

## II

### Intermède : Pessoa, Kafka, Italo Svevo et Canetti

Entre 1910 et 1930, coupé en deux par la Grande Guerre mais y puisant de nouvelles forces, le modernisme explose. En 1907, au moment où Lanzer s'allonge sur le divan de Freud, Picasso peint « Les demoiselles d'Avignon » ; quand sa cure s'achève, en 1909, Kokoschka met la dernière main à *Mörder, Hoffnung der Frauen* (*Meurtre, espoir des femmes*), qui fonde le théâtre expressionniste, et le *Figaro* publie le manifeste « futuriste » de Marinetti. À la fin des années 1920, les « années folles », il perd, certes, de son caractère élitiste et révolutionnaire, mais il pénètre de façon extraordinaire la vie quotidienne, par le truchement du cinéma, du *design* (le *Bauhaus*), de l'architecture (Adolf Loos qui fascina Wittgenstein et dessina la maison de Tristan Tzara), et même de la signalétique (le logo du métro de Londres est l'exemple le plus connu), s'accomplissant ainsi comme altération délibérée par l'art du monde ordinaire. En 1930, Buñuel co-écrit et réalise *L'âge d'or* avec Dali – et Maïakovski se suicide. Entre ces dates, le modernisme aura suscité des innovations aussi décisives que l'abstraction en peinture ou la musique dodécaphonique. Mais le modernisme, c'est aussi une autre façon de penser le « collectif artiste », de réaliser pleinement le passage de l'action à la co-action et à la coopération en art. Le surréalisme, le mouvement Dada (« ni un dogme, ni une école, mais plutôt une constellation d'individus et de facettes libres », dit Tzara) nouent pour ce motif des liens étroits avec le marxisme. Car l'acte créateur ne peut rester confiné à l'œuvre au sens classique. Il est à cet égard souvent conçu comme une provocation sociale pure et simple. Sous la République de Weimar, il sera banal de voir des expositions donner lieu à d'intenses polémiques, voire à des bagarres de rue. Georg Lukács a tout de suite compris la raison de l'affinité du marxisme et du modernisme, en des termes eux-mêmes modernistes : l'« aliénation » subjective et la « réification » des rapports sociaux sont des traits du temps qui nourrissent des pathologies inséparablement sociales et psychiques<sup>1</sup>. Le modernisme en art, c'est la dramatisation plastique de cette crise du rapport du moi au monde social, ce sont ses contradictions mises à nu. Canetti, on va le voir, en est de ce point de vue la figure paradigmatique.

Les traits principaux du mouvement sont bien connus : subjectivisme, et, *en même temps*, réalisme ; sentiment d'une nouveauté des temps qui justifie tous les affranchissements à l'égard de la tradition ; élévation de toute chose, même triviale, à la dignité potentielle d'œuvre d'art, ce qui exige *ipso facto* de nouvelles techniques de production et de représentation. Précisons : le subjectivisme moderniste est antiromantique parce qu'il implique une exigence réaliste touchant ce dont est fait le sujet, qui est ramené sur terre, soumis au scalpel des psychologues et traité comme un objet expérimental. Leur réalisme, d'autre part, est antibourgeois, avec une franche férocité, ce qui fait de l'inconfort moral, irait-il jusqu'au cauchemar, le critère imparable du réel. Hallucination, disruption temporelle, dissonance en sont les maîtres-mots. Mais quel réalisme encore académique et moralisant pouvait si peu que ce soit rendre compte de l'horreur traumatique des tranchées ? Or le réel de ce réalisme-là, par un mouvement en spirale qui est l'essence du modernisme, se retrouve à son tour réimprégné de subjectivisme, sans pourtant qu'on retombe dans l'idéalisme traditionnel. Car ce subjectivisme-là crève au contraire les limites du moi traditionnel. Il révèle dans les choses une violence affectante dont le vieux moi nous protégeait plutôt. L'imagisme d'Ezra Pound est typique, à cet égard, et son homologie avec le scandale cubiste a été maintes fois soulignée. Avec le modernisme, enfin, « avant-garde » prend un sens qu'il ne perdra plus. C'est l'art comme percée perpétuelle, ou comme essentielle surenchère. L'expressionnisme est son premier-né. La Grande Guerre en effet a tellement dévalorisé l'accomplissement bourgeois de l'individu par la beauté, que le modernisme a rompu avec toute histoire de l'art entendue comme renouvellement « éternel » de ses formes et de ses contenus, pour faire de l'art lui-même la voie de sa mise en cause comme art, au péril assumé de sa négation, et même de son autodestruction.

Le modernisme est en somme l'esthétique, mais aussi la morale et la politique d'un âge de

---

1 Lukács (1923).

l'individu à ce point *sûr de lui* qu'il ne se contente pas de mettre en cause le monde et la société auxquels il oppose sa force critique et créative ; cette force, il l'applique plus encore à ce réel qu'il est lui-même, autrement dit à son intériorité impitoyablement objectivée. La civilisation de l'esprit par l'autocontrainte a forgé un individu si évidemment intérieur, que *l'être-séparé du moi devient un champ clos pour des expériences vertigineuses*. Seraient-elles extatiques, et elles y tendent, elles ne pourront pourtant jamais que surconfirmer la séparation du moi et du monde. *L'homo clausus* d'Elias s'est forgé une douloureuse sensibilité qui irait jusqu'à remplacer le monde – si elle ne s'y retrouvait projetée malgré elle comme excès et comme déchirure.

Eh bien, il ne fait aucun doute que le modernisme non seulement s'est facilement approprié, mais a carrément annexé le freudisme à son esthétique et sa politique. La passion de rompre avec les anciennes façons de penser, de sentir, de créer, mais aussi d'aimer et d'agir trouvait en Freud un véritable ressort subversif. Car sur le plan éthique, le modernisme est d'abord l'envie farouche de s'autoriser ce que personne ne s'était jamais permis, une sexualité affranchie de tout moralisme, bien sûr, mais aussi l'affirmation d'une supériorité quasi nietzschéenne sur toutes les conventions. Il est frappant, à cet égard, que le « groupe de Bloomsbury », autour de Virginia Woolf et John Maynard Keynes, où Freud trouva ses premiers disciples britanniques, ait promu un style de vie moral aux antipodes du conservatisme affiché du Viennois. C'est en réalité un trait constant de la réception de Freud, à Paris, à New York, à Berlin, à Vienne même. Mais ce n'est pourtant qu'un côté des choses. Car sur le plan épistémologique aussi, le freudisme, avec ses spéculations mythologiques encore engoncées dans un naturalisme positiviste rétrograde va paraître répondre providentiellement au besoin d'usages inouïs de la pensée, d'images-« choses », de symboles « réels », et plus généralement de rationalités contre-intuitives qui est l'aspiration inlassable des modernistes. (La théorie de la relativité d'Einstein fait par exemple au freudisme, dans l'esprit de l'époque, un pendant étrange, auquel il faut joindre les interprétations aberrantes à laquelle elle a, elle aussi, donné lieu.) Bref, la résonance moderniste de la pensée de Freud va lui procurer un écho culturel qui va, en peu d'années, dépasser de loin les fruits espérés d'une scientificité obstinément revendiquée.

Pessoa, Kafka, Italo Svevo et Canetti ne sont que quatre noms dans cette constellation, mais aussi des étoiles de première grandeur. Ils présentent l'intérêt d'être très inégalement proches ou critiques de Freud, ce qui prouve qu'un fait moral total tel que la psychanalyse n'implique aucune adhésion, systématique ou partielle, et même pas la pleine compréhension de ses enjeux, pour refaçonner de fond en comble le rapport à soi à une époque donnée. En leur donnant la parole, j'interroge la dérive des concepts et des théories de Freud vers de grands « clichés » dont se nourrit avec avidité, pour et contre eux, la sensibilité collective. Mais justement : l'esprit transgressif du modernisme est un test majeur pour l'idée freudienne des embarras de l'agir, comme je l'ai décrite. *De l'acte sexuel à l'acte créateur, tous deux élargis à des dimensions inédites, l'individu tourmenté de l'âge du modernisme se heurte-t-il à des obstacles analogues ?* Mieux : le nouvel esprit « œdipien » des obsessions résonne-t-il *substantiellement* avec le souci moderniste : la réinvention de soi dans la victoire contre les embarras d'une création subjective authentique ?

La réponse est oui. Et je confie aux modalités de ce oui (assurément complexe) la tâche de fixer en quel sens le freudisme a bien été, dans ces années de crise civilisationnelle majeure, une ressource morale incontournable.

Pessoa n'a découvert Freud qu'à la toute fin de sa vie, au milieu des années 1930, et sans en penser aucun bien. Pourtant, toute sa trajectoire poétique, à partir de la neurasthénie fin de siècle jusqu'au modernisme flamboyant, envisagé à la fois comme diagnostic et comme thérapie esthétique des malheurs de l'individualisation, ne fait que croiser et recroiser les fils du « malaise de la culture ». L'individu face au monde, chez Pessoa, voilà une opposition si profondément gravée dans l'être qu'elle aboutit chez lui, paradoxalement, à transformer la dépersonnalisation, cette crise tant redoutée des psychasthéniques, en un champ d'expérience poétique où la subjectivité s'éprouve — jusqu'à éclater. Elias Canetti, à l'opposé, dresse dans *Die Blendung, L'aveuglement* (traduit en français et en anglais par *Auto-da-fé*), le portrait du caractère « anal » comme type de l'homme de la *Kultur*. Son héros, Peter Kien, n'est pas seulement l'encyclopédie des formations réactionnelles freudiennes. Il est l'homme réactionnel. Mais c'est pour peindre plus impitoyablement encore les

effets de la désublimation de son analité et la fange où il s'abîme une fois chassé de son isolement faux dans l'idéal, quand il se retrouve forcé par un coup du sort à ce qu'il y a de plus horrible pour cet individu-là : en rencontrer d'autres et, vivant, les toucher vivants eux aussi, animés de pulsions sauvages dans lesquelles ils vous emportent — et qui réveillent les vôtres. Quant à la psychanalyse, aux yeux hostiles et impitoyables de Canetti, croyant remédier à cet état de choses, elle fraye la voie à la catastrophe finale : la destruction même de la *Kultur*.

Entre Pessoa et Canetti, Kafka et Italo Svevo me serviront de moyens termes. L'un et l'autre ont placé au cœur de leurs œuvres l'empêchement d'agir, mais en y faisant une place considérable la figure du père qui juge le fils. Mais si l'un et l'autre sont plus « freudiens », c'est moins par cette référence que par leur ton. Chez eux l'humour a pour fin vitale de restaurer le narcissisme contre un surmoi dont les ravages sont mis à nu comme jamais. Car l'immense dépense d'énergie requise pour traiter avec cet humour-là les embarras les plus terribles de l'agir donne une tout autre couleur à l'expérience de l'impuissance. L'inhibition spécifique à l'individu créateur excède de beaucoup l'inhibition sexuelle subjective circonscrite par Freud à la névrose de contrainte. L'individu créateur, autrement dit l'homme même du modernisme, est chez eux complètement délivré de la grossière et naïve réduction naturaliste de ses embarras à de simples errements symptomatiques — comme la jeune « science psychanalytique » le revendiquait alors avec arrogance. Au contraire, dans l'élément non-psychologique du langage transfiguré en littérature, l'impossible ajustement au monde devient la clé d'un déchirement intérieur qui s'efforce de passer tout entier au-dehors. La psychanalyse, *moins la thérapie*, se change alors chez Kafka et Italo Svevo en ressource figurale pour explorer certains aspects encore plus obscurs et redoutables de la *faillite* de l'individualité moderne.

Je voudrais, en tout cas, arracher la description méticuleuse des sentiments de constriction psychique dont ils ont souffert à leur réduction, hélas banale, au statut de signes précurseurs d'un existentialisme encore à naître. L'ennui et le sentiment de l'absurde sont là, oui. Mais c'est sous le boisseau d'une impuissance qui rêve, pour se libérer d'elle-même, à quelque chose de précis, et de beaucoup plus inquiétant : à *une immense catastrophe où, dans une Action colossale, la peine psychique de l'individualisation, la scrupulosité perfectionniste et le contrôle tatillon de la vie pulsionnelle, ces malheurs communs, seraient abolies d'un seul grand coup*<sup>2</sup>. Dans les années 1920-1930, ne l'oublions pas, des groupuscules exaltés militent pour liquider un système libéral et démocratique jugé non seulement aliénant, mais perçu aussi vermoulu. Ils deviendront bientôt des masses énormes. Pound, Gabriele d'Annunzio, Marinetti, Ernst Toller ou André Breton, pour n'en nommer qu'une poignée, vibraient déjà de cette espérance, si opposés que furent leurs engagements.

Car la question de l'action, si elle se prolonge en politique, parfois pour le pire, bat au cœur de l'esthétique moderniste.

Dans le modernisme, en effet, créer est constamment menacé d'involution. Toutefois, l'impuissance de l'artiste n'est plus un problème interne, un échec privé. Être un « raté » de l'art, ce n'est plus se tenir hors de sa sphère. L'impuissance prend dorénavant une dimension cosmique, celle d'une vérité mélancolique de l'être. En effet, ne pas sortir de soi, voire *s'abîmer en dedans*, est la condition du creusement absolu de l'intériorité, voire de son retranchement inaugural. Sans ce premier élan à l'envers, nul subjectivisme véritable. Mais si nul *acte-sursaut* n'en arrache jamais l'individu, alors il sombre définitivement en lui-même, et il frappe du même coup la réalité d'une angoissante caducité. Quel réalisme vigoureux, si le sujet profond n'y rejaillit plus soudain d'un grand coup d'éclat, l'éclaboussant de la lumière qu'il y projette ?

Comment échapper à cette menaçante involution, à ce co-effondrement imminent du réel et de la subjectivité ? Comment, si j'ose dire, durer sur cette cime où l'un et l'autre périssent ensemble ou vivent ensemble ? J'ai une hypothèse sur la forme de cet embarras moderniste.

Prenez l'écriture (pour faire vite, mais aussi la peinture, la composition musicale, le dessin d'architecture, etc.) comme un acte intransitif, autrement dit indépendant de la réalisation d'une œuvre au sens traditionnel, et mettez au contraire l'accent sur le procès créateur en tant que tel : sur le produire et non le produit. *Écrire devient alors, du point de vue de l'embarras d'agir et de la jouissance à le surmonter, une épreuve de vérité inattendue, rigoureusement homologue à la*

---

2 Je reprendrai en détail ce fil au chapitre 3.

*confession ou l'examen de conscience à d'autres époques.* Car écrire (peindre, composer, etc.), fait durer l'action pour l'action, et rend son agent (son auteur) aussi existant qu'il est possible. Carnets, brouillons et journaux, esquisses et notes coextensives à une vie confondue avec un seul acte tendu en un seul *Work in Progress*, voilà la norme nouvelle de l'acte créateur véritable, et véritablement individualisant — et il se peut, songez à Pessoa ou Kafka, qu'il n'y ait pas un seul lecteur à l'horizon, que toute une vie à écrire soit vouée au finir au feu ou à moisir des décennies durant dans une vieille malle oubliée. Écrire pour écrire devient une fin en soi, la raison d'être de l'artiste suspendu à sa question. Il ne sait jamais s'il crée effectivement un monde dans ce rapport solitaire et incertain à lui-même, ou s'il s'est englouti dans son tréfonds et consomme par là un échec qui est l'éloignement pathétique de tout monde. Il le vérifie au fur et à mesure, et dans l'angoisse, dont le sens change, et reprend couleur métaphysique dans un monde sans Dieu. *Aussi l'impuissance à écrire (peindre, composer, etc.), et, en même temps, l'écriture acharnée de cette impuissance, est-elle la figure où je déchiffre l'embarras moderniste par excellence.* Kafka le résume dans un des « Aphorismes pour la série "il" » : « Il a le sentiment de se barrer la route du fait qu'il vit. Puis il trouve dans cet empêchement, à son tour, la preuve du fait qu'il vit. » La chose est toute intérieure, et cependant atrocement réelle : « Son propre os du front lui barre la route, à son propre front il se cogne le front jusqu'au sang<sup>3</sup>. » Cet empêchement-là, dérisoire symptôme d'écrivain d'exception, je le tiens pour l'allégorie suprême de l'acte individualisant — comme à d'autres époques l'embarras décisif était religieux et non artistique, et comme à d'autres époques surmonter cet embarras était non pas une *jouissance*, mais un *mérite*. La condition de l'artiste magnifie donc ici, telle une loupe, les épreuves qui guettent la moindre individualité qui se cherche.

À Pessoa, Kafka, Italo Svevo et Canetti, je poserai par conséquent quatre questions.

1. La première porte sur l'expérience de l'autocontrainte à « écrire » (à l'acte créateur), condition potentiellement morbide mais nécessaire de l'individualisation authentique. Quelles sont ses modalités, ses émotions singulières, ses paradoxes ?
2. Comment, ensuite, cette autocontrainte si bizarre, rejaillit-elle sur la hantise individualiste si typique de l'abîme qui se creuse inexorablement entre le moi des individus et leur monde social ? Qu'en éclaire-t-elle ?
3. La psychanalyse étant un fait considérable pour ces auteurs, dans quelle mesure ce que j'ai exposé dans le chapitre précédent touchant le conflit œdipien — nouage serré de l'interdit et de l'obligation de poser un acte sexuel « comme » le père — vaut-il pour l'acte créateur ? Même embarras, mais « sublimé », ou embarras tout autre ?
4. Qu'est-ce que l'Œdipe, enfin, ou le surmoi, *n'épuisent pas* de la condition de l'individu ?

## 1. FERNANDO PESSOA, « PASSANT INTÉGRAL »

« L'essence de la modernité en général, c'est le psychologisme, l'expérience et l'interprétation du monde en conformité avec les réactions de notre intériorité, ce monde étant vu lui-même, à vrai dire, comme intérieur ; c'est donc aussi la dissolution des contenus solides dans l'élément fluide de l'âme, d'où sort purifiée toute substance, et dont les formes ne sont celles que de mouvements<sup>4</sup>. »

Georg Simmel

« Je n'ai jamais vu en moi autre chose qu'un long cortège d'inconsciences défilant vers l'automne de mes intentions<sup>5</sup>. »

<sup>3</sup> Kafka (2001 : 83).

<sup>4</sup> Simmel (GSG 14 : 346).

<sup>5</sup> Pessoa (2005 : 89).

*Pessoa* signifie « personne ». Ce n'est certainement pas un hasard puisque Fernando, né Pessôa en 1888, modifie délibérément son patronyme en 1916 pour lui donner la graphie sous laquelle nous le connaissons. L'ambiguïté du mot en français se retrouve en portugais. Elle me servira de fil conducteur. C'est en effet un geste résolument moderniste que de choisir pour nom propre, pour nom d'auteur, pour l'index de la première personne dans une œuvre à ce point autobiographique, un terme qui se renverse aussitôt en la négation complète de toute présence subjective. Mais là où l'affirmation romantique du moi aurait vu une faiblesse, une carence, Pessoa s'est en au contraire saisi comme d'un ressort exceptionnel de création poétique. Cette inversion des signes de la pire dépersonnalisation en liberté positive n'a pas pour autant toujours été bien vécue. Pessoa, l'été qui suit la mort de sa mère, en 1925, se diagnostique une crise de « folie psychasthénique »<sup>6</sup>. Elle atteste pourtant du degré de solidité extraordinaire qu'avaient conquis les notions d'individu et d'individualité dès avant la Grande Guerre, pour qu'on puisse leur infliger d'aussi vertigineuses torsions — qu'on puisse faire entendre un je sous tant d'« hétéronymes », qui n'en sont pas les masques, chez Pessoa, comme de simples pseudonymes, mais les déclinaisons réelles, les extases plurielles, et, pour finir, l'éclatement du moi dans l'éclat des mille facettes, strates et dimensions de l'univers. À la langueur poignante du mal-être de Pessoa l'homme, répond ainsi, chez Pessoa l'artiste, l'expansion ordonnée, rigoureuse, totalement dépourvue de la moindre faiblesse, d'une grammaire poétique aux énoncés surabondants et sublimes. Qu'il puisse y avoir une impeccable fermeté dans la formulation par le moi de la crise terminale du moi, c'est le modernisme à l'état pur. Se confirme ainsi l'importance de l'écriture pour l'écriture (de son procès patient et sans autre objet qu'elle-même) dans l'exploration des mutations de l'individualité moderne.

Suivons donc pas à pas le trajet qui conduit de la « maladie de la conscience », si vive chez Pessoa, à ce qui s'en universalise, et s'élève quasiment à la vérité spirituelle et métaphysique. Le 10 juin 1919, Pessoa résume ce qu'il faut bien appeler son « cas » dans une lettre à Hector et Henri Durville. C'étaient en effet à l'époque les tout derniers spécialistes de l'hypnose et du magnétisme :

« Au point de vue psychiatrique, je suis un hystéro-neurasthénique, mais, heureusement, ma neuropsychose est assez faible ; l'élément neurasthénique domine l'élément hystérique, et cela fait que je n'ai pas de traits hystériques extérieurs — aucun besoin du mensonge, aucune instabilité morbide dans les rapports avec les autres, etc. Mon hystérie n'est qu'intérieure, elle n'est que bien à moi ; dans ma vie avec moi-même j'ai toute l'instabilité de sentiments et de sensations, toute l'oscillation d'émotions et de volonté qui caractérisent la névrose protéiforme. Excepté dans les choses intellectuelles où je suis arrivé à des conclusions que je tiens pour sûres, je change d'avis dix fois par jour ; je n'ai l'esprit assis que sur des choses où il n'y a pas de possibilité d'émotion. [...] Je cultive même, avec un soin un peu décadent, ces émotions autant vives que subtiles dont est faite ma vie intérieure. Je n'y veux rien changer. Le mal n'est pas là. [...] L'émotivité excessive trouble la volonté ; la cérébralité excessive — l'intelligence trop éprise d'analyse et de raisonnement — écrase et amoindrit cette volonté que l'émotion vient de troubler. D'où para- et a- boulie. Je veux toujours faire, à la fois, trois ou quatre choses différentes ; mais non seulement je ne fais, mais je ne veux même pas faire aucune d'elles. L'action pèse sur moi comme une damnation ; agir, pour moi, c'est me faire violence. [...] Il ne faut pas, toutefois, exagérer la portée de ces observations. Je ne suis pas tout à fait un cadavre conscient. Mais ma volonté d'action est insuffisante ; elle l'est surtout si on la compare avec ma volonté d'inhibition<sup>7</sup>. »

Significative de la manière dont pouvait se présenter à l'époque un « dégénéré supérieur », lecteur de Max Nordau, dans le contexte des recherches « psychiques » (spirites) alors en vogue, ce tableau élude l'anxiété qui pouvait en d'autres circonstances tarauder Pessoa. On se souvient que les obsessions, selon le mot de Pitres et Régis, étaient filles et sœurs de la neurasthénie<sup>8</sup>. À la

6 Blanco (1986 : 66).

7 Pessoa (2006 VII, 1 : 450-451).

8 Voir le volume 1, p.5.

dégénérescence du vouloir en « vouloir vouloir » impuissant, si cruelle chez Pessoa, s'opposaient en effet les tortures symétriques et inverses de la phobie d'impulsion :

« Je me trouve dans l'état que Rollinat décrit (me semble-t-il dans le poème ouvrant son recueil *Névroses*. Des impulsions, tantôt criminelles, tantôt démentes — qui débouchent, dans cette agonie, sur une tendance horrible à l'acte, une terrible muscularité, je veux dire ressentie jusque dans les muscles — ces impulsions sont fréquentes chez moi, leur intensité et leur nombre sont plus grands que jamais, et l'horreur que j'en éprouve est indescriptible<sup>9</sup>. »

Parfaitement informé du diagnostic (il a carrément annoté l'article encyclopédique de Ritti paru en 1879 !<sup>10</sup>), Pessoa se savait donc obsédé. Il y fait de fugitives allusions : « Des fragments verbaux d'envie, de luxure, de vulgarité, viennent frapper mon sens de l'ouïe. Des murmures à peine susurrés ondulent vers ma conscience<sup>11</sup>. » Bien au-delà de la simple neurasthénie, il se conçoit en proie à la folie du doute, à laquelle il consacre un poème en 1907, « Mania of doubt » (il écrit alors en anglais sous l'hétéronyme d'Alexander Search). En voici la strophe finale :

« Ma volonté échoue face au mystère  
Déchirée par la guerre que se livre l'esprit  
Et la Raison comme une peureuse tremble  
De découvrir  
Plus que ce révèlent elles-mêmes toutes choses  
Et pourtant moins que ce qu'elles en cachent<sup>12</sup>. »  
Et là s'opère la transmutation du pathologique en art poétique expérimental.

Il n'est plus question de déficit. La folie du doute s'est faite instrument d'exacerbation du génie. La folie du doute est l'« intensité hallucinatoire de la perception intellectuelle »<sup>13</sup>. Semblable hallucination ne porte ni sur la chose, ni sur ses relations aux autres choses, mais sur ses « relations internes ». Son mystère propre peut enfin irradier sans cependant ne rien perdre de son mystère, car, dans le doute, l'attention inépuisable, jamais satisfaite ni tranquille qui la prend pour objet *l'individualise absolument*. De psychologique, le doute devient ontologique : le dévoilement extatique du sans-fond des choses, de leur *essence* douteuse, dont la folie du doute, entendue en ce nouveau sens expérimental, n'est que l'incidence subjective. Le doute s'est métamorphosé en « capacité de l'esprit à dilater la nature de toute chose, et d'aller quérir en toute chose un sens au-delà d'elle-même ». C'est un rapport mystique au monde, où l'individualité infinie et mystérieuse de la chose résonne *en écho à l'individualité tout aussi insondable* de celui qui la conçoit intensément. Trembler devant elle n'est plus une pure et simple fragilité morbide de l'âme ; c'est se pénétrer de la transcendance de ce mystère. Et pourtant, ajoute Pessoa, si superstition il y a ici, c'est une superstition « sans religion »<sup>14</sup>. Rien n'explique sans doute mieux la stupéfiante antinomie des styles de Pessoa, entre l'intimisme désolé de la prose autodescriptive, et le sensationnisme explosif, qui dilate jusqu'aux trois dimensions de la réalité cosmique le flux interne des vécus sensoriels<sup>15</sup>.

9 Pessoa (2003/2005 : 56-57). Je cite *in extenso* le poème de Rollinat dans le volume 1, p.5.

10 Pessoa (2006 VII, 2 : 682-686) et Ritti (1879).

11 Pessoa (1999 : 234).

12 Pessoa (1993 : 62).

13 Pessoa (2006 VII, 1 : 48-49).

14 Pessoa (2006 VII, 2 : 488-489).

15 On a rapproché du cubisme cet étalement visionnaire « au-dehors » de la perception subjective. Certes. Mais c'est négliger le support de spéculation original que la dépersonnalisation psychasthénique offrait déjà à quantité d'esprits curieux. Le sensationnisme de Pessoa résonne ainsi avec ce que Roger Caillois nomme « psychasthénie légendaire ». Il l'associe à une extraposition de l'intériorité dans le monde réel, dont une préfiguration est le mimétisme animal : « L'espace semble à ces esprits dépossédés une puissance dévoratrice. L'espace les poursuit, le cerne, les digère en une phagocytose géante. À la fin, il les remplace. Le corps alors se désolidarise d'avec la pensée, l'individu franchit la frontière de sa peau et habite de l'autre côté de ses sens. Il cherche à se voir d'un point quelconque de l'espace. Lui-même se sent devenir de l'espace, *de l'espace rien, où l'on ne peut mettre de choses*. Il est semblable, non pas semblable à quelque chose, mais simplement *semblable*. Et il invente des espaces dont il est la possession convulsive ». Caillois (1938/1972 : 111). À l'évidence, c'est là un programme de transformation concrète de la perception, *via* la radicalisation hyperbolique de certains symptômes obsessionnels d'enfermement en soi, mais comme retournés en doigt de gant. La psychasthénie, chez Pessoa comme chez Caillois, sert de socle pour

Vingt ans plus tard, Pessoa poète aux hétéronymes multiples et dialoguant, a accompli l'assomption concertée de la neurasthénie, du doute, cet écho du mystère des choses, de la faiblesse délibérément voulue de la volonté et des obsessions-intuitions où tout culmine et s'accomplit. Bernardo Soares, dans le *Livre de l'intranquillité* :

« Le stade le plus élevé du rêve est atteint lorsque, ayant créé un tableau et des personnages, nous les vivons tous à la fois — nous sommes toutes ces âmes de façon conjointe et interactive. Il en résulte un degré incroyable de dépersonnalisation de l'esprit, poudreusement réduit en cendres, et il est difficile je l'avoue, d'échapper à un épuisement total de l'être... Mais quel triomphe !

C'est là le seul, l'ultime ascétisme. Il n'abrite aucune foi, aucun Dieu.

Dieu, c'est moi<sup>16</sup>. »

Encore une fois, si ces textes montrent l'usage surprenant qu'on pouvait ponctuellement faire alors de la grammaire de la psychasthénie, il ne saurait être question de nier l'intense souffrance dont s'accompagnait l'expérience elle-même. D'un côté, l'extase sensationniste exprime le génial déploiement de la toute nouvelle grammaire de l'intériorité individuelle absolutisée. De l'autre, l'homme particulier en qui cette grammaire morale et poétique se déploie est purement et simplement ravagé par ses effets. « L'être le plus conscient (pesez bien ce mot) est l'être le plus malheureux », note Pessoa dès 1908, alors qu'il lit Amiel<sup>17</sup>. Et l'inhibition double logiquement l'hyperconscience de soi, déclenchant en aval honte et lassitude. D'où le constat plus tardif du *Livre de l'intranquillité* : « Je reste ébahi quand j'achève quelque chose. Ébahi et navré. Mon instinct de perfection devrait m'interdire d'achever ; il devrait m'interdire de commencer. Mais voilà : je pêche par distraction, et j'agis. Et ce que j'obtiens, est le résultat, en moi, non pas d'un acte de ma volonté, mais bien d'une défaillance de sa part. Je commence parce que je n'ai pas la force de penser ; je termine parce que je n'ai pas le courage de m'interrompre. Ce livre est celui de ma lâcheté<sup>18</sup>. »

Pessoa oscille ainsi entre deux abîmes. D'un côté, il est hautement conscient de la percée sans précédent que représente la conquête esthétique-éthique d'un empire subjectif sur soi et sur tous ses contenus psychiques. Le non-agir *peut* devenir, pour la première fois, la modalité caractéristique de l'existence absolument intérieure, parce que ce n'est plus en agissant qu'on s'authentifie comme sujet : la maîtrise de soi, la retenue en tout, la réflexivité intimement confondue avec la pudeur, ont acquis une autosuffisance compacte. C'est un dedans sans dehors (qui vaut donc immédiatement, selon le paradoxe moderniste, comme un dehors présent sans médiation, d'emblée, extatique). L'extériorisation des intentions subjectives est alors accessoire, voire hors-sujet. *L'autocontrainte psychique n'est plus une norme du rapport individuel à soi ; c'est en la substance. Et aussitôt le fardeau de l'agir s'évanouit en fumée, puisque l'agir est court-circuité par l'extase.* Autothérapie magique, puisque l'obsessionnalité poussée à son terme cesse de faire souffrir. Le non-agir permet de ne plus rencontrer nulle part l'impérieuse sollicitation à la coopération. L'esprit a sa tour d'ivoire. « Puisque aucun idéal n'incarne aussi bien que l'inertie toute la logique de notre aristocratie d'âme, face aux stridences extérieures de l'âge moderne, l'Inertie, l'Inactif doivent être notre idéal<sup>19</sup>. » D'un autre côté, cependant, Pessoa n'ignore pas combien cet état de l'individu, se débarrassant par une inflexible sublimation de l'embarras de sa condition d'agent social, est une réponse située à la détresse spécifique du temps. « Le contact de l'âme avec la vie la fait souffrir, de plus en plus. L'effort est de plus en plus douloureux, parce que les conditions extérieures de cet effort sont de plus en plus odieuses<sup>20</sup>. »

Pareille solution à l'embarras de l'agir, par l'abstention poussée jusqu'à l'absence d'œuvre, ne devrait pourtant pas nous paraître *si* esthétique — quoi que Pessoa revendique à cet égard. La juger esthétique selon nos canons trahit plutôt à quel point nous avons historiquement bifurqué dans la fabrique du soi et dans la gestion au jour le jour de l'interdépendance exponentielle des individus.

---

ériger un appareil psychique nouveau.

16 Pessoa (1999 : 500).

17 Pessoa (2006 VII, 1 : 448).

18 Pessoa (1999 : 174).

19 Pessoa (1999 : 227).

20 Pessoa (1999 : 258).

Le sens est perdu d'une pareille forme de vie. Pessoa n'était intelligible que dans le cadre moral de l'autonomie-aspiration, dont il est un sommet englouti. Car il nous est presque inconcevable que la conscience réflexive d'un génie créateur puisse s'y enfermer comme dans un sarcophage de verre, et qu'il se veuille créateur par une pareille néantisation de tout effet public, extériorisé, de sa création. Ici, l'autocontrainte psychique ne s'est pas simplement auto-annulée comme symptôme ; elle s'est muée en forteresse altièrre, sinon méprisante. L'individualisation paroxystique, c'est la désindividualisation, comme art souverain de vivre dissout dans le cours incessant du monde.

Aussi, de Pessoa, retenons-nous plus facilement le prix dont une telle attitude doit au bout du compte s'expier. « Je suis si inerte, si pitoyable, si démuné de gestes et d'actions<sup>21</sup> », écrit le même Bernardo Soares. Après l'avoir esthétisé, nous psychologisons donc Pessoa à notre mesure, ou nous le mélancolisons, en sorte que l'exception extraordinaire qu'il a inventé avec et contre nos idéaux d'individualisation soit définitivement viré au registre de la pathologie. Qu'il écrive devient futile. Sa solution aux embarras de l'agir est pour nous folie.

Pessoa, pourtant, est le philosophe et l'historien de son attitude. Il la conçoit non comme une fantaisie privée, mais comme la conclusion logique à tirer de l'examen objectif de l'époque. En cela, il met ses pas dans ceux d'Amiel<sup>22</sup>. Pessoa est cependant plus sombre encore sur le développement inexorable de l'individualisme, dont il n'imagine le remède que sous la forme d'un individualisme exacerbé jusqu'à l'auto-annulation :

« On a vu, depuis le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, une terrible maladie s'abattre peu à peu sur notre civilisation. Dix-sept siècles d'aspiration chrétienne perpétuellement déçue, cinq siècles d'aspiration païenne perpétuellement ajournée — le catholicisme échouant en tant que christisme [*sic*], la Renaissance échouant en tant que paganisme, la Réforme échouant en tant que phénomène universel. Le naufrage de tout ce qu'on avait rêvé, la honte à l'égard de tout ce que l'on avait obtenu, l'abjection de vivre une vie que l'on sait indigne d'être partagée, et de ne pas trouver chez les autres une vie que nous puissions dignement adopter. Tout cela tomba dans nos âmes et les empoisonna. L'aversion pour l'action, qui ne pouvait qu'être vile dans une société vile, envahit nos esprits. L'activité supérieure de l'âme dépérit ; seule l'activité inférieure, d'une plus grande vitalité, se maintint indemne ; la première devenue inerte, la seconde assumait alors la régence du monde.

Ainsi naquirent un art et une littérature composés d'éléments secondaires de la pensée — le romantisme ; et une vie sociale composée des éléments secondaires de l'activité — la démocratie moderne<sup>23</sup>. »

Le mal de l'individualisme, en somme, ce sont *les* individus. Se découvrir plusieurs, c'est rencontrer chacun son abjection. L'isolement, le retrait de toute histoire commune, de toute action collective, de toute œuvre qui serait expansion de son intériorité (sentimentalisme, propagande) *en direction d'autrui* voilà le salut. « Le fait divin d'exister ne doit pas être livré au fait satanique de coexister<sup>24</sup>. » Il va de soi que ces positions antipolitiques sont terriblement politiques :

« Je me souviens avec une tristesse ironique, d'une manifestation ouvrière, dont j'ignore le degré de sincérité (car j'admets toujours difficilement la sincérité des mouvements collectifs, étant donné que c'est l'individu seul avec lui-même qui pense réellement, et lui seul). C'était un groupe compact et désordonné d'êtres stupides en mouvement, qui passa en criant diverses choses devant mon indifférentisme d'homme étranger à tout cela. J'eus soudain la nausée. Ils n'étaient même pas assez sales. Ceux qui souffrent véritablement ne se rassemblent pas en troupes vulgaires, ne forment pas de groupes. Quand on souffre, on souffre seul<sup>25</sup>. »

De la folie du doute comme art poétique expérimental à la liquidation intrasubjective de l'existence d'autrui, la boucle est bouclée. « Ce qui était moral autrefois est devenu pour nous pure

---

21 Pessoa (1999 : 110).

22 Voir le volume 1, p.5.

23 Pessoa 1999 : 256-257).

24 Pessoa (1999 : 226).

25 Pessoa (1999 : 185).

esthétique... Ce qui était social est aujourd'hui seulement individuel<sup>26</sup>. »

S'il ne faut donc pas mélancoliser Pessoa à notre mesure et s'il faut soigneusement resituer sa vision de l'action (à dévouloir) et de la conscience (à sursentir) dans le contexte du triomphe inouï de l'individualisation, c'est aussi pour mieux cerner l'impasse propre à Pessoa. Elle est simple : l'inertie idéale connote tout autant le déchet, la cadavérisation : « Chose jetée dans un coin, chiffon tombé en chemin, mon être ignoble se déguise en présence de vie.<sup>27</sup> » Un enlèvement encore plus gluant frappe l'être qui n'agit plus. L'agir tué en dedans, la flèche des intentions inemployées se retourne contre le moi ; l'angoisse sans objet, et réduite à se prendre elle-même pour objet d'angoisse, serre son nœud mortel ; le temps enfin, cette contrainte sociale féroce à la synchronisation avec autrui, s'arrête. Voyez cette lettre de 1916 à Mario de Sá-Carneiro, son grand compagnon en modernisme, qui devait d'ailleurs se suicider à 36 ans, à peine un mois plus tard :

« Je suis dans un de ces jours où je n'ai jamais eu d'avenir. Il n'y a qu'un présent immobile, avec un mur d'angoisse tout autour. L'autre rive du fleuve, du fait même qu'elle est de l'autre côté, n'est jamais celle d'ici ; et telle est la raison profonde de toute ma souffrance. Il y a des bateaux pour bien des ports, mais aucun pour là où la vie ne fait pas mal, ni d'endroit où débarquer pour oublier. Tout cela est arrivé il y a bien longtemps, mais ma peine est plus ancienne.

Les jours où mon âme est comme aujourd'hui, je sens bien de toute la conscience de mon corps, que je suis l'enfant triste maltraité par la vie. On m'a mis dans un coin, d'où l'on entend jouer les autres. Je sens, dans mes mains, le jouet cassé qu'on m'a donné par dérision. En ce 14 mars, à neuf heures du soir, ma vie à tout de bon ce goût-là.

Dans le jardin, que j'entrevois par les fenêtres silencieuses de ma prison, on a lancé toutes les balançoires dans les branches d'où elles pendent ; elles sont enroulées tout là-haut ; ainsi, même l'idée que je pourrais fuir n'a plus, dans mon imagination, la moindre balançoire pour oublier l'heure<sup>28</sup>. »

C'est la vengeance de la peine d'agir, expulsée poétiquement de la vie avec l'agir dont on ne voulait plus — la conscience « pure » se retrouve comme écrasée sous le poids de son être. Et l'opaque résidu d'existence, un peu sale, qui subsiste, communique son amertume à l'univers.

Voici, pour conclure le jugement admiratif mais sévère de Pessoa sur Freud, dans la lettre du 11 décembre 1931 à Gaspar Simões :

« Freud est en fait un homme de génie, l'inventeur d'un critère psychologique unique et absolument probant, et le pouvoir que détient celui qui propose ce critère fait de lui un cas de franche paranoïa interprétative. L'extraordinaire succès de Freud en Europe et au-delà procède, ce me semble, en partie de son originalité, en partie du fait qu'il a la force et l'étroitesse de la folie (celles des religions et des sectes bien faites, comme je comprends ces dernières, parce que ce sont celles des politiques mythiques, comme le fascisme, le communisme, etc.), mais surtout à cause du critère sexuel d'interprétation (si l'on met à part quelques dissidents). Et voilà ce qui permet d'écrire des livres absolument obscènes sous couvert de science (quoique certains de ces livres en soient bien), des livres qui se permettent d'"interpréter" artistes et écrivains du passé sous un jour qui les avilit [...]»<sup>29</sup>.

Et cependant ! Pessoa dans la même page reconnaît avoir énormément lu Freud et ses disciples « pour nettoyer ou remplacer la lentille du microscope critique ». Ce qui l'a frappé n'est pas seulement la démarche objective. C'est la « traduction », dit-il en son langage, de certains éléments psychiques en d'autres tout à fait inattendus, et la capacité d'en inférer certaines qualités psychologiques autrement inaccessibles. Freud, pour tous les modernistes, compte ainsi beaucoup plus comme fabriquant d'instrument d'optique, ou comme traducteur-poète, que comme savant dogmatique — plus il est « savant », en fait, et plus il se révèle « paranoïaque », à projeter partout des significations sexuelles qui l'aveuglent lui-même.

---

26 Pessoa (1999 : 230).

27 Pessoa (1999 : 67).

28 Blanco (1986 : 171).

29 Pessoa (1980 : 175).

On peut aller plus loin. Pessoa est le témoin moderniste par excellence et l'artisan conscient d'un subjectivisme inexpugnable — fruit quintessencié du processus de civilisation de l'esprit. Mais là où Freud y a vu le destin conflictuel du refoulement et de la régression sous la tyrannie du surmoi, l'autocontrainte psychique, chez Pessoa, est l'élément translucide d'une conscience qui érige pour les pulsions un tombeau de cristal :

« Faire du désir une chose inutile et inoffensive, comme un délicat sourire de l'âme en tête à tête avec elle-même ; et faire d'elle une chose qui ne songe jamais à se réaliser, jamais non plus à des dire. Endormir la haine comme un serpent captif, et dire ça la peur de ne garder, de toutes ses expressions, que l'angoisse au fond du regard, et seulement dans le regard de notre âme, seule attitude compatible avec son souci d'être esthétique<sup>30</sup>. »

Pessoa nous révèle ainsi à quelle vaste constellation anthropologique aux multiples variantes la psychanalyse appartient : *celle des intériorités absolutisées, qui peuvent supporter en leur sein, sans se briser, les pires paradoxes et les contradictions les plus violentes*. La conscience, chez Pessoa, s'est donnée les moyens *en elle-même* d'opposer le monde à *elle-même* comme une chose à une autre chose. L'intériorité psychique est acquise, définitivement. Mais c'est en se dépouillant des moyens d'intervenir dans le cours des choses ; c'est en s'abritant dans une abstraction suprême qui, chez Pessoa, liquéfie psychiquement le moi et qui l'égale à un néant infiniment disponible. Par là, toute la peine d'agir s'éteint enfin :

« Telle est ma morale, ou ma métaphysique, autrement dit, tel que je suis : le passant intégral, de tout et de son âme elle-même ; je n'appartiens à rien, ne désire rien, ne suis rien — centre abstrait de sensations impersonnelles, miroir sensible tombé sur le sol et tourné vers la diversité du monde. Après tout cela, je ne sais si je suis heureux ou malheureux, et cela, je ne sais si je suis heureux ou malheureux, cela ne m'importe guère<sup>31</sup>. »

## 2. FRANZ KAFKA, « NEBUDE TOHO NIKDY »<sup>32</sup>

« On n'a jamais dit sur l'écriture quelque chose de plus pur et de plus rigoureux. Toutes les tours d'ivoire du monde s'effondrent face à cet habitant des caves ; et le mot, usé mal à propos et vidé de la "solitude" du poète retrouve soudain son poids et sa portée<sup>33</sup>. »

Elias Canetti sur Franz Kafka

« Je me dis, Milena, que tu ne comprends pas la chose. Essaie de la comprendre en l'appelant maladie. C'est une de ces nombreuses manifestations morbides que la psychanalyse croit avoir découvert. Je n'appelle pas cela une maladie, et je vois une malheureuse erreur dans la partie thérapeutique de la psychanalyse. Toutes ces prétendues maladies, si tristes qu'elles paraissent, sont des questions de croyance, l'ancrage de l'homme en détresse dans quelque sol maternel ; de même, la psychanalyse ne trouve rien d'autre à l'origine des religions que ce qui, d'après elle, constitue le fondement des « maladies » de l'individu [...] Mais des ancrages de cette sorte, pourvu qu'ils trouvent un sol véritable, ne représentent pas des propriétés individuelles et interchangeable ; ils sont préfigurés dans la nature de chacun et ultérieurement continuent à modeler cette nature (et le corps lui-même) dans la même direction. Et c'est cela qu'on prétend guérir ?

Dans mon cas, on peut imaginer trois cercles : A au centre, puis B, puis C. A, le noyau, explique à B pourquoi cet homme est obligé de se torturer et de se défier de lui-même, pourquoi il doit renoncer (non ce n'est pas un renoncement, qui serait très difficile, c'est une

30 Pessoa (1999 : 409).

31 Pessoa (1999 : 226).

32 « Cela ne se produira jamais », Kafka (1988 : 192).

33 Canetti (1976/1984 : 124).

résignation nécessaire), pourquoi il ne peut vivre [...]. A C., l'homme agissant, rien n'est plus expliqué, B. se contente de lui donner des ordres. C. agit sous une pression implacable et dans la sueur de l'angoisse [...]. C. agit donc par crainte plus que par intelligence, il fait confiance, il croit que A. a tout expliqué à B, et que B. a tout compris et transmis comme il faut<sup>34</sup>. »

Cette lettre à Milena est datée de novembre 1920. Elle appellerait bien sûr nombre de clarifications que je serais bien en peine de fournir, et dont je ne peux que dresser une courte liste. De quelle psychanalyse parle Kafka ? Qu'a-t-il lu, de Freud, de ses vulgarisateurs ou de ses élèves, touchant l'origine des religions, et plus spécialement, de la *Zwangsneurose* ? Quelle idée se faisait-il de « la partie thérapeutique de la psychanalyse » ? Mais la topologie de la contrainte intrapsychique que ce fragment propose, s'il comporte beaucoup d'obscurités, est déjà si riche, dans sa divergence d'avec Freud, que je vais surtout essayer d'avancer vers l'élucidation de ce curieux « appareil psychique ».

Pour cela, je vais m'accorder une seule chose : qu'il y a un lien substantiel entre les « questions de croyance » du début de ce passage, qui renvoient, dit Kafka, à « l'ancrage de l'homme en détresse dans quelque sol maternel », et sa conclusion, où C., « l'homme agissant », lui aussi, « croit » à quelque chose, et agit, mais sur la base de croyances dont le cheminement comme le motif lui sont opaques. En effet, la raison d'être des commandements impérieux que subit C. prend sa source à l'intérieur de son intériorité même. Or ce lieu intime, en abyme, A., ne justifie finalement rien : car si croire, c'est croire à des raisons, aucune « bonne raison » de croire B. ne parvient de A. jusqu'à C. L'intérieur de l'intérieur, c'est le plus inaccessible. Au contraire, voilà C. suspendu à des conjectures insolubles : la « contrainte implacable » qu'il éprouve, et qui émane de B., est-elle bien fondée en A. ? A-t-elle une « bonne raison », dans ce lieu impénétrable, et même si C. l'ignore à jamais ? Et B. comprend-il bien ces raisons, ou commet-il une épouvantable erreur d'interprétation, dont C. est la victime – privée du pouvoir de « faire appel » à A. ? D'où le doute, et une cruelle angoisse. Une fois cet étrange dispositif saisi dans son architecture cloisonnée, on peut s'intéresser au contenu des « ordres » que B. donne à C. Kafka est clair : ce qui « dans son cas », lui est enjoint, c'est, d'une part, « de se torturer et de se défier de lui-même » ; et, d'autre part, une « résignation nécessaire », pourtant plus facile que le « renoncement » auquel sa plume frayait d'abord la voie, mais qu'il corrige dans une parenthèse.

*Il semble transparent que le contenu des « ordres » qui contraignent implacablement « cet homme », n'est rien d'autre que la forme et l'opération mêmes du dispositif d'encerclement intérieur que décrit Kafka.* Il n'y a donc pas d'un côté ce dispositif, et de l'autre, des messages que ce dispositif adresserait à « l'homme agissant ». Bien plutôt, dès qu'une pensée prend forme, elle prend forme comme contrainte à se faire penser ainsi, et pas autrement : comme torture de soi par soi, comme défiance de soi à soi, et le seul pourquoi de tout cela, c'est « qu'il ne peut vivre ». Nulle pensée n'a d'autre *sens* que celui-ci, puisque toute pensée *se forme* en « cet homme » sous cette contrainte — contrainte purement formelle, cependant, (je suppose que c'est pourquoi elle passe par cette bizarre algèbre), qui est la première chose à se faire penser impérativement en toute pensée. La torture, c'est alors être-soi comme le « bourreau de soi-même ». Quant à la défiance vis-à-vis de soi-même, elle est le moteur irritant, mais interne, des rouages de l'angoisse. « Défie-toi de toi ! », me dis-je. Mais justement, qui « je », qui « me » ? Qui me parle ici, si j'ai reçu de l'intérieur, cet ordre implacable, « Défie-toi de toi ! » ?

Hypothèse : ce fragment élargit l'horizon au sein duquel nous pensons la logique de la seconde topique freudienne (moi, surmoi, ça). De B., l'instance proche qui me contraint cruellement, je reçois des ordres à l'impératif, en seconde personne — par exemple, « Sois juste ! (*Sei gerecht* !) ». Ainsi, *ça me dit tu*. Mais « ça » puise son obscure justification plus profond encore, dans un lieu qui m'est tellement dérobé (A.) que je n'ai au fond que l'idée abstraite d'une justification possible de la contrainte vécue, mais nul moyen de l'interpeller et de lui demander raison de ses raisons. Et donc *je ne peux pas dire tu à ça*. Asymétrie atroce, contrainte sans réplique, voix de l'injonction qui non seulement réduit C. au silence, mais le mortifie absolument. Imaginez

---

34 Kafka (1988 : 258-259).

cependant Lanzer discuter avec la voix en-dedans (le surmoi) qui énonce : « Il faut que tu rendes les 3 couronnes 80 au lieutenant David ! » Imaginez-le lui répondre quelque chose comme : « Pas tout de suite, je suis dans le train » ou : « Franchement, pour une somme pareille, c'est pas la peine de me faire la morale ». Aussitôt, il est intuitif que nous changeons complètement de registre. Lanzer dirait-il cela en lui-même, il ne serait pas obsédé. Il aurait des « voix » avec lesquelles il dialogue ; il serait délirant. L'intérieur de l'intérieur serait le partenaire direct de l'« homme agissant », mais comme un Autre qu'il rencontrerait frontalement, comme un autre homme dans le monde extérieur. Il n'y aurait justement plus d'intériorité. *Réciproquement*, « ABC », *l'appareil psychique de Kafka*, indique à la fois la forme et le prix dont se paye l'intériorité authentique : l'autocontrainte psychique. « Se contenir », comme soi et comme agent, c'est s'enserrer dans ces cercles : les défilés mêmes (*angustiae*) de l'angoisse. Cette dernière donc est le verrou cruel d'un pare-folie nécessaire pour enfermer le soi en soi, et pour prévenir, au prix de doutes, de ratiocinations et de hantises sans fin l'ouverture à tous les vents qui menace le dialogue asymétrique de l'esprit avec lui-même.

La décomposition logico-grammaticale de l'obsession kafkaïenne (ça me dit tu, mais je ne peux pas dire tu à ça), renouvelle l'image séculaire du « siège » de l'âme par les « mauvaises pensées ». On ne sait plus si elles sont mauvaises *en soi*. Si on les suppose mauvaises, c'est peut-être juste à cause de la constriction douloureuse du dispositif intrapsychique qui nous en isole, et faute de nous y résigner. Mais comme, en outre, elles nous assiègent de l'intérieur de l'intérieur, la solution ne saurait plus être un surcroît d'intériorité spirituelle. L'Autre en dedans qui envoie et fait exécuter ses ordres par B. « a ses raisons », si j'ose dire, et en tous cas, se les garde. Si c'est Dieu, il (nous) est absolument indifférent. Faute de pouvoir même espérer le rejoindre, conformément aux solutions mystiques de l'obsession, s'impose alors la tentation de se fuir, de s'extirper de soi — de se défenestrer de soi-même. Comme on sait, c'est la hantise permanente de Kafka dans le *Journal* : « Saute ! ». Sauf qu'il se sera peut-être défenestré pour rien : il n'était pas coupable. L'autocontrainte disjoint donc lentement la subjectivité, cercle après cercle. Mais les mêmes contorsions anxieuses par quoi la contrainte nous subjugue nous procure le sentiment de notre plus profonde identité.

Je suggère que ce dispositif formel de l'encerclement intérieur, l'appareil psychique ABC, est le ressort de l'écriture de Kafka. Ce que je vise n'est pas, chez Kafka, une machine psychique à produire des signaux d'angoisse, qui seraient ensuite retraduits en prose littéraire. C'est l'angoisse-machine, dont il n'y aurait pas d'autres preuves, pas d'autres traces, que l'écriture elle-même :

« J'ai en ce moment, et je l'ai déjà eu cet après-midi, un grand besoin d'extirper mon anxiété en la décrivant entièrement, et de même qu'elle vient des profondeurs de mon être, de la faire passer dans la profondeur du papier ou de la décrire de telle sorte que ce que j'aurais écrit pût être entièrement compris dans mes limites. Ce n'est pas un besoin artistique<sup>35</sup>. »

Là encore, il faut prendre très au sérieux ce « de même qu'elle vient des profondeurs de mon être ». L'absoluité de la littérature, chez Kafka, n'est nullement une allusion romantique à l'idéal de l'écrivain. C'est l'effet forcé d'une opération sous contrainte où l'expression serait, tantôt, une extorsion, que manigance en lui un Autre intime, étranger et angoissant, tantôt, comme ici, une extirpation délibérée de l'angoisse, nécessairement médiée par une écriture consciente de se mettre en scène comme écriture, et d'agir non pas une action (peut-être même pas celle d'écrire quoi que ce soit sur du papier !), mais une auto-observation qui propulse l'écriture de soi, de l'intériorité, vers les cimes de cette intériorité :

« Étrange, mystérieuse consolation donnée par la littérature, dangereuse peut-être, peut-être libératrice : bond hors du rang des meurtriers, acte-observation. Acte-observation, parce qu'une observation d'une espèce plus haute est créée, plus haute mais non plus aiguë, et plus elle s'élève, plus elle devient inaccessible au "rang", plus elle est indépendante, plus elle obéit aux lois propre de son mouvement, plus son chemin est imprévisible et joyeux, puis il monte<sup>36</sup>. »

La description méticuleuse de l'anxiété, par ce moyen, devient la cartographie psychique des bornes à l'intérieur desquelles Kafka pourrait s'être « entièrement compris » au sens de la topologie

---

35 Kafka (1954 : 161).

36 Kafka (1954 : 540).

de l'encerclement intérieur. Et je franchis ainsi le pas de postuler que le schéma des trois cercles, *l'appareil psychique, en somme, dont Kafka tire les plans contre la psychanalyse en s'appuyant sur ce qu'il en rejette*, n'est rien d'autre que le dispositif par quoi Kafka fait trace de sa subjectivité, dans l'éther volatil du langage. C'est la torsion hyperconsciente qu'il inflige au jeu des pronoms réfléchis grâce auquel l'individu s'interpelle lui-même (ça me dit tu, mais je ne dis pas tu à ça), comme un coup d'œil jeté, par la lucarne de la grammaire, dans la nuit d'où bruissent les mille voix de l'autocontrainte. S'il est une conception originale de l'appareil psychique, débarrassée de toute référence naturaliste ou positiviste, c'est bien celle-là.

Mais de même que, chez Pessoa, l'abri sûr que l'affirmation absolue de l'individualité offre à la dépersonnalisation expérimentale n'en inflige pas moins à Pessoa « en personne » tous les symptômes de la psychasthénie, de même, chez Kafka, le schéma de la lettre à Milena, s'il met aussi en sécurité une certaine subjectivité abstraite au cœur des cercles de l'autocontrainte, annonce un effroyable supplice mental. Il n'est peut-être pas besoin d'établir en détail la pathographie de Kafka. Le *Journal* surabonde en tableaux de franche neurasthénie, d'obsessions suicidaires (le « saut par la fenêtre »), d'inhibition et d'angoisses ravageantes, toute l'activité subsistante subissant l'empreinte désespérante d'un « sentiment d'incomplétude » exemplaire<sup>37</sup>.

L'allégorie de « La colonie pénitentiaire », dont on a souvent souligné tout ce qu'elle doit au *Jardin des supplices* de Mirbeau, dit mieux que ces confidences l'ampleur du mal que l'angoisse-machine cause chez sa victime. On s'absorbe souvent dans la description de son mécanisme, qui grave lentement dans la chair du condamné une sentence dont il découvre peu à peu l'énoncé, le pic de l'horreur étant atteint quand, juste avant de mourir réduit à une bouillie creusée de sillons sanglants, il déchiffre dans une ultime extase le verdict qu'on ne lui avait pas communiqué plus tôt. Ainsi tue la contrainte, l'instant de la mort coïncidant avec la compréhension finale du sens de la faute — compréhension aux tours et aux détours rendus par là réellement torturants. Mais la scénographie n'est pas moins cruciale. Car elle obéit au schéma des trois cercles. C. est évidemment le supplicié. B. est la machine, manœuvrée par l'officier zélé, qui seul en connaît les plans. Le motif légal du châtement procède enfin d'une étrange justice, sans appel possible, où l'accusé est trouvé instantanément coupable. L'ancien commandant de la colonie est son inventeur. Clairement, c'est lui, A., le détenteur des raisons tant de la procédure implacable qui condamne la victime que des raisons de lui infliger précisément ce supplice-là. Mais il est mort. « La colonie pénitentiaire » se termine même par un pèlerinage sur sa tombe. L'officier zélé qui actionne la machine, exécutant fidèle, mais incapable de la défendre contre les critiques comme le commandant l'aurait fait, prie l'explorateur en visite à la colonie de plaider auprès du nouveau commandant, pour qu'on continue à utiliser la machine. L'explorateur refuse, et l'officier zélé se soumet alors lui-même au supplice en un geste sacrificiel et démonstratif étrange. Il fait graver sur son dos « Sois juste ! (*Sei gerecht !*) ». Mais le monstrueux appareil se détraque et s'autodétruit. Peut-être ne peut-il fonctionner que si le supplicié ignore la formule qu'elle lui grave dans la chair — que si cette connaissance lui vient d'une extase mortelle, au dernier instant.

Le même figure insiste donc, de la lettre à Milena et « La colonie pénitentiaire », articulant la raison perdue d'un châtement horrible, la causalité aveugle qui l'exécute sadiquement contre une victime, et une victime vouée à ne rien comprendre qu'à l'instant, peut-être, de sa mort. Kafka met dans un cas comme dans l'autre en scène une rupture de contact : la machine monstrueuse (comme le cercle noté B. de la lettre à Milena) a sa raison d'être dans les principes perdus d'une justice implacable (qui tiendrait lieu de A.), et la victime (en C.) subit le verdict, autrement dit l'inscription du motif du supplice à même la chair, jusqu'à la détruire, sans rien pouvoir en déchiffrer — sauf au moment ultime, comme la forme sculptée de sa douleur. Écrire, écrire sans fin, ce n'est rien d'autre pour Kafka, qu'attendre le moment d'extase final, l'accomplissement de cette douleur angoissante.

« Le verdict », dont Kafka a vécu la rédaction comme un des sommets de son existence<sup>38</sup>, peut se lire comme un raffinement supplémentaire de ce dispositif. Le père y occupe en fait deux positions, celle du cercle intermédiaire B., ou celui de la machine monstrueuse, et celui du cercle A.,

37 Kafka (1954 : 273, 272, 384, 531 et *passim*)

38 Kafka (1954 : 262-267).

ou du commandant décédé. Il ne fait aucun doute qu'il applique au fils un dédain, voire un mépris dont il garde d'autre part pour lui les raisons véritables (comme d'ailleurs les étranges desservants de la mystérieuse procédure du *Procès*, et tant d'autres personnages fameux de l'univers de Kafka, et je laisse au lecteur le soin de vérifier jusqu'à quel point mon hypothèse est pertinente). Le fils ne peut que deviner ces raisons secrètes, dont la teneur lui restera à jamais inconnue, mais dont le fait, l'existence accusatrice transpire des attitudes ironiques, voire sarcastiques du père qui semble fort bien savoir ce qu'il fait. Pour le fils, rejeté dans le cercle extérieur un peu comme des Hébreux qui accompliraient « la pérégrination dans le désert à rebours »<sup>39</sup>, et qui seraient à jamais privé de Chanaan, il n'y a rien de plus qu'une infinie incommunicabilité, une fermeture qui lui dérobe ce qui devrait faire d'un père un père aimant, pour faire mystérieusement de lui un ennemi insaisissable.

Kafka, citant en 1916 dans le *Journal* une lettre à Felice Bauer, n'ignore nullement combien la situation est « œdipienne », en un sens apparemment freudien :

« Mais enfin, je suis issu de mes parents, je suis lié à eux et à mes sœurs par le sang, ce sont là des choses que je ne sens pas dans la vie courante et parce que je suis nécessairement fourvoyé dans mes buts particuliers, mais je les respecte, au fond, plus que je ne crois le faire. Il arrive aussi que je les poursuive aussi de ma haine, la vue du lit conjugal de mes parents, des draps qui ont servi, des chemises de nuit soigneusement étendues, peut m'exaspérer jusqu'à la nausée, peut me retourner le dedans du corps ; c'est comme si je n'étais pas définitivement né, comme si je sortais toujours de cette vie étouffée pour venir au monde dans cette chambre étouffante, comme s'il me fallait sans cesse aller y chercher une confirmation de ma vie, comme si j'étais, sinon complètement, du moins en partie, toujours lié à ces choses odieuses<sup>40</sup>. »

Mais si l'empêchement d'agir par excellence est l'empêchement de devenir à son tour cet homme-là, ce géniteur inégalable, ce n'est pas seulement parce que la haine ou le dégoût s'y oppose. Haine et dégoût ne sont que la face du mur tournée vers C. Car B a bien évidemment deux côtés, et celui que voit C. celui contre lequel il se heurte avec une violence terrible, n'est qu'un des deux, qui lui dissimule l'autre face du mur, la face de B. tournée vers A. Or c'est cette autre face qui est la raison de l'impénétrabilité absolue de B. Mais Kafka va plus loin que Freud. Car Freud résout cette dialectique par le moyen miraculeux d'une identification à ce père, qui certes interdit, mais aussi désigne le désirable. L'amour idéalisant qui s'adresse à lui, chez Freud, installe en effet déjà le père dans une position ambiguë : certes il est l'obstacle, mais il est aussi le chemin, sinon le frayage qui ne demande qu'à être prolongé. Kafka pointe alors une propriété du dispositif que Freud ignore. Pour aimer le père, encore faut-il qu'il se laisse aimer. Si le père a ses raisons (inscrutables) pour se mettre hors d'atteinte, peu importe la haine et le mépris, toutes choses qui se rendent en miroir et ne font pas obstacle à l'identification. Une asymétrie invincible, calme et froide, voire ironiquement souriante commande le non-rapport au fils. Le surmontement de l'Œdipe se change en vœu pieux. Un désarroi d'autant plus tragique se profile :

« La figure de refus que je rencontrais toujours n'était pas celle qui dit : "Je ne t'aime pas", mais celle qui dit : "Tu ne peux pas m'aimer, si fort que tu le veuilles, tu aimes sans espoir l'amour de moi, l'amour de moi ne t'aime pas." En conséquence, il n'est pas exact de dire que j'ai connu le mot : "Je t'aime", je n'ai connu que le silence plein d'attente que mon "Je t'aime" eût dû interrompre, je n'ai connu que cela, rien de plus<sup>41</sup>. »

Le refus ainsi formulé peut être tout autant celui d'un père que celui d'une femme — d'une femme, du moins, devant qui il faudrait assumer une position virile qui ferait écho, précisément, à celle d'un père.

Mais un tel refus, quand on l'a subi à l'origine, on le transporte en soi, et l'on ne cesse de l'infliger à tous en toutes circonstances. Car il révèle en somme votre condition. Mais alors, c'est un empêchement tellement radical qu'il empêche tout, au point que quiconque approche Kafka se retrouve avec lui mystérieusement empêché. Au dernier moment, alors que rien ne s'oppose à l'acte

---

39 Kafka (1954 : 541).

40 Kafka (1954 : 479).

41 Kafka (1954 : 549).

décisif, éclatera l'impossibilité de se le permettre. Pis, éclatera l'impossibilité de se soustraire à un regard qui condamne Kafka, parce qu'il tombe de haut, et perce à jour même la plus minuscule tentative de se faire aimer d'un Autre qui ne l'aime pas, ou qui n'ouvre pas du dedans la porte du désir. Au cœur de l'autocontrainte, Kafka forge une nouvelle sorte de mélancolie. Elle désempare, elle décontenance intrinsèquement autrui : elle lui fait sentir cruellement que toute l'authenticité, la résolution désirante dont il se targue, ne trouveront pas d'écho. Aucun pouvoir souverainement entraînant qui puisse apporter une commune délivrance. Autrui se heurtera à son tour à un mur sur lequel il se brisera, le mur d'une intériorité *inaccessible à elle-même*, en sorte que la seule communion possible sera communion dans le désespoir : se coucher avec Kafka devant la porte close de l'Autre, et attendre. Pour qui approche en l'aimant un homme à ce point civilisé, le simple partage de la vie se change en plaie ouverte.

Une pièce annexée aux *Lettres à Milena* suggère, en tout cas, la sophistication enveloppée dans ce qu'on applatirait sinon facilement sur de l'inhibition ou de l'impuissance. Milena :

« Je lui ai un jour télégraphié, téléphoné, écrit, je l'ai conjuré par tous les dieux de venir me rejoindre une seule journée. J'en avais à ce moment-là un besoin absolu. Je l'ai maudit corps et âme. Il n'a pas pu dormir pendant des nuits, il s'est torturé, il a écrit des lettres suicidaires, mais il n'est pas venu. Pourquoi ? Il n'a pas voulu demander congé. Il ne pouvait pas dire au Directeur, à ce même Directeur qu'il admire de toute son âme (sérieusement !) parce qu'il tape si vite à la machine — il ne pouvait pas lui dire que c'était moi qu'il venait voir. Et dire autre chose ? — à nouveau une lettre épouvantée — comment cela ? Mentir ? Dire un mensonge au directeur ? Impossible<sup>42</sup>. »

C'est à ce creusement de soi, à cette intériorisation comme trou foré dans le psychisme pour se terrer toujours plus loin en dedans et pour se rendre inaccessible à autrui, même sur le mode de l'analogie, bref, à ce creusement se prenant lui-même pour objet que Kafka, en 1923, six mois avant sa mort, consacre « Le terrier » (*der Bau*).

Il n'est guère difficile de découvrir une foule d'allusions autobiographiques dans ce récit en première personne (bon moyen pour n'avoir pas à raconter sa mort), testament d'un tuberculeux « miné » de l'intérieur, obsédé par ce « chuintement » interne perpétuellement égal et impossible à localiser, une hallucination purement subjective, peut-être, qui le poursuit et le terrifie – mais testament aussi, de l'écrivain, qui s'est tant de fois allégorisé lui-même en taupe ou en rat : « Au bout du compte, vieille taupe que je suis, je creuse déjà de nouvelles galeries<sup>43</sup>. » Il n'en est que plus nécessaire de mettre en valeur la machine à creuser l'intériorité du modernisme — donc son *agencement formel*, et comment la littérature lui fait transcender le destin particulier de Kafka. L'écriture, telle un grattage incessant, est l'acte qui ne fait que laisser derrière lui les traces de lui-même. Puis avec le temps les traces s'accumulent, en un tas énorme, absurde, qui ne saurait à la fin qu'être voué au feu où à l'oubli (trait commun à Kafka et à Pessoa). Ces traces, cependant, moitié cendre froide, moitié chair perpétuellement renaissante, sont tout ce qu'on a pour être. Et c'est ce monticule fait de tous les débris de tous les trous creusés par l'écriture, sinistre allégorie de l'œuvre, que la « vieille taupe » reparcourt une dernière fois, dans l'attente extatique de la mort

On entre dans « Le terrier » par la description d'une fausse entrée. Il faut quelques lignes pour découvrir la bonne — orifice de derrière « dissimulé sous une couche de mousse », qui peut même se crispier, précise Kafka<sup>44</sup>, et non bouche béante. Une fois dans le labyrinthe, le récit lui-même se fait tunnel, interminable tunnel de mots, de phrases qui ne se cessent de se reprendre, de se couder inopinément pour embrayer sur une suggestion latérale et au bout duquel brille, lointaine, fragile, l'éclairant à peine, la voix frêle d'un narrateur qui domine mal son anxiété. L'obsession est devenue pleinement plastique : c'est un état de siège permanent. Des ennemis « invisibles », mais dépeints avec tous les attributs de la férocité la plus atroce peuvent découvrir l'entrée secrète, s'y faufiler, tuer son occupant. L'occupant misérable, d'ailleurs, n'a semble-t-il connu dans sa vie qu'un seul luxe, celui des précautions et des reproches. Toute sa vie mentale n'aura été qu'anticipations et

---

42 Kafka (1988 : 291).

43 Kafka (1988 : 167).

44 Kafka (2002 : 7, 34).

rationalisations, suivies du remords de n'avoir pas fait plus ni mieux, entrecoupées d'accès où il dévore compulsivement toutes les réserves emmagasinées avec peine (au point de juger que ces provisions sont une épouvantable tentation dont il n'arrive pas à se défendre), ou sombre dans un sommeil plein d'hébétude, que hante l'idée des perfectionnements à donner à son inaccessibilité.

Renversant Freud, pour qui le sadomasochisme de l'obsessionnel se décompose entre un sadisme du surmoi dont il n'a que trop conscience et un masochisme dont le moi n'a pas la moindre idée, l'occupant se vautre avec volupté dans les douleurs qu'il s'inflige à consolider telle paroi en se servant de sa tête comme un bélier ou à creuser ailleurs d'autres culs de sac : « C'est donc avec mon front que des milliers de fois, pendant des jours et des nuits, je me suis jeté contre la terre ; j'étais heureux quand j'avais le front en sang car c'était la preuve que la paroi commençait à être solide, et c'est ainsi — comme on me le concédera — que j'ai bien mérité ma forteresse<sup>45</sup>. » En revanche, il lui échappe entièrement que son terrier est son supplice, qu'il est condamné à y tourner tel un rat captif sans pouvoir jamais s'extraire psychiquement de l'idée torturante de son impossible sécurité. Le tunnel de ses pensées de précautions et de reproches exerce sur lui une constriction fascinante, tandis qu'il erre dans ses galeries avec un sentiment de possession et de liberté dérisoires.

« Ma cellule — ma forteresse<sup>46</sup>. »

L'ABC de la lettre à Milena s'est métamorphosé en un organisme annelée qui engendre de l'intériorité par un jeu de resserrements anxieux. Il y a bien un dehors, où l'occupant, de temps en temps s'aventure pour chasser, goûtant ce qu'il faut bien appeler la vie. Mais bien vite, il se terre à nouveau à proximité de l'entrée secrète, et observe qui passe et si qui que ce soit remarque la plaque de mousse qui donne accès à son abri. L'extériorité demeurant déserte, et les ennemis toujours invisibles, elle se réduit pour finir à un cercle supplémentaire, une annexe de l'intériorité à défendre — une antichambre au terrier, absorbée topologiquement en lui, et n'ouvrant que sur un « dedans ». Symétriquement, le terrier a son centre archi-intérieur ; la « forteresse », aux parois impénétrables, comme l'appelle l'occupant, et qui est comme le donjon de son refuge souterrain. L'occupant, dans ses rêves de jeunesse, avait même pensé créer entre cette forteresse et le reste du terrier une sorte d'espace vide intermédiaire. Il y aurait passé sa vie, enserrant entre ses griffes la sphère la plus intime de sa sécurité, mais du dehors, et cependant à l'intérieur du vaste terrier dont la place forte aurait formé le cœur — intérieur de l'intérieur qu'on pourrait passer sa vie à protéger<sup>47</sup>. Quand il s'installe dehors pour surveiller l'entrée, ne sachant comment regagner le terrier sans prendre le risque d'attirer l'attention d'un prédateur, son malaise devient paroxystique. Son sentiment obscur de culpabilité le pousse à des folies : « Je m'arrache donc à mes doutes et cours droit à ma porte, en plein jour, bien décidé à la soulever, mais je n'y arrive pas, je la dépasse et me jette dans un buisson d'épines exprès pour me punir, me punir d'une faute que j'ignore<sup>48</sup>. » C'est à ce genre d'acte que s'applique la formule de Kafka dans une lettre à Milena : « intentionnellement sans le savoir (c'est le trait des puissances secrètes) »<sup>49</sup>. Mais quand il progresse dans le terrier, de ses profondeurs vers la sortie, c'est comme s'il s'arrachait la peau-tunnel dont il est remparé de tous côtés : « Il suffit que je me dirige vers la sortie, même en restant séparé par des couloirs et des ronds-points, pour avoir l'impression de me retrouver en grand danger ; il me semble parfois que ma peau s'amincit, que je pourrais bientôt me retrouver à l'état d'écorché, la chair à vif, et être accueilli au même moment par les hurlements de mes ennemis<sup>50</sup>. »

Dans ce testament-tombeau, la question du père a disparu. Le ressassement anxieux se confond plutôt entièrement avec la vie mentale, qui n'est plus rien qu'un immense labeur, celui de l'autocontrôle de l'autocontrôle. S'autocontrôler est sinon l'acte unique, l'action par excellence. Tout ce qui ne conspire pas à son exécution réitérée et tatillonne, n'est qu'une impardonnable mise en péril de soi. Le père n'occupe plus le centre paradoxal où se noue l'autocontrainte (« Fais ce qui est défendu ! », y intimait le surmoi). Qu'est-ce donc, alors ? Peut-être l'écriture du « Terrier », ou

---

45 Kafka (2002 : 13).

46 Kafka (2001 : 107).

47 Kafka (2002 : 46).

48 Kafka (2002 : 28).

49 Kafka (1988 : 34).

50 Kafka (2002 : 21).

le terrier comme écriture le dit-il directement, sans image ni métaphore. *C'est le langage intérieur lui-même, ou la pensée comme obsession*, qu'on ne peut que creuser à l'infini dans toutes les directions, partagé entre saigner à mort en s'usant le front à forer plus avant et périr enseveli dans un fatal resserrement de l'angoisse. On ne s'identifie à la littérature que par défaut, c'est-à-dire par désespoir, parce que le langage n'offre non seulement rien d'aimant, mais même rien d'aimable.

Kafka dévoile ainsi le coût exorbitant de l'intériorité moderne, en exhibant l'opération par laquelle l'autocontrainte creuse, littéralement, son trou étrange en nous. Se retenir, se contenir, agir avec réserve, tout cela ne peut plus passer, après Kafka, pour l'effet d'un quelconque triomphe de soi sur soi. C'est même franchement le contraire. Le creusement de soi sous la griffe de la contrainte devient pour de bon une machine de mort psychique. L'Œdipe paraît même un bien léger voile jeté sur ce trou-là. C'est peupler le gouffre de silhouettes familières comme pour s'y trouver chez soi. Quant à Narcisse, il n'est plus qu'une baudruche crevée.

« À un certain niveau de connaissance de soi-même [...], on en viendra invariablement à se trouver exécrable. Pour mesurer le bien — et quelle que soit la diversité des opinions à ce sujet — tout étalon sera jugé trop grand. On se rendra compte qu'on n'est rien de plus qu'un nid à rats peuplé d'arrière-pensées. L'acte le plus infime ne sera pas exempt de ces arrière-pensées. Elles seront si sales, dans l'état d'observation où l'on se trouve, on se refusera à les examiner jusqu'au bout et l'on se contentera de les contempler de loin. Ce n'est pas que ces arrière-pensées relèvent seulement de l'égoïsme, comparé à elles, l'égoïsme apparaîtra comme l'idéal de Beau et de Bien. La boue qu'on trouvera là en son propre nom, on constatera qu'on est venu au monde tout dégouttant de ce mal et que, par sa faute, on repartira méconnaissable ou bien trop facile à reconnaître. Cette boue sera le terrain qu'on trouvera tout au fond, car le terrain le plus profond ne contiendra pas de la lave, mais de la boue. La boue sera tout en bas, et les doutes de l'auto-observation eux-mêmes ne tarderont pas à devenir aussi débiles et complaisants que les dandinements d'un porc dans le fumier<sup>51</sup>. »

### 3. LA PSYCHANALYSE EN FUMÉE : ITALO SVEVO

« La question est de savoir si assez d'hommes peuvent se permettre de savoir que le monde existe se réduit en fin de compte à ce que fait en ce moment chaque fils, assis entre ses murs ordinaires, demandant ce qu'il demande chaque jour. Et si assez d'hommes peuvent deviner la différence, et choisir, entre vouloir que ce monde s'arrête de lui-même et vouloir la fin de tout monde<sup>52</sup>. »

Stanley Cavell

Si Pessoa et Kafka ne furent que des lecteurs, Italo Svevo eut avec la psychanalyse des rapports personnels et directs. Triestin comme lui, Edoardo Weiss, qui devait plus tard fonder la société psychanalytique italienne, était parti à 19 ans à Vienne pour étudier la médecine, et surtout la psychanalyse. Or le frère cadet de Weiss avait épousé une nièce d'Italo Svevo — de son vrai nom Ettore Schmitz, né Aron Hector. Italo Svevo avait aussi épousé Livia Fausta Veneziani, dont le frère cadet, Bruno, condisciple de Weiss au lycée, fumeur invétéré, opiomane et homosexuel déclaré, fréquenta un temps le divan d'Isidor Sadger, puis celui de Freud. Jugé incurable par ce dernier, il passa à celui de Viktor Tausk, puis de Rudolf Reitler et enfin de Karl Abraham. Toujours malade, Bruno Veneziani regagna Trieste en 1914 après un périple de quatre années. L'affaire n'en resta pas là. Weiss le sollicita pour traduire Freud, un projet qui avait intéressé également Italo Svevo

51 Kafka (1954 : 426-427).

52 Cavell (1976/2009 : 252).

quelques années plus tôt. Puis, toujours toxicomane, et après un séjour dans la clinique de Groddeck dans les années 1920, Veneziani se fit jungien à la fin des années 1930. On lui doit la traduction en italien de *Psychologie et religion*, ainsi que des commentaires de Jung sur le Yi King. Malgré son profond scepticisme pour une thérapie aussi chère et qui s'était montrée aussi peu efficace sur son beau-frère, Italo Svevo n'en conserva pas moins, semble-t-il, son estime pour la psychanalyse. En 1919, Italo Svevo aurait même entamé une auto-analyse inspirée par la lecture des essais de Freud sur les rêves. En tout cas, à la même époque, il commence à rédiger la *Conscience de Zénon*<sup>53</sup>. Le livre paraîtra en 1923 publié à compte d'auteur. Italo Svevo est aussi crédité d'avoir initié à Freud son professeur d'anglais, un certain James Joyce qui vivait alors de ses leçons à l'école Berlitz de Trieste. C'est aussi indémontrable que l'hypothèse selon laquelle Italo Svevo aurait servi de modèle au Harold Bloom d'*Ulysse*, et sa femme à l'Anna Livia Plurabelle de *Finnegans Wake*.

Tout comme Pessoa, qui passa sa vie comme employé de maison de commerce une fois son héritage dilapidé dans d'éphémères publications d'avant-garde, ou comme Kafka, dont le travail jusqu'en 1922 consistait à établir des protocoles de prévention des accidents du travail pour les ouvriers d'usine, Italo Svevo mena une existence discrète, au cœur de l'organisation rationnelle des échanges et de l'organisation du travail typiques du grand développement économique de l'entre-deux-guerres. Les Veneziani, des juifs convertis — ce qui ne leur épargna pas les persécutions du fascisme — étaient riches. Italo Svevo, si l'Alfonso Nitti d'*Une vie* est son prête-nom, eut quant à lui des débuts difficiles. Velléitaire, rêveur, douteur, impuissant, il fut ensuite le gérant efficace des affaires de sa belle-famille, tout le contraire, en somme, de son héros incapable, Zénon. Mais d'une époque de sa vie à l'autre, transparaît le basculement de l'âge de la neurasthénie et de la faiblesse de la volonté dans celui de la psychanalyse et de la tyrannie du surmoi.

*La Conscience de Zénon* nous est en effet présenté comme le résultat d'une vengeance originale : celle du psychanalyste de Zénon, car ce dernier a interrompu trop tôt sa cure. L'autobiographie de Zénon, que son curieux médecin lui a demandé de rédiger, est ainsi jetée sur la place publique, non sans que nous soyons avertis par le « Dr S. » (*Es ? Sadger ? Sigmund ?*) qu'elle est truffée de mensonges. Ce dispositif, où le psychanalyste finit moqué avec sa théorie grotesque du complexe d'Œdipe, met en fait en scène avec humour la vie dans un monde où toute entreprise concertée, qu'elle soit amoureuse, commerciale ou artistique, bref, toute action d'importance dont l'auteur pourrait finir par se sentir quelqu'un, est frappée de ratés comiques. Les intentions tombent à côté de leurs cibles, la résolution fait faillite à la moindre tentative de passer à l'acte, tandis que les malentendus, les quiproquos, les hasards heureux ou les coups du sort mènent le monde, qui ne doit son semblant d'unité qu'à des coïncidences ou des concours de circonstance. Dansant sur ce chaos secoué d'épisodes plus tragiques, le moi increvable du narrateur, mêlant l'autodérision lucide à une vitalité protectrice, se constitue en « raté » central et originaire de tous ces ratés. L'originalité du propos est cependant le recours à l'encyclopédie exhaustive des inhibitions et des compulsions pour à la fois insérer et désinsérer Zénon dans un monde où toute tentative de coopérer avec autrui revient à un fragile bricolage qui laisse chacun finalement seul avec sa peine.

Dès les premières pages, « Fumer », Zénon pousse aux extrêmes la faiblesse de la volonté : entre se jeter sur ses cigarettes et se précipiter dans l'abstinence, il ne sait plus où se loge au juste sa maladie. Il couvre les murs des dates raturées les unes par les autres du jour où, enfin, la décision de ne plus fumer fut prise. Mais c'est pour s'abandonner à une sorte d'arithmomane cocasse où les dates pourraient prendre par elles-mêmes la force d'une interdiction, comme « un impératif suprêmement catégorique ». La date prend alors la place de la décision dans un tourbillon déréalisant, puisque ce qui se dérobe, c'est le point mystérieux où une intention, si minime soit-elle, pourrait déboucher sur une exécution efficace — et le discours intérieur du narrateur, se noyant sous les signes dérisoires de lucidité et de contrôle, de résolution farouche et de résignation face à la puissance incoercible de la tentation, se fait l'instrument privilégié de la procrastination. À la fin, Zénon n'est plus rien que cette impuissance-là devant ses envies. Dans l'« Histoire de mon mariage », le lecteur abasourdi et hilare est ainsi aspiré dans un flux de ratiocinations où Zénon se fait successivement une raison d'avoir à renoncer à l'objet premier de son amour, comme d'ailleurs

---

53 Je m'expliquerai plus loin sur la raison de cette nouvelle traduction.

à son objet second, pour finir marié au troisième, dans une perplexité quant à ce qui s'est au juste passé qui abrase pourtant la douleur de sa perte initiale, la rendant presque sans objet. Mais en fait, en toutes occasions grandes ou petites, la conscience du Zénon d'Italo Svevo parcourt d'abord la moitié du chemin qui la sépare du monde et d'autrui, puis la moitié de la moitié qui reste, et encore seulement la moitié de cette moitié-là, etc., flèche suspendue d'une intention désirante qui s'interdit d'atteindre sa cible — sauf à l'infini. Cet avortement de l'action, poussé jusqu'à l'avortement de l'avortement, etc., ressuscite Zénon d'Élée à Trieste.

Toutefois si chez Kafka, le rire jaillit de l'angoisse par les voies de l'humour noir, chez Italo Svevo, du comique affiché, poussé parfois jusqu'au grand-guignol, sourd une tristesse amère. Une des formules les plus fameuses du livre : « La maladie est une conviction et je suis né avec cette conviction »<sup>54</sup>, est si peu incompatible avec la joie de vivre de Zénon, qu'elle fait sans doute partie du voile jeté sur ce qui serait autrement plus angoissant — que la maladie ne doive rien du tout à la conviction de personne.

L'ironie antifreudienne d'Italo Svevo se complique alors. Car elle fait massivement usage de situations hautement significatives du point de vue psychanalytique — comme s'il s'agissait d'en exhiber la pertinence avant de les chiffonner comme autant d'impostures. Mille détails en attestent, comme les souvenirs insignifiants qui finissent par se relier aux scènes-clés de la vie de Zénon telles d'authentiques associations freudiennes. Mais la *Conscience de Zénon* s'enfonce carrément au cœur de l'Œdipe, et si Zénon incarne le type banal de l'obsessionnel, Italo Svevo parachève son portrait avec ce qu'il faut bien appeler la clé de voûte de la conception psychanalytique de la contrainte culpabilisante : le récit de la mort du père, mort qui doit bien être par quelque côté un assassinat. Freud regrettait de n'avoir pas pris en note en détail tous les épisodes que lui avait fourni l'Homme aux rats, Italo Svevo, dans « La mort de mon père », remédie à cette lacune ». Cette dernière, écrit Zénon, fut « l'événement le plus important de ma vie ».

Elle a pour prémices dans le roman toutes sortes de pensées sur l'incommunication entre les pères et les fils, sur la vacuité de leur héritage moral ou spirituel, comme si le lieu commun du temps avait été de percer la baudruche paternelle de toutes les pointes de l'ironie la plus cruelle, et, dans l'effondrement délibérément accéléré des mythologies familiales, de parachever à domicile le processus de détraditionnalisation qui servait alors de toile de fond à la nouvelle solitude des individus. Ainsi, loin de le grandir, l'approche de la mort ridiculise toujours davantage le père de Zénon. Nul chagrin chez son fils, mais un embarras poisseux : la gêne d'avoir à se soucier du père un peu comme d'un objet encombrant dont on n'arrive pas à se débarrasser à cause de la convention sociale, et du souvenir bizarre, quasi incongru, de l'amour qui a bien dû autrefois vous lier à lui. Âgé, malade, le futur cadavre paternel, qui n'ouvre plus la bouche que pour débiter de lamentables sottises, est confié à la garde de Zénon, qui lui inflige impitoyablement la recommandation bien intentionnée de son médecin : rester couché ! « N'était-ce pas là mon devoir ? », se demande-t-il. Voici la fin de ce père désobéissant :

« Aussitôt, mon père tenta de se retourner vers le bord du lit afin d'échapper à la pression que j'exerçais et de se lever. D'une main vigoureuse appuyée sur son épaule, je l'en empêchais tandis que, d'une voix forte et impérieuse, je lui ordonnais de ne pas bouger. Pendant un instant, terrorisé, il obéit. Puis il s'écria :

- Je meurs !

Et il se dressa. Épouvanté à mon tour par son cri, je laissai mon bras se détendre, c'est pourquoi il put s'asseoir au bord du lit, juste en face de moi.

Je pense que sa colère s'accrut alors du fait qu'il me trouva devant lui pour le gêner, ne fût-ce qu'une seconde de plus, dans ses mouvements. Il dut avoir l'impression qu'en me tenant debout devant lui, assis, je lui ôtais jusqu'à l'air dont il avait besoin. Au prix d'un effort suprême, il arriva à se mettre debout ; il leva la main le plus haut qu'il put, comme s'il s'était rendu compte qu'il ne pouvait lui communiquer d'autre force que celle de son propre poids, et il la laissa retomber sur ma joue. Puis il glissa sur le lit et du lit sur le parquet. Mort !

Je ne savais pas qu'il était mort, mais mon cœur se contracta douloureusement sous le coup de cette punition que, mourant, il avait voulu m'infliger. Carlo m'aida à le remplacer sur son lit. En pleurs, tout comme un enfant puni, je lui criai à l'oreille :

- Ce n'est pas ma faute ! C'est ce maudit docteur qui voulait que tu restes allongé.

C'était un mensonge. J'y ajoutai, toujours comme un enfant, la promesse de ne plus recommencer :

- Je te laisserai aller et venir comme tu voudras !

L'infirmier dit :

- Il est mort.

On dut employer la force pour me faire quitter la chambre. Il était mort, et je ne pouvais plus lui prouver mon innocence<sup>55</sup>. »

Et voilà Zénon livré à une meute d'impressions superstitieuses. Comme Lanzer, son père l'entend dans l'au-delà. Elles le conduisent, lui aussi, à réclamer un certificat de santé mentale à son médecin ! Le ressort de ces symptômes, on l'a deviné, sont des vœux de mort œdipiens déplacés :

« Chaque fois que je voyais une personne âgée descendre d'une voiture ou un acrobate se balancer sur la corde raide, je me libérais de toute angoisse en souhaitant la catastrophe. J'arrivais même à prononcer les mots par lesquels je souhaitais à la personne en danger de tomber et de se rompre le cou. C'était assez pour me tranquilliser et me permettre d'assister, inerte, à l'exécution du geste périlleux. Bien entendu, si mon vœu ne se réalisait pas, je pouvais me dire encore plus content<sup>56</sup>. »

Le passage par le père-obstacle, et toute la série des symptômes que sa mort déclenche ont donc toute la teneur œdipienne requise. Mais si Italo Svevo estime la psychanalyse, et si, comme tant d'autres, il sent que la condition des hommes de son temps n'est pas sans rapport avec ce que décrit Freud, il fait ici valoir une objection de poids. Elle est un peu différente de celle de Kafka. Tuer le père pour prendre sa place n'a d'efficace que *si le père désire* ce qu'il interdit, et que *s'il a bien le pouvoir d'en jouir*. Mais le père de nos existences amoindries, contraintes de tous côtés, n'a plus rien de ce pouvoir ni de ce prestige. Ce père-là, constate Zénon, ne désire pas grand-chose, et il ne transmet que l'impuissance à jouir du peu qui reste. Du coup, le mieux qu'il aurait dû faire, c'est de s'abstenir de faire des enfants, voire d'exister lui-même. « Ne pas être né » est décidément le mieux qui puisse arriver à l'homme. À condition de rire aussi du *Witz* qui tourne en farce la parole sublime d'*Œdipe-roi* : « Malheureusement, cela arrive à peine à une personne sur cent mille »<sup>57</sup>.

Voilà pourquoi la dégradation de Zénon prend une teinte sensiblement plus sombre que ce qu'on pourrait réduire à de l'inhibition névrotique. Peu à peu, toute action perd sa qualité d'acte posé par un agent vivant et responsable : « Je vivais dans un simulacre d'activité : c'était une activité tout à fait ennuyeuse<sup>58</sup>. » Le couple en miroir qu'il forme avec son associé, Guido, est le prétexte à toujours plus de dépossession subjective — comme si le spectacle du pouvoir d'agir des autres vidait littéralement par les yeux Zénon de ses propres ressources, le laissant exsangue : « Mes connaissances aboutissaient à des paroles ; les siennes à des actes. Dès que je lui inculquais une notion, il engageait une dépense. Je l'ai trouvé parfois bien décidé à ne rien faire, mais même alors il faisait preuve de résolution. Moi, au contraire, j'hésitais à m'abstenir.<sup>59</sup> » Pourtant, nulle tragédie. Sa déchéance se laisse encore observer du dehors comme un spectacle lamentablement comique — dehors paradoxal, puisqu'il est en réalité l'intériorité même de Zénon s'observant en train de se perdre silencieusement, et sans que nul ne s'en aperçoive. Sa femme l'incite-t-elle à se retirer du désastreux partenariat qu'il a lié avec Guido, qu'il s'en trouve incapable :

« Je fis alors sur moi-même une curieuse expérience : il me fut impossible, en dépit de la décision prise, de renoncer à l'activité que je m'étais choisie. J'en fus stupéfait. Pour bien comprendre ces choses-là, il faut se les représenter de façon imagée. Je me rappelai alors que jadis, en Angleterre, les condamnés aux travaux forcés étaient suspendus au-dessus

55 Italo Svevo (1938/1986 : 82-83).

56 Italo Svevo (1938/1986 : 164).

57 Freud (§).

58 Italo Svevo (1938/1986 : 218).

59 Italo Svevo (1938/1986 : 346).

d'une roue à palettes, actionnée comme une roue de moulin ; ainsi la victime, sous peine d'avoir les jambes brisées, devait suivre le mouvement de la roue. Quand on travaille, on toujours le sentiment d'une contrainte de ce genre ; et il en est ainsi quand on ne travaille pas. C'est pourquoi je ne crains pas d'affirmer qu'Olivi [son employé] et moi furent toujours suspendus. La seule différence est que moi, je ne devais pas remuer les jambes ? Différence importante, sans doute, quant au résultat, mais qui ne doit pas entraîner de blâme ou d'éloge. Tout dépend du hasard qui nous attache soit à une roue fixe, soit à une roue mobile. Dans les deux cas, il est difficile de se détacher<sup>60</sup>. »

La non-action devenue contrainte suprême, voilà l'embarras ultime qui, d'une certaine façon *s'auto-annule*, puisqu'il n'y a plus rien à faire contre la pente inexorable à ne faire rien. Comment parler de paralysie ou d'inhibition chez quelqu'un qui, au fond, a réussi à n'être que regard sur les choses, oreille tendue vers le lointain murmure du monde, et qui est enfin parvenu à laisser ses mains au vestiaire de la vie, comme d'autres y déposent leurs gants.

Est-ce la fin de la peine d'agir, le nettoyage radical de ces impuretés que l'agir forcé dépose sur les choses et qui ruinent la vie des scrupuleux, des zélés, des agents à contre-cœur de la vie ?

C'est au contraire son déchaînement apocalyptique. On en avait eu le pressentiment avec une curieuse consolation que Zénon invente pour son père, qui l'interrogeait sur la vie après la mort. Voici ce qu'il lui répond : « Je crois que le plaisir survit, tandis que la douleur n'est plus nécessaire. La décomposition pourrait rappeler le plaisir sexuel. À coup sûr, elle s'accompagne d'un sentiment de félicité et de détente, puisque c'est l'effort pour se recomposer sans cesse qui fatigue l'organisme. La dissolution serait ainsi la récompense de la vie<sup>61</sup>. » À de semblables notations, on devine combien l'idée de pulsion de mort, si insensée qu'elle paraisse, allait au devant d'attentes déterminées, et tombait, pour ainsi dire, sur un sol tout préparé. Non que les gens y aient cru en lui trouvant des raisons « scientifiques ». Mais parce qu'elle donnait figure à une aspiration inavouable à l'anéantissement de soi, mais aussi des autres, et pour finir du monde – solution ou « dissolution » des impasses insupportables de l'individualisation dans et par l'action et la coopération sociale. Quand l'autocontrainte absolutisée coince chacun entre le vertige de la dépersonnalisation et l'aliénation complète à ce que les autres vous font faire bien malgré vous, qu'espérer ? La question préoccupera longtemps Italo Svevo : le Vincenzo Albagi du « Mauvais œil » est un Zeno Cosini dont la haine retournée s'est enfin trouvée un exutoire, ô combien révélateur. La toute-puissance du premier est l'image en miroir de l'impuissance du second. Dès que quelqu'un déplaît à Vincenzo, consciemment *ou inconsciemment*, et donc parfois à sa grande horreur, il meurt, assassiné par un reflet méchant qui s'échappe de son regard<sup>62</sup>.

Si tout ce que la culture apporte, c'est la corruption du sentiment de la vie, si elle contraint la plupart à l'action, mais que même ceux qui n'agissent pas sont tout autant *contraints à la non-action*, alors qu'elle aille au diable ! Et Italo Svevo de refermer *La Conscience de Zénon* sur une prophétie plus terrible, en fait, que les anticipations déjà sinistres du *Malaise dans la culture* :

« Pour nous sauver il faudrait autre chose que la psychanalyse ! Celui qui possédera le plus d'outils, de machines, sera le maître, et son règne sera celui des maladies, et des malades. Peut-être une catastrophe inouïe, produite par les machines, nous ouvrira-t-elle de nouveau le chemin de la santé. Quand les gaz asphyxiants ne suffiront plus, un homme fait comme les autres inventera, dans le secret de sa chambre, un explosif en comparaison duquel tous ceux que nous connaissons paraîtront des jeux d'enfants. Puis un autre homme fait comme les autres dérobera l'explosif et le disposera au centre de la Terre. Une détonation formidable que nul n'entendra — et la Terre, revenue à l'état de nébuleuse, continuera sa course dans les cieux délivrée des hommes — sans parasites, sans maladies<sup>63</sup>. »

---

60 Italo Svevo (1938/1986 : 404).

61 Italo Svevo (1938/1986 : 54-55).

62 Italo Svevo (1968/1990).

63 Italo Svevo (1938/1986 : 536-537).

#### 4. PERDRE LA TÊTE OU PERDRE LE MONDE : LE DILEMME DE PETER KIEN

« Avoir le sentiment d'être attaché et sentir en même temps que si l'on vous détachait, ce serait encore plus terrible<sup>64</sup>. »  
Franz Kafka

Le spectre d'un holocauste final, condamnant plus que la culture, l'humanité, mais investi d'un étrange pouvoir purificateur, hante donc ces existences hyperindividualisées, enfermées en elles-mêmes, tournant en rond dans le labyrinthe de leurs restrictions psychiques et forcées de sacrifier leurs pulsions vitales dans une obscure expérience de culpabilité où nulle faute ne se laisse clairement assigner. Sans doute pourrait-on rattacher ces idées d'anéantissement à la pulsion de mort freudienne. Elle ne pouvait de toutes façons faire sens que dans un monde moral bien spécial. Or justement, je ne cherche pas à expliquer l'esthétique moderniste par Freud, mais tout l'inverse, la psychanalyse par le modernisme. Et c'est pourquoi je suis en quête non de ce qui confirme les thèses du freudisme dans littérature du temps, mais, si j'ose dire, de ce qui les surconfirme, ce qui, du coup, leur donne un statut tout autre : ce sont alors des variations descriptives ou métaphoriques au sein d'un dispositif plus vaste, fort loin par elles-mêmes de recouvrir tout le champ du réel, et qui, parfois, participent même à son occultation. *Auto-da-fé*, le livre génial de Canetti sur lequel je vais conclure cet intermède, fournit un exemple frappant de ce déplacement critique

Quel subtil virage moral a rendu possible le portrait de Peter Kien, son personnage central, on le mesure à l'abîme qui le sépare de Harry Haller, le Loup des steppes de Hermann Hesse. Haller est en effet le « dégénéré supérieur » chez qui la vitalité n'est cependant pas perdue. Elle est juste retournée contre elle-même, elle reste ainsi visible malgré l'autocontrainte psychique.

« Bien que je sache peu de la vie du Loup des steppes, j'ai lieu de croire qu'il fut élevé par des parents et des maîtres aimants, mais stricts et dévots, qui fondaient l'éducation sur la nécessité de "briser la volonté". Avec cet élève-là, la destruction de la personnalité, l'écrasement de la volonté n'avaient pas réussi. Il était trop fort et trop dur, trop fier et trop intelligent. Au lieu de la détruire, ils n'étaient arrivés qu'à la lui faire haïr. Ce fut sur lui-même, sur cet objet dont la noblesse n'était pas fautive, qu'il braqua toujours impitoyablement son génie, sa fantaisie, la puissance de son esprit. En quoi il se montrait essentiellement chrétien et martyr, puisque toutes les critiques, les pointes, les violences dont il se servait, il les déchaînait avant tout et par-dessus tout contre lui-même. Pour ce qui est des autres, du monde environnant, il faisait continûment et héroïquement effort pour les aimer, leur rendre justice, ne point leur faire de mal, car "aimer son prochain" était inscrit en lui aussi profondément que se haïr lui-même ; aussi toute sa vie n'a-t-elle pas démontré qu'il est impossible d'aimer son prochain sans s'aimer soi-même, que la haine envers soi équivaut à l'égoïsme et engendre le même isolement sinistre, le même désespoir ?<sup>65</sup> »

Hesse revendique une généralité sociale et morale dans ce portrait : « ... la maladie de Haller — je le sais aujourd'hui — n'est pas la folie d'un seul homme, mais le trouble d'une époque entière, la névrose de la génération à laquelle il appartient, et qui s'attaque non pas aux individus faibles et inférieurs, mais précisément aux plus forts, aux mieux doués, à ceux qui possèdent la plus haute intellectualité<sup>66</sup>. » Au cœur de cette névrose, de cette « neurasthénie compliquée », dit Hesse, que trouve-t-on ? Toutes sortes de considérations acerbes sur l'« esprit allemand » et son intériorité sentimentale : « Au lieu de jouer fidèlement de son instrument l'intellectuel allemand a toujours frondé le verbe et la raison et courtoisé la musique. Son esprit s'est abîmé dans la musique, dans les harmonies merveilleuses et célestes, dans les sentiments et les états d'âme exquis et miraculeux, à jamais irréalisés, et il en a négligé la plupart de ses tâches réelles<sup>67</sup>. » Mais sur les causes de cet état, Hesse / Haller formule un diagnostic précis. Les hommes de son époque, tels des suicidés, sont

64 Kafka (1954 : 22).

65 Hesse (1927/1947 : 14).

66 Hesse (1927/1947 : 25-26).

67 Hesse (1927/1947 : 129).

« coupables du péché d'individualisation »<sup>68</sup> — étrange état, faute inouïe, contre laquelle nulle éducation spirituelle ne saurait prémunir tant elle est nouvelle. En développant la signification dans son *Traité* (sous-titré « seulement pour les fous »), Haller le compare à la conscience du péché propre aux onanistes, mais déplacée sur la mort. Voilà l'être humain suspendu entre deux gouffres, exposé à « cette insupportable tension entre l'impuissance de vivre et l'impuissance de mourir ». Là encore, l'impossible remède au malaise — impossible car défini précisément dans les termes de ce qu'exclut *a priori* la nouvelle individualité —, c'est le passage à l'acte, sa connotation suicidaire n'étant nullement niée : « Sur les raisons et les origines de ma souffrance, de ma maladie d'âme, de mon ensorcellement et de ma névrose, j'aurais pu dire les choses les plus ingénieuses et les plus sensées, la mécanique en était limpide. Mais ce dont j'avais un tel besoin, une soif si désespérée, ce n'était savoir et comprendre, c'était vivre, agir, m'élancer, sauter.<sup>69</sup> » Les affinités de cet état avec la crise du moi chez Pessoa sont évidentes. *Le Loup des steppes* est d'ailleurs aussi un roman de l'éclatement de la personnalité. Car c'est ainsi que Haller avance à la rencontre de la « bête » que ses « maîtres aimants » ont tenté de tuer en lui. En n'acceptant de la volonté que ce qui pouvait servir à nier la volonté, puis, en allant au bout de la dépersonnalisation, par l'invention onirique de « portes » intérieures qui transforment son moi en théâtre fantastique, dont chaque scène s'ouvre en abyme sur une infinité d'autres possibles. Et l'amour et la création deviennent possibles.

Si proches qu'ils soient dans le temps, *Auto-da-fé* et *Le Loup des steppes* donnent pourtant le sentiment de relever de mondes incommensurables. Chez Harry Haller, devenir soi-même à la fois malgré la répression des pulsions est un processus plein de sens, et qui se vit comme une tension spirituelle exaltante. Chez Peter Kien, le processus mortel de la *Selbstzwang* paraît avoir atteint son terme, et la tension douloureuse et symptomatique s'est entièrement résolue. Elle s'est appropriée la vitalité du moi et elle l'a retournée à sa mesure. *Haller était un névrosé, Kien est un caractère*. Le héros de Hesse était encore accessible à la tentation, à laquelle son intériorité hypersensible réagit en se vivant comme obsédée ; celui de Canetti ne l'est plus. Une carapace rigide s'est formée, qui l'en abrite absolument, mais à laquelle il s'est pourtant parfaitement habitué et qui est désormais sa véritable peau. Haller est malade (et Hesse eut beaucoup recours à la psychanalyse pour traiter ses accès dépressifs) ; Kien est la normalité incarnée jusqu'au grotesque. Canetti radicalise alors toutes les tendances du modernisme, et fournit des ravages de l'individualisation, comme retranchement du monde, la peinture la plus violente et la plus expressive — au point que je ne puis pas traiter comme un hasard que son roman soit le contemporain exact des travaux d'Elias sur la civilisation des mœurs, ou du *Malaise dans la culture*.

Tout comme chez Italo Svevo, le rapport que Canetti entretient avec le freudisme, entendu comme fait moral total, est des plus ambigus. Canetti occupe en somme le milieu entre Hermann Broch, qui vouait un quasi-culte à Freud, et Karl Kraus, qui n'avait pas de mots assez durs contre la psychanalyse. Lui aussi dénonce, dans la figure de Georges, le frère de Peter et son seul soutien, l'arrogance prétentieusement scientifique, l'optimisme thérapeutique béat, les juteux profits et les résultats pratiques tragiquement négatifs. Satire de toute psychothérapie « moderne » qui oserait s'adresser aux problèmes de l'individu en tant que tel, la dernière section d'*Auto-da-fé*, « Un monde dans la tête », ne déroge pas de toutes façons au principe d'écriture du livre. Tous les personnages y sont des pantins qui s'agitent dans leur tête à la poursuite de finalités complètement égoïstes et dans l'indifférence la plus parfaite à l'égard d'une quelconque communauté des hommes. C'est le théâtre de marionnettes expressionniste à l'état pur. Georges, le prétendu médecin des fous, n'est lui aussi qu'un de ces pantins-là. Il est simplement plus significatif de l'illusion psychothérapeutique, parce qu'il s'imagine jouir d'un accès privilégié à l'esprit de son frère. Or il se trompe, et son erreur est paradigmatique, en croyant qu'il peut interpréter le sens secret de ce que ses patients lui disent.

Car *jusqu'au langage* est profondément affecté par l'éclatement historique de l'humanité en hyperindividus isolés. Une expression magnifique, les « masques acoustiques », résume l'intuition fondamentale que développe Canetti pour singulariser ses personnages, tant dans *Auto-da-fé* que dans *Noce* ou dans *La Comédie des vanités*. Chacun est équipé d'une série de vocables et de

---

68 Hesse (1927/1947 : x).

69 Hesse (1927/1947 : 95).

tournures spécifiques, mieux, d'un ton et d'une mélodie qui lui sont propres et qu'il module quasi à l'infini. Ce « masque acoustique » le représente, certes, mais justement, sans trahir quoi que ce soit qui ne serait pas pleinement lui (par exemple, son inconscient). Ou, si l'on préfère, l'unique chose à se trahir ici, c'est l'isolement absolu du personnage, enfermé par son masque dans une essence à part, monade sans porte ni fenêtre au milieu du bruissement des mots. Le langage a cessé d'être un médium de communication entre esprits, qui vaudrait pour tous. Il n'est plus qu'une juxtaposition contingente de consonances et de dissonances, il se fragmente en une pluralité d'idiolectes mutuellement impénétrables. Une langue, dans son chatolement, c'est alors la résultante hasardeuse de tout ce qui peut se dire, et sur tous les tons — plus proche en cela du jacassement comique des oiseaux d'Aristophane que de tout accord spirituel transcendant, qu'il soit commandé par la loi morale (Peter Kien devait s'appeler Peter Kant, jusqu'à ce que Broch y fasse renoncer Canetti) ou, pour les mêmes raisons, par un quelconque Œdipe.

D'un autre côté, toutefois, et c'est le cœur du paradoxe, la déchéance de Peter Kien est intégralement déchiffrable en termes freudiens. C'est tout simplement la description rigoureuse de *la brutale désublimation de l'analyse*, ce conglomerat de traits psychiques et érotiques propre à la personnalité obsessionnelle. Car Kien incarne le caractère anal dans sa perfection idéal-typique. Il ne lui manque rien. Ni la phobie du contact, ni la peur de la contamination, ni l'intellectualité désincarnée, ni l'obstination, ni la combinaison de la pulsion d'emprise et du plaisir scopique (qui donne son titre original à l'œuvre, *L'Aveuglement*), ni l'ordre et la méthode inflexibles, ni enfin la réduction de toute dépense à l'achat compulsif de livres savants — qui concentre dans son absurdité l'entreprise de réification du sens et de la vie qui est l'unique opération d'un individu si activement retranché du monde. Au moment où le sexe fait irruption dans l'existence de Kien, Canetti en décrit l'impact d'une façon qui ne déparerait nullement dans un manuel de psychanalyse. Voyez en effet Peter, venant à peine de convoler en justes noces avec sa domestique, Thérèse, laquelle ne songe qu'à mettre la main sur sa fortune supposée. Elle n'a pas compris que personne n'existe pour son drôle de mari, sinon les livres, qui sont son peuple, son armée, et les seuls êtres vivants et pensants à peupler son monde mental hermétiquement clos :

« Thérèse s'approche en balançant les hanches ; elle ne glisse pas, elle se dandine. Ainsi, le pas glissant vient seulement de sa robe empesée. Elle dit avec bonne humeur : "Quel air songeur ! Ah ! Les hommes !" De son petit doigt recourbé, elle menace et montre le divan. Il faut que j'y aille, pense-t-il, et il se retrouve à côté d'elle sans savoir comment. Que faut-il faire maintenant ? Se coucher sur les livres ? Il tremble d'angoisse, adresse une prière aux livres, la dernière défense. Thérèse saisit son regard, elle se baisse et, d'un large geste du bras gauche, elle balaie tous les livres sur le sol. Il fait un mouvement d'impuissance dans leur direction ; il voudrait crier, mais l'effroi lui serre la gorge ; il avale sa salive, mais ne peut émettre un son. Lentement, une haine farouche monte en lui : elle a osé ! Les livres ! Thérèse retire son jupon, le plie avec soin et le pose par terre sur les livres. Ensuite elle s'installe confortablement sur le divan, courbe le petit doigt et déclare en ricanant : "Là !" Kien se précipite à grandes enjambées hors de la pièce, s'enferme dans les cabinets, le seul endroit de la maison où il n'y ait pas de livres, baisse son pantalon d'un geste machinal, s'assied sur le siège et se met à pleurer comme un enfant<sup>70</sup>. »

Thérèse n'aura ensuite de cesse d'expulser Kien, cette « tête sans monde », dit Canetti, de son intérieur-bibliothèque. Arraché à cette sorte de non-lieu psychique dépulsionnalisé, ce dernier va faire au-dehors la rencontre bouleversante d'un « monde sans tête ».

Or dans ce monde peuplé d'êtres abjects, manipulateurs et grossiers, Kien va se trouver très étrangement à l'aise. Sa bibliophilie morbide révèle sa vraie nature : un vice parmi les vices de ceux qui l'entourent et qui l'exploitent tandis qu'il croit, lui, les duper. Don Quichotte dérisoire affublé d'un nain cynique pour Sancho Pança, Fischerle, il s'invente une mission délirante. Il veut « sauver les livres » placés en dépôt au Mont de piété. L'obsessionnalité coupée de son enclave protectrice, la bibliothèque, glisse peu à peu, à coups de quiproquos, dans la paranoïa. Autant la première partie du roman baignait dans une lumière blafarde, à peine trouée par le bleu des jupes de Thérèse, autant

---

70 Canetti (1935/1968: 77).

la seconde vire au rouge, la couleur complémentaire, puis au noir des errances nocturnes de Kien. Le sadisme qui tramait en secret l'idéalité désexualisée du pur savant se déchaîne alors, puisque la bibliothèque, allégorie de l'esprit bien rangé de Kien où chaque pensée attendait patiemment son heure, lui est dorénavant interdite. La démixtion des pulsions balaie tout. Et le roman s'achève, comme *La Conscience de Zénon*, sur un total anéantissement — sur l'holocauste d'un dément, qui a entassé ses livres derrière la porte de son terrier-bibliothèque dont il est persuadé que la police veut forcer l'entrée. Obsédé-assiégé, mais de l'intérieur et par sa seule folie, il met de ses mains le feu à ses possessions les plus chères pour se sauver avec elles d'un assaut imaginaire — car tout dehors, tout monde, toute société des hommes sont *déjà* partis en cendres.

« Tombant des rayons, des livres s'abattent sur le sol. De ses longs bras, il les rattrape. Très doucement, pour qu'on ne l'entende pas du dehors, il les porte, pile après pile, dans le vestibule. Il les entasse bien haut contre la porte de fer. Et tandis que le furieux vacarme lui déchire le cerveau, il construit avec livres une puissante redoute. Le vestibule s'emplit de volumes et de volumes. Il a recours à l'échelle. Bientôt il a atteint le plafond. Il retourne dans sa chambre. Des rayons béants le regardent. Devant le bureau de grandes flammes s'élèvent du tapis. Il va dans la pièce à côté de la cuisine et en sort tous les vieux journaux. Il les prend feuille par feuille, les froisse, les roule en boule et les jette dans tous les coins. Il installe l'échelle au milieu de la pièce, là où elle se trouvait auparavant. Il grimpe sur le sixième échelon, surveille le feu et attend. Quand les flammes l'atteignent enfin, il rit à pleine voix, comme il n'a jamais ri de sa vie<sup>71</sup>. »

---

71 Canetti (1935/1968 : 615-616).