à la mère qui l'« attire » (*lockt*) au chevet du malade (*Drucke*, p. 256). Le second diagnostic apparaît alors comme une sorte de concession à la déception des villageois au moment où il veut les quitter : « la mère, probablement déçue de moi – oui, mais qu'attend donc le peuple? –, se mordant les lèvres au milieu des larmes, et la sœur agitant un mouchoir fortement maculé de sang, je suis d'une certaine façon prêt à admettre, sous certaines conditions, que le garçon est peut-être quand même malade » (*Drucke*, p. 257-258). La reconnaissance d'une maladie chez l'enfant bien-portant découle donc du sentiment de culpabilité vis-à-vis d'une attente (« déçue de moi »), elle marque l'entrée du narrateur-médecin dans la logique (fantastique) du village : c'est à ce moment, quand il reconnaît la maladie, qu'il est déshabillé par « la famille et les Aînés du village » et placé symboliquement dans le lit du malade, « du côté de la

blessure », comme pour un rite d'exorcisme, ainsi que le confirme le chant des écoliers : « Et s'il ne guérit pas, mettez le à mort/Ce n'est qu'un médecin, ce n'est qu'un médecin » (*Drucke*, p. 259). Cette entrée à son corps défendant dans le vieux monde du rituel semble devoir lui coûter au moins sa bonne et son revenu, sinon la vie, condamné qu'il est à rentrer tout nu à travers la neige¹³. Elle matérialise un manquement : celui d'un personnage moderne dont l'autorité spirituelle et morale ne peut se mesurer à la mort, mais qui, dès lors qu'il accepte d'entrer dans le monde villageois, est rongé par la culpabilité. L'autorité de ce narrateur est fortement remise en cause : non seulement il ne guérit pas l'enfant, mais le lecteur ne sait même pas si celui-ci est vraiment malade et, pour finir, si le médecin lui-même parvient à se sauver.

Dans « Vœux de bonheur », il est également question de mort : dans un village du bas Yangtsé, peu d'années après la Révolution de 1911, un jeune homme revient de la ville pour passer la fête traditionnelle du Nouvel An en famille, bien que cette dernière se réduise pour lui à un lointain parent, sévère et traditionnel, « Quatrième oncle ». Le jour même du Nouvel An, la nouvelle peu faste de la mort de son ancienne servante indispose le maître de maison et provoque une analepse dans laquelle le narrateur se remémore la vie de celle-là. Arrivée comme jeune veuve au village de Lu, elle est enlevée par sa belle-mère, remmenée dans son village de montagne pour être revendue à un second mari et subir un viol institutionnalisé fort lucratif pour la belle-mère. Elle réussit néanmoins à revenir à Lu au service de Quatrième oncle ; elle devient alors victime de l'ostracisme des villageois comme veuve remariée, et de moqueries quand elle cherche à raconter l'histoire de comment son fils a été mangé par un loup, après quoi elle s'enfonce dans la pauvreté et le désespoir. La nouvelle se referme sur les pétards de Nouvel An qui tirent le narrateur de sa rêverie et annoncent les « vœux de bonheur » pour le village.

Ici aussi, le narrateur, un rationaliste anti-confucéen qui ne cache pas combien les classiques et ouvrages traditionnels étalés sur les tables de son hôte lui pèsent, résiste difficilement à l'atmosphère festive et rituelle de la dernière semaine de la vieille année, le moment où les habitants de Lu collent des sucreries sur la bouche de l'image du dieu du foyer, afin que celui-ci ne puisse rendre compte de leurs méfaits quand il monte au Ciel pour son rapport annuel. Ces traditions populaires qui gardent leur attrait pour le narrateur représentent-elles alors une alternative

13. On pourrait également tracer des parallèles intéressants avec *Le Château*, où K refuse jusqu'au bout cette entrée dans la logique des villageois, s'arc-boutant au contraire sur son statut d'étranger et sur les droits qui devraient lui être garantis dans un système juridique moderne.

au confucianisme d'État étouffant ? Au cœur de cette culture populaire, on trouve de nouveau la question de la mort, puisque le moment de la fête rituelle correspond à celui de la mort du personnage rejeté par le village entier. Peu de temps avant sa mort, la veuve vient demander conseil au narrateur : « Elle fit deux pas vers moi, baissa la voix et dit à la dérobée comme si c'était son plus grand secret : "... une fois que quelqu'un est mort, est-ce qu'en fin de compte il a encore une âme¹⁴ ? » » Comme dans la nouvelle de Kafka, le personnage moderne du narrateur est sollicité par un appel du village auquel il semble faillir. Ne sachant que répondre et pensant ménager les superstitions d'une vieille paysanne ignorante, le narrateur prend le parti de l'existence de l'âme et de l'enfer : « les gens d'ici croient encore aux fantômes, cependant elle, elle doute, peut-être vaut-il mieux dire qu'elle espère, elle espère que l'âme existe, et en même temps elle espère qu'elle n'existe pas... À quoi bon augmenter la souffrance des gens sans avenir, dans son intérêt, le mieux est sans doute de dire qu'elle existe » (*Errances*, p. 18). Sans le savoir (il ne maîtrise plus les légendes de village et le savoir symbolique sur la mort qu'elles contiennent), le narrateur augmente en réalité son désespoir, puisqu'elle craint justement – si l'enfer existe – d'être scindée en deux pour être partagée entre ses deux maris : l'imagerie utilisée est bouddhiste, mais l'insistance rigoureuse sur la chasteté des veuves est confucéenne. Au total, la culture populaire pour laquelle le narrateur éprouve une telle nostalgie et qu'il croit capable de consoler la veuve, se révèle aussi mortifère que l'orthodoxie confucéenne.

Le narrateur est bien conscient d'avoir failli, puisqu'il a profité d'un silence pour fuir les questions ; il concède que « s'il [...] arrivait quelque chose de ce fait, alors ma réponse impliquerait vraiment une responsabilité certaine... ». Mais, comme le médecin de Kafka, il nie sa responsabilité vis-à-vis du monde ancien, vantant sa capacité à s'esquiver : « d'ailleurs j'avais clairement dit "je ne sais pas", et ainsi renversé la situation de ma première réponse. Même s'il arrivait quelque chose, cela n'aurait plus aucun rapport avec moi » (*Errances*, p. 19). De même, en apprenant la nouvelle de la mort, il note que son « affolement ne fut que temporaire », cédant rapidement à un remords plus vague qui, à la lumière de la lampe et sous l'effet des flocons de neige qui tombent dehors, débouche sur une longue réminiscence sur la vie de la veuve.

Tous les désagréments finissent ainsi par être balayés lorsque les pétards sont allumés : « Dans cette étreinte d'une multitude de sons, j'éprouvais une sensation de langueur et de confort, l'inquiétude qui m'avait accompagné depuis la veille jusque

14. Lu Xun, *Errances*, trad. Sebastian Veg, Paris, Éd. rue d'Ulm, coll. « Versions françaises », 2004, p. 17 (désormais abrégé *Errances*).

dans la première nuit de la nouvelle année avait été complètement balayée par l'atmosphère des vœux de bonheur » (*Errances*, p. 36). Le narrateur refuse ainsi de se confronter à la mort, se réfugiant dans une rêverie rythmée par les sons du rituel. Il refuse d'en prendre la responsabilité, même celle, vis-à-vis du lecteur (du narrataire) de l'interpréter ou d'en élucider les causes. En ce sens, tout comme le médecin de campagne, il refuse le rôle du conteur traditionnel qui donne sens à la mort, sans pour autant que son savoir moderne le préserve contre les attentes que font peser sur lui la culture du village. Par là même, il rend problématique le statut de sa réminiscence : s'agit-il d'une histoire édifiante – mais quelle en serait la morale ? D'un récit réaliste moderne – mais quelle serait alors la fiabilité d'un narrateur qui se vante de s'être déchargé de toute responsabilité par un « je ne sais pas » ?

Mise en abyme du conte et autorité du narrateur

Dans ces deux textes, on constate aisément que, dans le déplacement de la figure du conteur vers le narrateur moderne, l'autorité ou la légitimité de ce dernier est mise en cause. L'apparition d'un tel narrateur à l'intérieur d'un récit qui conserve implicitement des caractéristiques du conte (Kafka), ou comme agent de la mise en abyme explicite d'un récit de conte à l'intérieur de la nouvelle (la séquence d'analepse dans la nouvelle de Lu Xun) pose des problèmes spécifiques concernant l'interprétation du texte et le positionnement de l'auteur lui-même.

La difficulté d'interpréter la figure du médecin de Kafka est liée à son reniement dans le cours du texte : d'abord défenseur rationnel de la médecine contre les rituels et les légendes, il nie la présence de la mort dans la chambre de malade qu'il visite. Mais, sous l'emprise croissante de la famille, il renie ce diagnostic, et finit par laisser une place à la mort, sous la forme d'une fantastique blessure en forme de fleur, dont toutes les interprétations métaphoriques ou psychanalytiques sont sans doute permises. Malcolm Pasley souligne que cette nouvelle est emblématique de la figure de l'appel et de la vocation (*Berufung*) qui traverse les textes des Kafka, définissant une responsabilité dont les personnages appelés peinent toujours à s'acquitter¹⁵, comme le suggère aussi le premier titre projeté du recueil *Responsabilité*. La sonnerie nocturne qui l'appelle représente ainsi selon le médecin-narrateur une « erreur » (« das Fehlläuten der Nachtglocke », *Drucke*, p. 261) qui définit un malentendu plus profond sur ses attributions :

15. Malcolm PASLEY, « Kafka und das Thema der Berufung », dans « *Die Schrift ist unveränderlich...* » *Essays zu Kafka*, Francfort, Fischer, 1995, p. 85-98.

Rédiger des ordonnances est facile, mais établir d'autres voies de communication avec les gens est difficile. Eh bien, voilà comment s'est déroulée ma visite, on m'a une fois de plus sollicité inutilement, j'ai l'habitude, avec l'aide de ma cloche de nuit tout le district me martyrise. (*Drucke*, p. 257)

Les villageois font sans cesse appel au médecin pour quelque chose qu'il ne peut pas apporter ; il se sent toutefois obligé de répondre à ces sollicitations, d'autant que des intercessions surnaturelles semblent le lui enjoindre (« Dans ce genre de cas, les dieux apportent leur aide, envoient le cheval manquant, en ajoutent même un second pour faire face à l'urgence, octroient même, comble de superflu, l'écurier. », *ibid.*, p. 255-256). Mais il en refuse la justification, insistant que l'appel repose sur un malentendu¹⁶.

Les termes en sont exposés, au moment où, la blessure découverte, le garçon demande au médecin s'il va le sauver :

Voilà comment sont les gens dans ma région. Exigeant toujours l'impossible du médecin. Ils ont perdu la vieille croyance ; le prêtre est assis chez lui et effiloche les habits liturgiques l'un après l'autre ; mais le médecin, avec sa délicate main chirurgicale, doit être capable de tout. Eh bien, comme vous voudrez, moi je ne me suis pas proposé ; si vous voulez m'utiliser à des fins sacrées, je laisse faire même cela. (*Drucke*, p. 259)

Le médecin est ici désigné comme celui dont la communauté villageoise attend qu'il remplace l'autorité spirituelle, ce que le médecin refuse. Cependant, face à cette attente, il accepte une dernière fois cette charge à la manière d'un rôle de théâtre : il se laisse faire tout en se désistant de l'autorité du prêtre. C'est ce reniement qui est au centre de la nouvelle et qui la rend obscure. Alors que le médecin a renoncé à toute autorité traditionnelle sur la mort, se bornant à un savoir médical sur la maladie, il accepte de jouer le rôle du prêtre, entraînant un renversement des repères. Ce reniement mine du même coup l'autorité narrative : la blessure en forme de fleur est-elle une invention, destinée à apaiser les villageois ? La métaphore d'une maladie relevant d'un autre ordre ? Comment comprendre le retour du médecin : « Nu, exposé au froid de cette époque la plus malheureuse, sur une voiture terrestre, avec des chevaux qui ne le sont pas, j'erre, vieil homme, de ci et de là » (*Drucke*, p. 261) ?

Cette image suggère une analogie entre l'érosion de l'autorité du médecin-narrateur et celle de l'auteur de la nouvelle. Ce dernier aussi doit faire face à

16. Voir aussi l'explicit de la nouvelle « Une vieille page » : « C'est à nous, artisans et commerçants qu'est confié le salut de la patrie ; mais nous ne sommes pas à la hauteur d'une telle tâche, ne nous sommes d'ailleurs jamais prévalu d'en être capable. C'est un malentendu, et nous en périrons » (*Drucke*, p. 266-267).

des attentes, sans doute démesurées à ses yeux, permettant à la communauté de remplacer la vieille foi perdue. Ainsi, nous proposons, au même titre que la nouvelle de Lu Xun, de lire « Un médecin de campagne » comme la mise en abyme d'un conte qui ne se dit pas, d'une allégorie qui ne se rapporte à rien¹⁷. Dès lors, l'érosion du sens, les contradictions apparentes dans le diagnostic et le statut du médecin, peuvent être interprétées comme un refus de l'auteur d'endosser l'autorité du conteur, se condamnant lui-même à errer à travers la « terre vaine » enneigée de la modernité.

Un reniement semblable définit la position du narrateur dans le récit enchâssant de « Vœux de bonheur » : d'abord hésitant à assumer le rôle de guide spirituel face à la mort, à la manière du médecin de Kafka, le narrateur donne à la veuve une réponse susceptible à ses yeux de la consoler. Comment cette position se relie-t-elle alors au « petit conte » de village mis en abyme dans la nouvelle ? L'insertion est motivée par une réflexion du narrateur sur les raisons de la mort de la veuve, « dont le corps laissait naguère encore une trace de vie dans ce monde de poussière, suscitant, je le crains, chez les gens qui trouvaient goût à la vie l'étonnement qu'elle continuât à vivre » (*Errances*, p. 20). Les villageois, qui s'étonnaient de sa survie, n'ont donc guère de raison de douter des causes de sa mort ; le narrateur pour sa part la juge ainsi :

Que l'âme existe ou non, je n'en sais rien ; cependant, que dans ce monde, une créature dont la vie n'avait pas de sens cesse de vivre, permettant à ceux que sa vue indisposait de ne plus la voir, ce n'est quand même pas si mal, pour les autres et pour elle. J'écoutais en silence le bruissement des flocons de neige à l'extérieur de la fenêtre, et en réfléchissant, je me détendis un peu. (*Errances*, p. 20-21)

La question implicite derrière cette réflexion est celle du suicide de la belle-sœur Xianglin : si l'hypothèse en était avérée, la responsabilité du narrateur serait directement mise en cause. C'est pourquoi il met lui aussi en avant l'idée d'une mort « naturelle », arguant du fait que la vie de ce personnage « n'avait pas de sens » et que de plus « sa vue indisposait » les confucéens rigoureux. Le narrateur de la nouvelle cherche donc à rattacher cette mort, inspirée par des légendes bouddhistes (le roi des enfers qui coupera la veuve en deux), au rituel du Nouvel An, à la justifier à l'aide des résonances fantastiques du conte et à l'élever ainsi à une nécessité d'ordre supérieur.

17. Ou encore d'une jurisprudence dépourvue de loi ; d'« allégories » (Haggadah) dépourvues de « doctrine » (Halakhah) ; voir Walter BENJAMIN, « Franz Kafka. Pour le dixième anniversaire de sa mort », dans *Œuvres*, II, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000, p. 427.

Les effets du conte sont mis en abyme, à l'intérieur du récit enchâssé, quand la veuve revient au village et cherche à raconter l'histoire de la mort de son fils dévoré par un loup. Cette histoire, que les villageois prennent d'abord plaisir à écouter, pleurant à chaudes larmes, finit par les lasser : « Elle ne se rendait pas forcément compte que de sa tristesse, goûtée et appréciée par tous pendant plusieurs jours, ne restait que la lie, tout juste digne d'ennui et de rejet » (*Errances*, p. 33). Le conte occulte ou « naturalise » de cette façon les malheurs de la veuve ; il permet à l'auditoire d'en retirer un plaisir esthétique qui, une fois goûté, cède la place aux moqueries, quand les enfants lui font répéter son histoire ou quand les vieilles bouddhistes font des allusions salaces à sa seconde nuit de noces. La déchéance et la mort sont ainsi devenues pour les villageois un objet de divertissement, une histoire croustillante dont ils « recrachent » la « lie » une fois qu'ils y ont trouvé leur plaisir, et qui se justifie au nom des rituels et des croyances du village.

L'insertion du conte dans la nouvelle joue le même rôle pour le narrateur. Oubliant la question du suicide et sa propre responsabilité, il se laisse aller au plaisir de la complétude esthétique qu'apporte le conte : « arrivé à ce point, des fragments naguère vus ou entendus des hauts faits de sa demi-existence se mirent à former un tout » (*Errances*, p. 21). L'autorité du narrateur ressort ainsi minée du petit conte enchâssé : il se laisse bercer par le divertissement des feux d'artifice et du folklore, dans lequel une place est laissée à la victime sacrificielle, et recourt aux croyances populaires auxquelles lui-même ne croit plus pour justifier implicitement le suicide qu'il a provoqué. Du point de vue de l'auteur, on peut sans doute lire dans ce dénouement une réflexion sur les conséquences de l'érosion de l'autorité du narrateur du conte, jadis capable de faire le partage entre le bien et le mal. Ici, le narrateur moderne s'efface derrière le plaisir du conte, plaçant le lecteur devant sa propre appréciation de la mort du personnage comme source de plaisir esthétique. La neige, qui anesthésie les sens du narrateur dans l'explicit, est le symbole du renoncement à tirer du conte un savoir ou une autorité qui découlerait de la confrontation à la mort. Laisant les choses suivre leur cours, le narrateur s'abîme dans la douce contemplation des flocons de neige, et laisse le lecteur décider seul si la complétude esthétique du conte suffit à justifier la mort de la protagoniste.

L'autorité narrative est mise à mal dans les deux textes. Le narrateur de Kafka, se laissant entraîner dans une logique fantastique ou rituelle, en conçoit une culpabilité qui semble devoir entraîner sa propre déchéance. Le narrateur de Lu Xun, se replongeant dans la nostalgie pour la culture populaire du Nouvel An, refuse de reconnaître son échec – celui de l'intellectuel moderne – à éclairer la veuve, et sa responsabilité dans son suicide. La forme du conte sert alors à montrer cette

mort comme une partie du rituel de Nouvel An, et par là même à en faire un objet de plaisir esthétique. Cependant, la possible morale de ce conte ne peut manquer d'apparaître comme problématique au lecteur. La forme du conte est donc déceptive ou compromettante à différents titres. Dans les deux cas, le lecteur est amené à contester la logique du conte, parce que le narrateur ne prend pas la position d'autorité qui permettrait de donner sens aux éléments fantastiques ou aux contradictions apparentes du récit.

Quelles conclusions peut-on en tirer concernant l'autorité de l'écrivain moderne? Privé de réconfort métaphysique, son lecteur peut-il tout de même nourrir, comme l'écrit Benjamin à propos du roman, « l'espérance de réchauffer sa vie transie à la flamme d'une mort dont il lit le récit¹⁸ »? En reprenant la forme du conte, les deux auteurs font allusion à un monde dans lequel l'autorité de la littérature aurait été naturelle et incontestée. Mais, même si la disparition de ce monde semble rendre le texte – fragmentaire – des nouvelles modernes aporétique, voire incompréhensible (Kafka), ou trompeur par l'illusion de complétude qu'il suscite (Lu Xun), il ne s'agit pas pour eux d'exprimer regrets ou nostalgie. Pour Lu Xun et Kafka, l'écrivain moderne ne saurait recréer l'autorité atavique du conteur; faut-il alors parler d'une nouvelle forme d'autorité narrative ou d'un renoncement radical à l'autorité? Le narrateur de Lu Xun est sans doute trop évasif et moralement compromis pour que le lecteur accorde une croyance entière à ses propos; quant au médecin de Kafka, c'est le sens même de la nouvelle qui semble se dérober avec l'interminable traversée de la plaine enneigée. Dans ces deux textes, c'est donc en dernière analyse au lecteur de se confronter dans la solitude aux contradictions et aux dilemmes qui lui sont soumis, sans s'appuyer sur une autorité extérieure, pas même celle de l'auteur.

18. Walter BENJAMIN, « Le conteur », *art. cit.*, p. 139.