

COLLECTION « CRITIQUE »



GILLES DELEUZE
FÉLIX GUATTARI

KAFKA
POUR UNE LITTÉRATURE MINEURE



LES ÉDITIONS DE MINUIT

**GILLES DELEUZE
FELIX GUATTARI**

KAFKA

POUR UNE LITTÉRATURE MINEURE

LES ÉDITIONS DE MINUIT

chapitre 1

contenu et expression

Comment entrer dans l'œuvre de Kafka ? C'est un rhizome, un terrier. Le Château a « des entrées multiples » dont on ne sait pas bien les lois d'usage et de distribution. L'hôtel d'Amérique a d'innombrables portes, principales et auxiliaires, sur lesquelles veillent autant de concierges, et même des entrées et des sorties sans portes. Il semble pourtant que le Terrier, dans la nouvelle de ce nom, n'ait qu'une entrée ; tout au plus la bête songe-t-elle à la possibilité d'une seconde entrée qui n'aurait qu'une fonction de surveillance. Mais c'est un piège, de la bête, et de Kafka lui-même ; toute la description du terrier est faite pour tromper l'ennemi. On entrera donc par n'importe quel bout, aucun ne vaut mieux que l'autre, aucune entrée n'a de privilège, même si c'est presque une impasse, un étroit boyau, un siphon, etc. On cherchera seulement avec quels autres points se connecte celui par lequel on entre, par quels carrefours et galeries on passe pour connecter deux points, quelle est la carte du rhizome, et comment elle se modifierait immédiatement si l'on entrait par un autre point. Le principe des entrées multiples empêche seul l'introduction de l'ennemi, le Signifiant, et les tentatives pour interpréter une œuvre qui ne se propose en fait qu'à l'expérimentation.

Nous prenons une entrée modeste, celle du Château, dans la salle d'auberge où K découvre le *portrait* d'un portier à la *tête penchée*, au menton enfoncé dans la poitrine. Ces deux éléments, le portrait ou la photo, la tête abattue penchée, sont constants chez Kafka, avec des degrés d'autonomie variables. Photo des parents dans Amérique. Portrait de la dame en fourrure dans la Métamorphose (là c'est la mère réelle qui a la tête penchée, et le père réel qui a une livrée de portier). Prolifération de photos et de portraits dans le Procès, depuis la chambre de Mlle Bürstner jusqu'à l'atelier de Titorelli. La tête penchée qu'on ne peut plus relever apparaît tout le temps, dans les lettres, dans les Carnets et dans le Journal, dans les nouvelles, encore dans le Procès où les juges ont le dos courbé contre le plafond, une partie des assistants, le bourreau, le prêtre... L'entrée que nous choisissons n'est donc pas seulement, comme on peut l'espérer, en connexion avec d'autres choses à venir. Elle est elle-même constituée par la mise en connexion de deux formes relativement indépendantes, la forme de contenu « tête-penchée », la forme d'expression « portrait-photo » qui se réunissent au début du Château. Nous n'interprétons pas. Nous disons seulement que cette réunion opère un blocage fonctionnel, une neutralisation de désir expérimentale : la photo intouchable, imbaisable, interdite, encadrée, qui ne peut plus jouir que de sa propre vue, comme le désir empêché par le toit ou le plafond, le désir soumis qui ne peut plus jouir que de sa propre soumission. Et aussi le désir qui impose la soumission, la propage, le désir qui juge et qui condamne (tel le père du Verdict, qui penche si fort la tête que le fils doit s'agenouiller). Souvenir d'enfance œdipien ? Le souvenir est portrait de famille ou photo de vacances, avec des messieurs à tête penchée, des dames au cou enrubanné⁽¹⁾. Il bloque le désir, il en tire des calques, il le rabat sur des strates, il le coupe de toutes ses connexions. Mais alors que pouvons-nous espérer ? C'est une impasse. Il est entendu toutefois que même une impasse est bonne, en tant qu'elle peut faire partie du rhizome.

La tête qui se redresse, la tête qui crève le toit ou le plafond, semble répondre à la tête penchée. On la retrouve partout chez Kafka⁽²⁾. Et dans le Château, au portrait du portier, répond l'évocation du clocher natal qui « *montait tout droit* sans une hésitation et se rajeunissait en haut » (même la tour du

château, comme machine de désir, évoque sur un mode triste le mouvement d'un habitant qui se serait levé en crevant le toit). Pourtant l'image du clocher natal n'est-elle pas encore un souvenir ? Le fait est qu'elle n'agit plus ainsi. Elle agit comme bloc d'enfance, et non comme souvenir d'enfance, redressant le désir au lieu de le rabattre, le déplaçant dans le temps, le déterritorialisant, faisant proliférer ses connexions, le faisant passer dans d'autres intensités (ainsi la tour-clocher, comme bloc, passe dans deux autres scènes, celle de l'instituteur et des enfants dont on ne comprend pas ce qu'ils disent, et la scène de famille déplacée, redressée ou renversée, où ce sont les adultes qui se baignent dans un baquet). Mais ce n'est pas l'important. L'important, c'est la petite musique, ou plutôt le son pur intense émanant du clocher, et de la tour du château : « Un son ailé, un son joyeux qui faisait trembler l'âme un instant ; on eût dit, car il avait aussi un accent douloureux, qu'il vous menaçait de l'accomplissement des choses que votre cœur souhaitait obscurément ; puis la grande cloche se tut bientôt, relayée par une petite qui sonnait faible et monotone... » C'est curieux comme l'intrusion du son se fait souvent chez Kafka en connexion avec le mouvement de dresser ou de redresser la tête : Joséphine la souris ; les jeunes chiens musiciens (« Tout était musique, leur manière de lever et de poser les pattes, certains mouvements de leur tête..., ils marchaient debout sur les jambes de derrière,... ils se redressaient rapidement... »). C'est surtout dans la *Métamorphose* qu'apparaît la distinction de deux états du désir, d'une part lorsque Grégoire se colle sur le *portrait* de la dame à la fourrure et penche la tête vers la porte, dans un effort désespéré pour conserver quelque chose dans sa chambre de famille qu'on est en train de vider, d'autre part lorsque Grégoire sort de cette chambre, guidé par le son vacillant du violon, projette de *grimper* jusqu'au cou dégagé de sa sœur (qui ne porte plus ni col ni ruban depuis qu'elle a perdu sa situation sociale). Différence entre un inceste plastique encore œdipien, sur une photo maternelle, et un inceste schizo, avec la sœur et la petite musique qui en sort étrangement? La musique semble toujours prise dans un devenir-enfant, ou dans un devenir-animal indécomposable, bloc sonore qui s'oppose au souvenir visuel. « L'obscurité, s'il vous plaît ! Je ne saurais jouer dans la lumière, dis-je *en me redressant* »⁽³⁾ On pourrait croire qu'il y a là deux nouvelles formes : tête redressée comme forme de contenu, son musical comme forme d'expression. Faut-il écrire les équations suivantes :

tête penchée	=	désir bloqué, soumis ou soumetteur,
portrait-photo		neutralisé, à connexion minima, souvenir d'enfance, territorialité ou reterritorialisation.

tête relevée	=	désir qui se redresse, ou se défile, et
son musical		s'ouvre à de nouvelles connexions, bloc d'enfance ou bloc animal, déterritorialisation.

Ce n'est pas encore ça. Ce n'est certes pas la musique organisée, la forme musicale, qui intéresse Kafka (dans ses lettres et son journal on ne relève que des anecdotes insignifiantes sur quelques musiciens). Ce n'est pas une musique composée, sémiotiquement formée, qui intéresse Kafka, mais

une pure matière sonore. Si l'on recense les principales scènes d'intrusion sonore, on obtient à peu près : le concert à la John Cage, dans *Description d'un combat* où 1°) le Dévot veut jouer du piano, parce qu'il est sur le point d'être heureux ; 2°) ne sait pas jouer ; 3°) ne joue pas du tout (« Deux messieurs saisirent la banquette et me portèrent ainsi à l'autre bout de la pièce, tout en sifflant un petit air et en me balançant en cadence ») ; 4°) est félicité d'avoir si bien joué. Dans *Recherches d'un chien*, les chiens musiciens produisent un grand vacarme, mais on ne sait pas comment, puisqu'ils ne parlent, ne chantent ni n'aboient, faisant surgir la musique du néant. Dans *Joséphine la cantatrice* ou *le Peuple des souris*, il est improbable que Joséphine chante, elle siffle seulement et pas mieux qu'une autre souris, plutôt moins bien, de telle manière que le mystère de son art inexistant devient encore plus grand. Dans *Amérique*, Karl Rossman joue trop vite ou trop lentement, ridicule, et sentant « un autre chant monter en lui ». Dans *la Métamorphose*, le son intervient d'abord comme pialement qui entraîne la voix de Grégoire et brouille la résonance des mots ; et puis la sœur, pourtant musicienne, n'arrive qu'à faire piauler son violon, gênée par l'ombre des locataires.

Ces exemples suffisent à montrer que le son ne s'oppose pas au portrait dans l'expression, *comme* la tête dressée s'oppose à la tête penchée dans le contenu. Entre les deux formes de contenu, si on les considère abstraitement, il y a bien une opposition formelle simple, une relation binaire, un trait structural ou sémantique, qui justement ne nous sort guère du « signifiant », et fait dichotomie plus que rhizome. Mais si le portrait, de son côté, est bien une forme d'expression qui correspond à la forme de contenu « tête penchée », il n'en est plus de même du son. Ce qui intéresse Kafka, c'est une pure matière sonore intense, toujours en rapport avec *sa propre abolition*, son musical déterritorialisé, cri qui échappe à la signification, à la composition, au chant, à la parole, sonorité en rupture pour se dégager d'une chaîne encore trop signifiante. Dans le son, seule compte l'intensité, généralement monotone, toujours assignifiante : ainsi, dans le Procès, le cri sur un seul ton du commissaire qui se fait fustiger, « il ne semblait pas venir d'un homme, mais d'une machine à souffrir »⁽⁴⁾. Tant qu'il y a une forme, il y a encore reterritorialisation, même dans la musique. L'art de Joséphine au contraire consiste en ceci que, ne sachant pas plus chanter que les autres souris, et sifflant plutôt moins bien, elle opère peut-être une déterritorialisation du « sifflement traditionnel », et le libère « des chaînes de l'existence quotidienne ».

Bref, le son n'apparaît pas ici comme une forme d'expression, mais bien comme une *matière non formée d'expression*, qui va réagir sur les autres termes. D'une part il servira à exprimer les contenus qui se révéleront relativement de moins en moins formalisés : ainsi la tête qui se redresse cesse de valoir par elle-même et formellement, elle n'est plus qu'une substance déformable, entraînée, charriée par le flot d'expression sonore – comme Kafka fait dire au singe dans *Rapport pour une académie*, il ne s'agit pas du mouvement vertical bien formé dans la direction du ciel ou devant soi, il ne s'agit plus de crever le toit, mais de « *filer la tête la première* », n'importe où, même sur place, intensément ; il ne s'agit pas de *liberté* par opposition à soumission, mais seulement d'une ligne de fuite, ou plutôt d'une simple *issue*, « à droite, à gauche, où que ce fût », la moins signifiante possible. D'autre part, les formalisations plus fermes, plus résistantes, du type portrait ou tête-penchée, vont perdre elles-mêmes leur rigidité, pour proliférer, ou préparer un soulèvement, qui les fait filer suivant des lignes d'intensités nouvelles (même le dos courbé des juges émet un craquement sonore qui envoie la justice aux greniers ; et les photos, les tableaux proliféreront dans le Procès pour prendre une nouvelle fonction). Les dessins de Kafka, les bonhommes et les silhouettes linéaires qu'il aime dessiner sont surtout des têtes penchées, des têtes dressées ou redressées, et des tête-la-première. Voir les reproductions dans le numéro *Kafka d'Obliques*.

Nous n'essayons pas de trouver des archétypes, qui seraient l'imaginaire de Kafka, sa dynamique ou son bestiaire (l'archétype procède par assimilation, homogénéisation, thématique, alors que nous

ne trouvons notre règle que lorsque se glisse une petite ligne hétérogène, en rupture). Nous ne cherchons pas davantage des associations dites libres (on connaît le triste destin de celles-ci, toujours nous ramener au souvenir d'enfance, ou pire encore au fantasme, non pas parce qu'elles échouent, mais parce que c'est compris dans le principe de leur loi cachée). Nous ne cherchons pas non plus à interpréter, et à dire que ceci veut dire cela⁽⁵⁾. Mais surtout, nous cherchons encore moins une structure, avec des oppositions formelles et du signifiant tout fait : on peut toujours établir des rapports binaires, « tête penchée-tête redressée, « portrait-sonorité », et puis des relations biunivoques « tête penchée-portrait », « tête redressée-sonorité » – c'est stupide, tant qu'on ne voit pas par où et vers quoi file le système, comment il devient, et quel élément va jouer le rôle d'hétérogénéité, corps saturant qui fait fuir l'ensemble, et qui brise la structure symbolique, non moins que l'interprétation herméneutique, non moins que l'association d'idées laïque, non moins que l'archétype imaginaire. Car nous ne voyons pas beaucoup de différence entre toutes ces choses-là (qui peut dire la différence entre une opposition différentielle structurale et un archétype imaginaire dont le propre est de se différencier ?). Nous ne croyons qu'à une *politique* de Kafka, qui n'est ni imaginaire ni symbolique. Nous ne croyons qu'à une ou des *machines* de Kafka, qui ne sont ni structure ni fantasme. Nous ne croyons qu'à une *expérimentation* de Kafka, sans interprétation ni signifiante, mais seulement des protocoles d'expérience : « Je ne veux pas du jugement des hommes, je ne cherche qu'à propager des connaissances, je me contente de relater ; même avec vous, Éminents Messieurs de l'Académie, je me suis contenté de relater »⁽⁶⁾. Un écrivain n'est pas un homme écrivain, c'est un homme politique, et c'est un homme machine, et c'est un homme expérimental (qui cesse ainsi d'être homme pour devenir singe, ou coléoptère, ou chien, ou souris, devenir-animal, devenir-inhumain, car en vérité c'est par la voix, c'est par le son, c'est par un style qu'on devient animal, et sûrement à force de sobriété). Une machine de Kafka est donc constituée par des contenus et des expressions formalisés à des degrés divers comme par des matières non formées qui y entrent, en sortent et passent par tous les états. Entrer, sortir de la machine, être dans la machine, la longer, s'en approcher, fait encore partie de la machine : ce sont les états du désir, indépendamment de toute interprétation. La ligne de fuite fait partie de la machine. A l'intérieur ou à l'extérieur, l'animal fait partie de la machine-terrier. Le problème : pas du tout être libre, mais trouver une issue, ou bien une entrée, ou bien un côté, un couloir, une adjacence, etc. Peut-être faut-il tenir compte de plusieurs facteurs : l'unité purement apparente de la machine, la manière dont les hommes sont eux-mêmes des pièces de la machine, la position du désir (homme ou animal) par rapport à elle. Dans la Colonie pénitentiaire, la machine semble avoir une forte unité, et l'homme s'introduit complètement en elle – peut-être est-ce cela qui entraîne l'explosion finale, l'émiettement de la machine. Dans Amérique au contraire, K reste extérieur à toute une série de machines, passant de l'une à l'autre, expulsé dès qu'il tente d'entrer : la machine-bateau, la machine capitaliste de l'oncle, la machine-hôtel... Dans le Procès, il s'agit à nouveau d'une machine déterminée comme machine unique de justice ; mais son unité est tellement nébuleuse, machine à influencer, machine de contamination, qu'il n'y a plus de différence entre être dehors ou dedans. Dans le Château, l'apparente unité fait place à son tour à une segmentarité de fond («Le château n'était après tout qu'une petite ville misérable, un ramassis de bicoques villageoises... Je ne suis fait ni pour les paysans ni sans doute pour le château. – Il n'y a pas de différence entre les paysans et le château, dit l'instituteur ») ; mais, cette fois, l'indifférence du dehors et du dedans n'empêche pas la découverte d'une autre dimension, une sorte d'adjacence marquée de haltes, d'arrêts, où se montent les pièces, rouages et segments : « La route faisait un coude qu'on eût dit intentionnel, et, bien qu'elle ne s'éloignât pas davantage du château, elle cessait de s'en rapprocher. » Le désir passe évidemment par toutes ces positions et ces états, ou plutôt suit toutes ces lignes : le désir n'est pas forme, mais processus, procès.

chapitre 2

un œdipe trop gros

La Lettre au père, sur laquelle s'appuient les tristes interprétations psychanalytiques, c'est un portrait, une photo, glissée dans une machine d'une tout autre espèce. Le père à la tête penchée... : non seulement parce qu'il est lui-même coupable, mais parce qu'il rend le fils coupable, et ne cesse pas de le juger. Tout est la faute du père : si j'ai des troubles de sexualité, si je n'arrive pas à me marier, si j'écris, si je ne peux pas écrire, si je baisse la tête dans ce monde, si j'ai dû construire un autre monde infiniment désertique. Elle est pourtant très tardive, cette lettre. Kafka sait parfaitement que rien de tout cela n'est vrai : son inaptitude au mariage, son écriture, l'attrance de son monde désertique intense ont des motivations parfaitement positives du point de vue de la libido, et ne sont pas des réactions dérivées d'un rapport au père. Il le dira mille fois, et Max Brod évoquera la faiblesse d'une interprétation œdipienne des conflits même infantiles⁽⁷⁾. Toutefois, l'intérêt de la lettre est dans un certain glissement : Kafka passe d'un Œdipe classique type névrose, où le père bien-aimé est haï, accusé, déclaré coupable, à un Œdipe beaucoup plus pervers, qui bascule dans l'hypothèse d'une innocence du père, d'une « détresse » commune au père et au fils, mais pour donner lieu à une accusation au nième degré, à un reproche d'autant plus fort qu'il devient inassignable et illimité (comme l'« atermolement » du Procès) à travers une série d'interprétations paranoïaques. Kafka le sent si bien qu'il donne en imagination la parole au père, et lui fait dire : tu veux démontrer « premièrement que tu es innocent, deuxièmement que je suis coupable, et troisièmement que, par pure générosité, tu es prêt non seulement à me pardonner, mais encore, ce qui est à la fois plus et moins, à prouver et à croire toi-même, à l'encontre de la vérité d'ailleurs, que je suis également innocent ». Ce glissement pervers, qui tire de l'innocence supposée du père une accusation pire encore, a évidemment un but, un effet et un procédé.

Le but, c'est d'obtenir un agrandissement de la « photo », un grossissement jusqu'à l'absurde. La photo du père, démesurée, sera projetée sur la *carte* géographique, historique et politique du monde, pour en recouvrir de vastes régions : « J'ai l'impression que seulement peuvent me convenir pour vivre les contrées que tu ne recouvres pas ou celles qui ne sont pas à ta portée. » Œdipianisation de l'univers. Le nom du père surcode les noms de l'histoire, juifs, tchèques, allemands, Prague, ville-campagne. Mais par là, à mesure qu'on agrandit Œdipe, cette espèce de grossissement au microscope fait surgir le père pour ce qu'il est, lui donne *une agitation moléculaire où se déroule un tout autre combat*.

On dirait qu'en projetant la photo du père sur la carte du monde on a débloqué l'impasse propre à la photo, on a inventé une issue pour cette impasse, on l'a mise en connexion avec tout un terrier souterrain, et avec toutes les issues de ce terrier. Comme dit Kafka, le problème n'est pas celui de la liberté, mais celui d'une issue. La question du père n'est pas comment devenir libre par rapport à lui (question œdipienne), mais comment trouver un chemin là où il n'en a pas trouvé. L'hypothèse d'une innocence commune, d'une détresse commune au père et à l'enfant, est donc la pire de toutes : le père y apparaît comme l'homme qui a dû renoncer à son propre désir et à sa propre foi, ne serait-ce que pour sortir du « ghetto rural » où il est né, et qui n'appelle le fils à se soumettre que parce qu'il s'est lui-même soumis à un ordre dominant dans une situation apparemment sans issue (« Tout ceci n'est

pas un phénomène isolé, la situation était à peu près la même pour une grande partie de cette génération juive qui se trouvait à un stade de transition, ayant quitté la campagne où l'on était encore relativement pieux pour aller s'établir dans les villes... »). Bref, ce n'est pas Œdipe qui produit la névrose, c'est la névrose, *c'est-à-dire le désir déjà soumis et cherchant à communiquer sa propre soumission*, qui produit Œdipe. Œdipe, valeur marchande de la névrose. Inversement, agrandir et grossir Œdipe, en rajouter, en faire un usage pervers ou paranoïaque, c'est déjà sortir de la soumission, redresser la tête, et voir par-dessus l'épaule du père ce qui était en question de tout temps dans cette histoire-là : toute une micro-politique du désir, des impasses et des issues, des soumissions et des rectifications. Ouvrir l'impasse, la débloquent. Déterritorialiser Œdipe dans le monde, au lieu de se reterritorialiser sur Œdipe et dans la famille. Mais, pour cela, il fallait agrandir Œdipe à l'absurde, jusqu'au comique, écrire la Lettre au père.

Le tort de la psychanalyse est de s'y laisser prendre et de nous y prendre, parce qu'elle vit elle-même de la valeur marchande de la névrose dont elle tire toute sa plus-value. « La révolte contre le père est une comédie, pas une tragédie(8) »

Deux ans après la Lettre au père, Kafka admet qu'il s'est lui-même « jeté dans l'insatisfaction », et qu'il s'y est jeté « avec tous les moyens que (son) époque et la tradition (lui) rendaient accessibles »(9). Voilà qu'Œdipe est un de ces moyens, assez moderne, devenu courant du temps de Freud, permettant beaucoup d'effets comiques. Il suffit de le grossir : « Il est étrange qu'en pratiquant l'insatisfaction assez systématiquement, toute comédie puisse devenir réalité. » Mais Kafka ne récuse pas l'influence extérieure du père pour invoquer une genèse intérieure ou une structure interne qui seraient encore œdipiennes. « Il m'est impossible d'admettre que les débuts de mon malheur ont été intérieurement nécessaires, ils peuvent avoir eu une certaine nécessité, mais pas une nécessité intérieure, ils sont venus sur moi *en voltigeant comme des mouches* et auraient pu être chassés aussi facilement qu'elles. » C'est là l'essentiel : au-delà de l'extérieur et de l'intérieur, une agitation, une danse moléculaires, tout un rapport-limite avec le Dehors qui va prendre le masque d'Œdipe démesurément grossi.

Car l'effet de l'agrandissement comique est double. D'une part, on découvre derrière le triangle familial (père-mère-enfant) d'autres triangles infiniment plus actifs, auxquels la famille elle-même emprunte sa propre puissance, sa mission de propager la soumission, de baisser et de faire baisser la tête. Car c'est *cela* que la libido de l'enfant investit dès le début : à travers la photo de famille, toute une carte du monde. Tantôt un des termes du triangle familial se trouve remplacé par un autre terme qui suffit à défamilialiser l'ensemble (ainsi le magasin familial met en scène père-employés-enfant, l'enfant se plaçant du côté du dernier des employés dont il voudrait lécher les pieds ; ou bien, dans le Verdict, l'ami de Russie prend la place d'un des termes du triangle, et le transforme en un appareil judiciaire ou de condamnation). Tantôt c'est tout le triangle qui change de forme et de personnages, et se révèle judiciaire, ou économique, ou bureaucratique, ou politique, etc. Ainsi le juge-l'avocat-l'accusé, dans le Procès où le père n'a plus d'existence en tant que tel (ou bien le trio oncle-avocat-Block, qui veulent à tout prix que K prenne au sérieux son procès). Ou encore les trios qui prolifèrent, employés de banque, policiers, juges. Ou encore le triangle géo-politique Allemands-Tchèques-juifs, qui se profile derrière le père de Kafka : « A Prague on reprochait (aux juifs) de n'être pas Tchèques, à Saaz et à Eger de n'être pas Allemands. (...) Ceux qui voulaient être Allemands se faisaient attaquer par les Tchèques, et en même temps par les Allemands »(10) C'est pour cette raison que l'hypothèse de l'innocence et de la détresse du père forme la pire accusation, le père n'ayant fait que baisser la tête, se soumettre à un pouvoir qui n'était pas le sien, se mettre dans une impasse, en trahissant son origine de juif tchèque des campagnes. Ainsi le triangle familial trop bien formé n'était qu'un conducteur pour des investissements d'une tout autre nature, que l'enfant ne cesse de découvrir sous son père,

dans sa mère, en lui-même. Les juges, commissaires, bureaucrates, etc., ne sont pas des substituts du père, c'est plutôt le père qui est un condensé de toutes ces forces auxquelles il se soumet lui-même et convie son fils à se soumettre. La famille n'a que des portes, auxquelles frappent dès le début les « *puissances diaboliques* » qui se réjouissent terriblement de s'introduire un jour (11). Ce qui angoisse ou jouit dans Kafka, ce n'est pas le père, un surmoi ni un signifiant quelconque, c'est déjà la machine technocratique américaine, ou bureaucratique russe, ou la machine fasciste. Et à mesure que le triangle familial se défait, dans un de ses termes ou tout entier d'un coup, au profit de ces *puissances* qui sont réellement à l'œuvre, on dirait que les autres triangles surgissant derrière ont quelque chose de flou, de diffus, en perpétuelle transformation les uns dans les autres, soit que l'un des termes ou sommets se mette à proliférer, soit que l'ensemble des côtés ne cesse de se déformer. Ainsi, au début du Procès, trois personnages non identifiés se transforment en trois employés de banque, dans un rapport mouvant avec les trois inspecteurs et avec les trois curieux groupés à la fenêtre. Dans la première représentation du tribunal, on a encore affaire à un triangle bien déterminé, avec le juge et deux côtés, droite et gauche. Mais, ultérieurement, on assiste à une prolifération interne comme à une invasion cancéreuse, enchevêtrement inextricable de bureaux et de bureaucrates, hiérarchie infinie et insaisissable, contamination d'espaces louches (avec de tout autres moyens, on trouverait l'équivalent chez Proust, où l'unité des personnes et les figures qu'elles constituent font place à des nébuleuses, à des ensembles flous proliférants). De même, derrière le père, toute la nébuleuse des juifs, ayant quitté le milieu rural tchèque pour aller vers l'ensemble allemand des villes, quitte à être attaqués des deux côtés – triangle à transformation. Pas d'enfants qui ne soient capables de savoir ça : ils ont toute une carte géographique et politique aux contours diffus, mouvants, ne serait-ce qu'en fonction des nourrices, des bonnes, des employés du père, etc. Et si le père garde l'amour et l'estime de son fils, c'est parce qu'il a lui-même affronté dans sa jeunesse certaines des puissances diaboliques, quitte à en être vaincu.

D'autre part, à mesure que l'agrandissement comique d'Œdipe laisse voir au microscope ces autres triangles oppresseurs, apparaît en même temps la possibilité d'une issue pour y échapper, une ligne de fuite. À l'inhumain des « *puissances diaboliques* », répond le subhumain d'un devenir-animal : devenir coléoptère, devenir chien, devenir singe, « filer la tête la première en culbutant », plutôt que de baisser la tête et rester bureaucrate, inspecteur, ou juge et jugé. Là encore pas d'enfants qui ne construisent ou n'éprouvent ces lignes de fuite, ces devenirs-animaux. Et l'animal comme devenir n'a rien à voir avec un substitut du père, ni avec un archétype. Car le père, en tant que juif quittant la campagne pour s'établir en ville, est sans doute pris dans un mouvement de déterritorialisation réelle ; mais il ne cesse de se reterritorialiser, dans sa famille, dans son commerce, dans le système de ses soumissions et de ses autorités. Quant aux archétypes, ce sont des procédés de reterritorialisation spirituelle (12). Les devenirs animaux sont tout le contraire : ce sont des déterritorialisations absolues, du moins en principe, qui s'enfoncent dans le monde désertique investi par Kafka. « Le pouvoir d'attraction de mon monde est grand, lui aussi, ceux qui m'aiment m'aiment parce que je suis *abandonné*, et peut-être même ne m'aiment-ils pas en tant que vacuum de Weiss, mais parce qu'ils sentent qu'à mes bons moments *la liberté de mouvement* qui me fait complètement défaut ici m'est accordée dans une autre sphère » (13). Devenir animal, c'est précisément faire le mouvement, tracer la ligne de fuite dans toute sa positivité, franchir un seuil, atteindre à un continuum d'intensités qui ne valent plus que pour elles-mêmes, trouver un monde d'intensités pures, où toutes les formes se défont, toutes les significations aussi, signifiants et signifiés, au profit d'une matière non formée, de flux déterritorialisés, de signes assignifiants. Les animaux de Kafka ne renvoient jamais à une mythologie, ni à des archétypes, mais correspondent seulement à des gradients franchis, à des zones d'intensités libérées où les contenus s'affranchissent de leurs formes, non moins que les expressions, du signifiant qui les formalisait elles-mêmes. Plus rien que des mouvements, des vibrations, des seuils dans une

matière déserte : les animaux, souris, chiens, singes, cancrelats, se distinguent seulement par tel ou tel seuil, par telles ou telles vibrations, par tel chemin souterrain dans le rhizome ou le terrier. Car ces chemins sont des intensités souterraines. Dans le devenir-souris, c'est un sifflement qui arrache aux mots leur musique et leur sens. Dans le devenir-singe, c'est une toux qui « semble inquiétante, mais qui n'a pas de signification » (devenir singe de la tuberculose). Dans le devenir-insecte, c'est un piaulement douloureux qui entraîne la voix et brouille la résonance des mots. Grégoire devient cancrelat, pas seulement pour fuir son père, mais plutôt pour trouver une issue là où son père n'a pas su en trouver, pour fuir le gérant, le commerce et les bureaucrates, pour atteindre cette région où la voix ne fait plus que bourdonner – « L'as-tu entendu parler ? C'était une voix d'animal, déclara le gérant ».

Il est vrai que les textes animaux de Kafka sont beaucoup plus complexes que nous ne disons. Ou, au contraire, beaucoup plus simples. Par exemple, dans le Rapport pour une académie, il ne s'agit pas d'un devenir-animal de l'homme, mais d'un devenir homme du singe ; ce devenir est présenté comme une simple imitation ; et s'il est question de trouver une issue (une issue, et non pas la « liberté »), cette issue ne consiste nullement à fuir, au contraire. Mais, d'une part, la fuite n'est récusée que comme mouvement inutile dans l'espace, mouvement trompeur de la liberté ; elle est en revanche affirmée comme fuite sur place, fuite en intensité (« C'est ce que j'ai fait, je me suis esquivé, je n'avais pas d'autre solution puisque nous avons écarté celle de la liberté »). D'autre part, l'imitation n'est qu'apparente, puisqu'il s'agit, non pas de reproduire des figures, mais de produire un continuum d'intensités dans une évolution *a-parallèle et non symétrique*, où l'homme ne *devient* pas moins singe que le singe homme. Le devenir est une capture, une possession, une plus-value, jamais une reproduction ou une imitation. « Je n'étais pas séduit par l'idée d'imiter, j'imitais parce que je cherchais une issue et non pour quelque autre raison. » En effet l'animal capturé par l'homme se trouve déterritorialisé par la force humaine, tout le début du Rapport insiste sur ce point. Mais à son tour la force animale déterritorialisée précipite et rend plus intense la déterritorialisation de la force humaine déterritorialisante (si l'on peut dire). « Ma nature simienne s'échappait de moi grand train, elle filait la tête la première en culbutant, si bien que mon premier professeur en devint lui-même simiesque et dut bientôt renoncer aux leçons pour entrer dans un asile »⁽¹⁴⁾ Ainsi se constitue une conjonction de flux de déterritorialisation, qui déborde l'imitation toujours territoriale. C'est de cette manière aussi que l'orchidée a l'air de reproduire une image de guêpe, mais plus profondément se déterritorialise en elle, en même temps que la guêpe à son tour se déterritorialise en s'accouplant à l'orchidée : capture d'un fragment de code, et non pas reproduction d'une image. (Dans Recherches d'un chien, toute idée de ressemblance est encore plus énergiquement éliminée : Kafka attaque « les tentations suspectes de ressemblance que l'imagination peut lui proposer » ; à travers la solitude du chien, c'est la plus grande différence, la différence schizo qu'il cherche à saisir).

Soit donc les deux effets du développement ou du grossissement comique d'Œdipe : la découverte a contrario des autres triangles qui agissent sous et dans le triangle familial, le tracé a fortiori des lignes de fuite du devenir-animal orphelin. Aucun texte mieux que la Métamorphose ne semble montrer le lien des deux aspects. Le triangle bureaucratique se constitue progressivement : d'abord le gérant, qui vient menacer, exiger ; puis le père, qui a repris du service à la banque et qui dort dans son uniforme, témoignant de la puissance encore extérieure à laquelle il est soumis, comme si « jusque chez lui il attendait la voix d'un supérieur » ; enfin, d'un coup, l'intrusion des trois bureaucrates locataires, qui pénètrent maintenant dans la famille elle-même, s'y substituent, s'asseyant « aux places qu'occupaient autrefois le père, la mère et Grégoire ». Et, en corrélation, tout le devenir-animal de Grégoire, son devenir coléoptère, hanneton, bousier, cancrelat, qui trace la ligne de fuite intense par rapport au triangle familial, mais surtout par rapport au triangle bureaucratique et commercial.

Mais, au moment même où l'on croit saisir le lien d'un au-delà et d'un en-deçà d'Œdipe, pourquoi est-on plus loin d'une issue que jamais, pourquoi reste-t-on dans une impasse ? C'est qu'il y a toujours danger d'un retour en force œdipien. L'usage pervers agrandissant n'a pas suffi à conjurer toute refermeture, toute reconstitution du triangle familial qui se charge lui-même des autres triangles comme des lignes animales. C'est en ce sens que la Métamorphose est l'histoire exemplaire d'une re-œdipianisation. On dirait que le procès de déterritorialisation de Grégoire, dans son devenir-animal, s'est trouvé bloqué à un moment Par la faute de Grégoire, qui n'ose pas aller jusqu'au bout ? Sa sœur, pour lui faire plaisir, voulait débarrasser toute la chambre. Mais Grégoire refuse qu'on lui retire le *portrait* de la dame à la fourrure. Il se colle à ce portrait, comme à une dernière image territorialisée. Au fond, c'est ce que la sœur ne tolère pas. Elle acceptait Grégoire, elle voulait comme lui l'inceste schizo, l'inceste à fortes connexions, l'inceste avec la sœur qui s'oppose à l'inceste œdipien, l'inceste qui témoigne d'une sexualité non humaine comme devenir animal. Mais, jalouse du portrait, elle se met à haïr Grégoire, et le condamne. A partir de là, la déterritorialisation de Grégoire dans son devenir-animal échoue : il se fait re-œdipianiser par le jet de pomme, et n'a plus qu'à mourir, pomme incrustée dans le dos. Parallèlement, la déterritorialisation de la famille dans les triangles plus complexes et diaboliques n'a pas lieu de se poursuivre : *le père chasse les trois bureaucrates locataires*, retour au principe paternaliste du triangle œdipien, la famille se referme sur elle-même heureuse. Et même ce n'est pas sûr qu'il y ait de la faute de Grégoire. N'est-ce pas plutôt que les devenirs-animaux n'arrivent pas à remplir leur principe, gardent toujours une ambiguïté qui fait leur insuffisance et les condamne à l'échec ? Les animaux ne sont-ils pas encore trop formés, trop signifiants, trop territorialisés ? N'est-ce pas l'ensemble du devenir animal qui oscille entre une issue schizo et une impasse œdipienne ? Le chien, animal œdipien par excellence, dont Kafka parle souvent dans son journal et ses lettres, en même temps que bête schizo, tels les chiens musiciens des Recherches, ou le chien diabolique de Tentation au village. Le fait est que les principaux récits animaliers de Kafka ont été écrits juste avant le Procès, ou parallèlement, comme une contrepartie du roman qui se libère pour son compte de tout problème animal, au profit d'un plus haut problème.

chapitre 3

qu'est-ce qu'une littérature mineure?

Justement, nous n'avons guère tenu compte ici que des contenus et de leurs formes : tête penchée-tête redressée, triangles-lignes de fuite. Et il est vrai que tête penchée se conjugue avec la photo, tête redressée, avec le son, dans le domaine de l'expression. Mais, tant que l'expression, sa forme et sa déformation ne sont pas considérées pour elles-mêmes, on ne peut pas trouver de véritable issue, même au niveau des contenus. Seule l'expression nous donne le *procédé*. Le problème de l'expression n'est pas posé par Kafka d'une manière abstraite universelle, mais en rapport avec les littératures dites mineures – par exemple la littérature juive à Varsovie ou à Prague. Une littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure. Mais le premier caractère est de toute façon que la langue y est affectée d'un fort coefficient de déterritorialisation. Kafka définit en ce sens l'impasse qui barre aux juifs de Prague l'accès à l'écriture, et fait de leur littérature quelque chose d'impossible : impossibilité de ne pas écrire, impossibilité d'écrire en allemand, impossibilité d'écrire autrement⁽¹⁵⁾. Impossibilité de ne pas écrire, parce que la conscience nationale, incertaine ou opprimée, passe nécessairement par la littérature (« La bataille littéraire acquiert une justification réelle sur la plus grande échelle possible »). L'impossibilité d'écrire autrement qu'en allemand, c'est pour les juifs de Prague le sentiment d'une distance irréductible avec la territorialité primitive tchèque. Et l'impossibilité d'écrire en allemand, c'est la déterritorialisation de la population allemande elle-même, minorité oppressive qui parle une langue coupée des masses, comme un « langage de papier » ou d'artifice ; à plus forte raison les juifs, qui, à la fois, font partie de cette minorité et en sont exclus, tels « des tziganes ayant volé l'enfant allemand au berceau ». Bref, l'allemand de Prague est une langue déterritorialisée, propre à d'étranges usages mineurs (cf., dans un autre contexte aujourd'hui, ce que les Noirs peuvent faire avec l'américain).

Le second caractère des littératures mineures, c'est que tout y est politique. Dans les « grandes » littératures au contraire, *l'affaire individuelle* (familiale, conjugale, etc.) tend à rejoindre d'autres affaires non moins individuelles, le milieu social servant d'environnement et d'arrière-fond ; si bien qu'aucune de ces affaires œdipiennes n'est indispensable en particulier, n'est absolument nécessaire, mais que toutes « font bloc » dans un large espace. La littérature mineure est tout à fait différente : son espace exigü fait que chaque affaire individuelle est immédiatement branchée sur la politique. L'affaire individuelle devient donc d'autant plus nécessaire, indispensable, grossie au microscope, qu'une tout autre histoire s'agite en elle. C'est en ce sens que le triangle familial se connecte aux autres triangles, commerciaux, économiques, bureaucratiques, juridiques, qui en déterminent les valeurs. Lorsque Kafka indique parmi les buts d'une littérature mineure « l'épuration du conflit qui oppose pères et fils et la possibilité d'en discuter », il ne s'agit pas d'un fantasme œdipien, mais d'un programme politique. « Quand bien même l'affaire individuelle serait parfois méditée tranquillement, on ne parvient pourtant pas jusqu'à ses frontières où elle fait bloc avec d'autres affaires analogues ; on atteint bien plutôt la frontière qui la sépare de la politique, on va même jusqu'à s'efforcer de l'apercevoir avant qu'elle ne soit là et de trouver partout cette frontière en train de se resserrer. (...) Ce qui au sein des grandes littératures se joue en bas et constitue une cave non indispensable de

l'édifice, se passe ici en pleine lumière ; ce qui là-bas provoque un attroupement passager, n'entraîne rien de moins ici qu'un arrêt de vie ou de mort »(16).

Le troisième caractère, c'est que tout prend une valeur collective. En effet, précisément parce que les talents n'abondent pas dans une littérature mineure, les conditions ne sont pas données d'une *énonciation individualisée*, qui serait celle de tel ou tel « maître », et pourrait être séparée de *l'énonciation collective*. Si bien que cet état de la rareté des talents est en fait bénéfique, et permet de concevoir autre chose qu'une littérature des maîtres : ce que l'écrivain tout seul dit constitue déjà une action commune, et ce qu'il dit ou fait est nécessairement politique, même si les autres ne sont pas d'accord. Le champ politique a contaminé tout énoncé. Mais surtout, plus encore, parce que la conscience collective ou nationale est « souvent inactive dans la vie extérieure et toujours en voie de désagrégation », c'est la littérature qui se trouve chargée positivement de ce rôle et de cette fonction d'énonciation collective, et même révolutionnaire : c'est la littérature qui produit une solidarité active, malgré le scepticisme ; et si l'écrivain est en marge ou à l'écart de sa communauté fragile, cette situation le met d'autant plus en mesure d'exprimer une autre communauté potentielle, de forger les moyens d'une autre conscience et d'une autre sensibilité. Comme le chien des Recherches en appelle dans sa solitude à une *autre science*. La machine littéraire prend ainsi le relais d'une machine révolutionnaire à venir, non pas du tout pour des raisons idéologiques, mais parce qu'elle seule est déterminée à remplir les conditions d'une énonciation collective qui manquent partout ailleurs dans ce milieu : *la littérature est l'affaire du peuple* (17). C'est bien dans ces termes que le problème se pose pour Kafka. L'énoncé ne renvoie pas à un sujet d'énonciation qui en serait la cause, pas plus qu'à un sujet d'énoncé qui en serait l'effet. Sans doute, un certain temps, Kafka a-t-il pensé suivant ces catégories traditionnelles des deux sujets, l'auteur et le héros, le narrateur et le personnage, le rêveur et le rêvé(18). Mais il renoncera vite au principe du narrateur, tout comme il refusera, malgré son admiration pour Goethe, une littérature d'auteur ou de maître. Joséphine la souris renonce à l'exercice individuel de son chant, pour se fondre dans l'énonciation collective de « l'innombrable foule des héros de (son) peuple ». Passage de l'animal individualisé à la meute ou à la multiplicité collective : sept chiens musiciens. Ou bien, encore dans les Recherches d'un chien, les énoncés du chercheur solitaire tendent vers l'agencement d'une énonciation collective de l'espèce canine, même si cette collectivité n'est plus ou pas encore donnée. Il n'y a pas de sujet, *il n'y a que des agencements collectifs d'énonciation* – et la littérature exprime ces agencements, dans les conditions où ils ne sont pas donnés au-dehors, et où ils existent seulement comme puissances diaboliques à venir ou comme forces révolutionnaires à construire. La solitude de Kafka l'ouvre à tout ce qui traverse l'histoire aujourd'hui. La lettre *K* ne désigne plus un narrateur ni un personnage, mais un agencement d'autant plus mécanique, un agent d'autant plus collectif qu'un individu s'y trouve branché dans sa solitude (ce n'est que par rapport à un sujet que l'individuel serait séparable du collectif et mènerait sa propre affaire).

Les trois caractères de la littérature mineure sont la déterritorialisation de la langue, le branchement de l'individuel sur l'immédiat-politique, l'agencement collectif d'énonciation. Autant dire que « mineur » ne qualifie plus certaines littératures, mais les conditions révolutionnaires de toute littérature au sein de celle qu'on appelle grande (ou établie). Même celui qui a le malheur de naître dans le pays d'une grande littérature doit écrire dans sa langue, comme un juif tchèque écrit en allemand, ou comme un Ouzbek écrit en russe. Écrire comme un chien qui fait son trou, un rat qui fait son terrier. Et, pour cela, trouver son propre point de sous-développement, son propre patois, son tiers monde à soi, son désert à soi. Il y eut beaucoup de discussions sur : qu'est-ce qu'une littérature marginale ? – et aussi : qu'est-ce qu'une littérature populaire, prolétarienne, etc. ? Les critères sont évidemment très difficiles, tant qu'on ne passe pas d'abord par un concept plus objectif, celui de littérature mineure. C'est seulement la possibilité d'instaurer du dedans un exercice mineur d'une

langue même majeure qui permet de définir littérature populaire, littérature marginale, etc.(19). C'est seulement à ce prix que la littérature devient réellement machine collective d'expression, et se fait apte à traiter, à entraîner les contenus. Kafka dit précisément qu'une littérature mineure est beaucoup plus apte à travailler la matière(20). Pourquoi, et qu'est-ce que c'est, cette *machine d'expression* ? Nous savons qu'elle a avec la langue un rapport de déterritorialisation multiple : situation des juifs qui ont abandonné le tchèque en même temps que le milieu rural, mais aussi situation de cette langue allemande comme « langage de papier ». Eh bien, on ira encore plus loin, on poussera encore plus loin ce mouvement de déterritorialisation dans l'expression. Seulement, il y a deux manières possibles : ou bien enrichir artificiellement cet allemand, le gonfler de toutes les ressources d'un symbolisme, d'un onirisme, d'un sens ésotérique, d'un signifiant caché – c'est l'école de Prague, Gustav Meyrink et beaucoup d'autres, dont Max Brod (21) Mais cette tentative implique un effort désespéré de reterritorialisation symbolique, à base d'archétypes, de Kabbale et d'alchimie, qui accentue la coupure avec le peuple et ne trouvera d'issue politique que dans le sionisme comme « rêve de Sion ». Kafka prendra vite l'autre manière, ou plutôt l'inventera. Opter pour la langue allemande de Prague, telle qu'elle est, dans sa pauvreté même. Aller toujours plus loin dans la déterritorialisation... à force de sobriété. Puisque le vocabulaire est desséché, le faire vibrer en intensité. Opposer un usage purement intensif de la langue à tout usage symbolique, ou même significatif, ou simplement signifiant. Arriver à une expression parfaite et non formée, une expression matérielle intense. (Sur les deux manières possibles, ne pourrait-on pas le dire aussi, dans d'autres conditions, de Joyce et de Beckett ? Tous deux, Irlandais, sont dans les conditions géniales d'une littérature mineure. C'est la gloire d'une telle littérature d'être mineure, c'est-à-dire révolutionnaire pour toute littérature. Usage de l'anglais, et de toute langue, chez Joyce. Usage de l'anglais et du français chez Beckett. Mais l'un ne cesse de procéder par exubérance et surdétermination, et opère toutes les reterritorialisations mondiales. L'autre procède à force de sécheresse et de sobriété, de pauvreté voulue, poussant la déterritorialisation jusqu'à ce que ne subsistent plus que des intensités).

Combien de gens aujourd'hui vivent dans une langue qui n'est pas la leur ? Ou bien ne connaissent même plus la leur, ou pas encore, et connaissent mal la langue majeure dont ils sont forcés de se servir ? Problème des immigrés, et surtout de leurs enfants. Problème des minorités. Problème d'une littérature mineure, mais aussi pour nous tous : comment arracher à sa propre langue une littérature mineure, capable de creuser le langage, et de le faire filer suivant une ligne révolutionnaire sobre ? Comment devenir le nomade et l'immigré et le tzigane de sa propre langue ? Kafka dit : voler l'enfant au berceau, danser sur la corde raide.

Riche ou pauvre, un langage quelconque implique toujours une déterritorialisation de la bouche, de la langue et des dents. La bouche, la langue et les dents trouvent leur territorialité primitive dans les aliments. En se consacrant à l'articulation des sons, la bouche, la langue et les dents se déterritorialisent. Il y a donc une certaine disjonction entre manger et parler – et, plus encore, malgré les apparences, entre manger et écrire : sans doute peut-on écrire en mangeant, plus facilement que parler en mangeant, mais l'écriture transforme davantage les mots en choses capables de rivaliser avec les aliments. Disjonction entre contenu et expression. Parler, et surtout écrire, c'est jeûner. Kafka manifeste une permanente obsession de l'aliment, et de l'aliment par excellence qui est l'animal ou la viande, et du boucher, et des dents, des grandes dents malpropres ou dorées(22). C'est un des principaux problèmes avec Felice. Jeûner est aussi un thème constant dans ce que Kafka écrit, c'est une longue histoire de jeûne. Le Champion de jeûne, surveillé par des bouchers, termine sa carrière à côté des fauves qui mangent leur viande crue, plaçant les visiteurs dans une alternative irritante. Les chiens tentent d'occuper la bouche du chien des Recherches, en la remplissant de nourriture, pour qu'il cesse de poser ses questions – et là aussi alternative irritante : « Pourquoi ne pas plutôt me chasser, et m'interdire de poser des questions ? Non, ce n'est pas ce qu'on voulait ; on n'avait certes

pas la moindre envie d'entendre mes questions, mais, pour ces questions elles-mêmes, on hésitait à me chasser. » Le chien des Recherches oscille entre deux sciences, celle de la nourriture, qui est de la Terre, et de la tête baissée (« Où la terre prend-elle cette nourriture ? »), et la science musicale, qui est de « l'air » et de la tête redressée, comme en témoignent les sept chiens musiciens du début et le chien chanteur de la fin : entre les deux pourtant quelque chose de commun, puisque la nourriture peut venir d'en haut, et que la science de la nourriture n'avance que par le jeûne, tout comme la musique est étrangement silencieuse.

D'ordinaire, en effet, la langue compense sa déterritorialisation par une reterritorialisation dans le sens. Cessant d'être organe d'un sens, elle devient instrument du Sens. Et c'est le sens, comme sens propre, qui préside à l'affectation de désignation des sons (la chose ou l'état de choses que le mot désigne), et, comme sens figuré, à l'affectation d'images et de métaphores (les autres choses auxquelles le mot s'applique sous certains aspects ou certaines conditions). Il n'y a donc pas seulement une reterritorialisation, spirituelle, dans le « sens », mais, physique, par ce même sens. Parallèlement, le langage n'existe que par la distinction et la complémentarité d'un sujet d'énonciation, en rapport avec le sens, et d'un sujet d'énoncé, en rapport avec la chose désignée, directement ou par métaphore. Un tel usage ordinaire du langage peut être nommé *extensif ou représentatif* : fonction reterritorialisante du langage (ainsi le chien chanteur de la fin des Recherches force le héros à abandonner son jeûne, re-œdipianisation en quelque sorte).

Or voilà : la situation de la langue allemande à Prague, comme langue desséchée, mêlée de tchèque ou de yiddish, va rendre possible une invention de Kafka. Puisqu'il en est ainsi (« il en est ainsi, il en est ainsi », formule chère à Kafka, protocole d'un état de fait...), on abandonnera le sens, on le sous-entendra, on n'en retiendra qu'un squelette ou une silhouette de papier :

1°) Alors que le son articulé était un bruit déterritorialisé, mais qui se reterritorialisait dans le sens, c'est maintenant le son qui va lui-même se déterritorialiscr sans compensation, absolument. Le son ou le mot qui traversent cette nouvelle déterritorialisation ne sont pas du langage sensé, bien qu'ils en dérivent, et ne sont pas davantage une musique ou un chant organisé, bien qu'ils en donnent un certain effet. Nous l'avons vu, le pialement de Grégoire qui brouille les mots, le sifflement de la souris, la toux du singe ; et aussi le pianiste qui ne joue pas, la chanteuse qui ne chante pas, et fait naître son chant de ce qu'elle ne chante pas, les chiens musiciens, d'autant plus musiciens dans tout leur corps qu'ils n'émettent pas de musique. Partout la musique organisée est traversée d'une ligne d'abolition, comme le langage sensé d'une ligne de fuite, pour libérer une matière vivante expressive qui parle pour elle-même et n'a plus besoin d'être formée(23). Ce langage arraché au sens, conquis sur le sens, opérant une neutralisation active du sens, ne trouve plus sa direction que dans un accent de mot, une inflexion : « Je ne vis que de-ci de-là à l'intérieur d'un petit mot dans l'inflexion duquel je perds pour un instant ma tête inutile. (...) Ma manière de sentir s'apparente à celle du poisson » (24). Les enfants sont très habiles dans l'exercice suivant : répéter un mot dont le sens n'est que vaguement pressenti, pour le faire vibrer sur lui-même (au début du Château, les enfants de l'école parlent si vite qu'on ne comprend pas ce qu'ils disent). Kafka raconte comment, enfant, il se répétait une expression du père pour la faire filer sur une ligne de non-sens : « fin de mois, fin de mois... » (25) Le nom propre, qui n'a pas de sens en lui-même, est particulièrement propice à cet exercice : Milena, avec l'accent sur le *i*, commence par évoquer « un Grec ou un Romain, égaré en Bohême, violenté par les Tchèques, trompé sur la prononciation » ; puis, par approximation plus fine, il évoque « une femme qu'on porte dans ses bras, qu'on arrache au monde ou au feu », l'accent marquant alors la chute toujours possible ou au contraire « le saut de joie que vous faites avec votre charge(26) ».

2°) Il nous semble qu'il y a une certaine différence, même toute relative et nuancée, entre les deux évocations du nom Milena : l'une se rattache encore à une scène extensive et figurée, du type

fantasme ; la seconde est beaucoup plus intensive déjà, marquant une chute ou un saut comme seuil d'intensité compris dans le nom lui-même. En effet, voilà ce qui se passe quand le sens est activement neutralisé : comme dit Wagenbach, « le mot règne en maître, il donne directement naissance à l'image ». Mais comment définir ce procédé ? Du sens, subsiste seulement de quoi diriger les lignes de fuite. Il n'y a plus désignation de quelque chose d'après un sens propre, ni assignation de métaphores d'après un sens figuré. Mais la chose *comme* les images ne forment plus qu'une séquence d'états intensifs, une échelle ou un circuit d'intensités pures qu'on peut parcourir dans un sens ou dans l'autre, de haut en bas ou de bas en haut. L'image est ce parcours même, elle est devenue devenir : devenir-chien de l'homme et devenir-homme du chien, devenir-singe ou coléoptère de l'homme, et inversement. Nous ne sommes plus dans la situation d'une langue riche ordinaire, où par exemple le mot chien désignerait directement un animal et s'appliquerait par métaphore à d'autres choses (dont on pourrait dire « comme un chien »)(27). Journal, 1921 : « Les métaphores sont l'une des choses qui me font désespérer de la littérature. » Kafka tue délibérément toute métaphore, tout symbolisme, toute signification, non moins que toute désignation. La métamorphose est le contraire de la métaphore. Il n'y a plus sens propre ni sens figuré, mais distribution d'états dans l'éventail du mot. La chose et les autres choses ne sont plus que des intensités parcourues par les sons ou les mots déterritorialisés suivant leur ligne de fuite. Il ne s'agit pas d'une ressemblance entre le comportement d'un animal et celui de l'homme, encore moins d'un jeu de mots. Il n'y a plus ni homme ni animal, puisque chacun déterritorialise l'autre, dans une conjonction de flux, dans un continuum d'intensités réversible. Il s'agit d'un devenir qui comprend au contraire le maximum de différence comme différence d'intensité, franchissement d'un seuil, hausse ou chute, baisse ou érection, accent de mot. L'animal ne parle pas « comme » un homme, mais extrait du langage des tonalités sans signification ; les mots eux-mêmes ne sont pas « comme » des animaux, mais grimpent pour leur compte, aboient et pullulent, étant des chiens proprement linguistiques, des insectes ou des souris (28). Faire vibrer des séquences, ouvrir le mot sur des intensités intérieures inouïes, bref un *usage intensif* assignifiant de la langue. De même encore, il n'y a plus de sujet d'énonciation ni de sujet d'énoncé : ce n'est plus le sujet d'énoncé qui est un chien, le sujet d'énonciation restant « comme » un homme ; ce n'est plus le sujet d'énonciation qui est « comme » un hanneton, le sujet d'énoncé restant un homme. Mais un circuit d'états qui forme un devenir mutuel, au sein d'un agencement nécessairement multiple ou collectif.

En quoi la situation de l'allemand à Prague, vocabulaire desséché, syntaxe incorrecte, favorise-t-elle cet usage ? On pourrait appeler en général *intensifs* ou *tenseurs* les éléments linguistiques, si variés qu'ils soient, qui expriment des « tensions intérieures d'une langue ». C'est en ce sens que le linguiste Vidal Sepiha nomme intensif « tout outil linguistique qui permet de tendre vers la limite d'une notion ou de la dépasser », marquant un mouvement de la langue vers ses extrêmes, vers un au-delà ou un en-deçà réversibles(29). Vidal Sepiha montre bien la variété de tels éléments qui peuvent être des mots passe-partout, verbes ou prépositions assumant un sens quelconque ; des verbes pronominaux, ou proprement intensifs comme dans l'hébreu ; des conjonctions, des exclamations, des adverbes ; *des termes qui connotent la douleur*(30). On pourrait également citer les accents intérieurs aux mots, leur fonction discordante. Or il apparaît qu'une langue de littérature mineure développe particulièrement ces tenseurs ou ces intensifs. Wagenbach, dans les très belles pages où il analyse l'allemand de Prague influencé par le tchèque, cite comme caractéristiques : l'usage incorrect de prépositions ; l'abus du pronominal ; l'emploi de verbes passe-partout (tel *Giben* pour la série « mettre, asseoir, poser, enlever », qui devient dès lors intensive) ; la multiplication et la succession des adverbes ; l'emploi des connotations dolorifères ; l'importance de l'accent comme tension intérieure au mot, et la distribution des consonnes et des voyelles comme discordance interne. Wagenbach insiste sur ceci : tous ces traits de pauvreté d'une langue se retrouvent chez Kafka, mais pris dans un usage créateur... au service d'une nouvelle sobriété, d'une nouvelle expressivité, d'une

nouvelle flexibilité, d'une nouvelle intensité(31). « Pas un mot ou presque, écrit par moi, ne s'accorde à l'autre, j'entends les consonnes grincer les unes contre les autres avec un bruit de ferraille, et les voyelles chanter comme des nègres d'Exposition(32). *Le langage cesse d'être représentatif pour tendre vers ses extrêmes ou ses limites.* La connotation de douleur accompagne cette métamorphose, comme lorsque les mots deviennent piaulement douloureux chez Grégoire, ou le cri de Franz, « d'un seul jet et sur un seul ton ». Penser à l'usage du français comme langue parlée dans les films de Godard. Là aussi accumulation d'adverbes et de conjonctions stéréotypés, qui finissent par constituer toutes les phrases : étrange pauvreté qui fait du français une langue mineure en français ; procédé créateur qui branche directement le mot sur l'image ; moyen qui surgit en fin de séquence, en relation avec l'intensif de la limite « c'est assez, assez, il y en a marre » ; intensification généralisée, coïncidant avec un panoramique, où la caméra tourne et balaie sans se déplacer, faisant vibrer les images.

Peut-être l'étude comparée des langues est-elle moins intéressante que celle des fonctions du langage qui peuvent s'exercer pour un même groupe à travers des langues différentes : bilinguisme, et même multilinguisme. Car cette étude des fonctions incarnables dans des langues distinctes tient seule compte directement des facteurs sociaux, des rapports de forces, des centres de pouvoir très divers ; elle échappe au mythe « informatif », pour évaluer le système hiérarchique et impératif du langage comme transmission d'ordres, exercice du pouvoir ou résistance à cet exercice. S'appuyant sur les recherches de Ferguson et de Gumperz, Henri Gobard propose pour son compte un modèle tétralinguistique : la langue vernaculaire, maternelle ou territoriale, de communauté rurale ou d'origine rurale ; la langue véhiculaire, urbaine, étatique ou même mondiale, langue de société, d'échange commercial, de transmission bureaucratique, etc., langue de première déterritorialisation ; la langue référentielle, langue du sens et de la culture, opérant une reterritorialisation culturelle ; la langue mythique, à l'horizon des cultures, et de reterritorialisation spirituelle ou religieuse. Les catégories spatio-temporelles de ces langues diffèrent sommairement : la langue vernaculaire est *ici* ; véhiculaire, *partout* ; référentielle, *là-bas* ; mythique, *au-delà*. Mais, surtout, la distribution de ces langues varie d'un groupe à un autre, et, pour un même groupe, d'une époque à une autre (le latin fut longtemps en Europe langue véhiculaire, avant de devenir référentielle, puis mythique ; l'anglais, langue véhiculaire mondiale aujourd'hui)(33). Ce qui peut être dit dans une langue ne peut pas être dit dans une autre, et l'ensemble de ce qui peut être dit et de ce qui ne peut pas l'être varie nécessairement d'après chaque langue et les rapports entre ces langues(34). En plus, tous ces facteurs peuvent avoir des franges ambiguës, des partages mouvants, différant sur telle ou telle matière. Une langue peut remplir telle fonction dans telle matière, une autre dans une autre matière. Chaque fonction de langage se divise à son tour, et comporte des centres de pouvoir multiples. Une bouillie de langues, pas du tout un système du langage. On comprend l'indignation des intégristes qui pleurent qu'on dise la messe en français, puisqu'on destitue le latin de sa fonction mythique. Mais la Société des agrégés est encore plus en retard, et pleure qu'on ait même destitué le latin de sa fonction culturelle référentielle. On regrette ainsi des formes de pouvoir, ecclésiastique ou scolaire, qui s'exerçaient à travers cette langue, aujourd'hui remplacées par d'autres formes. Il y a des exemples plus sérieux qui traversent les groupes. Le regain des régionalismes, avec reterritorialisation par dialecte ou patois, langue vernaculaire : en quoi ça sert une technocratie mondiale ou supra-étatique ; en quoi ça peut contribuer à des mouvements révolutionnaires, car eux aussi charrient des archaïsmes auxquels ils essaient d'injecter un sens actuel... De Servan-Schreiber au barde breton, au chanteur canadien. Et encore la frontière ne passe pas là, car le chanteur canadien peut aussi faire la reterritorialisation la plus réactionnaire, la plus œdipienne, oh maman, ah ma patrie, ma cabane, ollé ollé. Nous vous le disons, une bouillie, une histoire embrouillée, une affaire politique, que les linguistes ne connaissent pas du tout, ne veulent pas connaître – car, en tant que linguistes, ils sont « apolitiques », et de purs savants. Même Chomsky ne fait que compenser son apolitisme de savant

par sa lutte courageuse contre la guerre du Vietnam.

Revenons à la situation dans l'empire des Habsbourg. La décomposition et la chute de l'empire redoublent la crise, accentuent partout les mouvements de déterritorialisation, et suscitent des reterritorialisations complexes, archaïsantes, mythiques ou symbolistes. On citera pêle-mêle parmi les contemporains de Kafka : Einstein et sa déterritorialisation de la représentation de l'univers (Einstein enseigne à Prague, et le physicien Philipp Frank y fait des conférences, en présence de Kafka) ; les dodécaphonistes autrichiens, et leurs déterritorialisation de la représentation musicale (le cri de mort de Marie dans *Wozzeck*, ou celui de Lulu, ou bien le *si* redoublé, nous semblent aller dans une voie musicale proche à certains égards de Kafka) ; le cinéma expressionniste, et son double mouvement de déterritorialisation et de reterritorialisation de l'image (Robert Wiene d'origine tchèque, Fritz Lang né à Vienne, Paul Wegener et son utilisation de thèmes de Prague). Ajoutons bien sûr la psychanalyse à Vienne, la linguistique à Prague(35). Quelle est la situation particulière des juifs de Prague, par rapport aux « quatre langues »? La langue vernaculaire, pour ces juifs issus de milieux ruraux, c'est le tchèque, mais le tchèque tend à être oublié et refoulé ; quant au yiddish, il est souvent dédaigné ou redouté, il *fait peur*, comme dit Kafka. L'allemand est la langue véhiculaire des villes, langue bureaucratique d'État, langue commerciale d'échange (mais déjà l'anglais commence à être indispensable à cette fonction). L'allemand encore, mais cette fois l'allemand de Goethe, a une fonction culturelle et référentielle (et, secondairement, le français). L'hébreu comme langue mythique, avec le début du sionisme, encore à l'état de rêve actif. Pour chacune de ces langues, évaluer les coefficients de territorialité, de déterritorialisation, de reterritorialisation. La situation de Kafka lui-même : c'est un des rares écrivains juifs de Prague à comprendre et à parler le tchèque (et cette langue aura une grande importance dans ses rapports avec Milena). L'allemand joue bien le double rôle de langue véhiculaire et culturelle, Goethe à l'horizon (Kafka sait aussi le français, l'italien, et sans doute un peu d'anglais). L'hébreu, il ne l'apprendra que tard. Ce qui est compliqué, c'est le rapport de Kafka avec le yiddish : il y voit moins une sorte de territorialité linguistique pour les juifs qu'un mouvement de déterritorialisation nomade qui travaille l'allemand. Ce qui le fascine dans le yiddish est moins une langue de communauté religieuse que de *théâtre populaire* (il se fait mécène et imprésario de la troupe ambulante d'Isak Löwy)(36). La manière dont Kafka, dans une réunion publique, présente le yiddish à un public juif bourgeois plutôt hostile est tout à fait remarquable : c'est une langue qui fait peur, encore plus qu'elle ne suscite le dédain, « une peur mêlée d'une certaine répugnance » ; c'est une langue sans grammaire, et qui vit de vocables volés, mobilisés, émigrés, devenus nomades intériorisant des « rapports de force » ; c'est une langue greffée sur le moyen haut-allemand, et qui travaille l'allemand tellement du dedans qu'on ne peut pas la traduire en allemand sans l'abolir ; on ne peut comprendre le yiddish qu'en « le sentant », et avec le cœur. Bref, langue intensive ou usage intensif de l'allemand, langue ou usage mineurs qui doivent vous entraîner : « C'est alors que vous serez à même d'éprouver ce qu'est la vraie unité du yiddish, et vous l'éprouverez si violemment que vous aurez peur, non plus du yiddish, mais de vous. (...) Jouissez-en comme vous le pourrez ! »(37).

Kafka ne s'oriente pas vers une reterritorialisation par le tchèque. Ni vers un usage hyperculturel de l'allemand, avec surenchères oniriques, symboliques et mythiques même hébraïsantes, comme on en trouve dans l'école de Prague. Ni vers un yiddish oral et populaire ; mais, cette voie que montre le yiddish, il la prend d'une tout autre façon pour la convertir à une écriture unique et solitaire. Puisque l'allemand de Prague est déterritorialisé à plusieurs titres, on ira toujours plus loin, en intensité, mais dans le sens d'une nouvelle sobriété, d'une nouvelle correction inouïe, d'une rectification impitoyable, redresser la tête. Politesse schizo, ivresse à l'eau pure(38). On fera filer l'allemand sur une ligne de fuite ; on se remplira de jeûne ; on arrachera à l'allemand de Prague tous les points de sous-développement qu'il veut se cacher, on le fera crier d'un cri tellement sobre et rigoureux. On en

extraiera l'aboïement du chien, la toux du singe et le bourdonnement du hanneton. On fera une syntaxe du cri, qui épousera la syntaxe rigide de cet allemand desséché. On le poussera jusqu'à une déterritorialisation qui ne sera plus compensée par la culture ou par le mythe, qui sera une déterritorialisation absolue, même si elle est lente, collante, coagulée. Emporter lentement, progressivement, la langue dans le désert. Se servir de la syntaxe pour crier, donner au cri une syntaxe.

Il n'y a de grand, et de révolutionnaire, que le mineur. Haïr toute littérature de maîtres. Fascination de Kafka pour les serviteurs et les employés (même chose chez Proust pour les serviteurs, pour leur langage). Mais, ce qui est intéressant encore, c'est la possibilité de faire de sa propre langue, à supposer qu'elle soit unique, qu'elle soit une langue majeure ou l'ait été, un usage mineur. Être *dans* sa propre langue comme un étranger : c'est la situation du Grand Nageur de Kafka(39). Même unique, une langue) reste une bouillie, un mélange schizophrénique, un habit d'Arlequin à travers lequel s'exercent des fonctions de langage très différentes et des centres de pouvoir distincts, ventilant ce qui peut être dit et ce qui ne peut pas l'être : on jouera d'une fonction contre l'autre, on fera jouer les coefficients de territorialité et de déterritorialisation relatifs. Même majeure, une langue est susceptible d'un usage intensif qui la fait filer suivant des lignes de fuite créatrices, et qui, si lent, si précautionneux soit-il, forme une déterritorialisation absolue, cette fois. Que d'invention, et pas seulement lexicale, le lexique compte peu, mais sobre invention syntaxique, pour écrire comme un chien (Mais un chien n'écrit pas. – Justement, justement) ; ce qu'Artaud a fait du français, les cris-souffles ; ce que Céline a fait du français, suivant une autre ligne, l'exclamatif au plus haut point. L'évolution syntaxique de Céline : du Voyage à Mort à crédit, puis de Mort à crédit jusqu'à Guignol's band I (ensuite, Céline n'avait plus rien à dire, sauf ses malheurs, c'est-à-dire n'avait plus envie d'écrire, il avait seulement besoin d'argent. Et ça se termine toujours comme ça, les lignes de fuite du langage : le silence, l'interrompu, l'interminable, ou pire encore. Mais quelle création folle entre-temps, quelle machine d'écriture ! On félicitait encore Céline pour le Voyage qu'il était tellement plus loin, dans Mort à crédit, puis dans le prodigieux Guignol's band, où la langue n'avait plus que des intensités. Il parlait de la « petite musique ». Kafka aussi, c'est la petite musique, une autre, mais toujours des sons déterritorialisés, un langage qui file la tête la première en basculant). Voilà de vrais auteurs mineurs. Une issue pour le langage, pour la musique, pour l'écriture. Ce qu'on appelle Pop – Pop' musique, Pop' philosophie, Pop' écriture : Wörterflucht. Se servir du polylinguisme dans sa propre langue, faire de celle-ci un usage mineur ou intensif, opposer le caractère opprimé de cette langue à son caractère oppresseur, trouver les points de non-culture et de sous-développement, les zones de tiers monde linguistiques par où une langue s'échappe, un animal se greffe, un agencement se branche. Combien de styles, ou de genres, ou de mouvements littéraires, même tout petits, n'ont qu'un rêve : remplir une fonction majeure du langage, faire des offres de service comme langue d'État, langue officielle (la psychanalyse aujourd'hui, qui se veut maîtresse du signifiant, de la métaphore et du jeu de mots). Faire le rêve contraire : savoir créer un devenir-mineur. (Y a-t-il une chance pour la philosophie, elle qui forma longtemps un genre officiel et référentiaire ? Profitons du moment où l'antiphilosophie veut être aujourd'hui langage du pouvoir).

chapitre 4

les composantes de l'expression

Nous étions partis d'oppositions formelles simples : tête penchée-tête redressée, pour la forme de contenu ; photo-son, pour la forme d'expression. C'étaient des états ou des figures du désir. Mais il apparaissait que le son n'agit pas comme élément formel ; il détermine plutôt une désorganisation active de l'expression et, par réaction, du contenu lui-même. Ainsi le son, dans sa manière de « filer », entraîne une nouvelle figure de la tête redressée qui devient tête la première. Et loin que l'animal soit seulement du côté de la tête baissée (ou de la bouche alimentaire), ce même son, cette même tonalité induisent un devenir-animal et le conjuguent avec la tête dressée. Nous ne nous trouvons donc pas devant une correspondance structurale entre deux sortes de formes, formes de contenu et formes d'expression, mais devant une *machine d'expression* capable de désorganiser ses propres formes, et de désorganiser les formes de contenus, pour libérer de purs contenus qui se confondront avec les expressions dans une même matière intense. Une littérature majeure ou établie suit un vecteur qui va du contenu à l'expression : un contenu étant donné, dans une forme donnée, trouver, découvrir ou voir la forme d'expression qui lui convient. Ce qui se conçoit bien s'énonce... Mais une littérature mineure ou révolutionnaire commence par énoncer, et ne voit et ne conçoit qu'après («Le mot, je ne le vois pas, je l'invente »)(40). L'expression doit briser les formes, marquer les ruptures et les embranchements nouveaux. Une forme étant brisée, reconstruire le contenu qui sera nécessairement en rupture avec l'ordre des choses. Entraîner, devancer la matière. « L'art est un miroir qui avance, comme une montre parfois » (41).

Quelles sont les composantes de cette machine littéraire, machine d'écriture ou d'expression chez Kafka ?

I. *Les lettres* : en quel sens elles font pleinement partie de « l'œuvre ». En effet, celle-ci ne se définit pas par une intention de publication : Kafka ne songe évidemment pas à publier ses lettres, c'est plutôt l'inverse, il songe à détruire tout ce qu'il écrit comme si c'était des lettres. Si les lettres font pleinement partie de l'œuvre, c'est parce qu'elles sont un rouage indispensable, une pièce motrice de la machine littéraire telle que la conçoit Kafka, même si cette machine est appelée à disparaître ou à exploser autant que celle de la Colonie pénitentiaire. Impossible de concevoir la machine de Kafka sans faire intervenir le mobile épistolaire. Peut-être est-ce en fonction des lettres, de leurs exigences, de leurs potentialités et de leurs insuffisances, que les autres pièces seront montées. Fascination de Kafka pour les lettres de ses prédécesseurs (Flaubert, Kleist, Hebbel). Mais ce que Kafka vit et expérimente pour son compte, c'est un usage pervers, diabolique, de la lettre. « Diabolique en toute innocence », dit Kafka. Les lettres posent directement, innocemment, la puissance diabolique de la machine littéraire. Machiner des lettres : ce n'est pas du tout une question de sincérité ou non, mais de fonctionnement. Lettres à telle ou telle femme, lettres aux amis, lettre au père ; toutefois, il y a toujours une femme à l'horizon des lettres, c'est elle la vraie destinataire, celle que le père est censé lui avoir fait manquer, celle avec qui les amis souhaitent qu'il rompe, etc. Substituer à l'amour la lettre d'amour (?). Déterritorialiser l'amour. Substituer, au *contrat conjugal* tant redouté, un *pacte diabolique*. Les lettres sont inséparables d'un tel pacte, elles sont ce pacte lui-même. Comment « lier les filles en leur écrivant »(42) ? Kafka vient de faire la connaissance de la fille de la concierge de la

maison gœthe à Weimar : ils font des photographies, ils s'écrivent des cartes postales ; Kafka s'étonne que la jeune fille lui écrive « comme il désire », et pourtant ne le prenne pas au sérieux, le traite « comme une potiche ». Tout y est déjà, bien que tout ne soit pas encore au point. La référence à gœthe : si Kafka admire tant gœthe, est-ce en tant que « maître », ou bien comme l'auteur du pacte diabolique de Faust, qui entraînera le destin de Marguerite ? Les éléments de la machine littéraire sont déjà dans ces lettres, même s'ils sont insuffisamment disposés et restent inefficaces : la photo stéréotypée sur la carte postale, l'écriture au dos, le son qui file et qu'on se lit à mi-voix, sur un seul ton, l'intensité. A sa première rencontre avec Felice, Kafka lui montrera ces photos, ces cartes postales de Weimar, comme s'il s'en servait pour amorcer un nouveau circuit où les choses vont devenir plus sérieuses.

Les lettres sont un rhizome, un réseau, une toile d'araignée. Il y a un vampirisme des lettres, un vampirisme proprement épistolaire. Dracula, le végétarien, le jeûneur qui suce le sang des humains carnivores, a son château pas loin. Il y a du Dracula dans Kafka, un Dracula par lettres, les lettres sont autant de chauves-souris. Il veille la nuit, et le jour s'enferme dans son bureau-cercueil : « La nuit n'est pas assez nocturne... » Quand il imagine un baiser, c'est celui de Grégoire qui grimpe jusqu'au cou nu de sa sœur, ou celui de K à Mlle Bürstner, comme d'un « animal assoiffé qui se jette à coups de langue sur la source qu'il a fini par découvrir ». A Felice, Kafka se décrit lui-même sans honte ni plaisanterie comme extraordinairement maigre, ayant besoin de sang (mon cœur « est si faible qu'il n'arrive pas à pousser le sang sur toute la longueur des jambes »). Kafka-Dracula a sa ligne de fuite dans sa chambre, sur son lit, et sa source de force lointaine dans ce que les lettres vont lui apporter. Il ne craint que deux choses, la croix de la famille et l'ail de la conjugalité. Les lettres doivent lui apporter du sang, et le sang lui donner la force de créer. Il ne cherche pas du tout une inspiration féminine, ni une protection maternelle, mais une force physique pour écrire. De la création littéraire, il dit qu'elle est « un salaire pour le service du diable ». Kafka ne vit pas son corps maigre d'anorexique comme honteux, il fait semblant. Il le vit comme le moyen de passer des seuils et des devenirs sur le lit de sa chambre, chaque organe étant « placé sous une observation spéciale » : à condition qu'on lui donne un peu de sang. Un flux de lettres pour un flux sanguin. Dès la première rencontre avec Felice, Kafka végétarien est attiré par ses bras musclés, riches en sang, effaré par ses grandes dents carnassières ; Felice a le sentiment d'un danger, puisqu'elle assure être petite mangeuse. Mais, de sa contemplation, Kafka tire la décision d'écrire, d'écrire beaucoup à Felice(43). Les Lettres à Milena, ce sera autre chose. C'est un amour plus « courtois », avec le mari à l'horizon. Kafka a beaucoup appris, beaucoup expérimenté. Il y a dans Milena un Ange de la mort, comme il suggère lui-même. Plus une complice qu'une destinataire. Kafka lui explique la damnation des lettres, leur rapport nécessaire avec un fantôme *qui boit en chemin les baisers qu'on leur confie*. « Dislocation d'âmes ». Et Kafka distingue deux séries d'inventions techniques : celles qui tendent à restaurer des « relations naturelles » en triomphant des distances et en rapprochant les hommes (le train, l'auto, l'aéroplane), et celles qui représentent la revanche vampirique du fantôme ou réintroduisent « le fantomatique entre les hommes » (la poste, le télégraphe, le téléphone, la télégraphie sans fil)(44).

Mais comment les lettres fonctionnent-elles ? Sans doute en vertu de leur genre conservent-elles la dualité de deux sujets : pour le moment, distinguons sommairement un sujet d'énonciation comme forme d'expression qui écrit la lettre, un sujet d'énoncé comme forme de contenu dont la lettre parle (même si je parle de moi...). C'est de cette dualité que Kafka va faire un usage pervers ou diabolique. Au lieu que le sujet d'énonciation se serve de la lettre pour annoncer sa propre venue, c'est le sujet d'énoncé qui va assumer tout un mouvement devenu fictif ou apparent. C'est l'envoi de la lettre, le trajet de la lettre, la course et les gestes du facteur, qui remplacent venir (d'où l'importance du facteur ou du messenger, qui se dédouble lui-même, comme les deux messagers du Château, aux vêtements collants comme du papier). Exemple d'un amour vraiment kafkaïen : un homme s'éprend d'une

femme qu'il n'a vue qu'une fois ; des tonnes de lettres ; il ne peut jamais « venir » ; il ne quitte pas les lettres, dans une malle ; et le lendemain de la rupture, de la dernière lettre, rentrant chez lui la nuit à la campagne, il écrase le facteur. La correspondance avec Felice est remplie de cette impossibilité de venir. C'est le flux de lettres qui remplace la vision, la venue. Kafka ne cesse d'écrire à Felice, quand il ne l'a vue qu'une fois. De toutes ses forces il veut lui imposer un pacte : qu'elle écrive deux fois par jour. C'est cela le pacte diabolique. Le pacte faustien diabolique est puisé à une source de force lointaine, contre la proximité du contrat conjugal. *Énoncer d'abord*, et ne revoir qu'ensuite ou en rêve : Kafka voit en rêve « tout l'escalier couvert du haut en bas d'une épaisse couche de ces pages déjà lues, (...) c'était un vrai rêve de désir » (45). Désir dément d'écrire et d'arracher des lettres au destinataire. Le désir de lettres consiste donc en ceci, d'après un premier caractère : il transfère le mouvement sur le sujet d'énoncé, il confère au sujet d'énoncé un mouvement apparent, un mouvement de papier, qui épargne au sujet d'énonciation tout mouvement réel. Comme dans les Préparatifs, celui-ci peut rester sur son grabat, tel un insecte, puisqu'il envoie son double tout habillé dans la lettre, avec la lettre. Cet échange ou ce renversement de la dualité des deux sujets, le sujet d'énoncé assumant le mouvement réel qui revenait normalement au sujet d'énonciation, produit un *dédoublement*. Et c'est ce dédoublement qui est déjà diabolique, le Diable est ce dédoublement même. On trouve ici une des origines du double chez Kafka : le Disparu, première ébauche d'Amérique, mettait en scène deux frères « dont l'un partait pour l'Amérique tandis que l'autre restait dans une prison européenne » (46). Et le Verdict, qui tourne tout entier sur le thème des lettres, met en scène le sujet d'énonciation, qui reste dans le magasin paternel, et l'ami de Russie, non seulement comme destinataire, mais comme sujet potentiel d'énoncé *qui n'existe peut-être pas en dehors des lettres*.

La lettre comme genre mineur, les lettres comme désir, le désir de lettres ont un second caractère. Ce qui est la plus profonde horreur du sujet d'énonciation va être présenté comme un obstacle extérieur que le sujet d'énoncé, confié à la lettre, s'efforcera à tout prix de vaincre, même s'il devait y périr. On appelle cela Description d'un combat. Horreur de Kafka pour toute conjugalité. Prodigeuse opération par laquelle il traduit cette horreur en une *topographie des obstacles* (où aller ? comment venir ? Prague, Vienne, Berlin ?). L'Arpenteur. Et aussi l'autre opération par laquelle il énumère une *liste de conditions* numérotées, que le sujet d'énoncé suppose capables à la limite de dissiper l'horreur, alors que c'est cette même horreur dans le sujet d'énonciation qui les inspire (Programme ou Plan de vie, à la Kleist). C'est vraiment tortueux, c'est l'humour en personne. Double renversement noir, de la carte du Tendre, et de la liste de mariage. Cette méthode a plusieurs avantages : elle permet de poser l'innocence du sujet d'énonciation, puisqu'il n'y peut rien, et n'a rien fait ; l'innocence aussi du sujet d'énoncé, puisqu'il a fait tout le possible ; et puis même l'innocence du tiers, de la destinataire (même toi, Felice, tu es innocente) ; et enfin cette méthode rend les choses encore pires que si l'une de ces instances, ou tout le monde, était coupable. C'est la méthode qui triomphe dans la Lettre au père – tous innocents, voilà le pire : la Lettre au père est la conjuration d'Œdipe et de la famille, par la machine d'écriture, comme les Lettres à Felice la conjuration de la conjugalité. *Faire une carte de Thèbes au lieu de jouer Sophocle, faire une topographie des obstacles au lieu de se battre contre un destin* (substituer une destinataire au destin). Il n'y a pas lieu de se demander si les lettres font ou non partie de l'œuvre, ni si elles sont source de certains thèmes de l'œuvre ; elles font partie intégrante de la machine d'écriture ou d'expression. C'est de cette manière qu'il faut penser les lettres en général comme appartenant pleinement à l'écriture, hors-œuvre ou pas, et comprendre aussi pourquoi certains genres tels le roman ont emprunté naturellement la forme épistolaire.

Mais, troisième caractère, cet usage ou cette fonction des lettres n'empêche pas à première vue un retour de culpabilité. Un retour familial ou conjugal œdipien de la culpabilité : suis-je capable d'aimer mon père ? suis-je capable de me marier ? suis-je un monstre ? « Diabolique en toute innocence », on

peut être innocent et quand même diabolique ; c'est le thème du Verdict, et c'est le sentiment constant de Kafka dans ses rapports avec les femmes aimées(47). Il se sait Dracula, il se sait vampire, l'araignée et sa toile. Seulement il faut plus que jamais distinguer les notions : la dualité des deux sujets, leur échange ou leur dédoublement, *semblent* fonder un sentiment de culpabilité. Mais, là encore, le coupable, à la rigueur, c'est le sujet d'énoncé. La culpabilité elle-même n'est que le mouvement apparent, ostentatoire, qui cache un rire intime (que de choses fâcheuses on a écrites sur Kafka et la « culpabilité », Kafka et la « loi », etc.). Le judaïsme, enveloppe de papier : Dracula ne peut pas se sentir coupable, Kafka ne peut pas se sentir coupable, Faust n'est pas coupable, et non pas par hypocrisie, mais parce que leur Affaire est ailleurs. On ne comprend rien au pacte diabolique, au pacte avec le diable, si l'on croit qu'il peut inspirer de la culpabilité à celui qui le signe, c'est-à-dire qui l'instaure ou qui écrit la lettre. La culpabilité n'est que l'énoncé d'un jugement qui vient du dehors, et qui ne prend, ne mord que sur une âme faible. La faiblesse, ô ma faiblesse, ma faute, n'est que le mouvement apparent de Kafka comme sujet d'énoncé. Au contraire, sa force comme sujet d'énonciation dans le désert. Mais ça n'arrange pas les choses, on n'est pas sauvé pour ça. Car si la culpabilité n'est que le mouvement apparent, elle est précisément brandie comme l'indice d'un tout autre danger – l'autre affaire. La panique réelle, c'est que la machine à écrire des lettres se retourne contre le mécanicien. Voir la Colonie pénitentiaire. Le danger du pacte diabolique, de l'innocence diabolique, ce n'est pas du tout la culpabilité, c'est le piège, l'impasse dans le rhizome, la fermeture de toute issue, le terrier partout bouché. La peur. Le diable est pris lui-même au piège. On se fait re-oedipianiser, non par culpabilité mais par fatigue, par manque d'invention, par imprudence de ce qu'on a déchaîné, par photo, par police – les puissances diaboliques du lointain. Alors l'innocence ne sert plus à rien. La formule du diabolisme innocent vous sauve de la culpabilité, mais ne vous sauve pas de la photocopie du pacte, et de la condamnation qui en résulte. Le danger, ce n'est pas le sentiment de culpabilité comme névrose, comme état, mais le jugement de culpabilité comme Procès. Et c'est l'issue fatale des lettres : la lettre au père est un procès qui se referme déjà sur Kafka ; les lettres à Felice se retournent en « Procès à l'hôtel », avec tout un tribunal, famille, amis, défense, accusation. Kafka en a dès le début le pressentiment, puisqu'il écrit le Verdict en même temps qu'il commence ses lettres à Felice. Or le Verdict, c'est la grande peur qu'une machine de lettres prenne l'auteur au piège : le père commence par nier que le destinataire, l'ami de Russie, existe ; puis il en reconnaît l'existence, mais pour révéler que l'ami n'a pas cessé de lui écrire, à lui père, pour dénoncer la trahison du fils (le flux de lettres change de direction, se retourne contre...). « Tes sales petites lettres... » La « sale lettre » du fonctionnaire Sortini, dans le Château... Pour conjurer le nouveau danger, Kafka ne cesse de brouiller les pistes, il envoie encore une lettre, qui remanie ou dément celle qu'il vient d'envoyer, pour que Felice soit toujours en retard d'une réponse. Mais rien ne peut empêcher le retour de destin : de la rupture avec Felice, Kafka sort non pas coupable, mais brisé. Lui pour qui les lettres étaient une pièce indispensable, une instigation positive (non pas négative) à écrire pleinement, se retrouve sans envie d'écrire, tous les membres rompus par le piège qui a failli se refermer. La formule « diabolique en toute innocence » n'a pas suffi.

[Ces trois éléments intenses montrent pourquoi Kafka était fasciné par les lettres. Il y faut une sensibilité spéciale. Nous voudrions seulement comparer avec les lettres d'un autre diabolique, Proust. Lui aussi fait par lettres le pacte du lointain avec le diable ou le fantôme, pour briser la proximité du contrat conjugal. Lui aussi oppose écrire à se marier. Deux vampires maigres anorexiques qui ne se nourrissent que de sang en envoyant leurs lettres-chauves-souris. Les grands principes sont les mêmes : toute lettre est une lettre d'amour, apparent ou réel ; les lettres d'amour peuvent être attractives, répulsives, de reproche, de compromis, de proposition, sans que ça change rien à leur nature ; elles font partie d'un pacte avec le diable, qui conjure le contrat avec le dieu, avec la famille ou avec l'être aimé. Mais, plus précisément, le premier caractère des lettres, échange ou

dédoublément des deux sujets, apparaît complètement chez Proust, le sujet d'énoncé assumant tout le mouvement tandis que le sujet d'énonciation reste couché, au coin de sa toile comme une araignée (le devenir-araignée de Proust). En second lieu, les topographies d'obstacles et les listes de conditions sont élevées très haut par Proust, comme fonctions de la lettre, au point que le destinataire ne comprend plus si l'auteur souhaite sa venue, l'a jamais souhaitée, le repousse pour l'attirer ou l'inverse : la lettre échappe à toute reconnaissance, du type souvenir, rêve ou photo, en devenant une carte sévère des chemins à prendre ou à éviter, un plan de vie strictement conditionné (Proust aussi est arpenteur tortueux d'un chemin qui cesse de se rapprocher sans pourtant s'éloigner, comme dans le Château)(48). Enfin, la culpabilité chez Proust non moins que chez Kafka n'est que d'enveloppe, et accompagne la démonstration ou le mouvement apparent du sujet d'énoncé ; mais, sous cette culpabilité pour rire, une panique plus profonde chez le Gisant, peur d'en avoir trop dit, peur que la machine à lettres se retourne contre lui, le précipite dans ce qu'elle était censée conjurer, angoisse que les petits messages multipliés ou les sales petites lettres se referment sur lui l'incroyable lettre-chantage à Albertine, qu'il lui envoie quand il ne sait pas qu'elle est morte, lui revient sous la forme d'une dépêche de Gilberte, qu'il prend pour Albertine, lui annonçant son mariage. Lui aussi, il en sort rompu. Mais, à vampirisme égal, à jalousie égale, les différences sont grandes entre Proust et Kafka, et ne tiennent pas seulement au style mondain-diplomatique de l'un, juridique-procédurier de l'autre. Il s'agit pour tous deux d'éviter, par les lettres, la proximité spécifique qui caractérise le rapport conjugal, et constitue la situation de voir et d'être vu (cf. la terreur de Kafka quand Felice lui dit qu'elle voudrait être près de lui quand il travaille). Il importe peu à cet égard que la « conjugalité » soit officielle ou non, qu'elle soit hétérosexuelle ou homosexuelle. Mais, pour conjurer la proximité, Kafka maintient et entretient la distance spatiale, la position lointaine de l'être aimé : aussi est-ce lui qui se pose comme *prisonnier* (prisonnier de son corps, de sa chambre, de sa famille, de son œuvre), et multiplie les obstacles qui l'empêchent de voir ou de rejoindre l'aimé(49). Chez Proust, au contraire, la même conjuration se fait dans le sens inverse : on atteindra à l'imperceptible, à l'invisible en exagérant la proximité, en en faisant une proximité carcérale. La solution Proust est la plus étrange : dépasser les conditions conjugales de la présence et de la vision... par rapprochement excessif. On verra d'autant moins qu'on sera près. C'est donc Proust qui est le *geôlier*, tandis que l'être aimé est dans une prison contiguë. L'idéal des lettres de Proust consiste alors en petits billets glissés sous la porte.]

II. *Les nouvelles* : elles sont essentiellement animalières, bien qu'il n'y ait pas d'animaux dans toutes les nouvelles. C'est que l'animal coïncide avec l'objet par excellence de la nouvelle selon Kafka : tenter de trouver une issue, de tracer une ligne de fuite. Les lettres n'y suffisaient pas, car le diable, le pacte avec le diable, n'offre pas une ligne de fuite, et risque au contraire de se précipiter, de nous précipiter dans le piège. Des nouvelles comme le Verdict ou la Métamorphose, Kafka les écrit en même temps qu'il commence la correspondance avec Felice, soit pour se figurer le danger, soit pour le conjurer : plutôt des nouvelles bien closes et mortelles que le flux infini des lettres. Les lettres sont peut-être la force motrice qui, par le sang qu'elles apportent, déclenchent toute la machine ; il s'agit pourtant d'écrire autre chose que des lettres, donc de créer. Cet autre chose est pressenti par les lettres (nature animale de la victime, c'est-à-dire de Felice ; usage vampirique des lettres elles-mêmes) mais ne peut se réaliser que dans un élément autonome, même s'il reste perpétuellement inachevé. Ce que Kafka fait dans sa chambre, c'est devenir animal, et c'est l'objet essentiel de la nouvelle. La première création, c'est la métamorphose. Que l'œil d'une épouse ne voie surtout pas cela, ni même l'œil d'un père ou d'une mère. Nous disons que, pour Kafka, l'essence animale est l'issue, la ligne de fuite, même sur place ou dans la cage. *Une issue, et pas la liberté. Une ligne de fuite vivante et pas une attaque.* Dans Chacals et Arabes, les chacals disent : « Il ne s'agit pas de les tuer. (...) Le seul aspect de leur corps en vie nous fait déjà fuir ; quand nous le voyons, nous allons chercher un air plus pur,

nous nous réfugions dans le désert qui est devenu pour cette raison notre patrie. » Si Bachelard est très injuste à l'égard de Kafka quand il le compare à Lautréamont, c'est parce qu'il retient avant tout que l'essence dynamique animale est liberté et agression : les devenirs-animaux de Maldoror sont des attaques, et d'autant plus cruelles que libres ou gratuites. Il n'en est pas ainsi pour Kafka, c'est même tout le contraire, et l'on peut penser que son idée est plus juste du point de vue de la Nature elle-même. Le postulat de Bachelard aboutit à opposer la vitesse de Lautréamont et la lenteur de Kafka(50). Rappelons pourtant un certain nombre d'éléments des nouvelles animalières : 1°) il n'y a pas lieu de distinguer les cas où un animal est considéré pour lui-même et les cas où il y a métamorphose ; tout dans l'animal est métamorphose, et la métamorphose est dans un même circuit devenir-homme de l'animal et devenir-animal de l'homme ; 2°) c'est que la métamorphose est comme la conjonction de deux déterritorialisations, celle que l'homme impose à l'animal en le forçant à fuir ou en l'asservissant, mais aussi celle que l'animal propose à l'homme, en lui indiquant des issues ou des moyens de fuite auxquels l'homme n'aurait jamais pensé tout seul (la fuite schizo) ; chacune des deux déterritorialisations est immanente à l'autre, précipite l'autre, et lui fait franchir un seuil ; 3°) ce qui compte alors n'est pas du tout la lenteur relative du devenir-animal ; car, si lent soit-il, et d'autant plus lent soit-il, il n'en constitue pas moins une *déterritorialisation absolue* de l'homme, par opposition aux déterritorialisations relatives que l'homme opère sur soi-même en se déplaçant, en voyageant ; le devenir-animal est un voyage immobile et sur place, qui ne peut se vivre ou se comprendre qu'en intensité (franchir des seuils d'intensité)(51).

Le devenir-animal n'a rien de métaphorique. Aucun symbolisme, aucune allégorie. Ce n'est pas davantage le résultat d'une faute ou d'une malédiction, l'effet d'une culpabilité. Comme dit Melville à propos du devenir-baleine du capitaine Achab, c'est un « panorama », non pas un « évangile ». C'est une carte d'intensités. C'est un ensemble d'états, tous distincts les uns des autres, greffés sur l'homme en tant qu'il cherche une issue. C'est une ligne de fuite créatrice qui ne veut rien dire d'autre qu'elle-même. A la différence des lettres, le devenir-animal ne laisse rien subsister de la dualité d'un sujet d'énonciation et d'un sujet d'énoncé, mais constitue un seul et même procès, un seul et même processus qui remplace la subjectivité. Pourtant, si le devenir-animal est l'objet par excellence de la nouvelle, il faut s'interroger sur l'insuffisance des nouvelles à leur tour. On dirait qu'elles sont prises dans une alternative qui les condamne des deux côtés à l'échec, du point de vue du projet de Kafka, quelle que soit leur splendeur littéraire. Ou bien, en effet, la nouvelle sera parfaite et achevée, mais elle va se refermer sur elle-même. Ou bien elle s'ouvrira mais s'ouvrira sur autre chose qui ne pourrait être développé que dans un roman, lui-même interminable. Dans le cas de la première hypothèse, la nouvelle affronte un danger différent de celui des lettres, mais d'une certaine manière analogue. Les lettres avaient à redouter un reflux dirigé contre le sujet d'énonciation ; les nouvelles se heurtent pour leur compte à un sans-issue de l'issue animale, à une impasse de la ligne de fuite (c'est même pour cette raison qu'elles s'achèvent, quand elles le font). Certes, le devenir-animal n'a rien à voir avec un mouvement seulement apparent, comme celui des lettres : si lente soit-elle, la déterritorialisation y est bien absolue ; la ligne de fuite est bien programmée, l'issue est bien creusée. Mais c'est seulement au titre d'un pôle. De même que l'œuf en sa potentialité a deux pôles réels, le devenir-animal est une potentialité douée de deux pôles également réels, un pôle proprement animal et un pôle familial. Nous avons vu comment l'animal en effet oscillait entre son propre devenir inhumain et une familiarisation trop humaine : ainsi le chien des Recherches se fait déterritorialiser par les chiens musiciens du début, mais reterritorialiser, re-œdipianiser par le chien chanteur de la fin, et reste oscillant entre deux « sciences », réduit à invoquer l'avènement d'une troisième science qui le sortirait d'affaire (mais justement cette troisième science ne serait plus l'objet d'une simple nouvelle et exigerait tout un roman...). Et aussi : comment la métamorphose de Grégoire est l'histoire d'une re-œdipianisation qui le mène à la mort, qui fait de son devenir animal un devenir-mort. Non seulement

le chien, mais tous les autres animaux oscillent entre un Éros schizo et un Thanatos œdipien. C'est de ce point de vue seulement que la métaphore, avec tout son cortège anthropocentriste, risque de se réintroduire. Bref, les nouvelles animalières sont une pièce de la machine d'expression, distincte des lettres, puisqu'elles n'opèrent plus dans le mouvement apparent, ni dans la distinction de deux sujets ; mais, atteignant au réel, s'écrivant dans le réel lui-même, elles n'en sont pas moins prises dans la tension de deux pôles ou de deux réalités opposables. Le devenir-animal montre effectivement une issue, trace effectivement une ligne de fuite, mais qu'il est incapable de suivre ou d'emprunter lui-même (à plus forte raison, le Verdict reste une histoire œdipienne, et que Kafka présente comme telle, le fils allant à la mort sans même devenir animal, et sans pouvoir développer son ouverture sur la Russie).

Alors il faut considérer l'autre hypothèse : non seulement les nouvelles animales montrent une issue qu'elles sont incapables de suivre par elles-mêmes ; mais déjà ce qui les rendait capables de montrer l'issue, c'était autre chose agissant en elles. Et cet autre chose ne peut être vraiment dit que dans des romans, des tentatives de romans, comme troisième composante de la machine d'expression. Car c'est simultanément que Kafka commence des romans (ou tente de développer une nouvelle en roman) et qu'il abandonne les devenirs-animaux pour y substituer un agencement plus complexe. Il fallait donc que les nouvelles, et leurs devenirs-animaux, soient comme inspirés par cet agencement souterrain, mais aussi bien n'aient pu le faire fonctionner directement, et qu'elles n'aient même pas pu l'amener en plein jour. Comme si l'animal était encore trop proche, trop perceptible, trop visible, trop individué, trop territorialisé, le devenir-animal tend d'abord vers un *devenir-moléculaire* : Joséphine la souris engloutie dans son peuple et « l'innombrable foule des héros de son peuple » ; le chien perplexe devant l'agitation en tous sens des sept chiens musiciens ; l'animal du Terrier incertain devant les mille bruits d'animaux sans doute plus petits qui lui viennent de partout ; le héros de Souvenir du chemin de fer de Kalda, venu chasser l'ours et le loup, n'aura affaire qu'à des meutes de rats, qu'il tue au couteau en les regardant agiter leurs petites mains (et dans A cheval sur un seau de charbon, « sur la neige épaisse dont pas un pouce ne cède, je marche sur la trace des petits chiens arctiques, ma chevauchée a perdu tout sens »). Kafka est fasciné par tout ce qui est petit. S'il n'aime pas les enfants, c'est qu'ils sont pris dans un devenir-grand irréversible ; le règne animal au contraire touche à la petitesse et à l'imperceptibilité. Mais, plus encore, chez Kafka, la multiplicité moléculaire tend elle-même à s'intégrer ou à faire place à une machine, ou plutôt à un *agencement machinique* dont les parties sont indépendantes les unes des autres, et qui n'en fonctionne pas moins. Le complexe des chiens musiciens est déjà décrit comme un tel agencement très minutieux. Même quand l'animal est unique, son terrier, lui, ne l'est pas, c'est une multiplicité et un agencement. La nouvelle Blumfeld met en scène un célibataire qui se demande d'abord s'il doit se procurer un petit chien ; mais le relais du chien est assuré par un étrange système moléculaire ou machinique, « deux petites balles de celluloid blanches à raies bleues qui montent et descendent côte à côte sur le plancher » ; Blumfeld est enfin persécuté par deux stagiaires agissant comme parties d'une machine bureaucratique. Peut-être y a-t-il chez Kafka une situation très particulière du cheval, en tant qu'il est lui-même intermédiaire entre un animal encore et déjà un agencement. En tout cas, les animaux, tels qu'ils sont ou deviennent dans les nouvelles, sont pris dans cette alternative : ou bien ils sont rabattus, refermés sur une impasse, et la nouvelle cesse ; ou bien ils s'ouvrent et se multiplient, creusant des issues partout, mais font place à des multiplicités moléculaires et à des agencements machiniques qui ne sont plus animaux, et ne peuvent être traités pour eux-mêmes que dans des romans.

III. *Les romans* : c'est un fait que les romans ne présentent plus guère d'animaux, sauf très secondaires, et aucun devenir-animal. C'est comme si le pôle négatif de l'animal avait été neutralisé, et que le pôle positif avait pour sa part émigré ailleurs, du côté de la machine et des agencements. Comme si le devenir-animal était insuffisamment riche en articulations et embranchements.

Supposons que Kafka ait écrit un roman sur le monde bureaucratique des fourmis, ou sur le Château des termites : il aurait été une sorte de Capek (compatriote et contemporain de Kafka). Il aurait fait un roman de science-fiction. Ou bien un roman noir, un roman réaliste, un roman idéaliste, un roman chiffré, comme on en trouvait de tous ces genres dans l'école de Prague. Il aurait décrit plus ou moins directement, plus ou moins symboliquement, le monde moderne, la tristesse ou la dureté de ce monde, les méfaits du machinisme et de la bureaucratie. Aucune de ces choses n'appartient au projet d'écrire de Kafka. S'il avait écrit sur la justice des fourmis ou le château des termites, tout le train des métaphores revenait, réaliste ou symboliste. Il n'aurait jamais saisi de plein fouet la violence d'un Éros bureaucratique, policier, judiciaire, économique ou politique.

On dira peut-être que la coupure que nous faisons entre les nouvelles et les romans n'existe pas, puisque beaucoup de nouvelles sont des bancs d'essais, des briques disjointes pour des romans éventuels abandonnés, et les romans des nouvelles à leur tour interminables, et inachevés. Mais la question n'est pas du tout là. C'est : qu'est-ce qui fait que Kafka projette un roman ? et, y renonçant, l'abandonne ou tente de le clore comme une nouvelle ? ou bien, au contraire, se dit qu'une nouvelle peut être l'amorce d'un roman, quitte à l'abandonner aussi ? Nous pourrions proposer une sorte de loi (il est vrai qu'elle ne vaut pas toujours, seulement dans certains cas) : 1°) quand un texte porte essentiellement sur un devenir-animal, il ne peut pas être développé en roman ; 2°) un texte qui porte sur des devenirs-animaux ne peut être estimé développable en roman que s'il comporte aussi des indices machiniques suffisants, qui débordent l'animal et sont, à ce titre, des germes romanesques ; 3°) un texte qui pourrait être germe de roman est abandonné si Kafka imagine une issue animale qui lui permet d'en finir ; 4°) un roman ne devient roman, même s'il n'est pas achevé, même et surtout s'il est interminable, que si les indices machiniques s'organisent en un véritable agencement consistant par lui-même ; 5°) en revanche, un texte qui comporte une machine explicite ne se développe pourtant pas s'il n'arrive à se brancher sur de tels agencements concrets sociaux-politiques (car une pure machine n'est qu'une épure, qui ne forme ni une nouvelle ni un roman). – Kafka a donc de multiples raisons d'abandonner un texte, soit parce qu'il tourne court, soit parce qu'il est interminable : mais les critères de Kafka sont entièrement nouveaux, et ne valent que pour lui, avec des communications d'un genre de texte à l'autre, des réinvestissements, des échanges, etc., de manière à constituer un rhizome, un terrier, une carte de transformations. Chaque échec y est un chef-d'œuvre, une tige dans le rhizome.

Le premier cas serait celui de la Métamorphose ; ce pourquoi beaucoup de critiques disent que c'est l'œuvre la plus achevée (?) de Kafka. Grégoire, livré à son devenir-animal, se trouve re-œdipianisé par la famille, et conduit à la mort. La famille étouffe même les potentialités d'une machine bureaucratique (cf. les trois locataires chassés). La nouvelle se clôt donc en état de perfection mortuaire. Le second cas pourrait concerner les Recherches d'un chien : Kafka y voyait son Bouvard et Pécuchet à lui(52). Mais les germes de développement effectivement présents sont inséparables des indices machiniques qui rythment l'objet des Recherches : les indices musicaux dans l'agencement des sept chiens, les indices scientifiques dans l'agencement des trois connaissances. Mais, comme ces indices restent encore pris dans le devenir-animal, ils avortent. Kafka n'arrive pas ici à faire son Bouvard et Pécuchet ; c'est que les chiens le mettent sur la voie de quelque chose *qu'il ne pourra appréhender qu'à travers un autre matériel*. Le troisième cas trouve une illustration dans la Colonie pénitentiaire : là aussi il y a germe de roman, et cette fois en fonction d'une machine explicite. Mais cette machine, trop mécanique, rapportée encore à des coordonnées trop œdipiennes (vieux commandant-officier = père-fils) ne se développe pas non plus. Et Kafka peut imaginer une conclusion animale à ce texte qui retombe à l'état de nouvelle : dans une version de la Colonie, le voyageur devient finalement un chien, et se met à courir de tous côtés à quatre pattes, faisant des bonds et se hâtant de rejoindre son poste (dans une autre variante une dame-serpent intervient)(53).

C'est l'envers des Recherches d'un chien : au lieu que les indices machiniques n'arrivent pas à sortir du devenir-animal, la machine tourne à un revenir-animal. Le quatrième cas, le seul vraiment positif, concerne les trois grands romans, les trois grandes œuvres interminables : en effet, la machine n'est plus mécanique et réifiée, mais s'incarne dans des agencements sociaux très complexes qui permettent d'obtenir, avec un personnel humain, avec des pièces et des rouages humains, des effets de violence et de désir inhumains infiniment plus forts que ceux qu'on obtenait grâce aux animaux ou grâce à des mécaniques isolées. C'est pourquoi il est important d'observer comment à un même moment (par exemple au moment du Procès) Kafka continue à décrire des devenirs-animaux qui ne se développent pas en roman, et conçoit un roman qui n'arrête pas de développer ses agencements. Le cinquième et dernier cas serait comme la contre-épreuve : il y a « échec » de roman, non seulement quand le devenir-animal continue à prédominer, mais aussi quand la machine n'arrive pas à s'incarner dans les agencements sociaux politiques vivants qui font la matière animée du roman. Alors la machine reste une épure qui ne peut pas non plus se développer, quelle qu'en soit la force et la beauté. C'était déjà le cas de la Colonie pénitentiaire, avec sa machine trop transcendante encore, trop isolée et réifiée, trop abstraite. C'est le cas de l'admirable texte de deux pages, Odradek, qui décrit une machine insolite et sans usage : une bobine plate en étoile, entourée de bouts de fil disparates, traversée par « un petit pivot transversal auquel un autre bout de bois s'ajoute encore à angle droit », pour que la machine tienne debout. C'est le cas de Blumfeld, où les deux balles de ping-pong forment bien une machine pure, les deux stagiaires pervers et idiots forment bien un agencement bureaucratique, mais ces thèmes restent encore disjoints, on saute de l'un à l'autre sans qu'ils diffusent ou se pénètrent.

Voilà donc les trois éléments de la machine d'écriture ou d'expression, en tant qu'ils se définissent par des critères intérieurs et nullement par un projet de publication. Les lettres et le pacte diabolique ; les nouvelles et les devenirs-animaux ; les romans et les agencements machiniques. Entre ces trois éléments, nous savons qu'il y a constamment des communications transversales, dans un sens et dans l'autre. Felice telle qu'elle apparaît à travers les lettres n'est pas seulement animale en tant que, par sa nature sanguine, elle est pour le vampire une proie de choix, elle l'est encore parce qu'il y a en elle tout un devenir-chienne qui fascine Kafka. Et le Procès comme agencement machinique moderne renvoie lui-même à des sources archaïques réactualisées – procès fait au devenir-animal, et qui entraîne la condamnation de Grégoire, procès fait au vampire pour son pacte diabolique, et que Kafka a réellement vécu lors de sa première rupture avec Felice, comme procès à l'hôtel, où il comparait devant une sorte de tribunal. On ne croira pas pour autant que la seule ligne aille du vécu des lettres à l'écrit des nouvelles et des romans. Le chemin inverse existe aussi bien, et il n'y a pas moins d'écrit et de vécu d'un côté ou de l'autre. Alors, c'est le procès comme agencement social politique et juridique qui fait que Kafka saisit ses devenirs-animaux, à leur tour, comme matière à procès, et ses rapports épistolaires avec Felice comme justiciables d'un procès en règle. De même, le chemin ne va pas seulement du pacte diabolique des lettres au devenir-animal des nouvelles, et du devenir-animal à l'agencement machinique des romans. Il emprunte aussi le sens inverse ; les devenirs-animaux ne valent déjà que par les agencements qui les inspirent, où les animaux fonctionnent comme les pièces d'une machine musicale, ou d'une machine de science, de bureautie, etc., et les lettres déjà faisaient partie d'un agencement machinique où les flux s'échangeaient, et où le facteur jouait le rôle érotique d'un rouage indispensable, d'un échangeur bureaucratique sans lequel le pacte épistolaire ne fonctionnerait pas (quand le facteur en rêve apporte des lettres de Felice, « il me les tendait avec un mouvement d'une précision merveilleuse qui faisait sauter les bras comme les bielles d'une machine à vapeur »⁽⁵⁴⁾). Il y a perpétuellement communication des composantes d'expression. Et il appartient aux trois composantes d'être interrompues, chacune sur son mode, mais aussi bien de passer l'une dans l'autre. Lettres arrêtées parce qu'un retour les bloque, un procès ; nouvelles qui s'arrêtent parce qu'elles ne peuvent pas se développer en romans, tiraillées en deux sens qui bouchent l'issue, autre

procès ; romans que Kafka arrête lui-même, parce qu'ils sont interminables et proprement illimités, infinis, troisième procès. Jamais on n'a fait œuvre si complète avec des mouvements, tous avortés, mais tous communicants. Partout une seule et même passion d'écrire ; mais pas la même. Chaque fois l'écriture franchit un seuil, et il n'y a pas de seuil supérieur ou inférieur. Ce sont des seuils d'intensités, qui ne sont plus hautes ou plus basses que suivant le sens où on les parcourt.

C'est pourquoi il est si fâcheux, si grotesque, d'opposer la vie et l'écriture chez Kafka, de supposer qu'il se réfugie dans la littérature par manque, faiblesse, impuissance devant la vie. Un rhizome, un terrier, oui, mais pas une tour d'ivoire. Une ligne de fuite, oui, mais pas du tout un refuge. La ligne de fuite créatrice entraîne avec elle toute la politique, toute l'économie, toute la bureaucratie et la juridiction : elle les suce, comme le vampire, pour leur faire rendre des sons encore inconnus qui sont du proche avenir – fascisme, stalinisme, américanisme, *les puissances diaboliques qui frappent à la porte*. Car l'expression précède le contenu et l'entraîne (à condition bien sûr de ne pas être signifiante) : vivre et écrire, l'art et la vie, ne s'opposent que du point de vue d'une littérature majeure. Kafka même mourant est traversé par un flux de vie invincible, qui lui vient aussi bien de ses lettres, de ses nouvelles, de ses romans, et de leur inachèvement mutuel pour des raisons différentes, et communicantes, échangeables. Conditions d'une littérature mineure. Une seule chose fait de la peine à Kafka et le met en colère, en indignation : qu'on le traite d'écrivain intimiste, trouvant un refuge dans la littérature, auteur de la solitude, de la culpabilité, du malheur intime. C'est pourtant sa faute, parce qu'il a brandi tout ça... pour devancer le piège et par humour. Il y a le rire de Kafka, rire très joyeux, que l'on comprend si mal pour les mêmes raisons. C'est pour les mêmes raisons stupides que l'on a prétendu voir un refuge loin de la vie dans la littérature de Kafka, et aussi une angoisse, la marque d'une impuissance et d'une culpabilité, le signe d'une tragédie intérieure triste. Deux principes seulement pour épouser Kafka : c'est un auteur qui rit, profondément joyeux, d'une joie de vivre, malgré et avec ses déclarations de clown, qu'il tend comme un piège ou comme un cirque. D'un bout à l'autre, c'est un auteur politique, devin du monde futur, parce qu'il a comme deux pôles qu'il va savoir unifier dans un agencement tout à fait nouveau : loin d'être écrivain retiré dans sa chambre, sa chambre lui sert à un double flux, celui d'un bureaucrate de grand avenir, branché sur les agencements réels en train de se faire ; et celui d'un nomade en train de fuir à la façon la plus actuelle, qui se branche sur le socialisme, l'anarchisme, les mouvements sociaux(55).

L'écriture chez Kafka, le primat de l'écriture ne signifie qu'une chose : pas du tout de la littérature, mais que l'énonciation ne fait qu'un avec le désir, par-dessus les lois, les États, les régimes. Pourtant énonciation toujours historique elle-même, politique et sociale. Une micropolitique, une politique du désir, qui met en cause toutes les instances. Jamais il n'y a eu d'auteur plus comique et joyeux du point de vue du désir ; jamais d'auteur plus politique et social du point de vue de l'énoncé. Tout est rire, à commencer par le Procès. Tout est politique, à commencer par les lettres à Felice.

chapitre 5

immanence et désir

La théologie négative ou de l'absence, la transcendance de la loi, l'a-priori de la culpabilité sont des thèmes courants dans beaucoup d'interprétations de Kafka. Les textes célèbres du Procès (et aussi de la Colonie pénitentiaire, de la Muraille de Chine) présentent la loi comme pure forme vide et sans contenu, dont l'objet reste inconnaissable : la loi ne peut donc s'énoncer que dans une sentence, et la sentence ne peut s'apprendre que dans un châtement. Personne ne connaît l'intérieur de la loi. Personne ne sait ce qu'est la loi dans la Colonie ; et les aiguilles de la machine écrivent la sentence sur le corps du condamné qui ne la connaissait pas, en même temps qu'elles lui infligent le supplice, « L'homme déchiffre la sentence avec ses plaies. » Dans la Muraille de Chine, « quel supplice que d'être gouverné par des lois qu'on ne connaît pas (...) et le caractère des Lois nécessite aussi le secret sur leur contenu. » Kant a fait la théorie rationnelle du renversement, de la conception grecque à la conception judéo-chrétienne de la loi : la loi ne dépend plus d'un Bien préexistant qui lui donnerait une matière, elle est pure forme, dont dépend le bien comme tel. Est bien ce qu'énonce la loi, dans les conditions formelles où elle s'énonce elle-même. On dirait que Kafka s'inscrit dans ce renversement. Mais l'humour qu'il y met témoigne d'une tout autre intention. Il s'agit moins pour lui de dresser cette image de la loi transcendante et inconnaissable que de *démonter le mécanisme* d'une machine d'une tout autre nature, qui a seulement besoin de cette image de la loi pour accorder ses rouages et les faire fonctionner ensemble « avec un synchronisme parfait » (dès que cette image-photo disparaît, les pièces de la machine se dispersent comme dans la Colonie). Le Procès doit être considéré comme une investigation scientifique, un compte rendu d'expériences sur le fonctionnement d'une machine, où la loi risque fort de jouer seulement le rôle d'armature extérieure. C'est pourquoi les textes du Procès ne peuvent être utilisés qu'avec une grande prudence. Le problème concerne leur importance respective, et surtout leur distribution dans le roman, telle que Max Brod l'a opérée de manière à servir sa thèse d'une théologie négative.

Le problème concerne avant tout le bref chapitre final, sur l'exécution de K, et le chapitre précédent, dans la Cathédrale, où le prêtre tient le discours de la loi. Car rien ne nous dit que le chapitre final ait été écrit à la fin du Procès ; il se peut qu'il ait été écrit au début de la rédaction, quand Kafka était encore sous le coup de sa rupture avec Felice. C'est une fin prématurée, rapportée, avortée. On ne peut pas préjuger de la place où Kafka l'aurait mis. Ce pourrait être un rêve situable dans le courant du roman. Par exemple Kafka a publié à part, sous le titre « Un rêve », un autre fragment prévu pour le Procès. Max Brod est donc mieux inspiré lorsqu'il signale lui-même à quel point le Procès est un roman interminable, proprement indéfini : « Comme le procès, d'après ce que disait Kafka, ne devait jamais réussir à parvenir à la suprême instance, le roman se trouvait lui aussi inachevable en un certain sens ; il pouvait se prolonger à l'infini. » Cette manière d'en finir par l'exécution de K est contredite par toute la démarche du roman, et par l'état d'« attermoisement illimité » qui règle le Procès. Imposer l'exécution de K comme chapitre final nous semble avoir un équivalent dans l'histoire de la littérature : ceux qui ont placé la célèbre description de la peste à la fin du livre de Lucrèce. Dans les deux cas, il s'agit de montrer qu'un épicurien ne peut au dernier moment que plier sous l'angoisse, ou qu'un juif de Prague ne peut qu'assumer la culpabilité qui le travaille.

Quant à l'autre chapitre, dans la Cathédrale, la place d'honneur qui lui est donnée comme s'il indiquait une clef du roman, comme s'il constituait une préconclusion de caractère religieux, est aussi bien contredite par son propre contenu : le récit du gardien de la loi reste très ambigu, et K s'aperçoit que le prêtre qui fait ce récit est un membre de l'appareil judiciaire, aumônier des prisons, un élément dans toute une série d'autres et qui n'a nul privilège, la série n'ayant aucune raison de finir avec lui. On peut suivre Uyttersprot quand il propose de décaler ce chapitre et de le mettre avant celui de « l'avocat, l'industriel et le peintre »(56).

Du point de vue d'une transcendance supposée de la loi, il doit y avoir un certain rapport nécessaire de la loi avec la culpabilité, avec l'inconnaissable, avec la sentence ou l'énoncé. La culpabilité doit être en effet l'a-priori qui correspond à la transcendance, pour tous ou pour chacun, fautif ou innocent. La loi n'ayant pas d'objet, mais étant pure forme, elle ne peut pas être du domaine de la connaissance, mais exclusivement de la nécessité pratique absolue : le prêtre dans la cathédrale expliquera qu'on « n'est pas obligé de croire vrai tout ce que dit le gardien, il suffit qu'on le tienne pour nécessaire ». Enfin, parce qu'elle n'a pas d'objet de connaissance, la loi ne se détermine qu'en s'énonçant, et ne s'énonce que dans l'acte du châtement : énoncé à même le réel, à même le corps et la chair ; énoncé pratique, qui s'oppose à toute proposition spéculative. Tous ces thèmes sont bien présents dans le Procès. Mais précisément c'est eux qui font l'objet d'un *démontage* minutieux, et même d'une démolition, à travers la longue expérimentation de K. Le premier aspect de ce démontage consiste à « éliminer a priori toute idée de culpabilité », celle-ci faisant partie de l'accusation même : la culpabilité n'est jamais que le mouvement apparent où les juges et même les avocats vous cantonnent pour vous empêcher de faire le mouvement réel, c'est-à-dire de vous occuper de votre propre affaire(57). En second lieu, K s'apercevra que, si la loi reste inconnaissable, ce n'est pas parce qu'elle est retirée dans sa transcendance, mais simplement parce qu'elle est dénuée de toute intériorité : elle est toujours dans le bureau d'à côté, ou derrière la porte, à l'infini (on le voyait déjà dès le premier chapitre du Procès, où tout se passait dans « la pièce voisine »). Enfin, ce n'est pas la loi qui s'énonce en vertu des exigences de sa feinte transcendance, c'est presque le contraire, c'est l'énoncé, c'est l'énonciation qui fait loi, au nom d'un pouvoir immanent de celui qui énonce : la loi se confond avec ce que dit le gardien, et *les écrits précèdent la loi*, loin d'en être l'expression nécessaire et dérivée.

Les trois thèmes les plus fâcheux dans beaucoup d'interprétations de Kafka, c'est la transcendance de la loi, l'intériorité de la culpabilité, la subjectivité de l'énonciation. Ils sont liés à toutes les stupidités qu'on a écrites sur l'allégorie, la métaphore, le symbolisme de Kafka. Et aussi à l'idée du tragique, du drame intérieur, du tribunal intime, etc. Et sans doute Kafka tend la perche : il la tend même et surtout à Œdipe ; pas du tout par complaisance, mais parce qu'il veut en faire un usage très spécial qui sert son projet « diabolique ». Il est absolument vain de recenser un thème chez un écrivain si l'on ne se demande pas quelle est son importance exacte dans l'œuvre, c'est-à-dire exactement *comment il fonctionne* (et non pas son « sens »). Loi, culpabilité, intériorité, Kafka en a effectivement le plus grand besoin, comme du mouvement apparent de son œuvre. Mouvement apparent ne signifie pas du tout un masque, sous lequel autre chose serait caché. Le mouvement apparent indique plutôt des points de dévissage, de démontage qui doivent guider l'expérimentation, pour montrer les mouvements moléculaires et les agencements machiniques dont l'« apparent » résulte en fait globalement. On peut dire que loi, culpabilité, intériorité sont partout. Mais il suffit de considérer une pièce précise de la machine d'écriture, ne serait-ce que les trois rouages principaux, lettres-nouvelles-romans, pour voir que ces thèmes aussi bien ne sont nulle part et ne fonctionnent pas du tout. Chacun des rouages a bien une tonalité affective principale. Mais, dans les lettres, c'est la peur, et pas du tout la culpabilité : peur que le piège se referme sur lui, peur d'un retour de flux, peur qui traverse le vampire d'être surpris en plein jour par le soleil, par la religion, par l'ail, par le pieu (Kafka a très profondément peur des gens, et de ce qui va arriver, dans ses lettres : c'est tout à fait autre chose que

la culpabilité ou l'humiliation). Et dans les nouvelles de devenir-animal, c'est la fuite, qui elle aussi est une tonalité affective, sans aucun rapport non plus avec la culpabilité, et distincte à son tour de la peur (le devenir-animal vit dans la fuite plus que dans la peur : la bête du Terrier n'a pas peur, à proprement parler, et les chacals n'ont pas peur, ils vivent plutôt dans « un espoir stupide » ; et les chiens musiciens « ne peuvent plus avoir peur, s'étant lancés dans une pareille entreprise »). Dans les romans, enfin, il est curieux à quel point K ne se sent pas coupable, et pas davantage n'a peur ni ne fuit : il a même toutes les audaces, il présente une nouvelle tonalité, très bizarre, un sens du démontage à la fois juridique et ingénieur, qui est un véritable sentiment, un *Gemüt*. Peur, fuite et démontage, il faut les penser comme trois passions, trois intensités, correspondant au pacte diabolique, au devenir-animal, aux agencements machiniques et collectifs.

Alors, faut-il défendre les interprétations réalistes et sociales de Kafka? Évidemment, puisqu'elles sont infiniment plus proches d'une non-interprétation. Et qu'il vaut mieux parler des problèmes d'une littérature mineure, de la situation d'un juif à Prague, de l'Amérique, de la bureaucratie et des grands procès, que d'un Dieu absent. On objecte par exemple que l'Amérique est irréaliste, que la grève à New York y reste indéterminée, que les conditions de travail les plus dures n'y suscitent aucune indignation, que l'élection du juge tombe elle-même dans le non-sens. On remarque à juste titre qu'il n'y a jamais de *critique* chez Kafka : même dans la Muraille de Chine, le parti minoritaire peut supposer que la loi est seulement le fait arbitraire de la « noblesse », il ne proclame aucune haine, et « si ce parti qui ne croit à aucune loi est resté assez faible et impuissant, c'est qu'il accepte la noblesse et reconnaît son droit à l'existence ». Dans le Procès, K ne s'insurge pas contre la loi, et se met volontiers du côté du puissant ou du bourreau : il donne une bourrade à Franz qu'on est en train de flageller, il terrorise un accusé en le saisissant par le bras, il se moque de Block chez l'avocat. Dans le Château, K aime à menacer et à punir, quand il peut. Peut-on en conclure que, n'étant pas « critique de son temps », Kafka dirige « sa critique contre lui-même » et n'a d'autre tribunal qu'un « tribunal intime » ? C'est grotesque, parce qu'on fait de la critique une dimension de la représentation : si celle-ci n'est pas externe, elle ne peut être qu'interne, dès lors. Il s'agit pourtant de tout autre chose : Kafka se propose d'extraire des représentations sociales les agencements d'énonciation, et les agencements machiniques, et de démonter ces agencements. Déjà, dans les nouvelles animales, Kafka traçait des lignes de fuite ; mais il ne fuyait pas « hors du monde », c'était bien plutôt le monde et sa représentation qu'il *faisait fuir* (au sens où un tuyau fuit) et qu'il entraînait sur ces lignes. Il s'agissait de parler, et de voir, comme un hanneton, comme un bousier. A plus forte raison, dans les romans, le démontage des agencements fait fuir la représentation sociale, de manière beaucoup plus efficace qu'une « critique », et opère une déterritorialisation du monde qui est elle-même politique, et n'a rien à voir avec une opération intimiste(58).

L'écriture a cette double fonction : transcrire en agencements, démonter les agencements. Les deux ne font qu'un. C'est pourquoi à travers toute l'œuvre de Kafka nous tendions à distinguer des instances en quelque sorte emboîtées les unes dans les autres : d'abord *les indices machiniques*, ensuite *les machines abstraites*, enfin *les agencements de machine*. Les indices machiniques sont les signes d'un agencement qui n'est pas encore dégagé ni démonté pour lui-même, parce qu'on saisit seulement les pièces qui le composent, sans même savoir comment elles le composent. Ces pièces sont le plus souvent des êtres vivants, des animaux, mais ils ne valent précisément que comme les parties ou les configurations mouvantes de l'agencement qui les dépasse, et dont le mystère reste entier au moment même où ils en sont les opérateurs ou les exécutants : ainsi les chiens musiciens sont réellement les pièces de l'agencement musical, et produisent le vacarme par « leur manière de lever et de poser les pattes, certains mouvements de leur tête, leurs courses et leurs arrêts, les positions qu'ils prenaient les uns par rapport aux autres, les figures rappelant celles d'une danse qu'ils exécutaient en bon ordre », mais ils fonctionnent seulement comme indices, puisqu'ils « ne parlent ni

ne chantent, et se taisent presque tout le temps avec une terrible obstination ». Ces indices mécaniques (et non pas allégoriques ou symboliques) se développent particulièrement dans les devenir-animaux et les nouvelles animalières. La Métamorphose constitue un agencement complexe dont les indices-éléments sont Grégoire-animal, la sœur musicale, les indices-objets la nourriture, le son, la photo, la pomme, et les indices-configurations le triangle familial, le triangle bureaucratique. La tête penchée qui se redresse, le son qui se greffe sur la voix et la fait dérailler, fonctionnent aussi comme de tels indices, dans la plupart des nouvelles. Il y a donc indices mécaniques quand une machine est en train d'être montée et fonctionne déjà, sans qu'on sache comment procèdent encore les parties disjointes qui la montent et la font fonctionner. Mais le cas inverse apparaît aussi bien dans les nouvelles : des *machines abstraites* surgissent pour elles-mêmes et sans indices, toutes montées, mais cette fois elles n'ont pas ou n'ont plus de fonctionnement. Telles la machine de la Colonie pénitentiaire, qui répond à la Loi du vieux commandant et qui ne survit pas à son propre démontage, ou la bobine nommée Odradek, dont « on serait tenté de croire qu'elle a eu autrefois une forme utile et que c'est maintenant une chose cassée, mais ce serait sans doute une erreur (...), l'ensemble paraît vide de sens, mais complet dans son genre », ou les balles de ping-pong de Blumfeld. Or il apparaît que la représentation de la loi transcendante, avec son cortège de culpabilité et d'incognoscibilité, est une telle machine abstraite. Si la machine de la Colonie pénitentiaire, en tant que représentante de la loi, apparaît comme archaïque et dépassée, ce n'est pas du tout, comme on l'a dit souvent, parce qu'il y aurait une nouvelle loi plus moderne, mais parce que la forme de la loi en général est inséparable d'une machine abstraite autodestructive et qui ne peut pas se développer concrètement. C'est pourquoi les nouvelles nous ont semblé se heurter à deux dangers qui les font tourner court, ou bien les forcent à rester inachevées, ou bien les empêchent de se développer en romans : soit qu'elles disposent seulement d'indices mécaniques de montage, si vivants soient-ils ; soit qu'elles mettent en scène des machines abstraites toutes montées, mortes et qui n'arrivent pas à se brancher concrètement (on remarquera que Kafka publie volontiers ses textes sur la loi transcendante dans des nouvelles courtes qu'il détache d'un ensemble).

Reste donc les agencements mécaniques comme objets de roman. Cette fois, les indices mécaniques cessent d'être animaux : ils se groupent, donnent naissance à des séries, se mettent à proliférer, entraînent toutes sortes de figures humaines ou de bouts de figures. D'autre part, la machine abstraite change singulièrement : elle cesse d'être réifiée et séparée, elle n'existe plus hors des agencements concrets, sociaux-politiques, qui l'incarnent ; elle diffuse en eux, et en mesure seulement la teneur mécanique. Enfin, l'agencement ne vaut pas comme une machine en train de se monter, au fonctionnement mystérieux, ni comme une machine toute montée, qui ne fonctionne pas ou ne fonctionne plus : il ne vaut que par le *démontage* qu'il opère de la machine et de la représentation, et fonctionnant actuellement, il ne fonctionne que par et dans son propre démontage. Il naît de ce démontage (ce n'est jamais le montage de la machine qui intéresse Kafka). Cette méthode de démontage actif ne passe pas par la critique, qui appartient encore à la représentation. Elle consiste plutôt à prolonger, à accélérer tout un mouvement qui traverse déjà le champ social : elle opère dans un virtuel, déjà réel sans être actuel (les puissances diaboliques de l'avenir qui ne font pour le moment que frapper à la porte). L'agencement se découvre, non pas dans une critique sociale encore codée et territoriale, mais dans un décodage, dans une déterritorialisation, et dans l'accélération romanesque de ce décodage et de cette déterritorialisation (comme pour la langue allemande, aller toujours plus loin dans ce mouvement qui emporte le champ social). C'est un procédé beaucoup plus intense que toute critique. K le dit lui-même : on est supposé vouloir transformer ce qui n'est encore qu'un *procédé* dans le champ social en une *procédure* comme mouvement virtuel infini, qui donne à la limite l'agencement mécanique du *procès* comme réel à venir et déjà là⁽⁵⁹⁾. L'ensemble de l'opération s'appelle un processus, justement interminable ; Marthe Robert souligne ce lien du procès et du

processus, et ce n'est certes pas un processus mental, psychique, intérieur.

Voilà donc les caractères nouveaux de l'agencement machinique romanesque, par différence avec les indices et les machines abstraites. Ils imposent, non pas une interprétation ni une représentation sociale de Kafka, mais une expérimentation, un protocole social-politique. La question devient : comment fonctionne l'agencement, puisqu'il fonctionne réellement dans le réel ? quelle fonction assure-t-il ? (On se demandera seulement ensuite en quoi il consiste, quels sont ses éléments et ses liaisons). Nous devons donc suivre à plusieurs niveaux l'ensemble de la démarche du Procès, en tenant compte et de l'incertitude objective sur le prétendu dernier chapitre, et de la certitude que l'avant-dernier chapitre « A la cathédrale » a été plus ou moins volontairement mal placé par Brod. Suivant une première impression, tout est faux dans le Procès : même la loi, à l'encontre de la loi kantienne, érige le mensonge en règle universelle. Les avocats sont de faux avocats, les juges de faux juges, « avocats marrons », « employés vénaux et infidèles », ou du moins tellement subalternes qu'ils cachent les vraies instances et « les cours de justice inaccessibles » qui ne se laissent plus représenter. Toutefois, si cette première impression n'est pas définitive, c'est qu'il y a une puissance du faux, et qu'il est mauvais de peser la justice en termes de faux ou de vrai. Aussi la seconde impression est-elle beaucoup plus importante : *là où l'on croyait qu'il y avait loi, il y a en fait désir et seulement désir*. La justice est désir, et non pas loi. Tout le monde en effet est fonctionnaire de la justice : non seulement les simples auditeurs, non seulement le prêtre et le peintre eux-mêmes, mais les jeunes femmes équivoques et les petites filles perverses qui tiennent tant de place dans le Procès. Le livre de K, dans la cathédrale, n'est pas un livre de prières, mais un album de curiosités de la ville ; le livre du juge ne contient que des images obscènes. La loi est écrite sur un livre porno. Il ne s'agit plus ici de suggérer une fausseté éventuelle de la justice, mais son caractère désirant : les accusés sont par principe les plus beaux, on les reconnaît à leur étrange beauté. Les juges se conduisent et raisonnent « comme des enfants ». Il arrive qu'une simple plaisanterie dérouté la répression. La justice n'est pas Nécessité, mais au contraire Hasard, et Titorelli en peint l'allégorie comme fortune aveugle, désir ailé. Elle n'est pas volonté stable, mais désir mouvant. C'est curieux, (fit K, la justice ne devrait pas bouger, pour ne pas troubler ses balances. Mais le prêtre explique à un autre endroit : « La justice ne veut rien de toi, elle te prend lorsque tu viens et te laisse quand tu t'en vas. » Les jeunes femmes ne sont pas équivoques parce qu'elles cachent leur qualité d'auxiliaires de la justice, au contraire elles se révèlent auxiliaires parce qu'elles font jouir identiquement juges, avocats et accusés, d'un seul et même désir polyvoque. Tout le Procès est parcouru d'une polyvoque de désir qui lui donne sa force érotique. La répression n'appartient pas à la justice sans être elle-même désir, du côté de celui qui réprime aussi bien que du côté du réprimé. Et les autorités de justice ne sont pas de celles qui recherchent les délits, mais celles qui « sont attirées, mises en jeu par le délit ». Elles fouinent, elles fouillent, elles prospectent : elles sont aveugles, et n'admettent aucune preuve, mais prennent spécialement en considération les incidents de couloir, les chuchotements de salle, les confidences d'atelier, les bruits derrière la porte, les murmures de coulisse, tous les micro-événements qui expriment le désir et ses hasards.

Si la justice ne se laisse pas représenter, c'est parce qu'elle est désir. Le désir n'est jamais sur une scène, où il apparaîtrait tantôt comme un parti s'opposant à un autre parti (le désir contre la loi), tantôt comme présent des deux côtés sous l'effet d'une loi supérieure qui réglerait leur distribution et leur combinaison. Pensons à la représentation tragique suivant Hegel : Antigone et Créon se meuvent sur scène comme deux « partis ». Et c'est ainsi que K imagine encore la justice au moment de son premier interrogatoire : il y aurait deux côtés, deux partis, l'un peut-être plus favorable au désir, l'autre à la loi, et dont la distribution de toutes manières renverrait elle-même à une loi supérieure. Mais K s'aperçoit qu'il n'en est pas ainsi ; l'important n'est pas ce qui se passe à la tribune, ni les mouvements d'ensemble des deux partis, mais les agitations moléculaires qui mettent en jeu les

couloirs, les coulisses, les portes derrière et les pièces à côté. Le théâtre d'Amérique n'est qu'une immense coulisse, un immense couloir qui a aboli tout spectacle et toute représentation. Et c'est la même chose en politique (K lui-même compare la scène du tribunal à une « réunion politique », et plus précisément à un meeting socialiste). Là non plus l'important n'est pas ce qui se passe à la tribune, où l'on débat seulement de questions d'idéologie. Justement, la loi est de ces questions ; partout chez Kafka, dans le Procès, dans la Muraille de Chine, la loi est pensée en rapport avec différents « partis » de commentateurs. Mais, politiquement, l'important se passe toujours ailleurs, dans les couloirs du congrès dans les coulisses du meeting où l'on affronte les vrais problèmes immanents de désir et de pouvoir le problème effectif de la « justice ».

Dès lors, il faut renoncer plus que jamais à l'idée d'une transcendance de la loi. Si les instances ultimes sont inaccessibles et ne se laissent pas représenter, ce n'est pas en fonction d'une hiérarchie infinie propre à la théologie négative, mais en fonction d'une *contiguïté du désir* qui fait que ce qui se passe est toujours dans le bureau d'à côté : la contiguïté des bureaux, la segmentarité du pouvoir remplacent la hiérarchie des instances et l'éminence du souverain (déjà le château se révélait être un ramassis de bicoques segmentaires et contiguës, à la manière de la bureaucratie des Habsbourg et de la mosaïque des nations dans l'empire autrichien). Si tout le monde appartient à la justice, si tout le monde en est l'auxiliaire, du prêtre aux petites filles, ce n'est pas en vertu de la transcendance de la loi, mais de l'immanence du désir. Et c'est bien sur cette découverte que débouchent très vite l'investigation ou l'expérimentation de K : alors que l'oncle le pressait de prendre au sérieux son procès, donc d'aller voir un avocat pour passer par tous les défilés de la transcendance, K s'aperçoit que lui non plus ne doit pas se laisser représenter, qu'il n'a pas besoin de représentant, personne ne devant s'interposer entre lui et son désir. Il ne trouvera la justice qu'en bougeant, en allant de pièce en pièce, en suivant son désir. Il prendra en main la machine d'expression : il rédigera la requête, il écrira à l'infini, il demandera un congé pour se consacrer entièrement à ce travail « presque interminable ». C'est en ce sens que le Procès lui-même est un roman interminable. *Un champ illimité d'immanence, au lieu d'une transcendance infinie*. La transcendance de la loi était une image, une photo des hauteurs ; mais la justice est plutôt comme le son (l'énoncé) qui ne cesse de filer. *La transcendance de la loi était machine abstraite, mais la loi n'existe que dans l'immanence de l'agencement mécanique de la justice*. Le Procès, c'est la mise en pièces de toute justification transcendantale. Il n'y a rien à juger dans le désir, le juge est lui-même tout entier pétri de désir. La justice est seulement le processus immanent du désir. Le processus est lui-même un continuum, mais un continuum fait de contiguïtés. Le contigu ne s'oppose pas au continu, au contraire : il en est la construction locale, prolongeable indéfiniment, donc aussi bien le démontage – toujours le bureau d'à côté, la pièce contiguë. Barnabé « va dans des bureaux, mais dans une seule partie de l'ensemble des bureaux ; après ceux-là il y a une barrière, et derrière la barrière il y a encore d'autres bureaux. On ne lui interdit pas précisément d'aller plus loin (...). Il ne faut pas te représenter cette barrière comme une limite précise (...). Il existe des barrières qu'il passe, et elles n'ont pas l'air différentes de celles qu'il n'a pas encore passées. » La justice, c'est ce continuum du désir, avec des limites mouvantes et toujours déplacées.

C'est ce processus, ce continuum, ce champ d'immanence que le peintre Titorelli analyse sous le nom d'atermoiement illimité. Texte déterminant du Procès, et qui fait de Titorelli un personnage spécial. Il distingue trois cas possibles en principe : l'acquittement définitif, l'acquittement apparent et l'atermoiement illimité. Le premier cas ne s'est jamais vu en fait, puisqu'il impliquerait la mort ou l'abolition du désir ayant achevé son processus. En revanche, le second cas correspond à la machine abstraite de la loi. Il se définit en effet par l'opposition des flux, l'alternance des pôles, la succession des périodes : un contre-flux de loi pour un flux de désir, un pôle de fuite pour un pôle de répression, une période de crise pour une période de compromis. On dirait que la loi formelle, tantôt se retire dans sa transcendance en laissant un champ provisoirement libre au désir-matière, tantôt fait émaner de sa

transcendance les hypostases hiérarchisées capables de juguler et de réprimer le désir (en effet, il y a beaucoup de lectures néo-platoniciennes de Kafka). De deux façons différentes, cet état ou plutôt ce cycle de l'acquittement apparent correspond à la situation de Kafka dans les lettres, ou dans les nouvelles animalières et les devenirs-animaux. Le procès à l'hôtel, à propos de Felice, c'est le contrecoup de la loi réagissant au coup des lettres, le procès fait au vampire qui sait bien que son acquittement ne peut être qu'apparent. Et le procès fait au devenir-animal, c'est, succédant au pôle positif de la ligne de fuite, le pôle négatif de la loi transcendante qui rebouche l'issue, et envoie l'hypostase familiale rattraper le coupable – re-œdipianisation de Grégoire, la pomme platonicienne que lui jette son père.

Mais, la pomme, c'est justement celle que K mange au début du Procès, dans une chaîne brisée qui s'établit avec la Métamorphose. Car toute l'histoire de K, c'est la façon dont il s'enfonce progressivement dans l'atermoisement illimité, rompant avec les formules d'acquittement apparent. Il sort ainsi de la machine abstraite de la loi, qui oppose la loi au désir comme l'esprit au corps, comme la forme à la matière, pour entrer dans l'agencement machinique de la justice, c'est-à-dire dans l'immanence mutuelle d'une loi décodée et d'un désir déterritorialisé. Mais que signifient ces termes mêmes, « atermoisement », et « illimité » ? Si K refuse l'acquittement apparent, ce n'est pas dans l'espoir d'un acquittement réel, encore moins dans le désespoir intime d'une culpabilité qui veut se nourrir d'elle-même. Car la culpabilité est tout entière du côté de l'acquittement apparent. On peut dire de l'acquittement apparent qu'il est à la fois infini et limité, discontinu. Il est infini parce que circulaire, épousant « la circulation des pièces dans les bureaux » suivant un cercle large. Mais il est limité et discontinu parce que le point d'accusation s'éloigne ou se rapproche d'après cette circulation, déterminant « des hauts et des bas avec des oscillations plus ou moins amples et des arrêts plus ou moins grands » : flux opposés, pôles opposés, périodes opposées d'innocence *et* de culpabilité, de liberté *et* de nouvelle arrestation. L'acquittement réel étant hors de question, la question de l'innocence « ou » de la culpabilité tombe tout entière sous l'acquittement apparent qui détermine les deux périodes discontinues et le renversement de l'une à l'autre. L'innocence d'ailleurs est une hypothèse encore plus perverse que celle de la culpabilité. Innocent ou coupable, c'est la question de l'infini, ce n'est sûrement pas celle de Kafka. Nous disons que l'atermoisement, au contraire, est fini, illimité et continu. Il est fini, parce qu'il n'y a plus de transcendance, et parce qu'il opère par segments : l'accusé n'a plus à faire de « pénibles démarches », ni à craindre un brusque renversement (sans doute une circulation subsiste, mais « dans un petit cercle auquel on a artificiellement limité son action », et encore cette petite circulation n'est qu'une « apparence », un résidu de l'acquittement apparent). Et aussi bien l'atermoisement est illimité et continu, parce qu'il ne cesse d'ajouter un segment à l'autre, en contact avec l'autre, contigu à l'autre, opérant morceau par morceau pour reculer toujours la limite. La crise est continue parce que c'est toujours à côté que ça se passe. Le « contact » avec la justice, la contiguïté, a remplacé la hiérarchie de la loi. L'atermoisement est parfaitement positif et actif : il ne fait qu'un avec le démontage de la machine, avec la composition de l'agencement, toujours une pièce à côté de l'autre. Il est le processus en lui-même, le tracé du champ d'immanence(60). Et c'est encore plus évident dans le Château, à quel point K est uniquement désir : un seul problème, établir ou garder « contact » avec le château, établir ou garder « liaison ».

chapitre 6

prolifération des séries

Ce fonctionnement de l'agencement ne peut s'expliquer que si l'on considère, en le démontant, les éléments qui le composent et la nature de ses liaisons. Les personnages du Procès apparaissent dans une grande série qui ne cesse de proliférer : tout le monde en effet est fonctionnaire ou auxiliaire de la justice (et dans le Château tout le monde a à faire avec le château), non seulement les juges, les avocats, les huissiers, les policiers, même les accusés, mais aussi les femmes, les petites filles, le peintre Titorelli, K lui-même. Reste que la grande série se subdivise en sous-séries. Et chacune de ces sous-séries a pour son compte une sorte de prolifération schizophrénique illimitée : ainsi Block en est à employer simultanément six avocats, et ce n'est pas fini ; Titorelli fait surgir une série de tableaux tous identiques ; K rencontre toujours d'étranges jeunes femmes, d'un même type global, à chacune de ses démarches (Elsa, la petite amie d'avant le procès, serveuse de cabaret ; Mlle Bürstner, « petite dactylo qui ne lui résisterait pas longtemps » ; la laveuse, amante du juge et femme de l'huissier ; Leni, l'infirmière-bonne-secrétaire de l'avocat ; les petites filles chez Titorelli). Or, le premier caractère de ces séries proliférantes, c'est qu'elles vont débloquent une situation qui, ailleurs, se fermait sur une impasse.

Les doubles et les trios ont toujours été fréquents chez Kafka. Ils ne se confondent pas. La triangulation du sujet, d'origine familiale, consiste à en fixer la *position* par rapport à deux autres termes représentés (père-mère-enfant). Le dédoublement du sujet, en sujet d'énonciation et sujet d'énoncé, concerne le *mouvement* du sujet dans l'un de ses deux représentants, ou dans les deux ensemble : aussi est-il fraternel, y compris dans la haine, plutôt que parental ; et professionnel, y compris dans la rivalité, plutôt que familial. La plupart des doubles de Kafka sont sur le thème des deux frères ou des deux bureaucrates, soit que l'un bouge tandis que l'autre reste immobile, soit qu'ils fassent tous deux les mêmes mouvements⁽⁶¹⁾. Il n'en reste pas moins que les duos et les trios se pénètrent. Dans le cas où l'un des doubles reste immobile et se contente de transférer le mouvement sur l'autre, il semble que cette inertie proprement bureaucratique ait son origine dans le triangle familial, en tant qu'il maintient l'enfant immobile et le condamne à la rêverie. Kafka dit en ce sens que l'esprit bureaucratique est la vertu sociale qui découle directement de l'éducation familiale⁽⁶²⁾. Et, dans l'autre cas, où les doubles font ensemble le mouvement, leur activité suppose elle-même un troisième terme, comme un chef de bureau dont ils dépendent : c'est ainsi que Kafka présente constamment des trios, des triangulations formellement bureaucratiques. Les deux bureaucrates émanent forcément d'un troisième supérieur, dont ils sont la droite et la gauche. Inversement donc, si le double bureaucratique renvoie au triangle familial, celui-ci à son tour peut être remplacé par des triangles bureaucratiques. Et toutes ces figures sont très compliquées chez Kafka. Tantôt, le triangle familial étant donné, comme dans la *Métamorphose*, un terme d'une autre nature vient s'ajouter ou se substituer : le gérant arrive derrière la porte de Grégoire et s'introduit dans la famille. Mais tantôt aussi c'est un trio de bureaucrates en bloc qui s'installe et prend les places de la famille, même provisoirement : l'introduction du gérant, dans la *Métamorphose*, n'a fait que préparer ce moment. Tantôt encore, comme au début du Procès, il n'y a pas de triangle familial préexistant (le père est mort, la mère est lointaine) ; mais l'on assiste d'abord à l'intrusion d'un terme, puis d'un autre, qui

fonctionnent comme des doubles policiers ; puis à leur triangulation par un troisième terme, le brigadier. Et l'on constate les métamorphoses de ce triangle non familial qui devient tour à tour triangle bureaucratique des employés de banque, triangle locatif des voisins voyeurs, triangle érotique de Mlle Bürstner et de ses amis sur une photo.

Ces descriptions trop compliquées que nous faisons, ces cas que nous distinguons, n'ont qu'un but : montrer que, aussi bien du côté des doubles que des triangles, et dans leurs renvois et pénétrations mutuelles, quelque chose reste bloqué. Pourquoi deux ou trois, et pas davantage ? Pourquoi deux renvoie-t-il à trois, et l'inverse ? Comment empêcher qu'un autre terme éventuel, telle la sœur dans la Métamorphose, ne se fasse à son tour doubler et trianguler ? Échec des lettres à cet égard, malgré la tentative de Kafka pour introduire Grete Bloch et sortir du rapport duel. Échec des nouvelles animalières à cet égard, malgré la tentative de Grégoire pour sortir de la triangulation.

C'est un des principaux problèmes résolus par les romans illimités : les doubles et les triangles qui subsistent dans les romans de Kafka ne sont là qu'au début ; et dès le début ils sont tellement vacillants, tellement souples et transformables, qu'ils sont tout prêts à s'ouvrir sur des séries qui brisent la forme, à force d'en faire éclater les termes. Juste le contraire de la Métamorphose, où la sœur comme le frère se trouvaient bloqués par un retour triomphant de la triangulation familiale la plus exclusive. La question n'est pas de savoir si la Métamorphose est un chef-d'œuvre. Évidemment, mais ça n'arrange pas Kafka, puisqu'elle raconte aussi bien ce qui l'empêche, croit-il, de faire un roman : il n'aurait pas supporté de faire un roman familialiste ou conjugal, une Saga des Kafka, ni des Noces à la campagne. Or, déjà dans Amérique il avait pressenti sa solution des séries proliférantes ; dans le Procès, puis dans le Château, il la possède pleinement. Mais dès lors aucune raison pour que le roman se termine. (A moins de faire comme Balzac, comme Flaubert ou comme Dickens : mais si fort qu'il les admire, il ne veut pas de cela non plus. Il ne veut pas d'une généalogie même sociale, à la Balzac ; il ne veut pas d'une tour d'ivoire à la Flaubert ; il ne veut pas des « blocs » à la Dickens, car il a lui-même une autre conception du bloc. Le seul qu'il prendrait comme maître, c'est Kleist, et Kleist aussi détestait les maîtres ; mais Kleist, c'est encore autre chose, même dans l'influence profonde qu'il a sur Kafka. Il faudrait en parler ailleurs et autrement. La question de Kleist n'est pas : « Qu'est-ce qu'une littérature mineure et, dès lors, politique et collective ? » mais « qu'est-ce qu'une littérature de guerre ? » Elle n'est pas sans rapport avec celle de Kafka, mais ce n'est pas la même).

En faisant transformer les triangles à l'illimité, en faisant proliférer les doubles à l'indéfini, Kafka s'ouvre un champ d'immanence qui va fonctionner comme un démontage, une analyse, un pronostic des forces et des courants sociaux, des puissances qui ne font encore à son époque que frapper à la porte (la littérature n'a de sens que si la machine d'expression précède et entraîne les contenus). Et, à un certain niveau, il n'est même plus besoin de passer par des doubles ou des triangles, mais un personnage de base se met à proliférer directement : ainsi Klamm, ou à plus forte raison K. Voilà que les termes tendent à se distribuer sur une ligne de fuite, à filer sur cette ligne, et d'après des segments contigus : segment policier, segment des avocats, segment des juges, segment ecclésiastique. En même temps qu'ils perdent la forme duelle ou triangulaire, ces termes ne se présentent plus exactement, ou ne se présentent plus seulement, comme des *représentants hiérarchisés* de la loi, mais deviennent *des agents, des rouages connexes* d'un agencement de justice, chaque rouage correspondant à une position de désir, tous les rouages et toutes les positions communiquant par continuités successives. Exemple à cet égard, la scène du « premier interrogatoire », où le tribunal va perdre sa forme triangulaire, avec le juge au sommet et les côtés qui en partent comme un côté droit et un côté gauche, pour s'aligner sur une même ligne continue qui ne « réunit » pas seulement les deux *partis*, mais qui se prolonge en faisant voisiner « des inspecteurs vénaux, des brigadiers et des juges d'instruction stupides, et encore des juges de haut rang avec leur indispensable et nombreuse

suite de valets, de scribes, de gendarmes et autres auxiliaires, peut-être même de bourreaux ». Et, après ce premier interrogatoire, la contiguïté des bureaux remplacera de plus en plus la hiérarchie des triangles. Tous les fonctionnaires sont « vénaux », « vendus ». Tout est désir, toute la ligne est désir, aussi bien chez ceux qui disposent d'un pouvoir et qui répriment, que chez les accusés qui subissent le pouvoir et la répression (cf. l'accusé Block : « Ce n'était plus un client, c'était le chien de l'avocat »). On aurait tort évidemment de comprendre ici le désir comme un désir *de* pouvoir, un désir de réprimer ou même d'être réprimé, un désir sadique et un désir masochiste. L'idée de Kafka n'est pas là. Il n'y a pas un désir de pouvoir, c'est le pouvoir qui est désir. Non pas un désir-manque, mais désir comme plénitude, exercice et fonctionnement : jusque dans ses officiers les plus subalternes. Étant un agencement, le désir ne fait strictement qu'un avec les rouages et les pièces de la machine, avec le pouvoir de la machine. Et le désir que quelqu'un a pour le pouvoir, c'est seulement sa fascination devant ces rouages, son envie de faire marcher certains de ces rouages, d'être lui-même un de ces rouages – ou, faute de mieux, d'être du matériel traité par ces rouages, matériel qui est encore un rouage à sa façon.

Si je ne suis pas l'écrivain à la machine, que je sois au moins le papier sur lequel la machine frappe. Si je ne suis plus le mécanicien de la machine, que je sois au moins la matière vivante qu'elle prend et qu'elle traite : peut-être une place plus essentielle, plus proche encore des rouages que celle du mécanicien (ainsi l'officier subalterne de la Colonie, ou les accusés du Procès). La question est donc beaucoup plus compliquée que celle de deux désirs abstraits, désir de réprimer et désir d'être réprimé, qui se poseraient abstraitement, l'un comme sadique, l'autre comme masochiste. La répression, aussi bien du côté du répresseur que du réprimé, découle de tel ou tel agencement du pouvoir-désir, de tel état de machine – puisqu'il faut aussi bien des mécaniciens que des matières, dans une étrange entente, dans une *connexion* plus que dans une hiérarchie. La répression dépend de la machine, et pas l'inverse. Il n'y a donc pas « le » pouvoir, comme une transcendance infinie par rapport aux esclaves ou aux accusés. Le pouvoir n'est pas pyramidal, comme la Loi voudrait nous le faire croire, il est segmentaire et linéaire, il procède par contiguïté et non par hauteur et lointain (d'où l'importance des subalternes)⁽⁶³⁾. Chaque segment est pouvoir, *un* pouvoir en même temps qu'une figure du désir. Chaque segment est une machine, ou une pièce de machine, mais la machine n'est pas démontée sans que chacune de ses pièces contiguës ne fasse machine à son tour, prenant de plus en plus de place. Soit l'exemple de la bureaucratie, puisqu'il fascine Kafka, puisque Kafka lui-même est bureaucrate d'avenir, dans les Assurances (et Felice s'occupe de machines à parler : rencontre segmentaire entre deux pièces). Il n'y a pas un désir *de* bureaucratie, pour réprimer ou être réprimé. Il y a un segment bureaucratique, avec son pouvoir, son personnel, ses clients, ses machines. Ou plutôt toutes sortes de segments, de bureaux contigus, comme dans l'expérience de Barnabé. Tous des rouages, en réalité égaux malgré les apparences, et qui constituent la bureaucratie comme désir, c'est-à-dire comme exercice de l'agencement lui-même. La répartition des oppresseurs et des opprimés, des répresseurs et des réprimés, découle de chaque état de la machine, et non l'inverse. C'est une conséquence secondaire ; le secret du Procès, c'est que K est lui-même aussi un avocat, lui-même aussi un juge. La bureaucratie est désir : non pas désir abstrait, mais désir déterminé dans tel segment, par tel état de machine, à tel moment (par exemple, la monarchie segmentaire des Habsbourg). La bureaucratie comme désir ne fait qu'un avec le fonctionnement d'un certain nombre de rouages, l'exercice d'un certain nombre de pouvoirs qui déterminent, en fonction de la composition du champ social sur lequel ils ont prise, leurs mécaniciens autant que leurs mécanisés.

Milena disait de Kafka : « Pour lui la vie est une chose absolument différente de ce qu'elle représente pour les autres. L'argent, la Bourse, les devises, *une machine à écrire*, autant de choses mystiques pour lui, (...) autant d'énigmes passionnantes, et qu'il admire avec une émouvante naïveté parce que c'est commercial »⁽⁶⁴⁾. Naïveté ? Kafka n'a aucune admiration pour une simple machine

technique, mais sait bien que les machines techniques sont seulement des indices pour un agencement plus complexe, qui fait coexister machinistes, pièces, matières et personnels machinés, bourreaux et victimes, puissants et impuissants, dans un même ensemble collectif – ô Désir, coulant de lui-même, et cependant parfaitement déterminé chaque fois. Il y a bien en ce sens un éros bureaucratique, qui est un segment de pouvoir et une position de désir. Et aussi un éros capitaliste. Et aussi un éros fasciste. Tous les segments communiquent d'après des contiguïtés variables. Amérique capitaliste, Russie bureaucratique, Allemagne nazie – en vérité, toutes « les puissances diaboliques de l'avenir », celles qui frappaient à la porte au moment de Kafka, par coups segmentaires et contigus. Désir : des machines qui se démontent en rouages, des rouages qui font machine à leur tour. Souplesse des segments, déplacements des barrières. Le désir est fondamentalement polyvoque, et sa polyvocité en fait un seul et même désir qui baigne tout. Les femmes équivoques du Procès ne cessent de faire jouir, et de la même jouissance, les juges, les avocats, les accusés. Et le cri de Franz, le policier puni pour ses vols, le cri que K surprend dans un cagibi contigu au couloir de son bureau, à la banque, semble bien « provenir d'une machine à souffrir », mais c'est aussi un cri de plaisir, pas du tout en un sens masochiste, mais parce que la machine à souffrir est une pièce d'une machine bureaucratique qui ne cesse de jouir de soi-même.

Il n'y a pas non plus un désir révolutionnaire qui s'opposerait au pouvoir, aux machines de pouvoir. Nous avons vu l'absence délibérée de critique sociale chez Kafka. Dans Amérique, les conditions de travail les plus dures ne suscitent pas la critique de K, mais rendent encore plus forte sa peur d'être exclu de l'hôtel. Familier des mouvements socialistes et anarchistes tchèques, Kafka n'emprunte pas leur voie. Croisant un cortège d'ouvriers, Kafka montre la même indifférence que K en Amérique : « Ces gens-là sont maîtres du monde ; et cependant ils se trompent. Derrière eux s'avancent déjà les secrétaires, les bureaucrates, les politiciens professionnels, tous ces sultans modernes dont ils préparent l'accès au pouvoir. » C'est que la révolution russe semble à Kafka production d'un nouveau segment, plutôt que bouleversement et renouveau. L'expansion de la révolution russe est une avance, une poussée segmentaire, croissance qui ne se fait pas sans une violente fumée. « La fumée s'évapore, seule reste alors la vase d'une nouvelle bureaucratie ; les chaînes de l'humanité torturée sont en papier de ministère. » De la bureaucratie des Habsbourg à la nouvelle bureaucratie soviétique, il n'est pas question de nier le changement, c'est un nouveau rouage pour la machine, ou plutôt c'est un rouage qui fait nouvelle machine à son tour. « Les Assurances sociales sont nées du mouvement ouvrier, l'esprit lumineux du progrès devrait donc les habiter. Or, qu'y voyons-nous ? Cette institution n'est qu'un sombre nid de bureaucrates, parmi lesquels je fonctionne en qualité de juif unique et représentatif »(65). Kafka ne se prend évidemment pas pour un parti. Il ne se prétend même pas révolutionnaire, quelles que soient ses amitiés socialistes. Il sait que tous les liens l'attachent à une machine littéraire d'expression dont il est à la fois les rouages, le mécanicien, le fonctionnaire et la victime. Alors comment procède-t-il, dans cette machine célibataire qui ne passe pas et ne peut pas passer par la critique sociale ? Comment fait-il révolution ? Il fera comme pour la langue allemande, telle qu'elle est en Tchécoslovaquie : puisque c'est une langue déterritorialisée, à plusieurs titres, on ira encore plus loin dans la déterritorialisation, non pas à force de surcharges, de retournements, d'épaississements, mais à force d'une sobriété qui fait filer le langage sur une ligne droite, en avance et en précipite les segmentations. L'expression doit entraîner le contenu, il faut faire la même chose pour le contenu. La prolifération des séries telle qu'elle apparaît dans le Procès joue ce rôle. Puisque l'histoire du monde est faite, non pas du tout d'un éternel retour, mais de la poussée de segments toujours nouveaux et de plus en plus durs, on accélérera cette vitesse de segmentarité, cette vitesse de production segmentaire, on précipitera les séries segmentarisées, on en rajoutera. Puisque les machines collectives et sociales opèrent une déterritorialisation massive de l'homme, on ira encore plus loin dans cette voie, jusqu'à une déterritorialisation moléculaire absolue. La critique est tout à

fait inutile. C'est beaucoup plus important d'épouser le mouvement virtuel, qui est déjà réel sans être actuel (les conformistes, les bureaucrates ne cessent d'arrêter le mouvement à tel ou tel point). Il ne s'agit pas du tout d'une politique du pire, encore moins d'une caricature littéraire, encore moins d'une science-fiction.

Cette méthode d'accélération ou de prolifération segmentaire conjugue le fini, le contigu, le continu et l'illimité. Elle a plusieurs avantages. L'Amérique est en train de durcir et de précipiter son capitalisme, la décomposition de l'empire autrichien et la montée de l'Allemagne préparent le fascisme, la révolution russe produit à grande vitesse une nouvelle bureaucratie inouïe, nouveau procès dans le processus, « l'antisémitisme atteint la classe ouvrière », etc. Désir capitaliste, désir fasciste, désir bureaucratique, Thanatos aussi, tout est là qui frappe à la porte. Puisqu'on ne peut pas compter sur la révolution officielle pour rompre l'enchaînement précipité des segments, on comptera sur une machine littéraire qui devance leur précipitation, qui dépasse les « puissances diaboliques » avant qu'elles ne soient toutes constituées, Américanisme, Fascisme, Bureaucratie : comme disait Kafka, être moins un miroir *qu'une montre qui avance* (66). Puisqu'on ne peut pas faire le partage exact entre les oppresseurs et les opprimés, ni même entre des espèces de désir, il faut les entraîner tous dans un avenir trop possible, en espérant que cet entraînement dégagera aussi des lignes de fuite ou de parade, même modestes, même tremblantes, même et surtout assignifiantes. Un peu comme l'animal ne peut qu'épouser le mouvement qui le frappe, le pousser encore plus loin, pour mieux revenir sur vous, contre vous, et trouver une issue.

Mais justement, nous sommes passés dans un tout autre élément que le devenir-animal. C'est vrai que le devenir-animal creusait déjà une issue, mais il était incapable de s'y engouffrer. C'est vrai qu'il opérait déjà une déterritorialisation absolue : mais par lenteur extrême, et seulement dans l'un de ses pôles. Il se faisait donc rattraper, reterritorialiser, retriangler. Le devenir-animal restait une affaire de famille. Avec la poussée des séries ou des segments, nous assistons à tout autre chose, beaucoup plus étrange encore. Le mouvement de déterritorialisation de l'homme, propre aux grandes machines, et qui traverse aussi bien le socialisme que le capitalisme, va se faire à toute vitesse le long des séries. Dès lors, le désir va être dans deux états coexistants : d'une part il va être pris dans tel segment, tel bureau, telle machine ou tel état de machine, il va être attaché à telle forme de contenu, cristallisé dans telle forme d'expression (désir capitaliste, désir fasciste, désir bureaucratique, etc.). *D'autre part et en même temps* il va filer sur toute la ligne, entraîné par une expression libérée, entraînant des contenus déformés, atteignant à l'illimité du champ d'immanence ou de justice, trouvant une issue, précisément une issue, dans la découverte que les machines étaient seulement des concrétions de désir historiquement déterminées, et le désir ne cesse pas de les défaire, et de redresser sa tête penchée (lutte contre le capitalisme, le fascisme, la bureaucratie, lutte beaucoup plus intense que si Kafka se livrait à une « critique »). Ces deux états coexistants du désir sont les deux états de la loi : d'une part *la Loi transcendante paranoïaque* qui ne cesse d'agiter un segment fini, d'en faire un objet complet, de cristalliser ici ou là ; d'autre part *la loi-schize immanente*, qui fonctionne comme une justice, une antiloi, un « procédé » qui va démonter la Loi paranoïaque en tous ses agencements. Car, encore une fois, c'est la même chose, la découverte des agencements d'immanence, et leur démontage. Démonter un agencement machinique, c'est créer et prendre effectivement une ligne de fuite que le devenir-animal ne pouvait ni prendre ni même créer : c'est une tout autre ligne. Une tout autre déterritorialisation. Qu'on ne dise pas que cette ligne n'est présente qu'en esprit. Comme si écrire n'était pas une machine aussi, comme si elle n'était pas un acte, même indépendamment de sa publication. Comme si la machine d'écriture n'était pas une machine aussi (pas plus superstructure qu'une autre, pas plus idéologie qu'une autre), tantôt prise dans des machines capitalistes, bureaucratiques ou fascistes, tantôt traçant une ligne révolutionnaire modeste. Rappelons en effet l'idée constante de Kafka : même avec un mécanicien solitaire, la machine littéraire d'expression est

capable de devancer et de précipiter les contenus dans des conditions qui, bon gré mal gré, concerneront une collectivité tout entière. Antilyrisme : « Empoigner le monde » pour le faire fuir, au lieu de le fuir lui-même, ou de le caresser(67).

Ces deux états du désir ou de la loi, nous pouvons les retrouver à plusieurs niveaux mineurs. Il faut insister sur ces deux états coexistants. Car justement on ne peut pas dire d'avance : ici est un mauvais désir, là un bon. Le désir est une telle soupe, une telle bouillie segmentaire, que les morceaux bureaucratiques, fascistes, etc., sont encore ou déjà dans l'agitation révolutionnaire. C'est seulement dans le mouvement qu'on peut distinguer le « diabolisme » du désir et son « innocence », puisque l'un est au plus profond de l'autre. Rien ne préexiste. C'est par la puissance de sa non-critique que Kafka est si dangereux. On peut seulement dire qu'il y a deux mouvements coexistants, pris l'un dans l'autre : l'un qui capte le désir dans de grands agencements diaboliques, entraînant presque du même pas les servants et les victimes, les chefs et les subalternes, et n'opérant une déterritorialisation massive de l'homme qu'en le reterritorisant aussi, ne serait-ce que dans un bureau, dans une prison, dans un cimetière (la loi paranoïaque). L'autre mouvement qui fait filer le désir à travers tous les agencements, frôle tous les segments sans se laisser prendre à aucun, et porte toujours plus loin l'innocence d'une puissance de déterritorialisation qui ne fait qu'un avec l'issue (la loi-schize). C'est pourquoi les « héros » de Kafka ont une position si curieuse par rapport aux grandes machines et aux agencements, position qui les distingue des autres personnages : alors que l'officier de la Colonie était dans la machine, à titre de mécanicien, puis de victime, alors que tant des personnages des romans appartiennent à tel état de machine, hors duquel ils perdent toute existence, il semble au contraire que K, et un certain nombre d'autres personnes qui le dédoublent, soient toujours dans une espèce d'adjacence à la machine, toujours en contact avec tel ou tel segment, mais aussi toujours repoussés, toujours maintenus dehors, trop rapides en un sens pour être « pris ». Ainsi K dans le Château : son désir éperdu du château segmentaire, tant il est vrai que le désir n'a pas de critère préexistant, n'empêche pas sa position extrinsèque qui le fait filer sur toute une ligne d'adjacence. L'adjacence, telle est la loi-schize. De même Barnabé le messenger, un des doubles de K dans le Château, n'est messenger qu'à titre personnel, et doit être particulièrement rapide pour obtenir un message, en même temps que cette rapidité même l'exclut du service officiel et de la pesanteur segmentaire. De même l'Étudiant, un des doubles de K dans le Procès, ne cesse de devancer l'huissier officiel, et emporte la femme de l'huissier pendant que l'huissier porte un message (« Je reviens à toute vitesse, mais l'étudiant a fait encore plus vite que moi »). Cette coexistence de deux états de mouvement, deux états de désir, deux états de loi, ne signifie aucune hésitation, mais bien plutôt l'expérimentation immanente qui va décanter les éléments polyvoques du désir, en l'absence de tout critère transcendant. Le « contact », le « contigu », est lui-même une ligne de fuite active et continue.

Cette coexistence d'états apparaît nettement dans le fragment du Procès publié sous le titre d'Un rêve : d'une part, un mouvement rapide et joyeux de glissade ou de déterritorialisation, qui prend tout en adjacence et s'achève dans l'émission de libres figures en l'air, au moment même où le rêveur pourtant tombe dans un abîme (« Il y avait là des allées compliquées qui serpentaient de la façon la plus gênante, mais il glissa sur l'une d'elles comme sur un courant rapide, avec un équilibre parfait ») ; d'autre part, ces allées, ces segments rapides aussi, mais qui opèrent coup sur coup des reterritorisations mortuaires du rêveur (le tertre au loin – soudain tout près – les fossoyeurs – soudain l'artiste – l'embarras de l'artiste – l'écriture de l'artiste sur la tombe – le rêveur qui creuse le trou dans la terre – sa chute). Sans doute ce texte éclaire-t-il la fausse fin du Procès, cette reterritorialisation mortuaire de K sur un segment dur, une « pierre arrachée ».

Ces deux états du mouvement, du désir ou de la loi se retrouvent encore dans le cas dont nous étions partis : les photos et les têtes penchées. Car la photo comme forme d'expression fonctionnait

bien à titre de réalité œdipienne, souvenir d'enfance ou promesse de conjugalité ; elle capturait le désir dans un agencement qui le neutralisait, le reterritorialisait et le coupait de toutes ses connexions. Elle marquait l'échec de la métamorphose. Aussi la forme de contenu qui lui correspondait était la tête penchée comme indice de soumission, geste de celui qui est jugé ou même de celui qui juge. Mais dans le Procès on assiste à une puissance prolifératrice de la photo, du portrait, de l'image. La prolifération commence dès le début, avec les photos dans la chambre de Mlle Bürstner, qui ont elles-mêmes le pouvoir de métamorphoser ceux qui les regardent (dans le Château, c'est plutôt ceux qui sont sur la photo ou le portrait qui prennent le pouvoir de se métamorphoser). Des photos de Mlle Bürstner, on passe aux images obscènes dans le livre du juge, puis aux photos d'Elsa que K montre à Leni (comme Kafka fit avec les photos de Weimar dans sa première rencontre avec Felice), puis à la série illimitée des tableaux de Titorelli, dont on pourrait dire à la manière de Borges qu'ils comprennent d'autant plus de différences qu'ils sont absolument identiques(68). Bref, le portrait ou la photo qui marquait une sorte de territorialité artificielle du désir devient maintenant un centre d'ébranlement des situations et des personnes, un connecteur qui précipite le mouvement de déterritorialisation. Expression libérée de sa forme astreignante, et qui induit une semblable libération des contenus : en effet, la soumission de la tête penchée se conjugue avec le mouvement de la tête qui se redresse, ou qui file – depuis les juges eux-mêmes dont le dos courbé contre le plafond tend à envoyer la Loi aux greniers, jusqu'à l'artiste d'Un rêve qui « ne se baisse pas, mais se penche en avant » pour ne pas marcher sur le *tertre*. La prolifération des photos et des têtes ouvrent des séries nouvelles et prospectent des domaines jusqu'alors inexplorés qui s'étendent autant que le champ d'immanence illimité.

chapitre 7

les connecteurs

Certaines séries se composent de termes spéciaux. Ces termes mêmes sont distribués dans les séries ordinaires, à la fin de l'une ou au début d'une autre, et marquent ainsi la manière dont elles s'enchaînent, se transforment ou prolifèrent, la manière dont un segment s'ajoute à un autre ou naît d'un autre. Ces séries spéciales sont donc faites de termes remarquables qui jouent le rôle de connecteurs, parce qu'ils augmentent à chaque fois les connexions du désir dans le champ d'immanence. Ainsi le type de la jeune femme qui obsède Kafka, et que K rencontre aussi bien dans le Château que dans le Procès. Il semble que ces jeunes femmes soient attachées à tel ou tel segment : Elsa, la petite amie de K avant l'arrestation, est si liée au segment bancaire qu'elle ne sait rien du procès et que K, allant la retrouver, ne pense plus lui-même à ce procès et ne songe qu'à la banque ; la laveuse est liée au segment des fonctionnaires subalternes, de l'huissier au juge d'instruction ; Leni, au segment des avocats. Dans le Château, Frieda, au segment des secrétaires et fonctionnaires, Olga, à celui des domestiques. Mais le rôle remarquable que ces jeunes femmes tiennent, chacune dans sa série respective, fait qu'elles constituent toutes ensemble une série extraordinaire, proliférant pour son compte, et qui traverse et percute tous les segments. Non seulement chacune est à la charnière de plusieurs segments (ainsi Leni qui caresse en même temps l'avocat, l'accusé Block et K), mais il y a plus : chacune, de son point de vue dans tel ou tel segment, est en « contact », en « liaison », en « contiguïté » avec l'essentiel : c'est-à-dire avec le Château, avec le Procès comme puissances illimitées du continu. (Olga dit : « Ce n'est pas seulement par les domestiques que je suis en liaison avec le château, mais aussi par mes propres efforts. (...) Si l'on voit les choses sous cet angle, on me pardonnera peut-être d'accepter de l'argent des valets et de l'employer pour notre famille »). Chacune de ces jeunes femmes peut donc proposer à K de l'aide. Dans le désir qui les animent, comme dans le désir qu'elles suscitent, *elles témoignent au plus profond de l'identité de la Justice, du Désir et de la jeune femme ou de la jeune fille*. La jeune femme est semblable à la justice, sans principes, Hasard, « elle te prend lorsque tu viens et te laisse quand tu t'en vas ». Et un proverbe court dans le village du Château : « Les décisions de l'administration sont timides comme des jeunes filles ». K dira à Jérémie qui court vers l'hôtel des fonctionnaires : « Est-ce le désir de Frieda qui t'empoigne si brusquement, je ne l'éprouve pas moins que toi, nous irons donc au même pas. » K peut être dénoncé, tantôt comme lubrique, tantôt comme cupide ou intéressé, et c'est l'identité de la Justice en elle-même. On ne peut pas mieux dire que les investissements sociaux sont eux-mêmes érotiques, et inversement, que le désir le plus érotique opère tout un investissement politique et social, poursuit tout un champ social. Et le rôle de la jeune fille ou de la jeune femme culmine lorsqu'elle rompt un segment, le fait filer, fait fuir le champ social auquel elle participe, le fait fuir sur la ligne illimitée, dans la direction illimitée du désir. Par la porte du tribunal où l'étudiant est en train de la violer, la laveuse fait tout fuir, K, le juge, les auditeurs, toute la séance elle-même. Leni fait fuir K de la pièce où l'oncle, l'avocat et le chef de bureau parlaient, mais il ne fuit qu'en emportant davantage encore son procès. C'est presque toujours une jeune femme qui trouve la porte de service, c'est-à-dire qui révèle la contiguïté de ce qu'on croyait lointain, et restaure ou instaure la puissance du continu. Le prêtre du Procès en fait le reproche à K : « Tu vas trop chercher l'aide des autres, et surtout celle des femmes. »

Quel est donc ce type de jeune femme, aux yeux noirs et tristes ? Elles ont le cou nu, dégagé. Elles vous appellent, elles se serrent contre vous, elles s'assoient sur vos genoux, elles vous prennent la main, elles vous caressent et se font caresser, elles vous embrassent et vous marquent de leurs dents, ou inversement se font marquer, elles vous violent et se laissent violer, parfois elles vous étouffent, et même vous battent, elles sont tyranniques, mais elles vous laissent partir ou même vous font partir, et vous chassent, vous envoyant toujours ailleurs. Leni a des doigts palmés comme un reste de devenir-animal. Mais elles présentent un mélange plus spécifique : ce sont en partie des sœurs, en partie des bonnes, en partie des putains. Elles sont anticonjugales et antifamiliales. Déjà dans les nouvelles : la sœur de la Métamorphose, devenue petite employée de magasin, se fait bonne de Grégoire-insecte, empêche le père et la mère de venir dans la chambre, et ne se retourne contre Grégoire que lorsque celui-ci a montré trop d'attachement pour le portrait de la dame en fourrure (alors seulement elle se laisse reprendre par la famille, en même temps qu'elle décide la mort de Grégoire). Dans Description d'un combat, c'est d'une bonne, Annette, que tout part. Dans un Médecin de campagne, le palefrenier se précipite sur Rosa, la petite bonne, comme l'étudiant du Procès sur la laveuse, et lui imprime à la joue ses « deux rangées de dents » tandis qu'une sœur découvre une plaie mortelle au flanc de son frère. Mais on assiste au développement de ces jeunes femmes dans les romans. Dans Amérique, c'est une bonne qui viole K, et qui entraîne son exil comme première déterritorialisation (il y a une scène d'étouffement assez analogue à l'étouffement du narrateur chez Proust embrassant Albertine). Puis, c'est une sorte de sœur coquette, ambiguë et tyrannique, qui fait à K des prises de judo, et se trouve au centre de la rupture avec l'oncle, deuxième déterritorialisation du héros (dans le Château, c'est Frieda elle-même qui fera directement la rupture, en invoquant une infidélité majeure de K, non par simple jalousie, mais par jugement de la loi, parce que K a préféré se fier aux « contacts » d'Olga, ou suivre le segment d'Olga). Le Procès et le Château multiplient ces femmes qui réunissent à titres divers les qualités de sœur, de bonne et de putain. Olga, la prostituée des domestiques du château, etc. Qualités mineures de personnages mineurs, dans le projet d'une littérature qui se veut délibérément mineure, et en tire sa force de bouleversement.

Les trois qualités répondent à trois composantes de la ligne de fuite, comme à trois degrés de liberté, liberté de mouvement, liberté d'énoncé, liberté de désir. 1°) *Les sœurs* : ce sont celles qui, appartenant à la famille, ont le plus de velléités de faire fuir la machine familiale. « Il m'est arrivé bien souvent avec mes sœurs d'être un homme absolument différent de ce que je suis en présence d'autres gens, c'était surtout ainsi jadis. J'étais intrépide, découvert, puissant, surprenant, ému comme je ne le suis habituellement que dans la création littéraire »(69). (Kafka a toujours défini la création littéraire comme celle d'un monde désertique, dont les populations sont ses sœurs et où il jouit d'une infinie liberté de mouvement). 2°) *Les bonnes, les petites employées*, etc. : ce sont celles qui, déjà prises dans une machine bureaucratique, ont le plus de velléités de la faire fuir. Le langage des bonnes n'est ni signifiant ni musical, il est ce son né du silence, que Kafka recherche partout, et où l'énoncé fait déjà partie d'un agencement collectif, d'une plainte collective, sans sujet d'énonciation qui se cache ou qui déforme. Pure matière mouvante d'expression. D'où leur qualité de personnages mineurs, d'autant plus dociles à la création littéraire : « Ces personnages silencieux et subordonnés font tout ce qu'on suppose qu'ils vont faire. (...) Si j'imagine qu'il m'observe d'un œil insolent, eh bien, c'est réellement ce qu'il fait »(70). 3°) *Les putains* : peut-être sont-elles pour Kafka au croisement de toutes les machines, familiale, conjugale, bureaucratique, qu'elles font fuir d'autant plus. L'étouffement ou l'asthme érotique qu'elles donnent ne vient pas seulement de leurs pressions et de leur poids, qui n'insistent jamais longtemps, mais de ce que l'on s'enfonce avec elles sur une ligne de déterritorialisation, « à l'étranger, dans un pays où l'air même n'avait plus rien des éléments de l'air natal, où l'on devait étouffer d'exil et où l'on ne pouvait plus rien faire, au milieu d'insanes séductions, que continuer à marcher, que continuer à se perdre »(71) – Mais aucun de ces éléments ne

vaut par lui-même, il faut les trois à la fois, dans la même personne si possible, pour former L'étrange combinaison dont Kafka rêve. La prendre pour une bonne, mais autant pour une sœur, et aussi pour une putain(72).

Cette formule combinée, qui ne vaut que par son ensemble, c'est celle de l'inceste-schizo. La psychanalyse, parce qu'elle ne comprend rien, a toujours confondu deux sortes d'incestes : la sœur est présentée comme un substitut de la mère, la bonne comme un dérivé, la putain comme une formation réactive. Le groupe « sœur-bonne-putain » sera tout au plus interprété comme un tournant masochiste, mais, comme la psychanalyse ne comprend rien non plus au masochisme, il n'y a pas à s'inquiéter.

[Ouvrons d'abord une parenthèse sur le masochisme. Kafka n'a rien à voir avec le masochisme tel qu'il est décrit dans les livres de psychanalyse. Les observations de psychiatrie au XIX^e et au début du XX^e siècles donnent du masochisme un tableau clinique plus juste. Kafka a donc peut-être quelque chose de commun avec la cartographie réelle du masochisme, et avec Sacher-Masoch lui-même, dont les thèmes se retrouvent chez beaucoup de masochistes, bien que ces thèmes soient effacés dans les interprétations modernes. Nous citons au hasard : le pacte avec le diable, « contrat » masochiste qui s'oppose au contrat conjugal et le conjure, le goût et la nécessité des lettres vampiriques (tantôt lettres contrôlées par Masoch, tantôt petites annonces mises dans les journaux, Masoch-Dracula), le devenir-animal (par exemple, le devenir-ours ou la fourrure chez Masoch, qui n'a vraiment rien à voir avec le père ou la mère), le goût pour les bonnes et les putains, la réalité angoissante de la prison (qui ne s'explique pas seulement parce que le père de Masoch était directeur de prison, mais parce que Masoch enfant voyait des prisonniers, et les fréquentait : se faire soi-même prisonnier pour acquérir le maximum de lointain ou l'excès de contiguïté), l'investissement historique (Masoch pensait écrire les cycles et les segments d'une histoire du monde, en reprenant ou concentrant sur son mode à lui la longue histoire des oppressions), l'intention politique décisive : Masoch, d'origine bohémienne, est aussi lié aux minorités de l'empire autrichien que Kafka, juif tchèque. Fascination de Masoch pour la situation des juifs, en Pologne, en Hongrie. Les bonnes et les putains passent par ces minorités, ces luttes de classes, au besoin à l'intérieur de la famille et de la conjugalité. Lui aussi, Masoch, fait une littérature mineure, qui est sa vie même, une littérature politique des minorités. On dira : un masochiste n'est pas forcément de l'empire des Habsbourg, au moment de la grande décomposition. Bien sûr, mais il est toujours dans la situation de faire dans sa propre langue une littérature mineure, et d'autant plus politique par là ; il trouve des moyens d'expression suivant son génie, dans une utilisation archaïque symboliste et stéréotypée du langage, ou bien au contraire dans une sobriété qui arrache à la langue une pure plainte et une provocation. Il est vrai que le masochisme n'est pas le seul moyen. C'est même un moyen faible. Il est d'autant plus intéressant de comparer les masochistes et les kafkaïens, compte tenu de leur différence, compte tenu de l'inégale utilisation du nom, mais aussi compte tenu des rencontres de leur projet respectif.]

Qu'est-ce que cet inceste-schizo, dans la formule combinée ? Il s'oppose de beaucoup de manières à l'inceste œdipien névrotique. Celui-ci se fait, ou imagine se faire, ou est interprété comme se faisant avec la mère, qui est une territorialité, une reterritorialisation. L'inceste-schizo se fait avec la sœur, qui n'est pas un substitut de la mère, mais de l'autre côté de la lutte des classes, du côté des bonnes et des putains, inceste de déterritorialisation. L'inceste œdipien répond à la loi paranoïaque transcendante qui l'interdit, et transgresse lui-même cette loi, directement s'il en a le goût, ou symboliquement faute de mieux : père dément (Kronos, le plus honnête des pères, disait Kafka) ; mère abusive ; fils névrosé, avant de devenir à son tour paranoïaque, et tout recommence dans le cycle familial-conjugal car vraiment la transgression n'est rien, simple moyen de reproduction. L'inceste-schizo répond au contraire à la loi-schizo immanente, et forme une ligne de fuite au lieu d'une reproduction circulaire, une progression au lieu d'une transgression (les problèmes avec la sœur, c'est

quand même un peu mieux que les problèmes avec la mère, les schizophrènes le savent). L'inceste œdipien est lié aux photos, aux portraits, aux souvenirs d'enfance, fausse enfance qui n'exista jamais, mais qui prend le désir au piège de la représentation, le coupe de toutes ses connexions, le rabat sur la mère pour le rendre encore plus puéril ou gâteux, par persuasion, pour faire peser sur lui tous les autres interdits d'autant plus fort, et l'empêcher de se reconnaître dans le champ social et politique. L'inceste-schizo est au contraire lié au son, à la manière dont le son file, et dont les blocs d'enfance sans souvenir s'introduisent tout vivants dans le présent pour l'activer, le précipiter, en multiplier les connexions. Inceste-schizo avec maximum de connexion, d'extension polyvoque, par l'intermédiaire des bonnes et des putains, avec les places qu'elles occupent dans des séries sociales – en opposition avec l'inceste névrotique, défini par sa suppression des connexions, son signifiant unique, son rabattement sur la famille, sa neutralisation de tout champ social politique. L'opposition apparaît pleinement dans la Métamorphose, entre la dame au cou recouvert telle qu'elle apparaît sur la photo comme objet d'inceste œdipien, et la sœur au cou nu et au violon, comme objet d'inceste-schizo (se coller à la photo ou grimper sur la sœur ?).

On voit bien la fonction connectrice de ces femmes, dès le début du Procès où « une jeune femme aux yeux noirs en train de laver du linge d'enfant dans un baquet » désigne « de sa main savonneuse la porte ouverte de la pièce voisine » (même type d'enchaînement dans le premier chapitre du Château). C'est une fonction multiple. Car elles marquent le début d'une série ou l'ouverture d'un segment auquel elles appartiennent ; elles en marquent aussi bien la fin, soit que K les abandonne, soit qu'elles abandonnent K, parce qu'il est passé ailleurs, même sans le savoir. Elles fonctionnent donc comme un signal, dont on se rapproche et d'où l'on s'éloigne. Mais, surtout, chacune a précipité sa série, son segment de château ou de procès, en l'érotisant ; et le segment suivant ne commence et ne finit, et ne se précipite, que sous l'action d'une autre jeune femme. Puissances de déterritorialisation, elles n'en ont pas moins un territoire hors duquel elles ne vous poursuivent pas. Aussi faut-il se garder de deux fausses interprétations les concernant : l'une, à la Max Brod, d'après quoi leur caractère érotique serait seulement le signe apparent d'un paradoxe de la foi, genre sacrifice d'Abraham ; l'autre, reprise par Wagenbach, qui reconnaît le caractère réellement érotique, mais pour y voir un facteur qui retarde K ou qui le détourne de sa tâche(73). S'il y a une attitude qui ressemble à celle d'Abraham, c'est à la rigueur celle de l'oncle d'Amérique opérant le brusque sacrifice de K. Et sans doute cette attitude devient-elle plus claire dans le Château, où c'est Frieda qui opère directement le même sacrifice, en reprochant à K son « infidélité ». Mais cette infidélité consiste en ceci que K est déjà passé dans un autre segment, celui marqué par Olga, et dont Frieda précipite la venue en même temps qu'elle précipite la terminaison du sien. Les femmes érotiques n'ont donc pas du tout un rôle de détournement ou de retardement dans le procès ni dans le château : elles précipitent la déterritorialisation de K, tout en faisant succéder rapidement les territoires que chacune *marque* à sa façon (« odeur de poivre » de Leni, odeur de la maison d'Olga : les restes de devenirs-animaux).

Mais l'inceste-schizo ne se comprendrait pas sans un autre élément encore, une sorte d'effusion homosexuelle. Et là encore, par opposition à une homosexualité œdipienne, c'est une homosexualité de doubles, de frères ou de bureaucrates. L'indice de cette homosexualité se trouve dans les célèbres vêtements collants chers à Kafka : Arthur et Jérémie, les doubles du Château qui encadrent les amours de K et de Frieda, s'avancent rapidement « vêtus d'habits collants » ; les domestiques subalternes ont, non pas une livrée, mais « des vêtements toujours très collants qu'un paysan ou un ouvrier ne pourraient pas porter » ; le désir de Barnabé passe par ce désir intense d'une culotte qui colle, et sa sœur Olga lui en fabrique une. Les deux policiers du début du Procès, qui encadrent les photos de Mlle Bürstner, ont « un habit noir et collant, pourvu d'une ceinture et de toutes sortes de plis, de poches, de boucles et de boutons qui donnaient à ce vêtement une apparence particulièrement pratique sans qu'on pût cependant bien comprendre à quoi tout cela pouvait servir ». Et ces deux policiers seront flagellés

par un bourreau, « vêtu d'une sorte de combinaison de cuir sombre *très décolletée* qui lui laissait les bras entièrement nus ». Ce sont, aujourd'hui encore, les vêtements des S. M. américains, en cuir ou caoutchouc, avec plis, boucles, tuyaux, etc. Mais il semble que les doubles bureaucratiques ou fraternels eux-mêmes fonctionnent seulement comme indices homosexuels. L'effusion homosexuelle a une autre finalité qui n'est que préparée par ces indices. Dans *Souvenir du chemin de fer de Kalda*, le narrateur est dans un rapport d'homosexualité manifeste avec l'inspecteur (« Nous nous affalions ensemble sur le lit de camp dans une étreinte qu'il nous arrivait de ne pas desserrer pendant dix heures de suite »). Mais ce rapport ne trouve sa vraie fin que lorsque l'inspecteur est remplacé par l'artiste. Des passages du *Procès sur Titorelli* seront biffés par Kafka, en raison même de leur clarté : « K se tenait à genoux devant lui (...), lui caressait les joues », et Titorelli entraîne K en volant, légers « comme un esquif sur l'onde », dans les secrets du tribunal ; la lumière change de sens, et vient de face, « comme une cataracte éblouissante » (74). De même, dans *Un rêve*, l'artiste se détache de deux doubles bureaucratiques funéraires, surgit d'un buisson, « décrivant des figures dans l'air », entrant avec K dans un rapport d'effusion tacite.

L'artiste, lui aussi, fonctionne donc comme un terme remarquable. La relation homosexuelle avec l'artiste est liée à la relation incestueuse avec les jeunes femmes ou les petites sœurs (ainsi la série des petites filles perverses et voyeuses qui observent ou entendent tout chez Titorelli, et se mettent à crier lorsque K ôte sa veste : « Il a déjà ôté sa veste ! »). Mais ce n'est pas du tout la même relation. Il faudrait même distinguer trois éléments actifs : 1°) les séries ordinaires, dont chacune correspond à un segment déterminé de la machine, et dont les termes sont constitués par des doubles bureaucratiques proliférants, avec indices homosexuels (par exemple la série des portiers, la série des domestiques, la série des fonctionnaires ; cf. la prolifération des doubles de Klamm dans le *Château*) ; 2°) la série remarquable des jeunes femmes, dont chacune correspond à un point lui-même remarquable dans une série ordinaire, soit à l'ouverture d'un segment, soit à sa terminaison, soit à une brisure intérieure, toujours avec augmentation de valence et de connexion, passage qui se précipite à un autre segment (c'est la fonction de l'érotisation ou de l'inceste-schizo) ; 3°) la série singulière de l'artiste, avec homosexualité manifeste, et puissance du continu qui déborde tous les segments et emporte toutes les connexions : alors que les jeunes femmes assuraient ou « aidaient » la déterritorialisation de K en le faisant filer de segment en segment, la lumière locale venant toujours de derrière, d'une chandelle ou d'un bougeoir, l'artiste assure la ligne de fuite volante et continue, où la lumière vient de face comme une cataracte. Alors que les jeunes femmes étaient aux principaux points de connexion des pièces de la machine, l'artiste réunit tous ces points, les étale dans sa machine spécifique qui recouvre le champ d'immanence et même le devance.

Les points de connexion entre séries ou segments, les points remarquables et les points singuliers, semblent être à certains égards des *impressions esthétiques* : ce sont souvent des qualités sensibles, odeurs, lumières, sons, contacts, ou de libres figures de l'imagination, des éléments de rêve et de cauchemar. Ils sont liés au Hasard. Par exemple, dans le fragment *le Substitut*, trois points de connexion interviennent : le portrait du roi, le bout de phrase que l'anarchiste aurait prononcé (« Eh ! toi, là-haut, canaille ! »), la chanson populaire (« Tant que la petite lampe brûle... »). Ils interviennent comme tels puisqu'ils déterminent des embranchements, font proliférer des séries et que le substitut remarque qu'ils peuvent entrer dans d'innombrables combinaisons polyvoques, formant des segments plus ou moins rapprochés, plus ou moins distants (75). Toutefois, ce serait une grande erreur de ramener les points de connexion aux impressions esthétiques qui subsistent en eux. *Tout l'effort de Kafka va même dans le sens contraire*, et c'est la formule de son antilyrisme, de son antiesthétisme : « Empoigner le monde » au lieu d'en extraire des impressions, travailler dans les objets, les personnes et les événements, à même le réel, et non dans les impressions. Tuer la métaphore. Les impressions esthétiques, sensations ou imaginations, existent encore pour elles-mêmes dans les premiers essais de

Kafka, où s'exerce une certaine influence de l'école de Prague. Mais toute l'évolution de Kafka consiste à les effacer, au profit d'une sobriété, d'un hyper-réalisme, d'un machinisme qui ne passent plus par elles. C'est pourquoi les impressions subjectives sont systématiquement remplacées par des points de connexion qui fonctionnent objectivement comme autant de signaux dans une segmentation, autant de points remarquables ou singuliers dans une constitution de séries. Parler ici d'une projection de fantasmes serait redoubler le contresens.

Ces points coïncident avec des personnages féminins ou des personnages artistes, mais tous ces personnages n'existent que comme pièces et rouages objectivement déterminés d'une machine de justice. Le substitut sait bien que les trois éléments ne peuvent trouver leur liaison, et réaliser l'ambiguïté de leur liaison, la multivalence de leur liaison, que dans un procès dont il poursuit l'instruction perverse. C'est lui le véritable artiste. Un procès, ou, comme disait Kleist, un programme de vie, une discipline, une procédure, pas du tout un fantasme. Titorelli lui-même, dans la singularité de sa position, fait encore partie du champ de justice(76). L'artiste n'a rien à voir avec un esthète, et la machine artiste, la machine d'expression, n'a rien à voir avec des impressions esthétiques. Bien plus, dans la mesure où de telles impressions subsistent encore dans les connexions féminines ou artistes, l'artiste lui-même... n'est qu'un rêve. La formule de la machine artiste ou de la machine d'expression doit donc être définie tout autrement, non seulement indépendamment de toute intention esthétique, mais même au-delà des personnages féminins et des personnages artistes qui interviennent objectivement dans les séries ou à leur limite.

En effet, ces personnages connecteurs, avec leurs connotations de désir, d'inceste ou d'homosexualité, reçoivent leur statut objectif de la machine d'expression et non l'inverse : ce sont des contenus entraînés par la machine d'expression, et non l'inverse. Personne mieux que Kafka n'a su définir l'art ou l'expression sans aucune référence à quoi que ce soit d'esthétique. Si nous cherchons à résumer la nature de cette machine artiste selon Kafka, nous devons dire : c'est une machine célibataire, la seule machine célibataire, par là même branchée d'autant plus sur un champ social à connexions multiples(77). Définition machinique, et non pas esthétique. Le célibataire est un état du désir plus vaste et plus intense que le désir incestueux et le désir homosexuel. Sans doute a-t-il ses inconvénients, ses faiblesses, comme ses intensités basses : la médiocrité bureaucratique, la manière de tourner en rond, la peur, la tentation œdipienne de sortir de la vie d'ermite (« Il ne peut vivre qu'en ermite ou en parasite », tentation-Felice), et, pire encore le désir suicidaire d'abolition (« Sa nature relève du suicide, il n'a de dents que pour sa propre chair et de chair que pour ses propres dents »). Mais, même à travers ces chutes, il est production d'intensités (« Le célibataire n'a que l'instant »). Il est le Déterritorialisé, celui qui n'a pas de « centre », ni de « grand complexe de possessions » : « Il n'a de sol que ce qu'il faut à ses deux pieds, de point d'appui que ce que peuvent couvrir ses deux mains, donc tellement moins que le trapéziste du music-hall, pour qui on a encore tendu un filet en bas ». Ses voyages ne sont pas ceux du bourgeois sur un paquebot, « tout environné de gros effets », croisière Paquet, mais le voyage-schizo « sur quelques bouts de bois qui se heurtent encore les uns les autres et se font couler réciproquement ». Son voyage est une ligne de fuite, comme celle d'une « girouette dans la montagne ». Et sans doute cette fuite est-elle sur place, en pure intensité (« Il s'est couché comme les enfants qui se couchent çà et là dans la neige en hiver, pour mourir de froid »). Mais, même sur place, la fuite ne consiste pas à fuir le monde, à se réfugier dans la tour, le fantasme ou l'impression : la fuite peut « seule le maintenir sur la pointe de ses pieds, et *la pointe de ses pieds (peut) seule le maintenir au monde* ». Rien de moins esthète que le célibataire en sa médiocrité, mais rien de plus artiste. Il ne fuit pas le monde, il l'empoigne, et le fait fuir, sur une ligne artiste et continue : « Je n'ai que mes promenades à faire, et il est dit que cela doit suffire ; en revanche, il n'existe pas encore de lieu au monde où je ne puisse faire mes promenades. » Sans famille et sans conjugalité, le célibataire est d'autant plus social, social-dangereux, social-traître, et collectif à lui

tout seul (« Nous sommes en dehors de la loi, personne ne le sait et pourtant chacun nous traite en conséquence »). C'est que voilà le secret du célibataire : sa production de quantités intensives, les plus basses comme celles des « sales petites lettres », et les plus hautes comme celles de l'œuvre illimitée, cette production de quantités intensives, il l'opère directement dans le corps social, dans le champ social lui-même. Un seul et même procès. Le plus haut désir désire à la fois la solitude et être connecté à toutes les machines de désir. Une machine d'autant plus sociale et collective qu'elle est solitaire, célibataire, et que, traçant la ligne de fuite, elle vaut nécessairement à elle seule pour une communauté dont les conditions ne sont pas encore actuellement données : telle est la définition objective de la machine d'expression qui, nous l'avons vu, renvoie à l'état réel d'une littérature mineure où il n'y a plus d'« affaire individuelle ». Production de quantités intensives dans le corps social, prolifération et précipitation de séries, connexions polyvalentes et collectives induites par l'agent célibataire, il n'y a pas d'autre définition.

chapitre 8

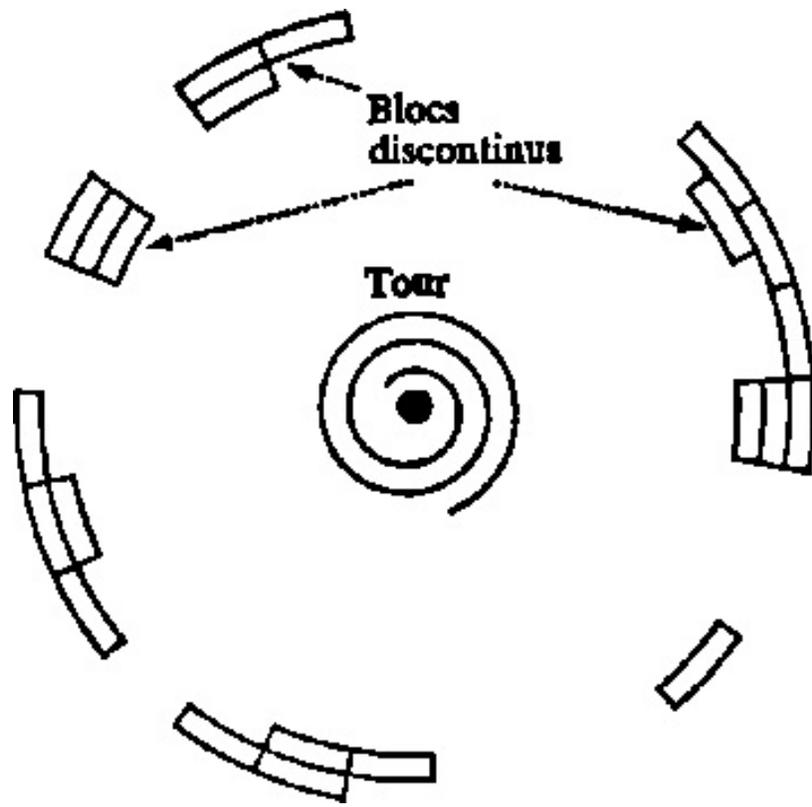
blocs, séries, intensités

Tout ce que nous avons dit sur le contigu et le continu chez Kafka semble contredit, en tout cas atténué par le rôle et l'importance des blocs discontinus. Le thème des blocs est constant chez Kafka, et semble affecté d'une discontinuité insurmontable. On a beaucoup parlé de l'écriture morcelée de Kafka, de son mode d'expression par fragments. La Muraille de Chine est précisément la forme de contenu qui correspond à cette expression : à peine ont-ils terminé un bloc que les ouvriers sont envoyés très loin en faire un autre, laissant partout des brèches qui ne seront peut-être jamais comblées. Peut-on dire que cette discontinuité est le propre des nouvelles ? Il y a une raison plus profonde. La discontinuité s'impose d'autant plus à Kafka qu'il y a représentation d'une machine transcendante, abstraite et réifiée. C'est en ce sens que l'infini, le limité et le discontinu sont du même côté. Chaque fois que le pouvoir se présente comme une autorité transcendante, loi paranoïaque du despote, il impose une distribution discontinue des périodes, avec des arrêts entre les deux, une répartition discontinue des blocs, avec des vides entre les deux. En effet, la loi transcendante ne peut régir que des morceaux qui tournent autour d'elle à distance, et à distance l'un des autres. C'est une construction astronomique. C'est la formule de l'acquittement apparent du Procès. Et c'est ce que la Muraille de Chine explique clairement : le mode fragmentaire de la muraille a été voulu par le Conseil des chefs ; et les fragments renvoient tellement à la transcendance impériale d'une unité cachée que certains pensent que la muraille discontinue trouve sa seule finalité dans une *Tour* (« D'abord la muraille, puis la tour »).

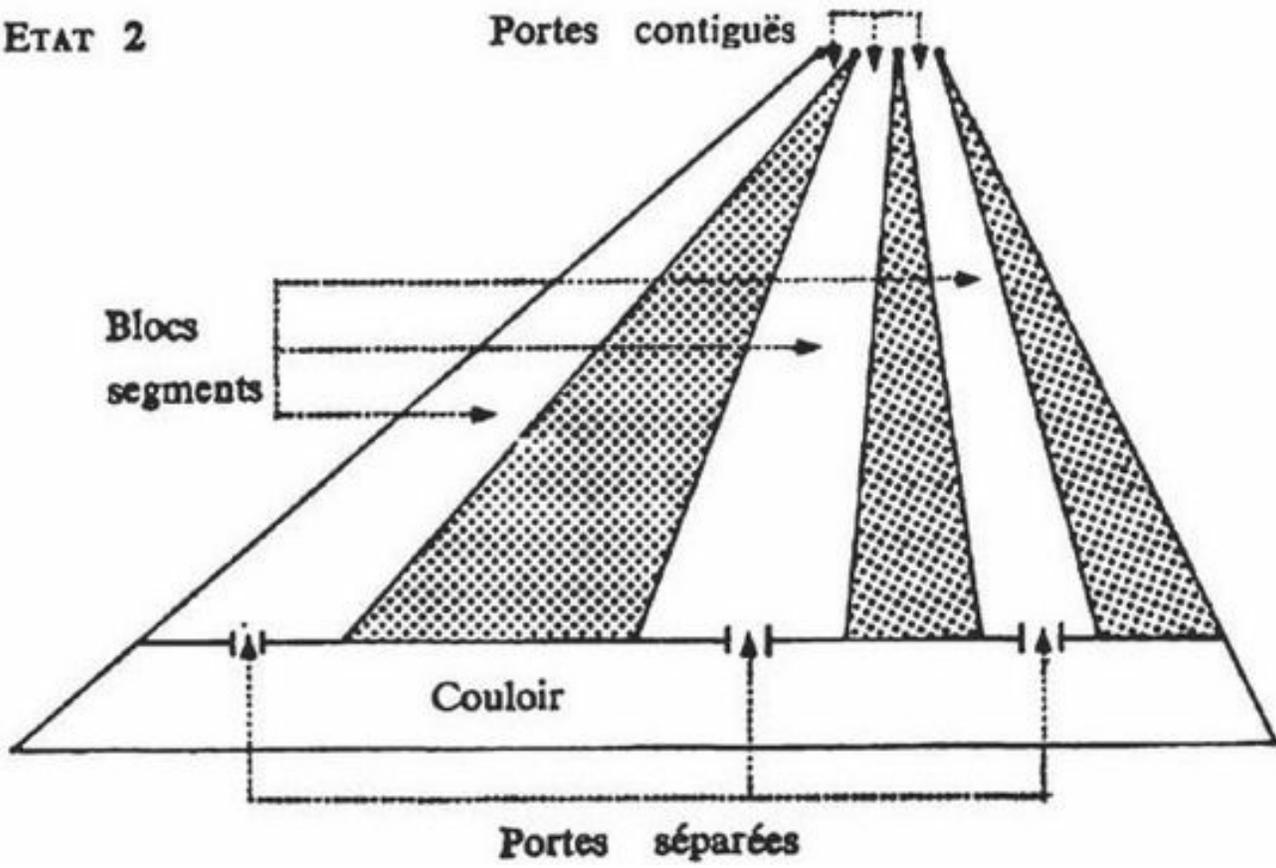
Kafka ne renoncera pas à ce principe des blocs discontinus ou des fragments distants, tournant autour d'une loi transcendante inconnue. Pourquoi y renoncerait-il, puisque c'est un état du monde, même apparent (et qu'est-ce que l'astronomie ?), et puisque cet état fonctionne effectivement dans son œuvre. Mais nous devons y joindre des constructions d'une autre nature, qui répondent aux découvertes de romans, lorsque K s'aperçoit de mieux en mieux que la loi transcendante impériale renvoie en fait à une justice immanente, à un agencement immanent de justice. La loi paranoïaque fait place à une loi-schize ; l'acquittement apparent fait place à l'atermoiement illimité ; la transcendance du devoir sur le champ social fait place à une immanence du désir nomade à travers tout ce champ. C'est dit clairement dans la Muraille de Chine, sans être développé : il y a les nomades qui témoignent d'une autre loi, d'un autre agencement, et qui balaient tout sur leur passage, de la frontière à la capitale, l'empereur et sa garde étant cantonnés derrière la fenêtre ou derrière les grilles. Alors Kafka ne procède plus par infini-limité-discontinu, mais par fini-contigu-continu-illimité. (La continuité lui semblera toujours la condition d'écrire, non seulement d'écrire des romans, mais même des nouvelles, par exemple le Verdict. L'inachevé n'est plus le fragmentaire, mais l'illimité)(78).

Que se passe-t-il du point de vue du continu ? Kafka n'abandonne pas les blocs. Mais on dirait d'abord que ces blocs, au lieu de se distribuer sur un cercle dont seulement quelques arcs discontinus sont tracés, s'alignent sur un couloir ou corridor : chacun forme alors un segment plus ou moins lointain sur cette ligne droite illimitée. Mais cela ne fait pas encore un changement suffisant. Il faut que les blocs eux-mêmes, puisqu'ils persistent, changent au moins de forme en passant d'un point de vue à l'autre. Et en effet, s'il est vrai que chaque bloc-segment a une ouverture ou une porte sur la

ligne du couloir, généralement fort loin de la porte ou de l'ouverture du bloc suivant, tous les blocs n'en ont pas moins des portes de derrière qui, elles, sont contiguës. C'est la topographie la plus frappante chez Kafka, et qui n'est pas seulement une topographie « mentale » : deux points diamétralement opposés se révèlent bizarrement en contact. Cette situation se retrouve constamment dans le Procès, où K, ouvrant la porte d'un cagibi tout proche de son bureau à la banque, se trouve dans un lieu de justice où l'on châtie les deux inspecteurs ; allant voir Titorelli « dans un faubourg diamétralement opposé à celui du tribunal », il s'aperçoit que la porte du fond dans la chambre du peintre donne précisément sur ces mêmes locaux de justice. Il en est de même dans Amérique, et dans le Château. Deux blocs sur une ligne continue illimitée, ayant des portes très éloignées l'une de l'autre, n'en ont pas moins des portes de derrière contiguës, et qui les rendent eux-mêmes contigus. Et encore nous simplifions : le couloir peut être coudé, la petite porte peut être rabattue sur la ligne de couloir, si bien que les choses sont encore plus surprenantes. Et puis la ligne de couloir, la ligne droite illimitée réserve d'autres surprises, parce qu'elle peut se conjuguer dans une certaine mesure avec le principe du cercle discontinu et de la tour (ainsi la villa d'Amérique, ou bien le Château qui comporte une tour autant qu'un ensemble de petites maisons contiguës).



ETAT 2



Essayons de représenter sommairement ces deux états d'architecture :

*État 1**État 2*

Vu d'en haut ou d'en bas

Vu de face, du corridor

Escaliers

Plafond bas

Plongées et contre-plongées

Grand angle et profondeur de champ

Discontinuité des blocs-arcs

Illimité du couloir immant

Modèle astronomique

Modèle terrestre ou souterrain

Distant et proche

Lointain et contigu

Remarque I : Nous devons insister à la fois sur la distinction réelle des deux états d'architecture, et sur leur pénétration possible mutuelle. Ils sont distincts parce qu'ils correspondent à deux bureaucraties différentes, la vieille et la nouvelle, la vieille bureaucratie chinoise impériale despotique, la nouvelle bureaucratie capitaliste ou socialiste. Ils se pénètrent parce que la nouvelle bureaucratie ne dégage pas facilement ses formes : non seulement beaucoup de gens « croient » à la vieille bureaucratie (notion de croyance chez Kafka), mais celle-ci n'est pas un masque pour la nouvelle. La bureaucratie moderne naît naturellement dans des formes archaïques, qu'elle réactive et qu'elle change en leur donnant une fonction parfaitement actuelle. C'est pourquoi les deux états d'architecture ont une coexistence essentielle, que Kafka décrit dans la plupart de ses textes : les deux états fonctionnent l'un dans l'autre, et dans le monde moderne. Étagement de la hiérarchie céleste, et contiguïté des bureaux presque souterrains. Kafka personnellement est à la charnière des deux bureaucraties : la compagnie d'assurances, puis les Assurances sociales où il travaille s'occupent des affaires d'un capitalisme avancé, mais ont elles-mêmes une structure archaïque et déjà dépassée de vieux capitalisme et d'ancienne bureaucratie. Plus généralement, il est difficile de penser que Kafka, très attentif à la révolution de 17, n'ait pas entendu parler vers la fin de sa vie des projets de l'avant-garde et des constructivistes russes. Le projet de Tatlin pour la III^e Internationale est de 1920 : tour en spirale avec quatre chambres rotatives, tournant dans des rythmes différents suivant un modèle astronomique (le législatif, l'exécutif, etc.). Le projet de Moholy-Nagy, Hongrois, est de 1922 : les gens deviennent « une partie de la fonction de la tour », qui comporte un chemin extérieur avec garde-fou, une spirale intérieure sans protection, dite « chemin des athlètes », un ascenseur et un grand balai. Avant-garde paranoïaque. Il semble que le fonctionnalisme le plus moderne ait plus ou moins volontairement réactivé les formes les plus archaïques ou légendaires. Là aussi, il y a pénétration mutuelle des deux bureaucraties, celle du passé et celle de l'avenir (on en est encore là aujourd'hui).

Compte tenu de ce mélange, on peut seulement distinguer comme deux pôles les *archaïsmes à fonction actuelle*, et les *néoformations*. Il nous semble que Kafka est un des premiers à prendre conscience de ce problème historique, au moins autant que certains de ses contemporains plus « engagés » tels les constructivistes et les futuristes. Par exemple, Khlebnikov invente deux langages, dont on s'est demandé dans quelle mesure ils se rejoignaient, dans quelle mesure ils se distinguaient : la « langue stellaire », astronomique, algorithmique, de logique pure et de haut formalisme ; et le « zaoum », souterrain, procédant par pure matière asignifiante, intensité, sonorité, contiguïté. Il y a là comme deux styles étonnants de bureaucratie, chacun poussé à l'extrême, c'est-à-dire suivant sa ligne de fuite. Avec de tout autres moyens, le problème de Kafka est le même, concernant pour lui aussi le langage, l'architecture, la bureaucratie, les lignes de fuite.

Remarque II : A quel point les deux états sont mêlés, il faudrait pour le montrer prendre l'exemple détaillé du Château. Car le château lui-même garde beaucoup de structures correspondant au premier état (la hauteur, la tour, la hiérarchie). Mais ces structures sont constamment corrigées, ou s'estompent au profit du second état (enchaînement et contiguïté des bureaux aux frontières mouvantes). Et surtout, l'Hôtel des Messieurs fait triompher le second état, avec son long couloir, ses chambres contiguës et sales où les fonctionnaires travaillent au lit.

Remarque III : Tout cela pourrait expliquer la rencontre d'Orson Welles avec Kafka. Le cinéma a avec l'architecture un rapport plus profond qu'avec le théâtre (Fritz Lang architecte). Or Welles a toujours fait coexister deux modèles architecturaux dont il se servait très consciemment. Le modèle 1 est celui des splendeurs et décadences, en archaïsmes mais à fonction parfaitement actuelle, montées et descentes suivant des escaliers infinis, plongées et contre-plongées. Le modèle 2 est celui des grands angles et profondeurs de champ, couloirs illimités, transversales contiguës. *Citizen Kane* ou la *Splendeur des Amberson* privilégient le premier modèle, la *Dame de Shanghai* le second. Le *Troisième Homme*, qui n'est pourtant pas signé Welles, réunit les deux dans ce mélange étonnant dont nous parlions : les escaliers archaïques, la grande roue verticale dans le ciel ; les égouts-rhizome à peine sous terre, avec la contiguïté des boyaux. Toujours la spirale paranoïaque infinie, et la ligne schizoïde illimitée. Le film sur le Procès combine encore mieux les deux mouvements ; et une scène comme celle de Titorelli, des petites filles, du long couloir en bois, des lointains et des contiguïtés soudaines, des lignes de fuite, montrent l'affinité du génie de Welles avec Kafka.

Remarque IV : Pourquoi avons-nous mis d'un même côté *le lointain et le contigu* (état 2), et d'un autre côté *le distant et le proche* (état 1) ? Ce n'est pas une question de mots, on pourrait en choisir d'autres, c'est une question d'expérience et de notion. Dans la figure architecturale de la muraille et de la tour, c'est vrai que les blocs qui font arcs de cercle sont proches les uns des autres : on les réunit par couples. C'est vrai aussi qu'ils sont et restent distants, parce que des brèches restent entre les couples, qui ne seront jamais comblées. Et puis la loi transcendante, la tour infinie est infiniment distante de chaque bloc ; et en même temps elle est toujours proche ne cessant d'envoyer son message à chacun, se rapprochant de l'un quand elle s'écarte de l'autre et inversement. La loi infiniment distante émet des hypostases, envoie des émanations toujours plus proches. Tantôt distant, tantôt proche, c'est la formule des périodes, ou des phases successives de l'acquiescement apparent. Distante et proche à la fois, c'est la formule de la loi qui règle ces périodes et ces phases (le grand paranoïaque n'est-il pas toujours sur notre dos, et pourtant retiré dans une distance infinie ?). Le texte de la Muraille de Chine, « Un Message impérial », résume bien cette situation : l'empereur est proche de chacun de nous, et nous envoie son émanation, mais il n'est pas moins le Tout-distant, car le message n'arrivera jamais, trop de milieux à traverser, trop de choses faisant obstacle, elles-mêmes distantes les unes des autres. Cependant, de l'autre côté, il y a *lointain et contigu*. Lointain s'oppose à proche, contigu s'oppose à distant. Mais, aussi bien, dans le groupement des expériences ou des

notions, lointain s'oppose à distant, contigu s'oppose à proche. En effet, les bureaux sont très lointains les uns des autres, par la longueur de couloir qui les sépare (ils ne sont pas proches), mais ils sont contigus par les portes de derrière qui les réunissent, sur cette même ligne encore (ils ne sont pas distants). Le texte essentiel à cet égard serait le court aphorisme où Kafka dit que le village contigu est en même temps si lointain qu'il faut plus d'une existence pour y parvenir. Problème kafkaïen : faut-il « croire » que ce texte dit la même chose que celui du Message impérial ? Ne faut-il pas croire plutôt qu'il dit exactement le contraire ? Car proche *et* distant font partie de la même dimension, la hauteur, parcourue par l'axe d'un mouvement qui trace la figure d'un cercle où un point s'écarte et se rapproche. Mais contigu *et* lointain font partie d'une autre dimension, la longueur, la ligne droite rectiligne, transversale à la trajectoire du mouvement, et qui rend contigus les segments les plus lointains. Pour être plus concret, on dira que le père et la mère, par exemple dans la Métamorphose, sont proches et distants : ce sont des émanations de la Loi. Mais la sœur, elle, n'est pas proche : elle est contiguë, contiguë et lointaine. Ou bien le bureaucrate, « l'autre » bureaucrate, est toujours contigu, contigu et lointain.

Les deux groupes architecturaux qui fonctionnent se répartissent donc ainsi : d'une part l'infini-limité-discontinu-proche et distant ; d'autre part l'illimité-continu-fini-lointain et contigu. Or, de part et d'autre, Kafka procède par *blocs*. « Blocs », la chose et le mot apparaissent constamment dans le Journal, tantôt pour désigner des unités d'expression, tantôt des unités de contenu, et pour marquer tantôt un défaut, tantôt une vertu. La vertu, c'est « faire un bloc de toutes (ses) forces »(79). Mais le défaut c'est qu'il y a aussi des blocs d'artifice ou de stéréotypie. Kafka qualifie ainsi le procédé de composition de Dickens, qu'il admire beaucoup et dont il prend modèle pour Amérique. Son admiration ne va pourtant pas sans réticence, concernant cette constitution des blocs chez Dickens : « Grossières descriptions de caractères, véritables blocs qui sont amenés artificiellement pour chaque personnage et sans lesquels Dickens ne serait pas même une seule fois en mesure de grimper rapidement jusqu'en haut de son histoire »(80). Et, à travers l'œuvre même de Kafka, nous croyons que les blocs changent de nature et de fonction, tendant vers un usage de plus en plus sobre et affiné. En un premier sens, il y a les blocs qui correspondent à la construction fragmentaire de la Muraille de Chine : blocs séparés qui se distribuent en arcs de cercle discontinus (*blocs-arcs*). En un second sens, les blocs sont des segments bien déterminés qui s'alignent déjà sur une droite illimitée, mais avec des intervalles variables : telle est la composition d'Amérique, aussi bien du point de vue de l'expression que des contenus, la villa, l'hôtel, le théâtre (*blocs-segments*). Mais le Procès donne à la méthode une nouvelle perfection : la contiguïté des bureaux. Les segments sur la ligne droite illimitée deviennent contigus, si éloignés soient-ils les uns des autres ; aussi perdent-ils leurs limites précises, au profit de barrières mouvantes qui se déplacent et se précipitent avec eux dans la segmentation continue (*blocs-séries*). Et sans doute cette perfection topographique est portée au plus haut point dans le Procès plus encore que dans le Château. Mais, inversement, si le Château opère pour son compte un autre progrès, c'est qu'il rompt avec ce qui était trop spatial dans le Procès, pour amener en plein jour ce qui était déjà là, mais encore recouvert dans les figures d'espace : les séries deviennent intensives, le voyage se révèle en intensité, la carte est une carte d'intensités, et les barrières mouvantes sont elles-mêmes des « Seuils » (*blocs d'intensités*). C'est ainsi que tout le premier chapitre du Château fonctionne déjà sur ce mode, de seuil en seuil, d'intensités basses en intensités hautes et inversement, dans une cartographie qui n'est certes pas intérieure ou subjective, mais qui a cessé d'être spatiale avant tout. Intensité basse de la tête penchée, intensité haute de la tête qui se redresse et du son qui file, passage d'une scène à l'autre par seuils : le langage devenu intensif fait filer les contenus suivant cette nouvelle carte.

Ce qui implique un certain moyen, à la fois comme procédure d'expression et procédé de contenu. Ce moyen était déjà présent dans Amérique et dans le Procès. Mais il se révèle maintenant avec une

force particulière, et donne aux blocs leur cinquième et dernier sens, en tant que *blocs d'enfance*. La mémoire de Kafka ne fut jamais bonne ; tant mieux, car le souvenir d'enfance est incurablement œdipien, empêche et bloque le désir sur une photo, rabat la tête du désir et le coupe de toutes ses connexions (« Des souvenirs, n'est-ce pas ? lui dis-je. En soi le souvenir est triste, triste aussi son objet ! »)(81). Le souvenir opère une reterritorialisation de l'enfance. Mais le bloc d'enfance fonctionne tout autrement : il est la seule vraie vie de l'enfant ; il est déterritorialisant ; il se déplace dans le temps, avec le temps, pour réactiver le désir et en faire proliférer les connexions ; il est intensif et, même dans les plus basses intensités, en relance une haute. L'inceste avec la sœur, l'homosexualité avec l'artiste sont de tels blocs d'enfance (comme en témoigne déjà le bloc des petites filles chez Titorelli). Le premier chapitre du Château fait fonctionner un bloc d'enfance d'une manière exemplaire, lorsque K, à un moment de basse intensité (déception devant le Château), relance ou réactive l'ensemble en injectant dans la tour du château le clocher déterritorialisé de son village natal. Assurément, les enfants ne vivent pas comme nos souvenirs d'adultes nous le font croire, ni même comme ils le croient d'après leurs propres souvenirs presque contemporains de ce qu'ils font. Le souvenir dit « père! mère ! » mais le bloc d'enfance est ailleurs, dans de plus hautes intensités que l'enfant compose avec ses sœurs, ses camarades, ses travaux et ses jeux, et tous les personnages non parentaux sur lesquels il déterritorialisait ses parents chaque fois qu'il peut. Ah, la sexualité infantile, ce n'est certes pas Freud qui en donne une bonne idée. Certes, l'enfant ne cesse pas de se reterritorialisier sur ses parents (la photo) ; c'est qu'il a besoin d'intensités basses. Mais, dans ses activités comme dans ses passions, il est à la fois le plus déterritorialisé et le plus déterritorialisant, l'Orphelin(82). Aussi forme-t-il un bloc de déterritorialisation, qui se déplace avec le temps, sur la ligne droite du temps, venant réanimer l'adulte comme on réanime une marionnette, et lui réinjectant des connexions vivantes.

Les blocs d'enfance, non seulement comme réalités, mais, comme méthode et discipline, ne cessent pas de se déplacer dans le temps, injectant de l'enfant dans l'adulte, ou de l'adulte supposé dans le véritable enfant. Or ce transport produit chez Kafka et dans son œuvre un très curieux *maniérisme*. Ce n'est pas du tout le maniérisme par symboles et par allégories de l'école de Prague. Ce n'est pas non plus le maniérisme de ceux qui « font » l'enfant, c'est-à-dire qui l'imitent ou le représentent. C'est un maniérisme de sobriété, sans souvenir, où l'adulte est pris dans un bloc d'enfance, sans cesser d'être adulte, comme l'enfant peut être pris dans un bloc d'adulte sans cesser d'être enfant. Ce n'est pas un échange artificiel de « rôles », c'est, là encore, la stricte contiguïté de deux segments lointains. Un peu comme nous l'avons vu pour le devenir-animal : un devenir-enfant de l'adulte pris dans l'adulte, un devenir-adulte de l'enfant pris dans l'enfant, les deux contigus. Le Château présente éminemment ces scènes intensives maniéristes : dans le premier chapitre, les hommes qui se baignent et se retournent dans le baquet, tandis que les enfants regardent et sont éclaboussés ; et inversement, plus tard, le petit Hans, le fils de la dame en noir, « guidé par une foule d'idées enfantines, enfantines comme l'était la gravité dont tous ses actes étaient empreints », adulte comme un enfant peut l'être (on retrouve alors la référence à la scène du baquet). Mais déjà dans le Procès il y a une grande scène maniériste : lorsque les policiers sont punis, tout le passage est traité en bloc d'enfance, chaque ligne montre que ce sont des enfants qu'on fouette et qui crient, à moitié sérieux seulement. Il semble bien à cet égard que les enfants, selon Kafka, aillent plus loin que les femmes : ils forment un bloc de transport et de déterritorialisation plus intense que la série féminine, ils sont pris dans un maniérisme plus fort ou dans un agencement plus machinique (ainsi les petites filles chez Titorelli ; et, dans Tentation au village, le rapport avec la dame et le rapport avec les enfants sont dans une position respective complexe). Encore faudrait-il parler d'un autre maniérisme chez Kafka, une sorte de maniérisme mondain : « L'horrible politesse » des deux messieurs du Procès qui viennent exécuter K, à laquelle K répond en enfilant ses gants neufs ; et puis la manière dont ils se

repassent le couteau de boucher par-dessus le corps de K. Les deux maniérismes ont comme des fonctions complémentaires opposées : le maniérisme de politesse tend à éloigner le contigu (Garde tes lointains ! Une courbette, un salut trop appuyé, une soumission trop insistante, et c'est une façon de dire merde). Le maniérisme d'enfance fait plutôt l'opération inverse. Mais, à eux deux, les deux manières, les deux pôles du maniérisme, constituent la clownerie schizo de Kafka. Les schizophrènes connaissent bien l'une comme l'autre, c'est leur façon de déterritorialiser les coordonnées sociales. Il est probable que Kafka s'en servait admirablement, dans sa vie autant que dans son œuvre : l'art machinique de la marionnette (Kafka parle souvent de ses maniérismes personnels, crissement de mâchoire et contractures, qui vont presque jusqu'à la catatonie)[\(83\)](#).

chapitre 9

qu'est-ce qu'un agencement ?

Un agencement, objet par excellence du roman, a deux faces : il est agencement collectif d'énonciation, il est agencement machinique de désir. Non seulement Kafka est le premier à démonter ces deux faces, mais la combinaison qu'il en donne est comme une signature à laquelle les lecteurs le reconnaissent nécessairement. Soit le premier chapitre d'Amérique, publié séparément sous le titre « Le Chauffeur ». Il s'agit bien de la chaufferie comme machine : K se réclame constamment de son intention d'être ingénieur, ou du moins mécanicien. Si la chaufferie cependant n'est pas décrite pour elle-même (le bateau d'ailleurs est arrêté), c'est que jamais une machine n'est simplement technique. Au contraire, elle n'est technique que comme machine sociale, prenant des hommes et des femmes dans ses rouages, ou plutôt ayant des hommes et des femmes parmi ses rouages, non moins que des choses, des structures, des métaux, des matières. Bien plus, Kafka ne pense pas seulement aux conditions du travail aliéné, mécanisé, etc. : il connaît tout cela de très près, mais son génie est de considérer que les hommes et les femmes font partie de la machine, non seulement dans leur travail, mais encore plus dans leurs activités adjacentes, dans leur repos, dans leurs amours, dans leurs protestations, leurs indignations, etc. Le mécanicien est une partie de la machine, non seulement en tant que mécanicien, mais au moment où il cesse de l'être. Le chauffeur fait partie de la « chambre des machines », même et surtout quand il poursuit Line venue de la cuisine. La machine n'est pas sociale sans se démonter dans tous les éléments connexes, qui font machine à leur tour. La machine de justice n'est pas dite machine métaphoriquement : c'est elle qui fixe le sens premier, non seulement avec ses pièces, ses bureaux, ses livres, ses symboles, sa topographie, mais aussi avec son personnel (juges, avocats, huissiers), ses femmes attenantes aux livres pornos de la loi, ses accusés qui fournissent une matière indéterminée. Une machine à écrire n'existe que dans un bureau, le bureau n'existe qu'avec des secrétaires, des sous-chefs et des patrons, avec une distribution administrative, politique et sociale, mais érotique aussi, sans laquelle il n'y aurait pas et il n'y aurait jamais eu de « technique ». C'est que la machine est désir, non pas que le désir soit désir *de* la machine, mais parce que le désir ne cesse de faire machine dans la machine, et de constituer un nouveau rouage à côté du rouage précédent, indéfiniment, même si ces rouages ont l'air de s'opposer, ou de fonctionner de manière discordante. Ce qui fait machine, à proprement parler, ce sont les connexions, toutes les connexions qui conduisent le démontage.

Que la machine technique ne soit elle-même qu'une pièce dans un agencement social *qu'elle suppose*, et qui mérite seul d'être appelé « machinique », cela nous prépare à l'autre aspect : l'agencement machinique de désir est aussi agencement collectif d'énonciation. C'est pourquoi le premier chapitre d'Amérique est traversé par la protestation du chauffeur allemand, qui se plaint de son supérieur immédiat roumain, et de l'oppression que les Allemands subissent sur le bateau. L'énoncé peut être de soumission, de protestation, de révolte, etc., il fait pleinement partie de la machine. L'énoncé est toujours juridique, c'est-à-dire se fait d'après des règles, précisément parce qu'il constitue le vrai mode d'emploi de la machine. Non pas au sens où la différence des énoncés compterait peu : il importe beaucoup au contraire de savoir si c'est une révolte ou une requête (Kafka dira lui-même qu'il s'étonne de la docilité des ouvriers accidentés : « Au lieu de prendre la maison

d'assaut et de tout mettre à sac, ils viennent nous solliciter »(84)). Mais requête, révolte ou soumission, l'énoncé démonte toujours un agencement dont la machine est une partie ; il est lui-même une partie de la machine, qui va faire machine à son tour, pour rendre possible le fonctionnement de l'ensemble, ou pour le modifier, ou pour le faire sauter. Une femme demande à K dans le Procès : Est-ce des réformes que tu veux introduire ? Dans le Château, K se situe immédiatement dans un rapport de « combat » avec le château (et, dans une variante, l'intention combative apparaît encore plus nettement). Mais, de toutes manières, il y a des règles qui sont les règles du démontage, où l'on ne sait plus très bien si la soumission ne cache pas la plus grande révolte, et si le combat n'implique pas la pire adhésion. Dans les trois romans, K se reconnaît à ce mélange étonnant : il est ingénieur ou mécanicien suivant les rouages de la machine, il est juriste et procédurier suivant les énoncés de l'agencement (il suffit que K se mette à parler pour que son oncle, qui ne l'a pourtant jamais vu, le reconnaisse : « Tu es mon cher neveu ! Voilà un bon moment que je commençais à m'en douter... »). Pas d'agencement mécanique qui ne soit agencement social de désir, pas d'agencement social de désir qui ne soit agencement collectif d'énonciation.

Kafka personnellement est à la frontière. Il n'est pas seulement à la charnière de deux bureaucraties, la vieille et la nouvelle. Il est à la charnière de la machine technique et de l'énoncé juridique. Il a l'expérience de leur réunion dans un même agencement. Aux Assurances sociales, il s'occupe des accidents de travail, des coefficients de sécurité des types de machines, des conflits patrons-ouvriers et des énoncés correspondants(85). Et certes, dans l'œuvre de Kafka, il ne s'agit pas de la machine technique pour elle-même, ni de l'énoncé juridique pour lui-même ; mais la machine technique fournit le modèle d'une forme de contenu valable pour tout le champ social, et l'énoncé juridique, le modèle d'une forme d'expression valable pour tout énoncé. L'essentiel chez Kafka, c'est que la machine, l'énoncé et le désir fassent partie d'un seul et même agencement, qui donne au roman son moteur et son objet illimités. Il est choquant de voir Kafka ramené par certains critiques à la littérature du passé, même si on lui prête l'idée d'en faire une espèce de Somme ou de Bibliographie universelle, une Œuvre totale à force de fragments. C'est une vue trop française. Pas plus que Don Quichotte, Kafka ne se passe dans les livres. Sa bibliothèque idéale ne comprendrait que des livres d'ingénieurs ou de machinistes, et de juristes énonciateurs (plus quelques auteurs qu'il aime pour leur génie, mais aussi pour des raisons secrètes). Sa littérature n'est pas un voyage à travers le passé, c'est celle de notre avenir. Deux problèmes passionnent Kafka : *quand peut-on dire qu'un énoncé est nouveau ?* pour le pire ou pour le mieux – *quand peut-on dire qu'un nouvel agencement se dessine ?* diabolique ou innocent, ou même les deux à la fois. Exemple du premier problème : quand le mendiant de la Muraille de Chine apporte un manifeste écrit par les révolutionnaires de la province à côté, les signes utilisés « ont pour nous un caractère archaïque », qui nous font dire : « Vieilles histoires connues depuis longtemps et depuis longtemps oubliées ». Exemple du second : *les puissances diaboliques de l'avenir qui déjà frappent à la porte*, capitalisme, stalinisme, fascisme. C'est tout cela que Kafka écoute, et pas le bruit des livres, mais le son d'un futur contigu, la rumeur de nouveaux agencements qui sont de désirs, de machines et d'énoncés, et qui s'insèrent dans les vieux agencements ou qui rompent avec eux.

Et d'abord, en quel sens l'énoncé est-il toujours collectif, même quand il semble émis par une singularité solitaire comme celle de l'artiste ? C'est que l'énoncé ne renvoie jamais à un sujet. Il ne renvoie pas davantage à un double, c'est-à-dire à deux sujets dont l'un agirait comme cause ou sujet d'énonciation, et l'autre comme fonction ou sujet d'énoncé. Il n'y a pas un sujet qui émet l'énoncé, ni un sujet dont l'énoncé serait émis. Il est vrai que les linguistes qui se servent de cette complémentarité la définissent d'une manière plus complexe et considèrent « l'empreinte du procès d'énonciation dans l'énoncé » (cf. les termes du type *je, tu, ici, maintenant*). Mais de quelque manière que ce rapport soit conçu, nous ne croyons pas que l'énoncé puisse être rapporté à un sujet, dédoublé ou non, clivé ou

non, réfléchi ou non. Revenons au problème de la production de nouveaux énoncés ; et au problème de la littérature dite mineure, puisque celle-ci, nous l'avons vu, est dans la situation exemplaire de produire des énoncés nouveaux. Or, quand un énoncé est produit par un Célibataire ou une singularité artiste, il ne l'est qu'en fonction d'une communauté nationale, politique et sociale, même si les conditions objectives de cette communauté ne sont pas encore données pour le moment en dehors de l'énonciation littéraire. D'où les deux thèses principales de Kafka : la littérature comme montre qui avance, et comme affaire du peuple. L'énonciation littéraire la plus individuelle est un cas particulier d'énonciation collective. C'est même une définition : un énoncé est littéraire lorsqu'il est « assumé » par un Célibataire qui devance les conditions collectives de l'énonciation. Ce qui ne veut pas dire que cette collectivité, pas encore donnée (pour le meilleur ou pour le pire), soit à son tour le vrai sujet de l'énonciation, ni même le sujet dont on parle dans l'énoncé : dans l'un ou l'autre de ces cas, on tomberait dans une sorte de science-fiction. Pas plus que le Célibataire n'est un sujet, la collectivité n'est un sujet, ni d'énonciation ni d'énoncé. Mais le célibataire actuel et la communauté virtuelle – tous les deux réels – sont les pièces d'un agencement collectif. Et il ne suffit pas de dire que l'agencement produit l'énoncé comme le ferait un sujet ; il est en lui-même agencement d'énonciation dans un procès qui ne laisse pas de place à un sujet quelconque assignable, mais qui permet d'autant plus de marquer la nature et la fonction des énoncés, puisque ceux-ci n'existent que comme rouages d'un tel agencement (pas comme des effets ni des produits).

C'est pourquoi il est inutile de se demander qui est K. Est-il le même dans les trois romans ? Est-il différent de lui-même dans chaque roman ? On peut dire tout au plus que, dans ses lettres, Kafka se sert complètement du Double, ou de l'apparence des deux sujets, d'énonciation et d'énoncé : mais il ne s'en sert que pour un jeu et une entreprise bizarre, mettant la plus grande ambiguïté dans leur distinction, n'ayant d'autre souci que de brouiller la piste et de faire qu'ils échangent leur rôle respectif. Dans les nouvelles, c'est déjà l'agencement qui prend la place de tout sujet. Mais ou bien c'est une machine transcendante et réifiée, qui garde la forme d'un sujet transcendantal ; ou bien c'est un devenir-animal qui supprime déjà le problème du sujet, mais qui joue seulement le rôle d'indice de l'agencement ; ou bien c'est le devenir-collectif moléculaire, que l'animal indiquait précisément, mais qui a encore l'air de fonctionner comme sujet collectif (le peuple des souris, le peuple des chiens). Kafka, dans sa passion d'écrire, conçoit explicitement les nouvelles comme une contrepartie des lettres, comme un moyen de conjurer les lettres et le piège persistant de la subjectivité. Mais les nouvelles restent imparfaites à cet égard, de simples paliers ou répits d'une nuit. C'est avec les projets de romans que Kafka atteint à la solution finale, il est vrai illimitée : K ne sera pas un sujet, mais *une fonction générale qui prolifère sur elle-même*, et qui ne cesse de se segmentariser, et de filer sur tous les segments. Encore faut-il préciser chacune de ces notions. D'une part, « général » ne s'oppose pas à individu ; « général » désigne une fonction, l'individu le plus solitaire a une fonction d'autant plus générale qu'il se connecte à tous les termes des séries par lesquels il passe. Dans le Procès, K est banquier, et, sur ce segment, en connexion avec toute une série de fonctionnaires, de clients, et avec sa petite amie Elsa ; mais il est aussi arrêté, en connexion avec des inspecteurs, des témoins, et avec Mlle Bürstner ; et il est accusé, en connexion avec des huissiers, des juges, et avec la laveuse ; et il est procédurier, en connexion avec des avocats et avec Leni ; et il est artiste, en connexion avec Titorelli et les petites filles... On ne peut pas mieux dire que la fonction générale est indissolublement sociale et érotique : le fonctionnel, c'est à la fois le fonctionnaire et le désir. D'autre part, il est vrai que les doubles continuent à jouer un grand rôle dans chacune de ces séries de la fonction générale, mais comme points de départ, ou comme un dernier hommage au problème des deux sujets ; ça n'en est pas moins dépassé, et K prolifère sur soi, sans avoir besoin de se dédoubler ni de passer par des doubles. Enfin, il s'agit moins de K comme fonction générale assumée par un individu que comme *fonctionnement d'un agencement polyvoque dont l'individu solitaire est une partie*, la collectivité qui

s'approche une autre partie, un autre rouage – sans qu'on sache encore quel est cet agencement : fasciste ? révolutionnaire ? socialiste ? capitaliste ? ou même les deux à la fois, liés de la façon la plus répugnante ou la plus diabolique ?, on ne sait pas, mais on a nécessairement des idées sur tous ces points, Kafka nous a appris à en avoir.

Pourquoi, dès lors, dans l'agencement de désir, l'aspect « juridique » d'énonciation l'emporte-t-il sur l'aspect « machinique » de l'énoncé ou de la chose elle-même ? Ou, en tout cas, s'il ne l'emporte pas, il le devance. Le respect des formes chez Kafka, l'extraordinaire respect des trois K pour les grands ensembles d'Amérique, pour l'appareil déjà stalinien de justice, pour la machine déjà fasciste du Château, ne témoigne d'aucune soumission, mais des exigences et nécessités d'une énonciation en règle. C'est en cela que le droit sert à Kafka. L'énonciation précède l'énoncé, non pas en fonction d'un sujet qui produirait celui-ci, mais en fonction d'un agencement qui fait de celle-là son premier rouage, avec les autres rouages qui suivent et se mettent en place au fur et à mesure. Dans chaque série du Château ou du Procès on peut trouver une énonciation, même rapide ou allusive, surtout asignifiante, pourtant immanente à toute la série : dans le premier chapitre du Château, telle phrase ou tel geste d'un paysan, de l'instituteur, etc., ne forment pas des énoncés, mais des énonciations jouant un rôle de connecteurs. Ce primat de l'énonciation nous renvoie encore aux conditions de la littérature mineure : c'est l'expression qui devance ou avance, c'est elle qui précède les contenus, soit pour préfigurer les formes rigides où ils vont se couler, soit pour les faire filer sur une ligne de fuite ou de transformation. Mais ce primat n'implique aucun « idéalisme ». Car les expressions ou les énonciations ne sont pas moins strictement déterminées par l'agencement que les contenus eux-mêmes. Et c'est un seul et même désir, un seul et même agencement qui se présente comme agencement machinique de contenu et agencement collectif d'énonciation.

L'agencement n'a pas seulement deux faces. D'une part, il est segmentaire, s'étendant lui-même sur plusieurs segments contigus, ou se divisant en segments qui sont à leur tour des agencements. Cette segmentarité peut être plus ou moins dure ou souple, mais cette souplesse est aussi contraignante et plus essoufflante que la dureté, comme dans le Château où les bureaux contigus semblent n'avoir que des barrières mobiles qui rendent encore plus insensée l'ambition de Barnabé : toujours un autre bureau après celui dans lequel on est entré, toujours un autre Klamme derrière celui qu'on a vu. Les segments sont à la fois des pouvoirs et des territoires : aussi captent-ils le désir, en le territorialisant, en le fixant, en le photographiant, en le collant sur une photo ou dans des vêtements moulants, en lui donnant une mission, en extrayant de lui une image de transcendance à laquelle il se prend, au point de s'opposer à lui-même cette image. Nous avons vu en ce sens comment chaque bloc-segment était une concrétion de pouvoir, de désir, et de territorialité ou de reterritorialisation, régie par l'abstraction d'une loi transcendante. Mais, d'autre part, on doit dire également qu'un agencement a des *pointes de déterritorialisation* ; ou, ce qui revient au même, qu'il a toujours une *ligne de fuite*, par laquelle il fuit lui-même, et fait filer ses énonciations ou ses expressions qui se désarticulent, non moins que ses contenus qui se déforment ou se métamorphosent ; ou encore, ce qui revient au même, que l'agencement s'étend ou pénètre dans un *champ d'immanence illimité* qui fait fondre les segments, qui libère le désir de toutes ses concrétions et abstractions, ou du moins lutte activement contre elles et pour les dissoudre. Ces trois choses sont bien la même : le champ de justice contre la loi transcendante ; la ligne continue de fuite contre la segmentarité des blocs ; les deux grandes pointes de déterritorialisation, l'une entraînant d'abord les expressions dans un son qui file ou dans un langage d'intensité (contre les photos), l'autre entraînant les contenus « la tête la première en culbutant » (contre la tête baissée du désir). Que la justice immanente, la ligne continue, les pointes ou singularités soient bien actives et créatrices, on le comprend d'après la manière dont elles s'agencent et font machine à leur tour. C'est toujours dans les conditions collectives, mais de minorité, dans les conditions de littérature et de politique « mineures », même si chacun de nous a dû découvrir en lui-

même sa minorité intime, son désert intime (compte tenu des dangers de la lutte minoritaire : se reterritorialiser, refaire des photos, refaire du pouvoir et de la loi, refaire aussi de la « grande littérature »).

Jusqu'à maintenant nous opposons la machine abstraite aux agencements machiniques concrets : la machine abstraite, c'était celle de la Colonie, ou bien Odradek, ou les balles de ping-pong de Blumfeld. Transcendante et réifiée, livrée aux exégèses symboliques ou allégoriques, elle s'opposait aux agencements réels qui ne valaient plus que pour eux-mêmes et se traçaient dans un champ d'immanence illimité – champ de justice contre construction de la loi. Mais, d'un autre point de vue, il faudrait renverser ce rapport. En un autre sens de « abstrait » (non figuratif, non signifiant, non segmentaire), c'est la machine abstraite qui passe du côté du champ d'immanence illimité et se confond maintenant avec lui dans le processus ou le mouvement du désir : alors les agencements concrets ne sont plus ce qui donne une existence réelle à la machine abstraite, en la destituant de sa feinte transcendante, c'est plutôt l'inverse, c'est la machine abstraite qui mesure en teneur le mode d'existence et de réalité des agencements d'après la capacité dont ils font preuve à défaire leurs propres segments, à pousser leurs pointes de déterritorialisation, à filer sur la ligne de fuite, à remplir le champ d'immanence. La machine abstraite, c'est le champ social illimité, mais c'est aussi le corps du désir, et c'est aussi l'œuvre continue de Kafka, sur lesquels les intensités sont produites et où s'inscrivent toutes les connexions et polyvocités. Citons en désordre quelques-uns des agencements de Kafka (on ne prétend pas en faire une liste exhaustive, puisque les uns peuvent en grouper déjà plusieurs autres, ou être eux-mêmes des parties d'autres) : l'agencement des lettres, la machine à faire des lettres ; l'agencement du devenir-animal, les machines animalières ; l'agencement du devenir-féminin, ou du devenir-enfantin, les « maniérismes » des blocs de femme ou d'enfance ; les grands agencements du type machines commerciales, machines hôtelières, bancaires, judiciaires, bureaucratiques, fonctionnaires, etc. ; l'agencement célibataire ou la machine artistique de minorité, etc. C'est évident qu'on dispose de plusieurs critères pour juger de leur teneur et de leur mode, même dans de petits détails :

1 °) Dans quelle mesure tel ou tel agencement peut-il se passer du mécanisme « loi transcendante » ? Moins il peut s'en passer, moins il est agencement réel, plus il est machine abstraite au premier sens du mot, plus il est despotique. Par exemple, l'agencement familial peut-il se passer d'une triangulation, l'agencement conjugal peut-il se passer d'un dédoublement, qui en font des hypostases légales plutôt que des agencements fonctionnels ? 2°) Quelle est la nature de la segmentarité propre à chaque agencement ? Plus ou moins dure ou souple dans la délimitation des segments, plus ou moins rapide ou lente dans leur prolifération ? Plus les segments sont durs ou lents, moins l'agencement est capable de fuir effectivement suivant sa propre ligne continue ou ses pointes de déterritorialisation, même si cette ligne est forte et ces pointes, intenses. Alors l'agencement fonctionne seulement comme indice plutôt que comme agencement réel-concret : il n'arrive pas à s'effectuer lui-même, c'est-à-dire à rejoindre le champ d'immanence. Et quelles que soient les issues qu'il indiquait, il est condamné à l'échec, et se fait rattraper par le mécanisme précédent. Exemple : l'échec du devenir-animal notamment dans la Métamorphose (reconstitution du bloc familial). Le devenir-féminin semble déjà beaucoup plus riche en souplesse et prolifération ; mais plus encore le devenir-enfantin, les petites filles de Titorelli. Les blocs d'enfance ou les maniérismes enfantins chez Kafka semblent avoir une fonction de fuite et de déterritorialisation plus intense que celle de la série féminine. 3°) Compte tenu de la nature de sa segmentarité et de la vitesse de ses segmentations, quelle est l'aptitude d'un agencement à déborder ses propres segments, c'est-à-dire à s'engouffrer sur la ligne de fuite et à se répandre dans le champ d'immanence ? Un agencement peut avoir une segmentarité souple et proliférante, et pourtant être d'autant plus oppressif, et exercer un pouvoir d'autant plus grand qu'il n'est même plus despotique, mais réellement machinique. Au lieu de

déboucher sur le champ d'immanence, il le segmentarise à son tour. La fausse fin du Procès opère même une retriangulation typique. Mais, indépendamment de cette fin, quelle est l'aptitude de l'agencement Procès, de l'agencement Château, à s'ouvrir sur un champ d'immanence illimité qui brouille tous les bureaux segmentaires, et qui ne survient pas comme une fin, mais déjà là à chaque limite et chaque moment ? Dans ces conditions seulement, ce n'est plus la machine abstraite (au premier sens transcendant) qui ne se réalise que dans l'agencement, c'est l'agencement qui tend vers la machine abstraite (au second sens immanent). 4°) Quelle est l'aptitude d'une machine littéraire, d'un agencement dénonciation ou d'expression, à former lui-même cette machine abstraite en tant que champ du désir ? Conditions d'une littérature mineure ? Quantifier l'œuvre de Kafka, ce serait faire jouer ces quatre critères, de quantités intensives, produire toutes les intensités correspondantes, des plus basses aux plus hautes : la fonction K. Mais c'est justement ce qu'il a fait, c'est justement son œuvre continue.

- 1 Le cou féminin recouvert ou nu, a autant d'importance que la tête masculine, penchée ou redressée : « Le col cerclé de velours noir », « la collerette en dentelle de soie », « le col de fine dentelle blanche », etc.
- 2 Déjà dans une lettre à un ami d'enfance, Oskar Pollak : « Lorsque le grand honteux se levait de son escabeau, il perçait tout droit le plafond avec son crâne anguleux, et il lui fallait contempler des toits de chaume sans y tenir spécialement ». Et *Journal* 1913 (Grasset, p. 280) : « Être tiré avec une corde qu'on vous a mise autour du cou, passer par la fenêtre du rez-de-chaussée d'une maison... »
- 3 Description d'un combat. (La première partie de Description d'un combat développe constamment ce double mouvement tête penchée-tête redressée, celle-ci en rapport avec des sons.)
- 4 Apparitions multiples du cri chez Kafka : crier pour s'entendre crier – le cri de mort de l'homme à la boîte fermée –. « Brusquement je poussai un cri. Rien que pour entendre un cri auquel rien ne répond en lui ôtant de sa force et qui, sans contrepartie, s'élève alors sans fin, même après s'être tu... » (*Contemplations*).
- 5 Par exemple, Marthe Robert ne propose pas seulement de Kafka une interprétation psychanalytique œdipienne, elle veut que les portraits et les photos soient des trompe-l'œil dont le sens doit être péniblement déchiffré, et que les têtes penchées signifient des recherches impossibles (*Œuvres complètes III, Cercle du livre précieux*, p. 380).
- 6 *Rapport pour une académie*.
- 7 Max Brod, *Franz Kafka*, Idées, Gallimard, p. 38 : « Kafka lui-même connaissait bien ces théories (freudiennes) et les a toujours considérées comme de grossières approximations qui ne tiennent pas compte des détails ou plutôt ne pénètrent pas jusqu'au cœur du conflit. » (Toutefois, Brod semble considérer que l'expérience œdipienne vaut d'abord pour l'enfant, et se trouve ensuite remaniée en fonction de l'expérience de Dieu ; pp. 57-58). Dans une lettre à Brod (novembre 1917, *Correspondance*, p. 236), Kafka dit que « les ouvrages psychanalytiques au premier abord vous rassasient de façon étonnante, tandis qu'immédiatement après on se retrouve avec la même vieille faim. »
- 8 Gustave Janouch, *Kafka m'a dit*, Calmann-Lévy, p. 45.
- 9 *Journal*, 24 janvier 1922, p. 538.
- 10 Théodore Herzl, cité par Wagenbach, *Franz Kafka, Années de jeunesse*, tr. fr. Mercure, p. 69.
- 11 Lettre à Brod, in Wagenbach, p. 156 : « Les puissances diaboliques, quel que fut leur message, ne faisaient qu'effleurer les portes par où (elles) se réjouissaient déjà terriblement de s'introduire un jour. »
- 12 Cf. par exemple, la longue méfiance de Kafka à l'égard du sionisme (en tant que reterritorialisation spirituelle et physique) : Wagenbach, pp. 164-167.
- 13 *Journal*, 1922, p.543
- 14 Il y a une autre version du même texte, où il est question d'un sanatorium : cf. la toux du singe.
- 15 Lettre à Brod, juin 1921, *Correspondance*, p. 394, et les commentaires de Wagenbach, p. 84.
- 16 *Journal*, 25 décembre 1911, p. 182.
- 17 *Journal*, 25 décembre 1911, p. 181 : « La littérature est moins l'affaire de l'histoire littéraire que l'affaire du peuple ».
- 18 Cf. *Préparatifs de nocce à la campagne*, p. 10 : « Tant que tu dis *on* au lieu de dire *je*, ce n'est rien ». Et les deux sujets apparaissent p. 12 : « Je n'ai même pas besoin d'aller à la campagne, ce n'est pas nécessaire. J'y envoie mon corps habillé... », tandis que le narrateur reste au lit comme un coléoptère, un lucane ou un hanneton. Sans doute y a-t-il là une origine du devenir-coléoptère de Grégoire dans *la Métamorphose* (de même Kafka renonce à aller rejoindre Felice et préfère rester couché). Mais, justement, dans *la Métamorphose*, l'animal prend la valeur d'un véritable devenir, et ne qualifie plus du tout la stagnance d'un sujet d'énonciation.
- 19 Cf. Michel Ragon, *Histoire de la littérature prolétarienne en France*, Albin Michel : sur la difficulté des critères, et la nécessité de passer par le concept de « littérature de seconde zone ».
- 20 *Journal*, 25 décembre 1911, p. 181 : La mémoire d'une petite nation n'est pas plus courte que celle d'une grande, elle travaille donc plus à fond le matériel existant. »
- 21 Cf. Wagenbach, l'excellent chapitre « Prague au tournant du siècle », sur la situation de la langue allemande en Tchécoslovaquie, et l'école de Prague.
- 22 Constance du thème des dents chez Kafka. Le grand-père boucher ; l'école ruelle de la Boucherie ; les mâchoires de Felice ; le refus de manger de la viande, sauf quand il couche avec Felice à Marienbad. Cf. l'article de Michel Cournot, *Nouvel Observateur*, 17/4/72, : « Toi qui as de si grandes dents. » C'est un des plus beaux textes sur Kafka. On trouvera une opposition semblable entre manger et parler chez Lewis Carroll, et une issue comparable dans le non-sens.
- 23 *Le Procès* : « Il finit bien par remarquer qu'on lui parlait, mais ne comprit pas ; il n'entendait qu'un grand vrombissement qui semblait emplir tout l'espace et que perçait incessamment une sorte de son aigu comme une sirène. »
- 24 *Journal*, p. 50.
- 25 *Journal*, p. 117 : « Sans aller jusqu'à exiger encore un sens, l'expression *fin de mois* restait pour moi un pénible secret », d'autant plus qu'elle se répétait tous les mois. – Kafka lui-même suggère que, si cette expression reste dénuée de sens, c'est par paresse et « faible curiosité ». Explication négative invoquant le manque ou l'impuissance, reprise par Wagenbach. Il est courant que Kafka présente ainsi, ou cache ainsi, ses objets de passion.
- 26 *Lettres à Milena*, Gallimard, p. 66. Fascination de Kafka pour les noms propres, à commencer par ceux qu'il invente : cf. *Journal*, p. 268 (à propos des noms du *Verdict*).
- 27 Les interprétations des commentateurs de Kafka sont d'autant plus mauvaises à cet égard, qu'elles se règlent sur des métaphores : ainsi Marthe Robert rappelle que les juifs sont *comme* des chiens ; ou encore « on traite l'artiste de crève-la-faim et Kafka en fait un champion de jeûne ; ou de parasite et il en fait une énorme vermine » (*Œuvres complètes*, Cercle du livre précieux, t. V, p. 311). Il nous semble que c'est une conception simpliste de la machine littéraire. – Robbe-Grillet a insisté sur la destruction de toute

métaphore par Kafka.

28 Cf. par exemple la Lettre à Pollak, 1902, *Correspondance*, pp. 26-27.

29 Cf. H. Vidal Sephiha, « Introduction à l'étude de l'intensif », in *Langages*. Nous empruntons le mot « tenseur » à J.-F. Lyotard, qui s'en sert pour indiquer le rapport de l'intensité et de la libido.

30 Sephiha, *ibid.* (« On peut penser que toute formule convoyant une notion négative de douleur, de mal, de peur, de violence, peut s'en délester pour n'en retenir que sa valeur limite, c'est-à-dire intensive » : par exemple le *sehr* allemand, « très », qui vient du moyen haut-allemand *sêr*, « douloureux »).

31 Wagenbach, pp. 78-88 (surtout 78, 81, 88).

32 *Journal*, p.17.

33 Henri Gobard, « De la véhicularité de la langue anglaise », in *Langues modernes*, janvier 1972 (et *Analyse tétraglossique*, à paraître).

34 Michel Foucault insiste sur l'importance de la distribution entre ce qui peut être dit dans une langue à un moment, et ce qui ne peut pas être dit (même si cela peut être *fait*). Georges Dévereux (cité par H. Gobard) analyse le cas des jeunes Mohaves qui parlent très aisément de leur sexualité dans leur langue vernaculaire, mais en sont incapables dans la langue véhiculaire que constitue pour eux l'anglais ; et ce n'est pas seulement parce que l'instituteur anglais exerce une fonction répressive, il y a là un problème de langues (cf. *Essais d'ethnopsychiatrie générale*, tr. fr. Gallimard, pp. 125-126).

35 Sur le cercle de Prague, et son rôle dans la linguistique, cf. *Change*, n^{os} 3 et 10. (Il est vrai que le cercle de Prague n'est formé qu'en 1926. Mais Jakobson vient en 1920 à Prague, où existe déjà toute une école tchèque animée par Mathesius, et liée à Anton Marty qui avait enseigné à l'université allemande. Kafka en 1902-1905 suivait les cours de Marty, disciple de Brentano, et participait aux réunions des brentanistes.)

36 Sur les rapports de Kafka avec Löwy et le théâtre yiddish, cf. Max Brod, pp. 173-181, et Wagenbach, pp. 163-167. Dans ce théâtre-mime, il devait y avoir beaucoup de têtes penchées et redressées.

37 « Discours sur la langue yiddish », in *Carnets*, Œuvres complètes, Cercle du livre précieux, t. VII, pp. 383-387.

38 Un directeur de revue dit de la prose de Kafka qu'elle a « un air de propreté d'enfant qui prend soin de sa personne » (cf. Wagenbach, p. 82).

39 *Le Grand Nageur* est sans doute un des textes les plus « beckettien » de Kafka : « Il me faut bien constater que je suis ici dans mon pays et que, en dépit de tous mes efforts, je ne comprends pas un mot de la langue que vous parlez... » (*Œuvres complètes*, V, p. 221).

40 *Journal*, p. 17.

41 Gustave Janouch, p. 138 (et p. 143 : « La forme n'est pas l'expression du contenu, mais son stimulant »).

42 Lettre à Brod, juillet 1912, *Correspondance*, p. 122.

43 Nous nous servons d'une étude inédite de Claire Parnet sur *Le Vampire et les lettres*, où le rapport Kafka-Dracula est précisément analysé. Cf. tous les textes que cite Elias Canetti, *L'Autre Procès, lettres de Kafka à Felice*, tr. fr. Gallimard ; mais, malgré ces textes, Canetti ne semble pas voir ce processus vampirique, et parie de la honte de Kafka pour son corps, de l'humiliation, de la détresse et du besoin de protection.

44 L'admirable texte dans les *Lettres à Milena*, p. 260. – Les machines à parier ou à écrire fascinent Kafka de toutes les manières, bureaucratiquement, commercialement, érotiquement Felice travaillait dans une entreprise de « paragraphes » dont elle devint directrice. Kafka est saisi d'une fièvre de conseils et de propositions, pour placer les paragraphes dans les hôtels, les bureaux de poste, les trains, les bateaux et les zeppelins, et pour les combiner avec des machines à écrire, avec des « praxinoscopes », avec le téléphone... Kafka est manifestement enchanté, il pense ainsi consoler Felice qui a envie de pleurer, « je sacrifie mes nuits à tes affaires, réponds-moi de façon détaillée... » (*Lettres à Felice*, I, Gallimard, pp. 297-300. Avec un grand élan commercial et technique, Kafka veut introduire la série des inventions diaboliques dans la bonne série des inventions bénéfiques).

45 *Lettres à Felice*, I, p. 117.

46 *Journal*, pp. 32-33.

47 « Diabolique en toute innocence » : cf. *Journal*, p. 373. Et, dans le *Verdict*, le père dit : « Tu étais au fond un enfant innocent, mais, plus au fond encore, un être diabolique. Et c'est pourquoi, sache ceci, je te condamne en cet instant à la noyade »

48 Les lettres de Proust sont avant tout des topographies d'obstacles, sociales, psychiques, physiques et géographiques ; et les obstacles sont d'autant plus grands que le correspondant est proche. C'est évident pour les lettres à Mme Strauss, qui a, comme Milena, tout un aspect Ange de la Mort. Mais, encore plus, dans les lettres de Proust à ses jeunes gens, abondent les obstacles topographiques concernant les lieux, et aussi concernant les heures, les moyens, les états d'âme, les conditions, les changements. Par exemple, à un jeune homme dont il semble bien que Proust n'ait plus envie qu'il vienne à Cabourg : « Vous êtes libre de décider ce que vous voudrez, et si c'était de venir, ne m'écrivez pas, mais télégraphiez-moi que vous arrivez tout de suite, et si possible par un train arrivant vers les 6 heures du soir, ou enfin vers la fin de l'après-midi, ou après dîner mais pas trop tard, et pas avant deux heures de l'après-midi, car je voudrais vous voir avant que vous n'ayez vu personne. Mais je vous explique tout cela pour le cas où vous viendriez... » etc.

49 Sur la prison, cf. *Journal*, p. 33.

50 Bachelard, *Lautréamont*, Ed. Corti : sur l'action pure, la vitesse et l'attaque comme caractères de ranimai selon Lautréamont, et sur la lenteur de Kafka comprise comme épuisement du « vouloir-vivre », cf. le premier chapitre.

51 Kafka oppose souvent deux types de voyage, l'un extensif et organisé, l'autre, intense, et par débris, naufrage ou fragments. Ce second voyage peut être sur place, dans « sa chambre », et d'autant plus intense : « On est couché tantôt contre ce mur, tantôt contre cet autre, c'est ainsi que la fenêtre voyage autour de vous. (...) Je n'ai que mes promenades à faire, et il est dit que cela doit suffire ; en revanche, il n'existe pas de lieu au monde où je ne puisse faire mes promenades » (*Journal*, p. 13). Amérique intensive, carte d'intensités.

[52](#) *Journal*, p. 427.

[53](#) *Journal*, pp. 492-493.

[54](#) *Lettres à Felice*, I, p. 116.

[55](#) Colère de Kafka lorsqu'il est traité d'écrivain intimiste : ainsi, dès le début des lettres à Felice, sa réaction violente contre les lecteurs ou les critiques qui parlent avant tout de vie intérieure. En France même, le premier succès de Kafka fut fondé sur ce malentendu : Kafka à la fois intime et symboliste, allégorique et absurde. On se reportera au texte excellent de Marthe Robert sur les conditions de la lecture de Kafka en France, « Citoyen de l'utopie » (reproduit dans *Les Critiques de notre temps et Kafka*, Garnier). On peut marquer le début des études sur Kafka lorsque des critiques allemands et tchèques ont fait valoir à la fois son appartenance à une bureaucratie forte (compagnie d'assurances, Assurances sociales), et son attirance pour les mouvements socialistes et anarchistes de Prague (ce qu'il cache souvent à Max Brod). Les deux livres de Wagenbach traduits en français (*Kafka par lui-même*, Seuil, et *Franz Kafka, Années de jeunesse*) sont essentiels pour toutes ces questions.

L'autre aspect, c'est le comique et la joie chez Kafka. Mais c'est le même aspect : la politique de l'énoncé et la joie du désir. Même si Kafka est malade ou mourant, même s'il brandit la culpabilité comme son cirque à lui, pour faire fuir ce qui l'ennuie. Ce n'est pas par hasard que toute interprétation à tendance névrotique insiste à la fois sur un côté tragique ou angoissé, et sur un côté apolitique. La gaieté de Kafka, ou de ce que Kafka écrit, n'est pas moins importante que sa réalité et sa portée politiques. La plus belle page du livre de Max Brod sur Kafka, c'est lorsque Brod raconte comme les auditeurs riaient à la lecture du premier chapitre du Procès, « d'un rire irrésistible » (p. 282). Nous ne voyons guère d'autres critères du génie : la politique qui le traverse, et la joie qu'il communique. Nous appelons interprétation basse, ou névrotique, toute lecture qui tourne le génie en angoisse, en tragique, en « affaire individuelle ». Par exemple Nietzsche, Kafka, Beckett, n'importe : ceux qui ne les lisent pas avec beaucoup de rires involontaires, et de frémissements politiques, déforment tout.

Dans ces composantes de l'œuvre de Kafka – lettres, nouvelles, romans – nous n'avons pas tenu compte de deux éléments : d'une part, de très courts textes, aphorismes sombres et paraboles relativement pieuses, ainsi dans la rupture en 1918 avec Felice, où Kafka est réellement triste, fatigué, donc incapable et sans désir d'écrire. D'autre part nous n'avons pas tenu compte du *Journal*, pour une raison inverse. C'est que le *Journal* traverse tout : le *Journal* est le rhizome lui-même. Ce n'est pas un élément au sens d'un aspect de l'œuvre, mais l'élément (au sens de milieu) dont Kafka déclare qu'il ne voudrait pas sortir, tel un poisson. C'est parce que cet élément communique avec tout le dehors, et distribue le désir des lettres, le désir des nouvelles, le désir des romans.

[56](#) Cf. Herman Uyttersprot, *Eine neue Ordnung der Werke Kafkas ?* Anvers, 1957.

[57](#) *Le Procès*, Gallimard, p. 154 : « Il était surtout nécessaire, s'il voulait parvenir au but, d'éliminer a priori toute idée de culpabilité. Il n'y avait pas de délit, le procès n'était pas autre chose qu'une grande affaire comme il en avait traité avantageusement pour la banque, une affaire à propos de laquelle, comme de règle, divers dangers se présentaient auxquels il fallait parer. »

[58](#) L'intimisme petit-bourgeois et l'absence de toute critique sociale seront d'abord les thèmes principaux de l'opposition des communistes à l'égard de Kafka. On se rappelle l'enquête de l'hebdomadaire *Action* en 1946, « Faut-il brûler Kafka ? » Puis, les choses se durcissant, Kafka sera de plus en plus dénoncé comme un antisocialiste actif, menant un combat contre le prolétariat à travers le portrait qu'il fait de la bureaucratie. Sartre intervient au congrès de la Paix à Moscou, en 1962, pour réclamer une meilleure analyse des rapports culture-politique, et de Kafka en particulier. Suivent deux colloques à Liblice, en Tchécoslovaquie (1963 et 1965), concernant Kafka. Les initiés y voient le signe d'un profond changement ; et, en effet, on entendit des communications importantes de Golsdtücker, de Fischer et de Karst. Mais il n'y avait pas de participants russes, les colloques eurent peu d'écho dans la presse littéraire. La R. D. A. fut seule à en parler beaucoup, pour les dénoncer. Ces colloques, et l'influence de Kafka, furent ensuite attaqués comme une des causes du « printemps de Prague ». Golsdtücker dit : « On nous accusait, Ernst Fischer et moi-même, d'avoir voulu éliminer de l'esprit des hommes socialistes le Faust de Goethe, symbole de la classe ouvrière, pour le remplacer par le triste héros de Kafka, Grégoire Samsa, métamorphosé en scarabée. » Golsdtücker dut émigrer en Angleterre, Karst en Amérique. Sur tous ces points, sur la position respective des différents gouvernements de l'Est, et sur les déclarations récentes de Karst et de Golsdtücker, cf. l'excellent article d'Antonin Liehm, « Franz Kafka dix ans après », *Les Temps modernes*, juillet 1973, n° 323 bis.

[59](#) *Le Procès*, p. 56 : « Vous pouvez m'objecter d'ailleurs qu'il ne s'agit pas d'un procès. Dans ce cas je vous donne cent fois raison, vos procédés ne constituant une procédure que si je l'admets. »

[60](#) Il nous semble tout à fait inexact de définir l'atavisme illimité comme un état de « trouble », « d'indécision » et de « mauvaise conscience ».

[61](#) Les deux cas se rencontrent souvent chez Kafka : les doubles qui font ensemble le mouvement, par exemple l'apparition d'Arthur et Jérémie dans le premier chapitre du *Château* ; le double immobile qui envoie son double se mouvoir, cf. le thème du *Disparu*, le *Verdict*, et, dans le *Château*, Sortini et Sordini (« Sordini profite de la similitude de leurs noms pour se débarrasser sur Sortini de ses devoirs de représentation et ne pas être dérangé dans son travail »). Il semble que le premier cas ne soit qu'une préparation du second : même Arthur et Jérémie se séparent, Arthur retournant au Château tandis que Jérémie s'agite au village et perd sa jeunesse. Sur le caractère bureaucratique du double, cf. un des chefs-d'œuvre de Dostoïevsky, *le Double*.

[62](#) *Journal*, p. 475 ; *Lettres à Felice*, II, p. 806.

[63](#) Michel Foucault fait une analyse du pouvoir qui renouvelle aujourd'hui tous les problèmes économiques et politiques. Avec de tout autres moyens, cette analyse n'est pas sans une résonance kafkaïenne. Foucault insiste sur la segmentarité du pouvoir, sa contiguïté, son immanence dans le champ social (ce qui ne veut pas dire intériorité dans une âme ou un sujet à la manière d'un surmoi). Il montre que le pouvoir ne procède nullement par l'alternative classique, violence ou idéologie, persuasion ou contrainte. Cf. *Surveiller et punir* : le champ d'immanence et de multiplicité du pouvoir dans les sociétés « disciplinaires ».

[64](#) Cité par Wagenbach, *Franz Kafka, Années de jeunesse*, p. 169.

[65](#) Gustave Janouch, p. 165. Et pour les citations précédentes, p. 108. (Janouch raconte comment Kafka un jour, sous le porche des Assurances sociales, baissa la tête, fit semblant de trembler et « se signa d'un large signe de croix catholique », p. 90).

- [66](#) Gustave Janouch, p. 138.
- [67](#) Gustave Janouch, p. 37 : « Vous parlez bien plus des impressions que les choses éveillent en vous que des événements et des objets eux-mêmes. Cela, c'est du lyrisme. Vous caressez le monde au lieu de l'empoigner. »
- [68](#) De même dans *le Château Barnabé*, comparant « les divers portraits qu'on fait de Klamm » et ses apparitions supposées, y voit des différences d'autant plus déconcertantes qu'elles sont absolument minimales et inassignables.
- [69](#) *Journal*, p. 281
- [70](#) *Journal*, p. 379.
- [71](#) *Le Château*, p. 47 (scène avec Frieda).
- [72](#) La lutte de classes traversait déjà la famille et la boutique Kafka, au niveau des bonnes et des employés. C'est un des thèmes principaux de la *Lettre au père*. Une des sœurs de Kafka s'entendait reprocher son goût pour les bonnes et la vie de campagne. La première fois où Kafka voit Felice, elle a « le cou dégagé », « le visage insignifiant », « nez presque cassé », de grandes dents : il la prend pour une bonne (*Journal*, p. 254). Mais aussi pour une sœur, et une putain. Elle ne l'est pas : comme Kafka lui-même, elle est déjà bureaucrate importante, et finira directrice. Kafka n'en tirera pas moins des plaisirs secrets, dans un ajustement de rouages ou de segments bureaucratiques.
- [73](#) Cf. Max Brod, *Postface au Château* ; Wagenbach, *Kafka par lui-même*, pp. 102-103.
- [74](#) Un des modèles de l'artiste, ou de Titorelli, doit être Oscar Pollak, un des plus mystérieux amis de jeunesse de Kafka. Kafka eut certainement pour lui un grand amour ; mais Pollak s'en détacha vite, et mourut jeune en 1915. Il n'était pas peintre, mais spécialiste du baroque italien. Il avait une remarquable compétence dans de nombreux domaines qui devaient marquer Kafka : l'architecture, la cartographie des villes, les livres administratifs et commerciaux anciens ; cf. Max Brod, *Franz Kafka*, pp. 94-103.
- [75](#) *Le Substitut* : « Sur la façon dont l'exclamation et la chanson étaient liées, presque tous les témoins avaient une opinion différente, le dénonciateur prétendait même que ce n'était pas l'accusé mais un autre qui avait chanté » (« Carnets », *Œuvres complètes*, Cercle du livre précieux, t. VII, pp. 330 sq.)
- [76](#) Titorelli « remplace largement l'avocat en matière de tracasseries ».
- [77](#) Michel Carrouges se sert du mot *Machines célibataires* pour désigner un certain nombre de machines fantastiques décrites dans la littérature : parmi elles, celle de la Colonie pénitentiaire. Nous ne pouvons pourtant pas le suivre dans son interprétation des machines de Kafka (notamment concernant « la loi »). – Les citations suivantes sont empruntées à un projet de nouvelle de Kafka, sur le thème du Célibataire ; cf. *Journal*, pp. 8-14.
- [78](#) Maurice Blanchot, qui a si bien analysé l'écriture fragmentaire, est d'autant plus capable de marquer la force du continu chez Kafka (même s'il l'interprète d'une manière négative et sous le thème du « manque ») : cf. *L'Amitié*, Gallimard, pp. 316-319.
- [79](#) Cf. Max Brod, *Franz Kafka*, p. 238 (Brod reproduit un « programme de vie » de Kafka).
- [80](#) *Journal*, p. 503.
- [81](#) Description d'un combat.
- [82](#) Kafka écrit une lettre à sa sœur Elly, qui est comme la contrepartie de la *Lettre au père* (cf. Brod, pp. 341-350). Se réclamant de Swift, Kafka oppose l'animal familial et l'animal humain. L'enfant comme animal familial est pris dans un système de pouvoir où les parents « s'arrogent le droit exclusif de représenter la famille ». Tout ce système de la famille consiste dans les deux pôles coexistants : baisser et faire baisser la tête (« esclavage et tyrannie »). La vie spontanée de l'enfant comme animal humain est tout à fait ailleurs, dans une certaine déterritorialisation. Aussi doit-il quitter très vite le milieu familial, comme Kafka le voudrait pour son neveu Félix. A moins que l'enfant ne soit de famille pauvre, car alors « la vie et le travail pénètrent inévitablement dans la cabane » (il n'y a plus rabattement sur une *affaire individuelle*, l'enfant est immédiatement branché dans un champ social extraparental). Mais, si ce n'est pas un petit pauvre, l'idéal est que l'enfant parte, quitte à « revenir dans son village natal, en étranger, oublié de tous, sauf de sa mère qui finit par le reconnaître, et voilà le vrai miracle de l'amour maternel ». C'est que le bloc d'enfance a fonctionné dans la mère.
- [83](#) Une fois de plus, il faudrait comparer avec Proust, qui se sert aussi admirablement des deux pôles du maniérisme : le maniérisme mondain comme art du lointain, gonflement de l'obstacle-fantôme, et le maniérisme enfantin comme art du contigu (non seulement les célèbres souvenirs involontaires sont de véritables blocs d'enfance, mais l'incertitude sur l'âge du narrateur à tel ou tel moment). Dans d'autres ensembles, les deux manières fonctionnent également bien chez Hölderlin ou chez Kleist.
- [84](#) Cf. Brod, p. 133.
- [85](#) Wagenbach, *Kafka par lui-même*, pp. 82-85 (W. cite un rapport détaillé de Kafka sur l'utilité des arbres cylindriques dans les dégouchisseries).