

Jean-Louis Cloët

**Franz Kafka ou le « Non-né », chapitre
1**

Franz Kafka ou le « Non-né », chapitre 1

Jean-Louis Cloët

Franz Kafka ou l'Homme sans corps

Comme promis, la suite, le chapitre I de l'étude, avant les sept autres...

VIVRE OU RACONTER ?

(À PROPOS DE LA LETTRE de Franz KAFKA À Oskar POLLACK datée du 27 Janvier 1904 : un Manifeste involontaire.)

« la pensée de mon avenir lointain se présenta [...]. Comment ferais-je pour le supporter avec ce corps emprunté à un cabinet de débarras [1] ? »

« je me sens désarmé et en marge de tout. Mais l'assurance que me procure le moindre travail littéraire est indubitable et merveilleuse [2]. »

Ce n'est pas la vie qui doit être l'écume de la littérature, mais la littérature l'écume de la vie. Cependant, est-ce souvent le cas ?...

« Il faut choisir : vivre ou raconter » écrit l'auteur des Mots, déclare en 1964 — péremptoire comme il sait l'être — le philosophe, l'écrivain qui au XXe siècle en Europe se veut entre tous et plus qu'aucun autre « engagé », avant tout impliqué, inscrit dans son siècle : on a reconnu Jean-Paul Sartre. Une formule aussi lapidaire : était-ce à son propre usage qu'il la lançait ainsi ? On ne sait [3]. Mais « que celui qui n'a jamais péché » vis à vis de la vie, de sa vie, « par omission », par inhibition ou névrose, « lance la première pierre » : qu'il l'ose !...

À observer d'un peu plus près que de coutume, et, l'un après l'autre, les membres du Panthéon littéraire — d'un peu près : c'est-à-dire à distance critique susceptible de remettre en cause jusqu'au regard critique lui-même dans ce qu'il peut avoir de convenu dans ses admirations, dans ses canonisations abusives, ses érections d'individus en modèles à suivre — il apparaît que bon nombre d'entre eux, entre « vivre ou raconter » n'ont guère eu le choix, en vérité. Si paradoxal que cela puisse au départ paraître, c'est d'ailleurs dans cette impossibilité même que certains ont pu révéler, avouer, tout au long ou à un moment donné de leur vie, de ne savoir pas, et, par conséquent, de ne pas pouvoir choisir... c'est au reste, oui, en ceci peut-être — en dehors de toute préoccupation humaniste mais non sans quelque visée morale ou moraliste — qu'il faudrait plutôt rechercher leur représentativité.

Les auteurs, avant tout, n'étant après tout que des hommes, ne sont-ils pas tenus d'être en quelque sorte toujours, tant par leurs défauts que leurs qualités, tant par leurs faiblesses que par leur puissance de vie et leur volonté, sinon les plus humains des humains, du moins l'illustration de cet « humain trop humain [4] » dont la notion de toute évidence hantait Nietzsche puisqu'il chercha par tâtonnements, par aphorismes successifs, à en définir le concept, sans être jamais satisfait ? Cet « humain trop humain » — nietzschéen ou pas — ne serait-il pas à chercher dans l'inhibition qui écrase et qui étouffe l'homme ? N'est-il pas à chercher dans ce combat pour la vie qui l'égare souvent dans des détours qui s'avèrent assez vite de simples recours, des impasses ?

Si « l'art [se devrait toujours de tendre à ne pas être] une réjouissance solitaire [mais bien] un moyen d'émouvoir le plus grand nombre d'hommes [possible] en leur offrant une image privilégiée des souffrances et des joies communes », ainsi que l'affirmait Camus, ce qui « oblige[rait] donc l'artiste à ne pas se séparer [jamais, de la communauté des hommes, et le] soumet[trait] à la vérité la plus humble et la plus universelle [5] », « La Difficulté d'être [6] » dont parlait Fontenelle et Cocteau, n'est-elle pas après tout universellement partagée par tous, plus ou moins ? De la médiocrité, de l'expérience de la médiocrité, d'une certaine médiocrité — celle de la fuite, —

l'homme peut-il faire l'économie ? Que répond la littérature et la vie des auteurs à cela ?... À la fuite, l'homme n'a-t-il pas toujours recours, au moins une fois ? Ne s'agirait-il que de la fuite d'Horace pour vaincre les Curiaces, pour vaincre les fantômes qui s'opposeraient à sa vie ?

À ce titre, un auteur inhibé ou fou mais qui saurait donner de son inhibition ou de sa folie une représentation à valeur de symbole, entendons une représentation à valeur universelle, vaudrait autant — si ce n'est plus parfois — qu'un auteur professeur de vie, qu'un professeur de sagesse ou de bonheur, aidant à aller de l'avant quand rien ne s'y oppose vraiment. Que vaudrait la sainteté sans la tentation ? Que vaudrait le courage sans la lâcheté et la peur ? Que vaut l'action raisonnée, voire intuitive, si elle ne s'oppose à l'inhibition ou à la paresse pour la contrarier [7] ? « L'enfer [n'est-ce pas] le ciel en creux » ainsi que l'affirmait Barbey d'Aurevilly, l'auteur de *L'Ensorcelée* [8], du « Bonheur dans les crime [9] », des *Diaboliques* [10], en connaisseur ?

Les artistes, les poètes, les écrivains, les romanciers peignant l'enfer, leur enfer, s'il a valeur universelle, vaudraient donc ceux qui offrent clés en main, l'accession à un paradis relatif, comme Colette par exemple, ou Montaigne pour ne citer qu'eux ; ils vaudraient les écrivains de combat(s), de combats pour le bien commun également, comme Hugo, Aragon, Éluard, Desnos... pour n'en citer que quelques-uns encore tant il y en a. Il s'agit bien de la folie, de ce qui empêche la vie, de ce qui empêche de vivre sa vie, de ce qui occulte le réel et ses virtualités possibles, virtualités d'être soi, d'être autre. N'y a-t-il pas de la folie, de la folie authentique, chez Cervantès, chez Érasme même, au-delà de leur sagesse qui n'en est somme toute qu'une de leurs faces, leur plus beau profil ?... La folie, oui, sait se montrer pédagogique, maïeutique elle aussi pour tout lecteur qui prend des risques pour interroger la vie via la littérature. Folie et littérature, deux visages d'un même "étant" qui cherche à se décrypter, qui tente de se reconstruire et avant de se démonter ? Les exemples ne manqueront pas ; des romantiques, ne parlons pas : c'est un acquis, un fait de nature : que l'on songe seulement à Nerval ou à Hölderlin [11].

« Vivre ou raconter », et « il faut choisir », c'est un fait ; mais, parfois, le choix consistera simplement à assumer pleinement un autre état de fait qui est l'impossibilité de pouvoir formuler et vivre le choix sous cette forme précise et arrêtée ; pour certains, en effet, la formule se résume à un autre choix plus restreint, plus tragique encore : « à défaut de vivre », il leur faut choisir entre « raconter » ou tout simplement « ne pas raconter » et n'être rien, être "non né" ; car « être ou ne pas être [, ne pas être du tout] ; telle est [bien] la question [en vérité] » pour ce genre de petits Hamlets, assez courants. Parmi les auteurs, parmi ceux qu'on nomme ou qui se sont revendiqués « écrivains », qui n'avaient pas le choix... : à défaut de pouvoir et de savoir vivre, beaucoup ont "choisi", effectivement, de « raconter », de « [se] raconter », pour tenter de s'exorciser, de se conjurer de leurs peurs, de leurs angoisses, de leurs inhibitions de toute sorte, de leur névrose, voire de leur psychose et de leur désir de mort ou de crime... : « Bon qu'à ça [12]. » Ils l'ont fait également par ailleurs — illusoirement ou pas d'ailleurs — pour tenter, en un même mouvement souvent, de conjurer par surcroît leur époque trop étouffante, ou bien l'Histoire ; et pas la petite, bien sûr, entendons ici la leur, celle intime, celle qu'on a en propre et plus ou moins propre... mais bien celle avec un grand H, une grande hache, qui vous pose volontiers la tête sur le billot et vous décapite ou vous fend le crâne ou le cœur, sans qu'Athéna n'apparaisse pour autant comme un viatique, armée et casquée, comme compensation, comme consolation, comme ce fut le cas pour Zeus, comme ce peut être seulement le cas dans les Mythes.

Kafka écrit : « Si le livre que nous lisons ne nous réveille pas d'un coup de poing sur le crâne à quoi bon le lire [13] ? » C'est ce que demande Franz Kafka ; un livre « coup de poing », coup de hache, il arrive que ce type d'écrivains sache écrire, oui, ce type très particulier de livres-là... de livres-là qui « frappent [14] », qui « frappent » très fort le lecteur, jusqu'à le tuer ; ils sont très rares. Dans le Panthéon littéraire, font-il l'exception qui confirmerait la règle sartrienne ? C'est sans doute le cas. C'est ce qui fait tout le prix de leur production. « Frappés » déjà qu'ils sont ou « frappés » qu'ils étaient pour la plus grande part d'entre eux (« frappés » comme on dit en argot, ou susceptibles de l'être à tout moment), parmi ceux qu'on dit « écrivains », que l'on considère comme tels, nombreux,

ont raconté, se sont racontés, se racontent, pour tenter, à défaut de vivre vraiment, en somme, d'au moins vivre par procuration. Ce type d'écriture relève bien sûr d'une écriture à prétention thérapeutique, d'une écriture de la névrose, voire de la psychose, comme c'est clairement le cas chez l'inimitable et irremplaçable Antonin Artaud. Selon le mot d'Aubanel, de Théodore Aubanel, l'ami de Mistral, le félibrige, qui, inspiré de Du Bellay, vient ici fort à propos avec ses supposés gros sabots, cependant bien posés sur terre : « Qui chante son mal l'enchanté », en le chantant l'enchanté parfois, à défaut de le dissiper.

Alors quoi ? Pour Kafka, par exemple, « Vivre ou raconter » : qu'en est-il ? Qu'en était-il à Prague, pour lui, à la toute fin du XIXe siècle et au bord du XXe siècle naissant, un XXe siècle peut-être bien déjà mort-né [15] ?... Qu'en serait-il pour exemple, qui sait peut-être allégorique en soi, d'un certain Franz... Kafka, écrivain tchèque de langue allemande, auteur Juif ? La lettre de Franz Kafka à Oskar Pollack son condisciple de Lycée, datée du 27 janvier 1904 (ils ont alors tous deux aux alentours de vingt ans, Kafka a vingt et un an) est à cet égard fort révélatrice. Emblématique, elle a valeur de manifeste ou presque (si involontaire soit-il), d'autant qu'elle permet d'observer quasiment à la source les raisons de la vocation littéraire de Kafka, de sa vocation — il n'en a pas d'autre —, et de constater en les confrontant au lent processus d'élaboration de l'Œuvre à venir qu'il ne variera jamais dans son attitude face au fait littéraire, face à la création qu'il envisage comme la seule et unique solution qui s'offre à lui, confronté qu'il est au dilemme fatal lui aussi, et qui est de devoir choisir, d'être mis en demeure chaque jour un peu plus de devoir choisir entre « vivre ou raconter ».

On notera d'abord que la vocation de Franz Kafka est une vocation relativement tardive ; certes, très jeune adolescent, il a déjà écrit des « choses emphatiques » et convenues — pour le citer — qu'il nommera par la suite « vieux papiers odieux » et qu'il brûlera, mais c'est à vingt et un ans justement, en 1904, lorsqu'il écrit cette fameuse lettre à Oskar Pollack, que commence sa première tentative — avortement premier qui sera suivi d'une longue série d'autres avortements, — sa première vraie tentative, très symboliquement intitulée « Description d'un combat » ; il s'agit d'une rhapsodie inachevée ; inachevée, avortée, oui, car le « Bohémianisme [16] » comme dirait Baudelaire, la tentation bohémianiste tourne court ; elle se verra suivie à la fin de 1906 par un autre projet avorté à nouveau et au titre à nouveau très éminemment symbolique : « Préparatifs de noce à la campagne ». Noce,... et, combat ; noce ou combat : tout un programme pour Kafka !...

C'est Max Brod, en 1907 — Max Brod, le nouvel ami, le nouveau confident qui, après le premier ami Oskar Pollack, Pollack, « Oskar » se dissipant, disparaissant... c'est Max Brod, en l'incitant à publier, qui impose à Kafka l'idée qu'il est peut-être écrivain, qu'il peut être écrivain, un véritable écrivain : fait pour se survivre [17]. Il a alors vingt quatre ans. Vocation tardive dit souvent vocation de recours. Chez Kafka, s'agit-il d'un recours à l'affabulation, à la fiction ? C'est une question. Ce qui frappe dans la lettre à Pollack datée du 27 janvier 1904, dont Kafka dit lui-même qu'elle « [lui] paraît dans l'idéal plus importante que toutes les autres », c'est, au fil de la plume et par conséquent ici au fil de la pensée — car le genre est épistolaire et relève du premier jet, — le recours chaotique et non orchestré sur le mode du hiatus, de l'anacoluthie, à l'apologue et à la fable ; pour être plus précis : le recours à l'apologue sur le mode mythologique. Ce qui se dessine là, dès janvier 1904, n'est de toute évidence — c'est flagrant — pas une vocation de poète, mais bel et bien d'emblée une vocation de romancier lequel va se réfugier dans un univers de fiction pour traduire sa "réalité", ou, du moins, son approche de la réalité, voire même son incapacité radicale à l'affronter, et, en d'autres termes : sa fuite.

On notera dans la lettre, très immédiat, très évident, le chaos des histoires, des historiettes, des apologues qui se succèdent, apparemment sans lien... Tel apparaît Kafka dans la lettre à Pollack : fébrile, il invente des fictions et des images, plus exactement, il les essaie ; déçu, il les abandonne pour en inventer aussitôt d'autres, qu'il abandonnera à leur tour. Et ainsi de suite. Ainsi du reste. C'est ainsi. C'est ainsi qu'il fonctionne. Dans cette lettre confession qui se veut manifeste, il se

donne pour ce qu'il est au plus profond ; il se trahit. Il opérera toujours ainsi, tout au long de son Œuvre, de sa vie. On peut dire qu'il opérera ainsi aussi — de façon aussi équivoque — avec ses amours. Il en est, en effet, pour Kafka, de l'amour, comme d'une fiction impossible qu'on n'arrive pas à faire vivre, qu'on arrive pas écrire, à coucher sur le papier, sans doute exclusivement d'ailleurs à seules fins de la faire mourir. De la fiction comme un recours à l'amour ? — Sans nul doute !... Si Franz Kafka, de prime abord, ne semble pas être l'écrivain d'un seul livre [18], pas plus que l'homme d'un seul amour, on peut admettre qu'il est bien l'écrivain d'un seul univers, le sien, reconnaissable entre tous. En outre, préoccupé qu'il est toujours, et de façon de plus en plus urgente — hystérique [19] même peut-on dire — de sa prospection raisonnée et irraisonnée, de plus en plus profonde, de plus en plus risquée, on peut ajouter que ses livres, ou ses tentatives de livres, vont tous clairement dans une même direction, comme une fuite en avant.

L'Œuvre kafkaïen, à vrai dire, ne parle pas du monde — ou disons du monde d'abord, de celui qu'affrontant le monde on aborde, — mais d'abord, voire exclusivement, du « monde à l'intérieur d'un homme » pour reprendre l'expression de Victor Hugo, d'un être en somme enfermé à l'intérieur de sa névrose et qui cherche désespérément son salut non pas vers la fenêtre qui ouvre sur l'extérieur, sur une altérité de façade de toute façon grillagée, munie de barreaux et trop haute, mais dans sa nuit. Le caractère obsessionnel de cette quête et de cette prospection fait qu'on peut considérer chaque œuvre de Kafka comme un moment de cette quête, comme un chapitre qu'il tente d'y ajouter, immédiatement abandonné, parfois même laissé en chantier comme c'est le cas pour *Le Procès*. En somme, Kafka est en perpétuelle quête d'un récit impossible, le sien, d'un perpétuel et urgent besoin de se nommer comme Adam les choses pour les posséder, mais en vain.

Les mots, le plus souvent selon lui — il le sait, il le sent — lui restant dans la gorge, dans le cœur, refusant de passer par sa main, Kafka est ainsi à la fois l'écrivain d'une possession — celle qu'opère sur lui l'angoisse puisqu'en écrivant, chaque fois, il se confronte en réalité une fois de plus à l'inhibition — mais l'écrivain aussi d'une dépossession incurable : la névrose le dépossédant sans cesse de sa vie propre et l'amenant à ne vivre sa vie que par le biais de la fiction et de personnages de substitution ; ses personnages ne sont qu'autant d'images en fait, d'images fragmentées de son moi éclaté, sans qu'il y ait curation ; le moi reste éclaté, « vaporisé » dirait Baudelaire ; la tentative de « concentration [20] » demeure irrémédiablement voué au même échec, et sans remède.

C'est sans doute pourquoi, comme cet autre grand névrosé (français, lui), Stéphane Mallarmé, pape du symbolisme, héritier direct de Baudelaire, soleil couchant du romantisme, mort d'« hystérie [21] », c'est sans doute pourquoi Kafka est le porteur d'une croyance unique : celle que le monde impossible, que sa vie impossible doit se résoudre dans un livre et par un livre, livre qui serait entre tous les livres, « Le Livre », un jour.

Dans la lettre à Oskar Pollack du 27 janvier 1904 — revenons-y magnétiquement — le recours systématique, chaotique et contradictoire, à la parabole, à l'apologue à prétention mythologique (laquelle fait penser à Freud) sur le mode du « palimpseste [22] », de palimpsestes successifs se rajoutant et se superposant et se surimposant à l'infini, image du récit d'une vie qui, perpétuellement, cherchant à se nommer, perpétuellement s'efface et se réécrit, suffirait à prouver cette obsession, son obsession, dans toute sa radicalité. Kafka est l'homme d'un Livre qu'il n'écrira jamais ; Kafka est le rêveur éveillé du « Livre » qui devrait le soigner, et, par là-même pense-t-il, pourrait soigner l'humanité entière ; il est en quête — quête impossible — d'un livre panacée.

De tentative avortée en tentative avortée, après conjointement dans sa vie privée un nouvel amour avorté aussi et tout en s'appêtant à en vivre un autre encore, il en viendra à écrire en 1919 — sans recourir cette fois au masque de la fiction, à cette forme d'allégorie qui lui est si commode, incommode à la fois puisqu'impropre à le soigner, — il en viendra à tenter sa fameuse « Lettre au père » — véritable attentat freudien, attentat raté, acte manqué, — laquelle est sans doute la version la plus proche du livre exorcisme rêvé. Il l'écrira, jusqu'au bout certes — « Enfin !... » pourrait-on

dire — mais, d'une part on sait qu'il n'atteindra pas son destinataire, d'autre part, ainsi que le remarque sa plus récente traductrice Monique Laederach, la construction de ce texte le dévoile, le révèle dans sa plus totale nudité psychique : celle d'un être profondément atteint et affecté :

La construction du texte [écrit-elle, en effet, fonctionne], selon des cercles concentriques, forme une parfaite illustration non seulement de l'être intérieur de Franz Kafka et des liens qui l'unissent à son père — et par son père à la société fragmentée qui les entoure —, mais aussi de sa lutte contre les "cercles d'influence" de son père [...] elle reproduit également sa prison intérieure, selon une spirale dont l'amplification ne renvoie nullement à une dynamique, mais plutôt à une intensification. [...] [Une intensification, oui, car] à l'inverse de cette construction rigoureuse qui avance en spirale, ce que l'on découvre très vite [c'est] un incroyable chaos verbal. [On remarque, en effet, d]es mots, leurs agencements et les répétitions non seulement nombreuses mais inutiles, bref : les mille et une maladresses de l'écriture, incompréhensibles de la part d'un écrivain — allant bien au-delà de l'avertissement qu'il donne au lecteur [au destinataire unique : son père] : « Et si je tente ici de te répondre par écrit, ce ne sera encore que très incomplet parce que même dans l'écriture, cette crainte et ses conséquences me paralysent face à toi [23] » [avertissement] qui n'a donc rien de rhétorique [24].

Ainsi, c'est dit, et posé même comme une thèse en vérité (la thèse défendue par le présent article) : « Le Livre » — rêve fin de siècle —, le « Livre » panacée, et, mallarméen, impossible, sans cesse réécrit de fond en comble, d'échec successif en échec successif sans cesse remis sur le chantier comme un perpétuel avortement d'une série de moi avortés, trouverait donc sa version la plus explicite dans la « Lettre au père », jamais envoyée.

La littérature étant envisagée par lui comme une médication, et, tout étant en matière de médication affaire de dosage, en attendant l'avènement du livre messianique, comme les vaches mâcheuses de « colchique [25]s » du poème d'Apollinaire qu'elles ne cessent de ruminer, de "repanser", lentement Kafka s'empoisonne. Dans la « Lettre au père » — comme cinq ans plus tôt dans Le Procès, à défaut de pouvoir oser faire le procès du père, de « tuer le père » au sens freudien, — Kafka, inhibé fondamental, retournant la violence impossible contre le père, contre soi, tente d'instruire son propre « Procès ». Cela ne lui sera d'aucun enseignement.

Renié par son père, Kafka existe-t-il ? Pourrait-il exister, être autre « chose [26] » qu'un « fantôme » au sens shakespearien du terme, qu'un petit Hamlet qui erre comme une âme en peine, sans se décider à tuer quiconque, bref, qu'un "non-né" ? Reste le recours au « Verbe » pour jouer les créateurs, pour tenter de s'inventer démiurge de son propre moi. Seulement voilà : si l'on se risque à effectuer comme il se doit un état des lieux de son no man's land mental et de sa situation, on est amené à constater que pour l'aider, si l'on peut dire, Kafka, n'a à sa portée, entre yiddish et allemand, qu'une langue qui n'existe pas ; de cette langue mixte qui hésite et s'annule d'elle-même, il use dans la « Lettre au père » symboliquement, pardon, symptomatiquement ; cette langue mixte, s'annulant, elle était, elle sera toujours là, partout, dans les autres œuvres, comme une tentation sourde, sous-écrite, sur-écrite sous l'apparente, comme implicite, comme un néant, prêt à gagner la partie dont l'enjeu est la quête d'un sens, d'un sens enfin au tout, au monde, à soi et au discours, par un complet effacement

Voilà donc pour la langue, la langue de Kafka ; la langue : ce pays qu'on porte avec soi. Quels autres domaines ? Quelle autre patrie ? Pour se réfugier, s'ancrer quelque part en ce monde lorsqu'il n'a pas la tentation romantique d'être un Wanderer, Juif errant, éternel errant récurrent — une tentation qu'il a souvent, — un voyageur n'ayant pour bagage que son malheur, Kafka, entre Tchékie, Bohême, et empire Austro-Hongrois momentanément persistant comme un spectre lequel sera dissout, défait par le Traité de Versailles et celui de Saint-Germain-en-Laye, n'a pour refuge qu'un pays qui n'existe pas.

Kafka peut-il dès lors espérer trouver dans sa "raison sociale" sinon des éléments tout au moins des

ferments d'identité ? Sur le plan social, entre réussite et échec — comme pour Joseph K. — dans son « Office d'assurances contre les accidents du travail » sans nulle assurance pour lui, il est, il le sait, il le sent : un être social qui n'existe pas.

Mais la dissipation de son identité possible, le processus inéluctable de dissipation de son être, pire encore : de la possibilité pour lui de constituer un être ne s'arrête pas là : plus subtil encore, plus terrible, dans son prénom même, à ce prénom même de Franz que son père a emprunté à l'Empereur François-Joseph, figure paternelle pour « l'Empire », et qu'on lui fait porter parce qu'il est l'aîné et le premier fils, comme s'il devait s'agir d'une preuve tangible de l'intégration sociale de toute la famille : en tant que Juif, Franz Kafka, ne peut, dès son plus jeune âge, que ressentir un rapport « irrémédiable[ment] [27] » impossible ; un Franz juif, en effet, pour lui, et sous cette autre figure paternelle terrible qu'est Hermann Kafka, fils de boucher, ne peut être que de la fausse monnaie. Hermann Kafka, le Père, le Pater familias tyrannique et intransigeant, sans rémission, sans pardon, qui exige qu'on parle allemand chez lui, en donnant ce prénom à son fils aîné, en ayant appelé son fils « Franz », répond en quelque sorte à la propagande impériale qui présente l'empereur comme étant le Père absolu pour tous ses sujets, sous cet autre Père qu'est Dieu. Avec ce prénom, il a mis son fils en première ligne, il l'a contraint pour jamais, sans lui demander son avis, à un destin de champion mandaté pour défendre l'honneur supposé d'une famille juive ; il l'a voué à un combat perdu d'avance ; il en a fait un vaincu, un vaincu définitif qui n'aura jamais sa revanche. Pour Franz Kafka, son père ne le reconnaissant pas, l'héritage en est d'autant plus terrible. Il est exilé dans son prénom comme il l'est par voie de conséquence aussi ainsi dans son pays. « Juif » de son père, « Juif » au sens raciste du terme pour son propre père — on est toujours le Juif de quelqu'un dans cette vie — comme juif encore pour le moindre des sujets de l'empereur de l'Autriche-Hongrie, il se doit d'affronter sans cesse, de se confronter sans cesse à un rapport impossible au père, au roi-père (à l'empereur), comme au « Père » qu'est Dieu. Il est remarquable de constater qu'à la fin de sa vie, Kafka s'intéressera au judaïsme, comme pour tenter une ultime fois de résoudre cette énigme — véritable énigme du Sphinx, — ce rébus auquel son père l'a voué, sans pitié aucune ; car, pour Franz Kafka, c'est acquis, c'est du pur sadisme : Hermann, le Père, le savait ; Hermann Kafka savait que c'était un prénom impossible, impossible à porter pour un fils ; il s'est vengé de sa judaïté sur son fils, ce fils dont il a fait un bouc émissaire pour prouver qu'il était un bon sujet de l'Empereur austro-hongrois.

Dans ces conditions, on ne s'étonnera pas que dans la lettre à Oskar Pollack, on sent sourdre partout — comme dans tant d'autres textes — que Kafka donne de soi une image déprécié de soi-même ; il donne pleinement raison au père, comme beaucoup d'enfants violentés. À défaut de pouvoir se résoudre à oser faire, faire enfin, « Le Procès » des parents, l'absence d'amour d'un des parents amène souvent l'enfant à la haine de soi, à la remise en cause d'abord du support de l'ego qu'est le corps. Ce rejet peut parfois aller jusqu'à la mutilation. Avant d'aller jusqu'à s'imaginer dans la carapace d'une vermine abjecte, sous le nom de Grégoire Samsa [28], on peut supposer que très tôt, Franz Kafka vit dans le plus complet dégoût de soi-même.

Claude Thiebaut dans son ouvrage *Les Métamorphoses de Franz Kafka* en signale un des effets les plus tangibles : « Kafka a connu dans sa vie des périodes de paralysie de l'appétit sexuel. Ce qu'il écrit dans son journal permet d'en apprécier le caractère ponctuel et d'en préciser l'origine, en général, de gros soucis causés par sa famille. » Une question se pose : sans accrédi-ter pour autant une seconde la thèse d'une impuissance mécanique, ne faut-il pas suggérer : que ce caractère n'est sans doute pas ponctuel mais au contraire récurrent, installé, quand on lit de la main même de Kafka des aveux plus que signifiants du type de celui du Journal à la date du 14 août 1913, lorsqu'il conçoit « le coût comme châti-ment du bonheur de vivre ensemble. [Lorsqu'il émet le souhait explicite de] vivre dans le plus grand ascétisme possible, [avec la femme qu'il dit aimer] plus ascétiquement qu'un célibataire [ajoute-t-il, et, qu'il avoue d'un même élan psychotique :] c'est pour moi l'unique possibilité de supporter le mariage [s'interrogeant quand même sur les désirs de sa future conjointe :] mais elle [29] ? » À Felix Weltsch aussi, la même année 1913, le 23 juillet, dans un bordel de

Prague, après avoir pris sur ses genoux une petite beauté vénale et l'avoir « trouvée amère [30] » comme eut dit Rimbaud, et, avoir eu sans doute comme Rimbaud l'envie de l'« insulte[r] », il récrimine contre « la sexualité éclatée des femmes, leur impureté naturelle ». Cette impureté lui fait même envisager fantasmatiquement et hystériquement la femme comme une lépreuse [31]. Se sentant confronté tel Artaud, et, de fait, comme tout un chacun, à « la mise au baquet [32] » quotidienne et ontologique d'un corps irrémédiablement insatisfaisant, Kafka, condamné à la relégation dans un corps intouchable et inhabitable dans un monde sans Dieu [33] puisque Dieu est déclaré mort, Kafka, artiste, écrivain, porte-parole volontaire ou involontaire — réceptacle en vérité, haut-parleur, en quelque sorte — de toutes les névroses de sa classe et de son temps : celui de la Mort des Pères (car après Dieu l'Empereur suivra ainsi que les autres monarques) semble poser quelques questions fatales, fondamentales, qui inscrivent son Œuvre complet au cœur du questionnement humain universel, fondamental, mais pour lui la question qui domine est à peu près de cet ordre : qu'est-ce que l'art quand il n'y a pas de sexualité viable pour l'artiste qui le crée, qui croit le créer ? Que vaut-il ? En d'autres termes, pour enlever l'alibi que constitue l'art et regarder la vérité du questionnement dans sa primordiale nudité : qu'est-ce qu'une vie quand il n'y a pas de sexualité ? Réponse : — Un procès.

Être contre la sexualité comme Kafka, non pas tout contre, mais en être à ce point irrémédiablement éloigné, c'est être contre la vie, donc contre Dieu, donc coupable du pire péché qui soit ou de la pire faute qui soit si l'on retire Dieu du jeu : être contre la vie. C'est un crime. Et ce crime tôt ou tard, il faudra le payer, d'un procès, sans doute de la mort. Sans nul doute. La névrose de Kafka tient au fait que son accession à la sexuation [34] s'est révélée impossible, de par son père castrateur. L'indécision dans le domaine de la sexuation est perceptible chez Kafka à maints endroits de l'Œuvre : il apparaît que comme être, il n'est pas fini, fixé.

Faut-il des preuves ? Des pièces pour instruire le procès ? Ils abondent. Pour seul exemple, dans le rapport à Oskar Pollack comme à Max Brod qui le remplacera, il y a sans doute une part d'homosexualité latente, non assumée. « Cherchez la femme » confiait Nadar pour qui prétendait comprendre son ami Charles-Pierre Baudelaire : « le plus halluciné des illusionnistes », qui portait en lui selon « la haine biblique de la femme [35] ». Nadar avait raison, c'est un point de vue ontologique. Si l'on se réfère au mythe de l'androgyné tel quel l'expose Aristophane dans Le Banquet de Platon, cela relève en matière d'art et d'artiste du simple bon sens. Toujours dans l'écrivain homme : cherchons la femme, comme dans l'écrivain femme, cherchons l'homme. Dans Kafka, cherchons la part féminine.

Dans Le Banquet de Platon, le discours d'Aristophane nous rappelle ou nous révèle que l'être humain, jadis, se suffisait à soi-même, sous la forme de l'androgyné ; mais, les dieux jaloux et vexés de cette criante autonomie qui faisait que les hommes ignoraient les dieux, décidèrent de les couper en deux comme des œufs, sur le conseil du très habile et perfide Hermès, que d'aucuns ont appelé depuis « Trismégiste » — une des figures de Satan —. Ce ne fut plus dès lors que désordre et désolation, et, dans l'espoir de recouvrer leur moitié perdue, les hommes, devenus hommes ou femmes, se mirent à prier les dieux, et parfois à recourir, croyant retrouver leur moitié, à des collages contre nature. L'artiste tente toujours de recréer en lui l'androgyné primitif afin de pouvoir supporter la solitude, de pouvoir échapper à la solitude en créant une autonomie qui se suffit à elle seule.

Comme pour rappeler en outre que toute Œuvre d'Art est un substitut du corps de l'artiste, d'un corps qu'il juge même s'il l'habite viscéralement insatisfaisant quoi qu'il vive ou quoiqu'il affirme, pour rester dans ce domaine qu'est la pensée platonicienne et son rapport avec l'univers kafkaïen, il est significatif de noter le recours assez explicite que Kafka fait dans l'un de ses apologues émaillant la lettre du 27 janvier 1904 à Pollack au mythe platonicien de la caverne.

j'ai lu d'un trait le journal de Hebbel (près de mille huit cents pages), alors qu'autrefois je ne le

prenais toujours que par morceaux, auxquels je ne trouvais aucun goût. J'ai quand même commencé de façon suivie, au début en me jouant, pour me sentir finalement comme l'homme des cavernes qui, ayant roulé une grosse pierre devant l'entrée de sa caverne, par jeu et pour rompre l'ennui, est pris d'une sourde frayeur en voyant que la pierre le prive d'air et le plonge dans l'obscurité. Il tente alors avec une ardente ardeur de la déplacer, mais maintenant elle est dix fois plus lourde et, pour retrouver l'air et la lumière, l'homme angoissé doit tendre de toutes ses forces. De même je n'ai pu toucher une plume de tout ce temps, car à embrasser du regard une telle vie, qui s'élève continuellement sans faille, si haut qu'on peut à peine la suivre avec sa longue-vue, on ne peut pas garder la conscience en paix. [...] On ne prend pas de bain de soleil à l'ombre.

Dans son apologue, la caverne de Platon, où il devrait lire au moins l'illusion de la réalité est obstruée par le journal de 1800 pages de Hebbel, est obstruée en somme par la littérature de type autobiographique, par un modèle qu'il juge insurpassable. Hebbel joue ici le rôle de figure du père. Comme la mort du père est encore ici impossible : c'est le fils qui est mis au tombeau. Muré dans la conscience « irrémédiable [36] », « irréparable [37] » d'un rapport impossible, d'un rapport d'altérité avec le père impossible, seul, dans le noir, abandonné, se suicidant soi-même, ayant choisi la mort lente et la punition du noir, Kafka éprouve quand même, pour meubler sa nuit toutefois, la tentation de la projection. Cette projection sera double et clairement schizophrénique : une projection dans des êtres de chair, pères substitutifs — Pollack et Brod — à qui il donne à lire sa littérature, ses justificatifs d'existence, dans ses amours aussi : ne souhaite-t-il pas au départ que ses fiancées le lisent ? ; puis, la névrose aidant et évoluant, il ne se projettera plus que dans des êtres de papier. C'est une vie par procuration. On l'a dit.

Autre version de la caverne obstruée mais cette fois il est muré à l'extérieur (intérieur, extérieur : même sensation ; par conséquent, pas de solution), Kafka est bien évidemment aussi le prisonnier de son petit apologue qu'il prête au prêtre de la Cathédrale dans Le Procès. Là encore, Kafka vieillit dans la non-vie et meurt devant la porte de Littérature et de sa libération psychique qui ne s'ouvrira jamais, devant une porte ou un rocher qu'il ne pourra jamais faire rouler.

Dans ce fait patent que Kafka voit la littérature comme une caverne dont on ne peut plus rouler la pierre, pousser "la porte" pour sortir, et qui se transforme en tombeau par conséquent, en tombeau où l'on est enterré vivant, on lit là la prescience qu'il a de son inévitable échec, lequel se produira et se reproduira toujours. Qu'on se reporte encore à la « Lettre au père » pour s'en persuader. Cet apologue nous dit que la projection s'avérera toujours impossible ou du moins fortement compromise.

Le rapport à Pollack à qui Franz Kafka fait toutes ces confidences tout en l'érigant en juge suprême, ainsi ne paraît guère sain. Le rapport à Max Brod ne le sera pas davantage. Pollack qui quittera Prague à la fin de 1903 sera remplacé par Max Brod rencontré en novembre 1902 lors d'un exposé sur Schopenhauer et sur Nietzsche, où Kafka et lui vont sympathiser : au sens étymologique [38], n'en doutons pas. Pas sain, le rapport ? Il est en effet très symptomatique de noter que l'amitié avec Max Brod s'est nouée, en 1903, après leur première rencontre lors d'une conférence consacré au pape du pessimisme : Schopenhauer, ainsi qu'au pape de l'idéalisme lucide, non exempt de pessimisme également : Frédéric Nietzsche.

Dans la « Lettre à Oskar Pollack » du 27 janvier 1904 (qui mourra au front en 1915), Pollack, comme plus tard le sera Max Brod, apparaît clairement comme un père de substitution. Comme pour le confirmer, et pour affirmer son immaturité revendiquée vis à vis de lui, son masochisme, son désir de régression infantine afin d'être enfin pris en charge et guidé, Kafka lui écrit dans une autre lettre ceci :

Tu étais, entre beaucoup d'autres choses, également pour moi un peu comme une fenêtre, par laquelle je pouvais regarder dans la rue. Tout seul, je ne le pouvais pas, car, malgré ma haute taille, je n'arrive pas encore au niveau de l'appui.

Avant que Brod ne joue ce rôle, cette fonction à son tour, Pollack est donc celui qui hausse Kafka jusqu'à la fenêtre de l'art à défaut de pouvoir le hausser jusqu'à celle de la vie, sans doute. Si Oskar Pollack assiste aux premiers balbutiements littéraires de Kafka et sera remplacé par Max Brod, c'est que Kafka ne peut écrire sans avoir quelqu'un à qui en référer pour ce qui concerne son écriture, sa pourtant part de liberté, la seule un peu réelle. Max Brod, critique et confident, directeur de conscience, père confesseur. Max Brod accompagnera la quête de Kafka, l'Œuvre de Kafka, jusqu'à la fin, lui, et c'est lui qui réinstillera de la confiance en son névrotique ami chaque fois que ce dernier s'éloignant de l'écriture se rapprochera un peu plus du suicide par « goût du néant [39] ». Il est à noter que l'écriture kafkaïenne de sa naissance à sa mort est le fruit d'un duo et ne saurait s'exercer solitairement ; Kafka n'en a pas la force morale. Dans le couple : idem, il fonctionne de la même façon : il lui faut dans l'amour comme dans l'écriture la présence d'un confident, la présence de ce qu'on pourrait nommer : un père bienveillant.

Quelque élément pour le prouver ? Marqué à jamais, à vie, par sa relation ratée avec son père biologique qui ne cesse de le rabrouer, de le nier, de l'écraser comme « un ver » dira-t-il, écrira-t-il dans la lettre impossible qu'il aura l'héroïsme de lui écrire mais non pas de lui envoyer, vis à vis d'Oskar Pollack, dans la lettre du 27 janvier 1904, précisément parce qu'il lui fait jouer un rôle de père — fut-il bienveillant celui-là — Kafka manifeste une culpabilité diffuse :

Tu m'as écrit une lettre charmante qui demandait, soit une réponse rapide, soit pas de réponse du tout ; quinze jours ont passé depuis sans que je t'ai écrit, ce serait impardonnable en soi si je n'avais des raisons. D'abord je ne voulais t'écrire que des choses bien pesées parce que ma réponse à cette lettre me paraissait plus importante que toutes les autres (malheureusement je ne l'ai pas fait) ; ensuite j'ai lu d'un trait le Journal de Hebbel (près de mille huit cents pages) [...]. / [...] / J'ai l'impression de t'avoir fait du tort et d'avoir à te demander pardon. Mais je n'ai connaissance d'aucun tort. / Ton Franz.

Que faut-il déduire de ces quelques lignes, qui puisse être universel pour les autres œuvres, le Journal, la correspondance ? Ceci : Kafka semble habité par le goût de l'impossible. Rien n'est jamais ni ne peut être assez beau pour le père, quand il s'agit d'une chose destinée au père, un objet — s'il est littéraire surtout — qu'on prétend lui donner. Les conséquences de cette culpabilité et de ce « goût de l'infini [40] » comme dirait Baudelaire, sont dès lors chez Kafka très logiques et elles vont de paire : la procrastination et le spleen ; Kafka connaîtra en effet des phases suicidaires et de stérilité totale dans le domaine de la création.

Dans le fragment sus-cité, on notera le processus psychologique : d'abord la pulsion chez lui d'une reconnaissance mimétique dûe au besoin de reconnaissance, laquelle amène la projection ; puis, c'est l'écrasement sur la réalité sensible de l'intégrité du sujet choisi, et le rejet. Il est clair qu'à terme, ces échecs trop successifs, trop fréquents peuvent mener un individu névrosé à l'idée de la mort, voire au suicide. Dans son Journal, Kafka avoue qu'il est sujet à des obsessions de ce type, de l'idée de suicide, parfois sous la forme de cauchemars ; prisonnier de l'intérieur comme de l'extérieur qu'il s'avère être, comme on le sait, l'un d'entre eux à la date du 15 octobre 1913 est particulièrement significatif :

Pour finir, il faudra bien que la douleur me fasse sauter la tête. Et ce sera aux tempes. Ce que je voyais en imaginant cela, c'était en réalité une blessure faite par un coup de feu, sauf que les bords du trou étaient retroussés tout autour et se dressaient en arêtes aiguës, comme une boîte de conserve ouverte brutalement.

Comment diable sortir de soi ?

La demande de Kafka en matière d'amitié comme en matière de littérature — n'oublions jamais que les deux sont et seront pour lui indissociablement, indissolublement mêlés — est une demande contradictoire de sagesse et d'ivresse. Kafka, toujours dans sa lettre du 27 janvier 1904, par un

apologue, plaçant Pollack en une position de sage, significativement s'interroge avec urgence et avec angoisse en retour : suis-je fou ?

Il est bon que la conscience porte de larges plaies, elle n'en est que plus sensible aux morsures. Il me semble d'ailleurs qu'on ne devrait lire que les livres qui vous mordent et vous piquent. Si le livre que nous lisons ne nous réveille pas d'un coup de poing sur le crâne, à quoi bon le lire ? [...] Nous avons besoin de livres qui agissent sur nous comme un malheur dont nous souffririons beaucoup comme la mort de quelqu'un que nous aimerions plus que nous-mêmes, comme si nous étions proscrits, condamnés à vivre dans des forêts loin de tous les hommes, comme un suicide — un livre doit être la hache pour la mer gelée en nous. Voilà ce que je crois.

Kafka demande à la littérature d'être un outil thérapeutique. Il avoue clairement un apport à la littérature de type convergent et non divergent : entendons qu'il entretient de toute évidence avec la littérature un rapport de report de type narcissique. Il y a donc un grand paradoxe pour qui se confronte à l'Œuvre de Kafka : c'est que Kafka passe pour un « grand écrivain » alors même qu'on diagnostique qu'il s'agit d'une écriture de la convergence, narcissique. Mais, les extrêmes se touchent, parce qu'il est allé au bout de son narcissisme, et, donc, du mystère humain dans son Œuvre, il en devient divergent : il rayonne.

En somme, si l'on se place sur un plan strictement humain, presque bourgeois, en tous les cas métaphysique, il y a dans cette lettre manifeste à Oskar Pollack du 27 janvier 1904, un aveu implicite de Kafka, implicite mais très perceptible : « je ne serai jamais heureux ». Pollack lui sert de miroir, de psyché de recours, pour lui permettre de s'avouer cette prédiction, de se délivrer cet oracle. Y aurait-il une part de dandysme hautain dans cet aveu chez Franz Kafka comme chez Baudelaire ? De Baudelaire, précisément, sur ce point, on se souvient à ce propos des célèbres fragments de la lettre à Jules Janin :

Vous êtes un homme heureux. Je vous plains, monsieur, d'être si facilement heureux. Faut-il qu'un homme soit tombé bas pour se croire heureux ! Peut-être est-ce une explosion sardonique, et souriez-vous pour cacher le renard qui vous ronge. [...] Trimalcion [41] est bête, mais il est heureux. Il est vaniteux jusqu'à faire crever de rire ses serviteurs, mais il est heureux. Il est abject et immonde, mais heureux. Il étale un gros luxe et feint de se connaître en délicatesses ; il est ridicule, mais il est heureux. Ah ! pardonnons aux heureux. Le bonheur, une belle et universelle excuse, n'est-ce pas [42] ?

On sent chez Baudelaire la fureur du damné qui signe sa damnation par la provocation et en quelque sorte l'exorcise un peu par la profération. Chez Kafka, quand on lit la lettre à Oskar Pollack et certains fragments du Journal, il semble plutôt y avoir du regret : se comparant à Oskar Pollack, c'est avec dépit qu'il constate en se comparant : « Mais toi tu es heureux . » L'antithèse — on l'entend — semble définitive. La damnation paraît être un acquis inéluctable et que ne viendra dissiper jamais aucune rédemption, aucun semblant de rédemption. Reste cependant un espoir, un espoir comme une douleur, comme une torture : l'espoir que peut constituer pour lui la « littérature » encore, par foi, l'espoir qu'il y peut mettre, par dépit. C'est un espoir bien mince, on l'imagine, pour celui qui craint terrifié que le terme de « littérature » ne se limite pour lui à terme à l'ironique injonction faite à qui dans cet art aura pu échouer à se sauver, à transcender son mal en bien, les problèmes de son ego en compassion universelle : — « Littérature, tu dis... dis-tu ?... [et voici : l'injonction fatale :] Eh bien ! vas-y !... Ahasvérus [43] de pacotille, lis tes ratures ».

Si le livre que nous lisons ne nous réveille pas d'un coup de poing sur le crâne, à quoi bon le lire ? Pour qu'il nous rende heureux, comme tu l'écris ? Mon Dieu, nous serions tout aussi heureux si nous n'avions pas de livres, et des livres qui nous rendent heureux, nous pourrions à la rigueur en écrire nous-mêmes. [...] / Mais toi, tu es heureux, ta lettre rayonne positivement, je crois que tu n'étais

malheureux autrefois qu'à cause de ces relations qui ne te valent rien, c'est bien naturel, on ne prend pas de bain de soleil à l'ombre. Mais que je sois responsable de ton bonheur, ne le crois pas. Au mieux, je le verrais ainsi : un sage, dont la sagesse était cachée à ses propres yeux, rencontra un fou et s'entretint un moment avec lui de choses apparemment très lointaines. La conversation finie, comme le fou veut rentrer chez lui — il vivait dans un pigeonnier —, l'autre lui saute au cou, l'embrasse et lui crie : merci, merci, merci. Pourquoi ? La folie du fou avait été si grande qu'elle avait montré au sage sa sagesse...

Une formule comme « nous avons besoin de livres qui agissent sur nous comme un malheur dont nous souffririons beaucoup, comme l'a mort de quelqu'un que nous aimerions plus que nous-mêmes, comme si nous étions proscrits, condamnés à vivre dans des forêts loin de tous les hommes, comme un suicide — un livre doit être la hache pour la mer gelée en nous [...] », révèle non seulement les tendances masochistes, clairement sadomasochistes de Kafka pour qui ne les auraient pas décelées déjà, mais encore son caractère suicidaire repérable à maints endroits ; implicite partout dans l'Œuvre, ce caractère, il va le confirmer dans sa correspondance et son Journal. La tentation du suicide sera chez Kafka pathologique, liée à une double impossibilité récurrente sans nul doute à mettre en miroir, en abyme de manière véritablement thérapeutique comme il le souhaitait : celle ponctuelle d'écrire et celle permanente, elle, sempiternelle, obsessionnelle d'assumer la sexualité ; c'est-à-dire à la fois sa sexualité et sa corporalité, même sa corporéité, puisqu'il réfute toute idée de corps.

Ayant même de la difficulté à s'incarner dans un texte, substitut du corps rejeté — c'est dire !... — il se doit d'inventer ainsi une surlittérature. C'est pourquoi, il affirme une volonté, apparemment farouche mais qui ne sera qu'apparence dans sa vie privée, de retour à l'Hubris. Entendons par hubris, ici, la jouissance permanente d'être soi, sans limite dans la transgression. « Pourquoi le poète ne serait-il pas un broyeur de poisons aussi bien qu'un confiseur, un éleveur de serpents pour miracles et spectacles, un psyle [sic] amoureux de ses reptiles, et jouissant des caresses glacées de leurs anneaux en même temps que des terreurs de la foule [44] ? » écrivait déjà Baudelaire bien avant Kafka. Pour Franz Kafka, il faudrait que la littérature soit à la hauteur de son mal, à proportion de son mal : un remède de cheval, un remède violent. Cependant, il le sent déjà : la littérature sera son remède inefficace : il le sait d'avance. Face à l'hubris que pourrait provoquer la littérature, Kafka est un malade en situation d'ivrognerie : il requiert les soins intensifs ; il les réclame. Il convient pour lui, il le sent d'être perpétuellement « ivre [45] » au sens baudelairien du terme, d'être perpétuellement dans cette position de recours, sous assistance de l'hubris. Le problème, c'est que ce qui le soulage par moment, à longue aussi l'empoisonne, le tue.

L'hubris. On retrouve chez Kafka les préoccupations conceptuelles premières qui ont fait Nietzsche, le Nietzsche de 27 ans, auteur de Naissance de la tragédie [46]. Pour tenter de répondre aux questions métaphysiques que sont : qu'est-ce que la tragédie ? Qu'est-ce que l'art, la littérature ? Qui suis-je ?... On sait que Nietzsche a fait le choix d'un art dionysiaque (de la transe, de la folie) qui s'oppose naturellement à un art apollinien (de la raison souveraine). Le choix est résolu depuis la fin du classicisme, depuis l'explosion ou plutôt depuis l'implosion romantique : aux jardins à la française bien ordonnés, si policés, aux buis si bien taillés, il convient de préférer la profusion brouillonne à peine dirigée, orchestrée, des jardins à l'anglaise.

À fréquenter l'Œuvre de Franz Kafka un peu longtemps, on ne peut que croiser Nietzsche et sa névrose : une névrose générée elle aussi par le rejet de la corporalité, voire de la corporéité, par l'inhibition ; selon Nietzsche, en effet, selon sa formulation radicale, explicite : « Ce qui empêche l'homme de se prendre pour un Dieu, c'est le bas-ventre. » Chez Nietzsche (1844-1900) comme chez Kafka (1883-1924), on retrouve une même vision dépréciée du corps, relent délétère de la fermentation de la pensée augustinienne du « cloaque », du « cloaque » à penser dans un monde désormais sans Dieu. Nietzsche étant un penseur fin de siècle, celui de 1886, celui de la mort de Dieu — l'aboutissement en quelque sorte du romantisme allemand [47], — il n'est pas étonnant qu'il

puisse être un penseur dont Kafka, dès son plus jeune âge, dès les temps de la conception de son Œuvre puis de sa maturation, de sa gestation lente et douloureuse, se sente proche.

Névrose d'un homme, névrose de toute une époque. En tant qu'individu, il se pourrait bien que Kafka tende à l'archétype pour avoir fait ainsi l'unanimité (ou presque) autour de son Œuvre. Comme Dom Juan, il est un mythe. Un peu comme L'Homme sans qualité [48] aussi de Robert Musil. Pour bien comprendre Franz Kafka pour pouvoir entrer en son Œuvre, il apparaît qu'il faut inscrire Kafka résolument dans son époque et son pays comme une émanation de l'Autriche-Hongrie fin de siècle, comme une émanation synthétique de tout son siècle ou se concentre mystérieusement, merveilleusement — sauf pour lui, l'homme — toutes les contradictions majeures qui vont faisander l'Occident.

Le mouvement autrichien du Jugendstil, à Vienne, écho et version germanique de l'Art Nouveau français qui, lui, rêve de femme-liane et de femme-fleur, réveille l'utopie plotinienne de « L'Un », sous la forme d'un corps « Un » possible, qui nierait la vieille dualité platonicienne, cathare et janséniste du corps et de l'esprit. Gustav Klimt en est le chef de file incontestable, très vite incontesté. Son Œuvre en résume toutes les forces et toutes les contradictions, toute la folie sourde. Comme un démiurge qui se voudrait libérateur — libérateur pour l'homme de sa condition humaine, mais bien évidemment ne l'est pas, —Klimt, avec un raffinement byzantin, présente l'Hubris d'une sexualité affichée mais narcissique, à la fois joyeuse et morbide. Il dore ce qu'il veut adorer, ce qu'il veut prétendre adorer, mais dont au plus profond de lui-même, très augustinien comme Maupassant [49], il se défie ; sous l'or, sous les tissus ouverts, sous les poses lascives jusqu'à l'obscénité plus que souvent, sous la provocation dionysiaque qui se prétend exubérante, se cache en vérité toute l'évidence du « cloaque » augustinien et janséniste, d'une corporéité hystérique refoulée, que la peinture si exubérante [50] qu'elle soit, qu'elle se fasse, ne parviendra pas à sécher, à assécher, à rendre fertile ; on retrouve là : « la froide majesté de la femme stérile [51] » baudelairienne : du cloaque, en effet, ne peut sortir, ne peuvent pousser que des mandragores et des ellébores au mieux, fleurs de serre qui vous ensèrent dans le cul-de-sac de leur chair. « Femme ! cercueil de chair ! » s'écriait déjà Charles Cros, prémonitoire. Les femmes-fleurs, elles, sentent et sentiront toujours la tubéreuse ; ce que Maupassant rappelait déjà dans sa nouvelle, sa nouvelle très baudelairienne pour tout dire, intitulée : « un cas de divorce ». La vision de la femme fin de siècle, Baudelaire la préfigure ; il en est l'inspirateur pour toute l'Europe intellectuelle et dandy. Dès 1890, conséquence du symbolisme, l'Europe de l'Art est baudelairienne : l'a-t-on mesuré assez ? Baudelaire préfigure de fait le Belge Khnopff et l'Autrichien Klimt, et devance Egon Schiele. La femme fantasmée, il la signe, il la fait passer dans les esprits du temps, comme un paraphe enflammé, d'essence diabolique :

Avec ses vêtements ondoyants et nacrés,
Même quand elle marche on croirait qu'elle danse,
Comme ces longs serpents que les jongleurs sacrés
Au bout de leurs bâtons agitent en cadence.

Comme le sable morne et l'azur des déserts,
Insensibles tous deux à l'humaine souffrance,
Comme les longs réseaux de la houle des mers,
Elle se développe avec indifférence.

Ses yeux polis sont fait de minéraux charmants,
Et dans cette nature étrange et symbolique
Où l'ange inviolé se mêle au sphinx antique,

Où tout n'est qu'or, acier, lumière et diamants,
Resplendit à jamais, comme un astre inutile,

La froide majesté de la femme stérile [52].

Sous la fleur, sous la fée, la sorcière ; c'est toujours quelque peu celle de Michelet [53] mais davantage diabolisée, diabolisée encore, en chair, en corps, puisqu'on le voit : faire se pouvait. Se perdant dans « l'Irrémédiable [54] », à jamais dans « L'irréparable [55] » en effet, sous « l'Être aux ailes de gaze [56] ! » ou « Le Serpent qui danse [57] », déjà, « chrysalides funèbres, / Frémissant doucement dans les lourdes ténèbres, / Qui dégagent leur aile et prennent leur essor, / Teintés d'azur, glacé de rose, lamés d'or », dort — c'est bien là la fatalité de tout corps, selon le dandy baudelairien, selon les dandys Jugendstil !... — dort pour tout amoureux comme un rêve il le sait, il le sent, qu'il ne se leurre pas : fatal, dort le « gouffre obscurci de miasmes humains / [...] Où, Lazare odorant déchirant son suaire / [dénude, invariablement las,] dans son réveil [, en rêve à peine éclos mais déjà pourtant las et comme « enflé d'un souffle vague [58] »] le cadavre spectral [de l'Amour, oui, de l'amour même, puisqu'il n'en est pas d'autre, hélas !] / D'un vieil amour ranci, charmant et sépulcral [59] » ; car l'amour est toujours trop vieux, né trop vieux, le sera toujours... : qui fait dire au dandy pour le coup, après "coup", au-delà de la fée fugace, au-delà de l'apparition si fulgurante qu'elle fut, à la « Charogne » qui prend sa place, à la « Charogne » qui, toujours, s'y substitue, cachée dessous : « — Et pourtant vous [étiez] semblable à cette ordure, / À cette horrible infection, / Étoile de mes yeux, soleil de ma nature, / Vous, mon ange et ma passion ! [...] » ; pour ce « Lazare » qu'est l'artiste, ce Lazarille halluciné, oui, l'amour est toujours trop vieux « par nature » qui fait à la longue avouer « À la très chère, à la très belle [, à la menteuse] / Qui rempli[ssait son] cœur de clarté, / À l'ange, à l'idole immortelle, / [du moins qu'il avait prise pour telle et croyait saluer, stupide] en l'immortalité [60] », qui lui fait lui dire à « elle » enfin, sempiternellement pour conclure : « [pourtant] ô ma beauté, dites à la vermine / Qui vous mange[... déjà] de baisers, / Que j'ai gardé la forme et l'essence divine / De mes amours décomposés [61] ! » La cause est entendue. le Procès est déjà joué. On l'a compris. « La femme est naturelle, c'est-à-dire abominable [62]. » Pour Baudelaire, depuis bien longtemps, depuis Ève (à laquelle en somme on revient obsessionnellement), la cause est entendue depuis l'Éden perdu. Toutefois, il donne ses raisons : il extrapole, il lui doit au moins un réquisitoire par esprit de « Galanterie [63] » ; il l'exprime, on le sait, ainsi, sur ce mode : « La femme est le contraire du dandy. / Donc elle doit faire horreur. / La femme a faim et elle veut manger. Soif, et elle veut boire. / Elle est en rut et elle veut être foutue. / Le beau mérite ! / [leitmotiv, réitérons le chef d'accusation majeur permettant de conclure au divorce, à l'opprobre, au supplice du pilori :] La femme est naturelle, c'est-à-dire abominable. / Aussi est-elle toujours vulgaire, c'est-à-dire le contraire du dandy [64]. » « Éloge du maquillage [65] » donc que tout art et que toute peinture, pour en revenir sans cesse à cet autre texte baudelairien phare qui se lit au chapitre onze du Peintre de la vie moderne, son petit précis d'esthétique le plus radical et le plus hardi, dédié au peintre Constantin Guys, grand fréquentateur de bordels aussi, et en tant que simple voyeur, comme lui. Baudelairiennes en diable, dans cet empire austro-hongrois qui lentement se liquéfie, délétère, toutes les femmes que Klimt représente, souvent se caressant, sont en vérité solitaires, et révèlent la réalité d'une altérité impossible. L'héroïne même du célèbre tableau Le Baiser, du Baiser lui-même, à y regarder de plus près, sans se laisser duper, séduire, est en vérité intouchable. La fusion, l'impression de fusion n'est qu'une impression fugitive dont l'art fige l'expression rêveuse et désolante, comme une question : « un éclair... puis la nuit [66] », c'est tout. Sera bien fou qui s'en contente. La femme, chez Klimt, comme chez Baudelaire, n'étant qu'une « passante » ; chez Franz Kafka également.

En somme, ce qui caractérise cette fin de siècle, où s'inscrit clairement Franz Kafka, c'est, au-delà de l'apparente libération de ses représentations, la remise en cause du corps, sa remise en cause radicale, l'incapacité à le comprendre au sens étymologique du terme, à le prendre avec soi, à l'incorporer à son moi, disons son âme ou son esprit selon la croyance que l'on peut avoir, bref à l'assumer ; puisqu'il n'est plus comme jadis — et à jamais — « tabernacle de l'Esprit saint » : que peut-il être désormais, en effet ? « La chair est triste hélas » s'écrie, prophétique, Mallarmé, dès

1866. « La chair est triste hélas et j'ai lu tous les livres [67] » croit-il bon d'ajouter. C'est dit. Avant Kafka. Avant lui, tout est dit sur ce « ça », déjà.

Le romantisme avait été une immense lettre de réclamation adressée à Dieu, remettant en cause et de fond en comble, et l'être tel qu'il est construit par Dieu et la création tout entière. De Klimt à Schiele, (de Klimt qui semble s'accommoder encore de la corporalité et paraît la chanter, encore et en corps, lyrique) la putréfaction fin de siècle avance vite ; sa purulence est issue, si l'on remonte à l'origine de l'infection et de la corruption à la fois de la trame socio-politique et du rapport de l'individu à soi-même, à son être et à son destin, du romantisme luciférien qui, dans la mouvance du moi rousseauiste paranoïaque et hystérique [68] affirmait narcissiquement le primat absolu du moi ; elle est issue en outre du caïnisme blakien [69] tout droit né de la pensée de Milton, puis byronien [70], du démonisme gothéen [71], du satanisme gothéen puis frénétique, de ce moi sans Dieu ou au Dieu blessé, qui, après les fastes sanglants du romantisme du sang — celui de la Révolution française [72] — et ces autres fastes sanglants qui furent ceux de l'empire sous Napoléon Bonaparte (lequel avait su détourner, avait su focaliser le culte du moi citoyen à son seul profit, à l'usage unique du culte de sa personnalité), s'était retrouvé sans emploi : plus d'héroïsme de conquête possible, plus d'oubli du moi dans la fuite en avant et le supposé héroïsme, donc plus de moi, c'était dit : c'était « le mal du siècle » dans toute l'Europe romantique, le retour forcé et contraint, le retour humilié à l'univers des Pères donc à celui des morts puisque par la Révolution française et par « l'Ogre d'Europe [73] » déjà frappés à mort, ils n'étaient plus qu'en sursis : l'Europe monarchique arguant de l'alibi de l'Église de Rome, l'Europe monarchique des fantômes cette fois, s'étant réinstallée ; la grande Histoire étant morte avec ses mythes commodes [74], ne restait plus pour la jeunesse, pour trouver des raisons de vivre et d'habiter sa vie, que l'aventure personnelle, la petite histoire : celle des corps : celle qui donne aux idéalistes [75] des hauts-le-corps ; celle qui ne les satisfait pas ; le champ de bataille n'était plus que celui des mœurs à l'issue cloacale et glauque : plus ça allait, plus ça croulait, s'effritait dans les monarchies, les empires d'Ancien régime rétablis, et moins on pouvait oublier son corps ; tous ces relents délétères, ces remugles du romantisme noir disparaîtront (comme pour se revivifier [76]) dans le chaudron des sorcières de Macbeth du premier conflit mondial, fin des empires et des rois, fin d'un temps ancien déjà gangrené depuis bien avant la Révolution française, et, que l'on savait condamné dans les milieux vraiment pensants sachant se garder comme d'une peste de la pseudo-pensée des bien-pensants, adeptes convaincus de toutes les restaurations, les réactions ; ces remugles du romantisme, ils reviendront de plus belle sous la forme de l'expressionnisme radical : remise en cause radicale à la fois de la condition humaine, de la création et du corps comme à la plus belle époque du romantisme frénétique, du romantisme noir et gothique.

En attendant ce temps si proche de l'effondrement général de la vieille Europe des monarchies et des empires, comme un aveu criant, comme si l'on passait de la scène du théâtre dans les coulisses soudain, après la féerie, après la messe bachique, dionysiaque, noire sous les ors, la peinture de Klimt se résout dans la peinture d'Egon Schiele, Schiele — le prophète de la putréfaction à venir, de la liquéfaction toute proche — lequel présente les corps de l'homme et de la femme confrontés dans ce véritable duel d'amour mais surtout de mort qu'est le couple — Vieux retour des mythes mêlés d'Éros et de Thanatos — comme des pièces de boucherie infectes et répugnantes qui s'entre-collent, qui se frottent. Schiele (en français, on prononcerait « Chyle » : « produit de la digestion contenu dans l'intestin grêle » : quel patronyme pour un français !...) dépeint en effet la sexualité comme une calamité, comme une dérision animale imposée à l'être — mais par qui ? —, et, pire, bien sûr, son affirmation, sa tentative d'assomption : la sexualité, très exactement ainsi que Baudelaire la décrit dès les années 1860 : comme « une séance de torture ou une opération chirurgicale [77] ».

Une Question : une question qui vaut ce qu'elle vaut et avoue sa part de provocation à dimension prophétique : écho lointain du Jugendstil, Kafka serait-il le pape d'un Judenstil ?

Le siècle finit en 1915 avec l'arrivée sur le front de la guerre de matériel, c'est-à-dire l'utilisation de

moyens industriels pour détruire massivement l'être humain, pour le nier dans son essence, en faisant le premier brouillon de ce qu'on nommera plus tard « L'holocauste » ou « la Shoah », sa conséquence. Symboliquement pour Kafka, Pollack meurt en 1915 : on bascule alors dans une autre époque. Kafka incarne le malaise fin de siècle à lui seul ; il en est la quintessence. Kafka — c'est là ma thèse — serait le dernier et le plus grand écrivain « fin de siècle » et non l'écrivain moderne qu'on présente habituellement. Il serait l'écrivain charnière par excellence qui nous ferait passer du monde des rois et des empereurs, c'est-à-dire du monde des « Pères » dans un monde déjà sans Dieu, sans « Père » — « Dieu est mort ! le ciel est vide... / Pleurez ! enfants, vous n'avez plus de père [78] ! » — au monde où les « Pères », les nouveaux « Pères » de substitution, qui prennent la relève des premiers et les balayent vont révéler leur vrai visage : celui du totalitarisme le plus noir, le plus brutal. Hitler, et, « le petit père des peuples » Lénine bientôt changé en Staline (Hélas !), puis Franco et tous les autres, jusqu'à Mao, Pinochet, Vidella, Ceauscescu, etc... : le XXe siècle — s'il est — n'est pas simplement que l'ombre portée du XIXe siècle, sera le siècle, après l'ère désormais révolue des rois, des dictateurs et des parâtres. Tout l'Œuvre de Kafka l'annonce ; entre autre, par le biais du refus du corps, du refus du moi.

Refus du corps, cela veut dire refus de s'inscrire aussi dans une société qu'on refuse de toutes ses forces. Le processus coule de source ; psychologiquement, il se comprend fort bien : à défaut de pouvoir tourner efficacement la violence qui naît en soi contre celui qui la fait naître, contre ce qui la fait naître : elle se tourne contre soi et s'affirme par une négation de soi. C'est un des moteurs du romantisme. « À la pointe la plus extrême du romantisme » : on trouverait selon « cette ligne [79] » comme dirait Cocteau, Artaud et son éloge antiphrase de la fécalité, son rêve impossible de « corps sans organe ». L'Œuvre de Kafka, l'Œuvre impossible de Kafka en serait le rêve prémonitoire, en serait la prémonition.

Le Jugendstil serait la purulence du romantisme allemand, sa putrescence délétère mais délectable. Après s'installe, suivant de près le Judendstil kafkaïen, tout à fait son contemporain, ce que je nommerai volontiers : l'expressionnisme "bleu", celui, par exemple picturalement du « Blau Reiter », celui de l'Œuvre très bleu au sens quasi novalien [80] ou maeterlinckien [81] du terme d'August Macke, mais également — « Ut pictura poesis [82] » — celui de la « O Mensch Dichtung [83] », lyrique, utopiste, chantant (comme le futurisme naissant) l'avènement d'un homme nouveau, bref le premier expressionnisme allemand [84] ; mais, comme après Klimt vient Schiele, vient très vite ensuite, totalement désillusionné et nihiliste, l'expressionnisme noir qui s'acharne sur un corps inhabitable voué de toute façon à la boucherie de la guerre à venir, puis, de la guerre installée, lequel plaque ce corps dans ses œuvres en le disséquant par individus ou par couples comme un écorché, comme au scapel, voire à la hache, comme au couteau.

« La littérature, ce doit être la hache pour [le corps gelé] en nous. »

— Varia...

Il en est de Franz Kafka, le Pragois, comme de Stevan Zweig, l'Autrichien : ce sont les écrivains de la fin d'un monde, les derniers témoins d'un monde finissant, voués, ils le savent, à la dégénérescence lente, irrémédiable, à l'effondrement dans le pourrissement général, puis à l'oubli. L'un comme l'autre par la névrose ne font qu'un avec leur époque.

— Pour situer les contextes...

Dans le Journal, à la date du 19 janvier 1915, année symbolique entre toutes pour l'Histoire de l'Occident, comme pour résumer tout le discours tenu ci-avant et en accréditer le fondement, la thèse : le passage du monde ancien à celui de la modernité avec perte de référence à la fois et d'identité pour Kafka, et nombre de ses contemporains, on peut lire cette parabole :

J'étais convenu de faire une excursion dominicale avec deux amis, mais tout à fait par hasard, je ne me réveillai pas et laissai passer l'heure du rendez-vous. Connaissant ma ponctualité habituelle, mes amis s'en étonnèrent, allèrent à la maison où j'avais mon logement, attendirent encore un moment

en vas, puis montèrent l'escalier et frappèrent à ma porte. Je fus très effrayé, sautai au bas du lit et ne fis attention à rien, sinon à la nécessité de me préparer au plus vite. Au moment où je franchissais la porte, habillé des pieds à la tête, mes amis visiblement effrayés s'écartèrent de moi : « Qu'as-tu derrière la tête ? » s'écrièrent-ils. J'avais déjà senti, dès mon réveil, quelque chose qui m'empêchait de pencher la tête en arrière et je me mis à chercher cet obstacle à tâtons. S'étant quelque peu ressaisi, mes amis s'écrièrent : « Prends garde, ne te blesse pas ! » juste au moment où je saisisais derrière ma tête la poignée d'une épée. Mes amis s'approchèrent, m'examinèrent, m'amènèrent dans la chambre devant l'armoire à glace et me déshabillèrent jusqu'à mi-corps. Une grande et ancienne épée de chevalier à poignée en forme de croix [85] était fichée dans mon dos jusqu'à la garde, mais de telle sorte que la lame s'était glissée avec une précision incompréhensible entre cuir et chair et n'avait pas provoqué de blessure. Il n'y avait du reste pas de plaie non plus à l'endroit du cou où elle avait pénétré ; mes amis m'assurèrent que la fente nécessaire au passage de la lame s'était ouverte sans le moindre épanchement de sang. Et quand, montés sur une chaise, mes amis retirèrent lentement l'épée, millimètre par millimètre, il ne vint pas de sang et la place ouverte sur le cou se referma, ne laissant subsister qu'une fissure à peine perceptible. « Tiens, voilà ton épée », me dirent mes amis en riant, et ils me la tendirent. Je la soupesai des deux mains, c'était une arme précieuse, ils se pouvait fort bien que des croisés s'en fussent servis. Qui permet à d'anciens chevaliers de rôder dans les rêves ? irresponsables, ils brandissent leurs épées, en percent d'innocents dormeurs et s'ils ne provoquent pas de graves blessures, c'est tout d'abord, sans doute, parce que leurs armes glissent sur les corps vivants, mais aussi parce que des amis fidèles se tiennent derrière la porte et frappent, prêts à vous porter secours [86].

Quand le legs d'un monde impossible qu'on ne sait ni ne peut recevoir se transforme en allégorie de l'impuissance...

©Cloët, mars-avril 2005

[1] .— Franz Kafka, Journal, 24 novembre 1911, p. 150, passim.

[2] .— Franz Kafka, Journal, 27 novembre 1913, p. 304

[3] .— Dans *Les Mots*, Sartre démonte avec brio sa névrose et montre les chemins qui l'ont conduit à trouver refuge dès son plus jeune âge dans l'écriture. Lorsqu'il écrit *Les Mots* à cinquante neuf ans, éprouvant la nécessité de faire un bilan sur son rapport à l'écrit, à l'exercice de la littérature, est-il pour autant guéri ? Ne s'agit-il pas plutôt d'un aveu qu'il se fait à soi, confusément, qu'il n'a jamais été guéri et qu'il ne guérira pas, quoi qu'il ait dit.

[4] .— Friedrich Nietzsche, *Humain trop humain, Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister*, 1878.

[5] .— Albert Camus, *Discours de Suède, City Hall du Nobel Prize, Stockholm, 10/XII/1957*.

[6] .— Voir : Jean Cocteau, *La Difficulté d'être*, 1947. Jean Cocteau y rappelle le beau mot de Fontelle mourrant : — Comment allez-vous Monsieur de Fontenelle ?... — Je ressens comme une difficulté d'être... — Comment cela va ?... — Cela s'en va... [En ce temps-là, on ne ratait pas sa sortie dans le "beau monde" de la pensée. La chose s'est perdue, mais il est vrai qu'on ne pense plus guère, il n'y a donc plus de tenue.

[7] .— De même que vaut l'espoir sans l'épreuve du désespoir auparavant traversée ?

[8] .— Jules Barbey d'Aurevilly, *L'Enfermée*, 1854.

[9] .— L'une des six nouvelles des *Diaboliques*, la plus célèbre sans doute.

[10] .— Jules Barbey d'Aurevilly, *Les Diaboliques*, 1874.

[11] .— Qui après avoir vécu trente sept ans dans une semi-conscience géniale traversée par la transe, vécut trente sept autres années enfermé dans une tour, fou et délirant, continuant à écrire des poèmes émaillés de blancs, de silences, de suspens d'innommable ou d'indicible, intraduisibles du silence, pour reprendre la formule du poète héraclitéen français René Char.

[12] .— On connaît cette célèbre réponse de Samuel Beckett à une enquête lancée par un magazine littéraire sur le thème : « Pourquoi écrivez-vous ? »

[13] .— Franz Kafka, *Lettre à Oskar Pollack*, 27 janvier 1904.

[14] .— Sans doute dans cette série limitée, très restreinte, nous faudrait-il placer *Die Leiden des jungen Werthers*, *Les Souffrances du jeune Werther* (1774) de Goethe, et le *René* (1802) de François-René de Chateaubriand, les deux ouvrages, très porteurs de névrose l'un l'autre, ayant eu le triste privilège de provoquer dans la jeunesse poétique de leurs deux pays respectifs une vague de suicides sans précédent.

[15] .— Les siècles ne commencent jamais à date fixe. Le XXe siècle qui nous fait basculer dans une modernité où les moyens industriels sont employés pour détruire l'homme massivement en le traitant comme un objet commence en 1915 avec la guerre de matériel et trouve son apogée entre 1943 et 1945 dans les K. L. nazis. Si l'on considère que le XXe siècle se finit avec les utopies en 1989 avec la chute du mur de Berlin et de l'empire soviétique, le mitan du siècle est à situer à la veille de la guerre mondiale avec la guerre d'Espagne de 1937. Le symbole en serait Guernica. Mais on peut considérer aussi que le XXe siècle n'est jamais que l'ombre portée du XIXe siècle, de l'explosion industrielle, du capitalisme sauvage et de l'exploitation de l'homme par l'homme qui nous mène par effritement successif des valeurs à un premier conflit mondial puis à un second et à terme à la mort des valeurs et des utopies.

[16] .— Voir : Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, XXXVIII, R, 638 : « Glorifier le culte des images (ma grande, mon unique, ma primitive passion). / Glorifier le vagabondage et ce qu'on peut appeler le Bohémianisme, culte de la sensation multipliée, s'exprimant par la musique. En référer à Liszt. »

[17] .— Se survivre à défaut de vivre, c'est déjà ça.

[18] .— De prime abord, car, en vérité, on verra comment et pourquoi, il est bien l'écrivain d'un seul livre et d'un seul amour tous deux impossibles à écrire, n'allons pas jusqu'à dire : à vivre !...

[19] .— De même que « toute la femme est dans l'utérus » selon Hippocrate, tout le poète, tout l'écrivain même, est dans l'hystérie, son utérus de substitution pour tenter de recréer en lui l'androgynisme primitif qui le rend autonome et le préserve du monde, et du contact d'autrui... du moins lui en donne l'illusion, rapidement mortifère, fatale.

[20] .— Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, I, R, 630 : « De la vaporisation et de la centralisation du Moi. Tout est là. » Libre traduction d'une pensée d'Emerson tirée par Baudelaire de l'ouvrage célèbre alors d'Emerson : *The Conduct of life*, 1860.

[21] .— Le mot est baudelairien. C'est ainsi que Baudelaire définit lui-même sa maladie lorsqu'il en parle, en se rendant à l'évidence face à l'avis des médecins. Mallarmé mourra d'un spasme de la glotte, symboliquement, étouffé.

[22] .— Empruntons le mot à Baudelaire, au Baudelaire des Paradis artificiels traduisant et

commentant Thomas de Quincey dans *Un mangeur d'opium*, VIII, « Visions d'Oxford », « Le Palimpseste » : « "Qu'est-ce que le cerveau humain, sinon un palimpseste immense et naturel ? Mon cerveau est palimpseste et le vôtre aussi, lecteur. Des couches innombrables d'idées, d'images, de sentiments sont tombées successivement sur votre cerveau, aussi doucement que la lumière. Il a semblé que chacune ensevelissait la précédente. Mais aucune en réalité n'a péri." »

[23] .— Franz Kafka, *Lettre au père*, traduit de l'allemand par Monique Laderach, éd. Mille. et. une. Nuits., Paris, 2003, p. 7.

[24] .— Franz Kafka, *Lettre au père*, traduit de l'allemand par Monique Laderach, éd. Mille. et. une. Nuits., Paris, 2003, p. 85-86, passim.

[25] .— Voir : Guillaume Apollinaire, « Les Colchiques », in *Alcools*, 1913.

[26] .— Voir : la « chose », hésitant entre innommable et indicible, évoquée par l'Hamlet de Shakespeare dans la fameuse scène où l'ombre de son père lui apparaît. Je suis désolé que Jacques Derrida ait prospecté la chose.

[27] .— « Irrémédiable » au sens où l'entendait Baudelaire. Voir : « L'Irrémédiable », « Spleen et Idéal », LXXXIV, in *Les Fleurs du Mal*.

[28] .— Franz Kafka, *La Métamorphose*, *Die Verwandlung*, 1916.

[29] .— Franz Kafka, *Journal*, 14 août 1913, p. 285.

[30] .— Voir : Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer*, Prologue.

[31] .— Voir : *Journal*, 3 mai 1913 : « Le lépreux et sa femme. Elle est couchée dans son lit sur le ventre. Ne cesse de se lever avec tous ses ulcères, bien qu'un hôte soit présent. La manière dont son mari lui crie de rester couverte... »

[32] .— Voir : Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, novembre 1947.

[33] .— Puisque Dieu est déclaré mort dans le monde intellectuel de l'Europe de l'Est depuis le fameux cri de Nietzsche à Turin en janvier 1889.

[34] .— J'appelle « sexuation », la prise de conscience et l'assumption progressive de son sexe, féminin ou masculin, stade précédant et nécessairement à traverser avant de pouvoir exercer une quelconque sexualité. *Alice in wonderland*, *Alice au pays des Merveilles* de Lewis Carroll est un des récits initiatiques les plus réussis qui montrent une héroïne passant avec succès les diverses étapes de ce stade de la sexuation.

[35] Félix Nadar, *Charles Baudelaire intime, le poète vierge*, A. Blazot éditeur, Paris, 1911, rééd. éd. Ides et Calendes, coll. « La Bibliothèque des arts », Neuchâtel, 1994, p. 1, 134, 127, passim.

[36] . Voir : Charles Baudelaire, « L'Irrémédiable », « Spleen et Idéal », LXXXIV, in *Les Fleurs du Mal*.

[37] .— Voir : Charles Baudelaire, « L'Irréparable », « Spleen et Idéal », LIV, in *Les Fleurs du Mal*.

[38] .— Sympathiser étymologiquement signifie : « souffrir avec ».

[39] .— Voir : Charles Baudelaire, « Le Goût du néant », « Spleen et Idéal », LXXX, in *Les Fleurs du Mal*.

- [40] .— Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, *Le Poème du haschisch*, I, « Le Goût de l'infini ».
- [41] .— « Personnage grotesque du *Satyricon* de Pétrone, dont Baudelaire avait songé faire une nouvelle traduction » précise Marcel A. Ruff, R, 652.
- [42] .— Charles Baudelaire, *Lettre à Jules Janin*, R, 651-652, *passim*.
- [43] .— Le célèbre Juif errant qui fit tant rêver dans la littérature germanique et de la Mittel-Europa, dans la littérature romantique, de Balzac à Baudelaire.
- [44] .— Charles Baudelaire, *Lettre à Jules Janin*, R, 652.
- [45] .— Voir : « Enivrez-vous », in *Le Spleen de Paris*, XXXIII : « Il faut être toujours ivre. Tout est là : c'est l'unique question. Pour ne pas sentir l'horrible fardeau du Temps qui brise vos épaules et vous penche vers la terre, il faut vous enivrer sans trêve. / Mais de quoi ? De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise. Mais enivrez-vous. »
- [46] .— Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie ou Hellénisme et pessimisme*, *Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus*, 1871.
- [47] .— Puisque la mort de Dieu est annoncée par Jean-Paul Richter, au lendemain de la Révolution française, en 1790, dans son *Discours du Christ mort* prononcé du haut de l'édifice du monde : « Dieu est mort ! le ciel est vide... / Pleurez ! enfants, vous n'avez plus de père ! » ; vers repris comme exergue choisi par Gérard de Nerval pour sa suite de cinq sonnets intitulés : « Le Christ aux oliviers », publiés pour la première fois dans *L'Artiste*, le 31 mars 1844, puis repris dans *Petits Châteaux de Bohême*.
- [48] .— Voir : Robert Musil, Autrichien, *Der Mann ohne Eigenschaften*, *L'Homme sans qualités*, 1930-33.
- [49] .— Voir le Maupassant de la nouvelle « Un cas de divorce », celui que ses amis surnommaient aussi : « Le Taureau triste ».
- [50] .— Pour le coup, au sens étymologique !
- [51] .— Charles Baudelaire, « Avec ses vêtements... », « Spleen et Idéal », XXVII, in *Les Fleurs du Mal*.
- [52] .— Charles Baudelaire, « Avec ses vêtements... », « Spleen et Idéal », XXVII, in *Les Fleurs du Mal*.
- [53] .— Voir : Jules Michelet, *La Sorcière*, 1862.
- [54] .— Charles Baudelaire, « L'Irrémédiable », « Spleen et Idéal », LXXXIV, in *Les Fleurs du Mal*.
- [55] .— Charles Baudelaire, « L'Irréparable », « Spleen et Idéal », LIV, in *Les Fleurs du Mal*.
- [56] .— Charles Baudelaire, « L'Irréparable », « Spleen et Idéal », LIV, in *Les Fleurs du Mal*.
- [57] .— Charles Baudelaire, « Le Serpent qui danse », « Spleen et Idéal », XXVIII, in *Les Fleurs du Mal*.
- [58] .— Voir : Charles Baudelaire, « Une charogne », « Spleen et Idéal », XXIX, in *Les Fleurs du Mal*.

- [59] .— Charles Baudelaire, « Le Flacon », « Spleen et Idéal », XLVIII, in Les Fleurs du Mal.
- [60] .— Charles Baudelaire, « Hymne », « Galanteries », X, in Les Épaves.
- [61] .— Charles Baudelaire, « Une charogne », « Spleen et Idéal », XXIX, in Les Fleurs du Mal.
- [62] .— Charles Baudelaire, Mon cœur mis à nu, III, R, 630.
- [63] .— Notion si chère à Baudelaire qu'il le substitue à toute idée de réalisation concrète dans l'exercice de la sexualité.
- [64] .— Charles Baudelaire, Mon cœur mis à nu, III, R, 630.
- [65] .— Charles Baudelaire, « Éloge du maquillage », Le Peintre de la vie moderne, XI, R, 561-563.
- [66] .— Charles Baudelaire, « À une passante », « Tableaux parisiens », XCIII, in Les Fleurs du Mal.
- [67] .— Voir : Stéphane Mallarmé, « Brise marine », in Poésies.
- [68] .— Tel qu'il apparaît dans le préambule des Confessions ou certains passages des Rêveries du promeneur solitaire.
- [69] .— Blake influencé par Milton, qui était selon lui « du parti du Diable sans le savoir ».
- [70] .— Voir : George Gordon Byron, Caïn, 1821.
- [71] .— Voir : Johann Wolfgang von Goethe, Faust. Ein Fragment, Faust, un fragment, 1790, Faust, 1806, Faust. Eine Tragödie, Faust, une tragédie, 1808, Faust, 1806-32, Faust, Der Tragödie zweiter Teil in fünf Akten, Deuxième partie de la tragédie en cinq actes, 1832.
- [72] .— Car le romantisme en France après Rousseau, héritier de Rousseau, préromantique éclate bien à ce moment là, les poètes allemands du « Sturm und Drang » ne s'y tromperont pas.
- [73] .— L'épithète homérique donnée à Napoléon Bonaparte qui avait sacrifié sur l'autel de sa personnalité, tel Moloch ou Baal, une bonne partie de la jeunesse d'Europe.
- [74] .— Qui permettaient de se trouver des raisons de mourir à défaut de trouver des raisons de vivre, qui solutionnait le questionnement métaphysique en proposant le sacrifice irraisonné pour un supposé idéal, dans un supposé héroïsme.
- [75] .— Toujours platoniciens quoi qu'on dise ou quoi qu'ils disent.
- [76] .— Puisque le romantisme réapparaîtrait sous les traits du nazisme, voire du communisme, les deux grandes idéologies étant ses deux derniers surgeons.
- [77] .— Voir : Charles Baudelaire, Fusées, III, R, 623 : « Je crois que j'ai déjà écrit dans mes notes que l'amour ressemblait fort à une torture ou à une opération chirurgicale. »
- [78] .— Jean-Paul Richter, Discours du Christ mort prononcé du haut de l'édifice du monde, 1790. La citation est mise en exergue par Gérard de Nerval à sa suite de cinq sonnets intitulée « Le Christ aux oliviers », publiée pour la première fois dans L'Artiste, le 31 mars 1844, puis reprise dans Petits Châteaux de Bohême.
- [79] .— Jean Cocteau, « De la ligne », in La Difficulté d'être, 1947.

[80] .— Voir le concept d'idéalité représenté par Novalis par l'allégorie de la « fleur bleue » dans Heinrich von Ofterdingen, 1802.

[81] .— rêvant le symbole de la « fleur bleue » plus insaisissable encore, plus mouvant, le symboliste Maeterlinck invente « L'Oiseau bleu » en 1908.

[82] .— Horace, Art poétique, 361.

[83] .— C'est le Pragois Franz Werfel, résidant alors à Leipzig, qui par la publication en 1911 de son recueil Der Weltfreund, L'Ami du monde, imposa cette nouvelle poésie hymnique, saturée d'idéalisme utopique et revendicateur, saluant l'avènement d'un homme nouveau, fait pour un monde rénové.

[84] .— Qu'on veuille bien se souvenir qu'avant la guerre, les foyers littéraires de l'expressionnisme ne furent pas seulement à Berlin, mais aussi à Munich et à Heidelberg, mais encore à Vienne et à Prague... : qui faisaient encore partie intégrante alors de l'Autriche-Hongrie.

[85] .— Qui s'en étonnera ?...

[86] .— Franz Kafka, Journal, 19 janvier 1915, éd. Le Livre de Poche, coll. « biblio », p. 422-423.

Rechercher :

Dans la même rubrique

Maram Al Masri, Les Âmes aux pieds nus

La Défense de Narnia

La notion de temps chez Gaston Bachelard

Longue Suite des états

Du « nez » de Cyrano ou du retour d'une fin de siècle

La Pensée et l'architecture

De l'acte créateur en peinture

Petite Suite des dieux perdus

Petite Suite des mots amis

Tolkien en géographie