

Oriane Petteni  
Université Toulouse le Mirail

## Le Narrateur kafkaïen ou la conscience malheureuse prisonnière en régime hégélien. L'exemple du Terrier

**Abstract** *Nous aimerions montrer que Le Terrier de Kafka est représentatif de l'étrange «intersubjectivité» telle qu'elle peut être pensée chez un auteur «mineur». La nouvelle tend à nous rappeler qu'être un sujet à part entière (susceptible d'intersubjectivité) c'est tout d'abord occuper une place «majeure» dans la société. C'est à cette condition que peut être dépassé le moi animal, que peut être risquée la vie, pour se poser comme maître. Ceux qui occupent une place mineure en sont réduit à un Moi animal au sens hégélien, pour qui la vie est la suprême valeur. Ils n'ont pas la force de la risquer et ne peuvent donc entrer dans une lutte frontale pour l'affirmation de leur liberté et de leurs droits, dite de maîtrise. Leur espace de lutte n'est pas une scène publique, de bataille, une scène de la représentation pour filer la métaphore théâtrale, mais un boyau souterrain duquel, dans leur farouche isolement, ils entendent grouiller d'autres consciences prisonnières comme eux. Celles-ci n'arrivent pas à accéder à la lumière de la reconnaissance publique, condition d'une existence pleinement accomplie chez Hegel, pour qui l'homme trouve son accomplissement en tant que citoyen de l'État. Ceux qui sont à la marge doivent inventer de nouvelles formes de luttes, souterraines, sous la figure du couloir retors, du réseau, de l'interaction, de branchement de masses entre elles.*

**Mots clefs** *Kafka, Hegel, Deleuze, lutte pour la reconnaissance, auteur mineur, esprit du judaïsme, négativité, dialectique, conscience malheureuse, représentation politique, citoyenneté.*

239

«Comment entrer dans l'œuvre de Kafka? C'est un rhizome, un terrier» écrit Deleuze au début du premier chapitre de son *Kafka, pour une littérature mineure* (F. Guattari et G. Deleuze 1996: 7). La phrase fait allusion à la nouvelle éponyme *Le Terrier (Der Bau)* que Deleuze présente comme paradigmatique du fonctionnement de l'œuvre kafkaïenne. Il semble n'y avoir qu'une entrée, mais c'est en réalité une manière de piéger l'ennemi. On peut pénétrer de tous côtés, par une fissure ou un boyau. Il est ainsi question de construction (*Bau*) tout au long du texte, puisque le narrateur nous livre ses réflexions intarissables quant au meilleur agencement possible de son terrier, variation<sup>1</sup> qui se décline sur une cinquantaine de pages.

<sup>1</sup> Dans un des sens deleuzien, à savoir l'idée d'un devenir de composantes, susceptibles de se réarranger incessamment.

Il est intéressant de noter dès maintenant qu' hormis le narrateur et le Terrier, un troisième terme est omniprésent dans la nouvelle. Il s'agit de la figure de l'ennemi, floue et indistincte mais pourtant essentielle à l'économie de la nouvelle, tant elle s'articule avec l'agencement du Terrier. Il s'agira plus tard de déterminer dans quelle mesure.

240

La variation virtuose est écrite à Berlin en 1923, soit six mois avant la mort de Kafka, et reste inachevée. Elle fait donc partie des œuvres de maturité de l'auteur tchèque. Elle nous intéresse comme aboutissement possible des distorsions kafkaïennes apportées à deux outils littéraires traditionnels, qui nous aideront dans notre approche de l'étrange conscience kafkaïenne: le narrateur et le personnage. Le narrateur est considéré, dans la tradition littéraire, comme le personnage fictif qui prend en charge la responsabilité du récit. Il lui donne une forme, une figure. Le personnage, dont on se rappelle qu'il vient du théâtre (*persona* en latin désigne le masque de l'acteur), est à l'origine une fonction, celle qui prend en charge l'action. Il a donc une silhouette (*Gestalt*) déterminée. Il se découpe dans le récit pour agir, ou bien sur une scène au théâtre, ou bien sur un arrière-plan historique comme dans les romans traditionnels (Balzac, Stendhal etc.). À l'origine des premiers textes littéraires, le personnage est un héros, un être d'exception, aristocratique. Il occupe une place importante dans la société, qui lui permet d'agir politiquement, par la lutte à mort. Le noble est en effet celui qui fait la guerre. Il inscrit donc son action sur la scène éclairée et représentée du champ de bataille. La chanson de Roland contre les Maures est à cet égard archétypale. Le théâtre cornélien également. S. Doubrovsky, dans sa thèse *Corneille ou la dialectique du héros*, écrit ainsi que «la dialectique hégélienne adhère étroitement à l'héroïsme cornélien» (Doubrovsky 1963: 90). C'est un théâtre de la «maîtrise», qui tente de ressusciter l'ancien idéal aristocratique, dans une société oisive, où la fonction guerrière des nobles n'est plus réellement sollicitée, grippant la machine de reconnaissance. Il y aurait donc bien ici un lien entre l'héroïsme, la lutte pour la reconnaissance hégélienne et la place majeure occupée dans la société<sup>2</sup>.

Le narrateur kafkaïen, en revanche, se démarque de ces caractéristiques traditionnelles. Sa figure n'est pas clairement découpée, elle se confond

2 Sur la question plus précise de l'héroïsme chez Hegel, voir aussi J.F Kervégan 2005: 172- 173 «Avec une remarquable constance – soulignée par le procédé de l'auto-citation – les textes hégéliens développent ce que Jean Hyppolite a nommé une «conception héroïque de la liberté». La signification éthique attribuée à la guerre et la conception héroïque de la liberté qu'elle traduit témoigne avant tout de la force et de la cohérence de l'éthique hégélienne de l'État».

avec la pénombre de son Terrier et les fourmillements qui témoignent de la présence fragmentée d'autres subjectivités larvaires. Pourtant, et c'est là le lien avec Hegel, la figure de l'ennemi, c'est-à-dire de la rencontre possible avec une autre conscience est obsédante dans le récit. La question est donc de savoir comment dialogue cette nouvelle avec la lutte pour la reconnaissance hégélienne, pourquoi celle-ci échoue-t-elle chez le narrateur kafkaïen et quelles conséquences politiques cela-a-t-il?

En guise de remarque préliminaire, notons que l'énonciation se fait à la première personne. Il s'agit d'un narrateur auto-diégétique<sup>3</sup>, qui gère lui même l'économie de la nouvelle et de son propre récit. Le lecteur est plongé dans une conscience (plus précisément dans un «flux de conscience» ou «*stream of consciousness*») dont il ne peut sortir afin de considérer à quel sujet elle renvoie. Nous ne pouvons que vaguement deviner de quel animal il s'agit, si c'est un animal. Dès le début donc, Kafka renonce à caractériser son narrateur, diluant ses contours de personnage dans le flux de la conscience.

241

Celle-ci paraît se complaire dans le solipsisme. En effet, pas trace formelle de dialogue dans le texte, mais un long monologue. De plus, l'œuvre de Kafka, il s'agit peut être d'un hasard, s'interrompt au moment où le narrateur perçoit les bruits d'une mystérieuse «bête» qui se rapproche. La nouvelle de Kafka s'interrompt donc avant la confrontation et la rencontre de deux consciences. En amont, le narrateur n'a de cesse en effet de placer des murs, des couloirs, des pièges entre lui et le monde extérieur afin de s'éviter toute rencontre avec une autre conscience. Le narrateur se défend pourtant de cette interprétation dès l'entrée du texte: «Mais ce serait me méconnaître que de me croire pusillanime et de penser que je ne creuse mon terrier que par lâcheté» (Kafka, trad. A. Vialatte et J. Carrive 1975: 277). Pour quelle autre raison construit-il alors son Terrier? Quel rôle paradoxal joue l'ennemi dans la construction (et la variation d'agencement) du Terrier?

Relevons tout d'abord une première difficulté. Le narrateur semble construire le terrier pour sa sécurité et sa tranquillité (donc la conservation de sa vie), afin de se préserver de ses ennemis, qui l'entoureraient de toute part. Cependant et comme toujours chez Kafka<sup>4</sup>, l'ennemi n'est

<sup>3</sup> Terme renvoyant à la théorie genettienne de la narratologie, qui désigne un narrateur à la première personne, héros de son propre récit. Cf Genette (1972).

<sup>4</sup> Voir par exemple *Le Procès*, où l'accusateur demeure inconnu, *La muraille de Chine* où personne ne voit les empereurs successifs etc...

pas précisément identifié ni précisément connu, c'est une présence vague et insaisissable. Le narrateur ne les a ainsi «encore jamais vu mais les légendes parlent d'eux et j'y crois ferme (...) la légende elle-même ne peut pas les décrire, leurs victimes elles-mêmes ne les ont pas vus» (Kafka, trad. A.Vialatte et J. Carrive 1975: 279). Il doit donc lui-même les imaginer, afin de leur donner assez de consistance pour le pousser à rebâtir incessamment son terrier. C'est alors pour tromper l'ennemi qu'il répartit ses stocks «sans autre souci que leur position par rapport à l'entrée principale» (Kafka, trad. A.Vialatte et J. Carrive 1975: 282-283). C'est parce qu'il imagine sa construction en grand danger, qu'il la réorganise immédiatement et que les exigences de son plan changent incessamment. Il crée alors à son ennemi une consistance, notamment par la répétition lancinante, rythmique, des pronoms «eux», «ils»<sup>5</sup>.

242

«Même maintenant au zénith de ma vie, je n'ai jamais une vraie heure de tranquillité» (Kafka, trad. A.Vialatte et J. Carrive 1975: 278). Son solipsisme ne le conduit donc pas à la tranquillité mais au contraire à l'anticipation permanente. Bien pire, le narrateur va jusqu'à déclarer que «c'est la prudence qui comme si souvent hélas ! exige que l'on risque sa vie» (Kafka, trad. A. Vialatte et J. Carrive 1975: 278). Il se dit donc prêt à risquer sa vie afin de préserver sa vie, contradiction dans les termes. C'est la volonté de conserver sa vie, sans affronter le danger de la mort (le Terrier apparaît alors comme une sorte de bouclier) qui le pousse à imaginer sans cesse des ennemis aux multiples figures, venant de toutes parts et pouvant attaquer le Terrier de n'importe quel angle. La conséquence est alors la remise en marche incessante de la construction du Terrier, risquée puisqu'elle suppose une baisse de vigilance de la part du narrateur lors de ce processus en définitive infini. Il semble impossible pour le narrateur d'arriver à un agencement pleinement satisfaisant, qui lui garantirait une sécurité totale. Quel est donc le but de la construction du Terrier?

La seconde hypothèse, c'est le narrateur lui-même qui nous la donne, dans un deuxième mouvement du texte qui aborde la question des «provisions». Le narrateur n'a de cesse de les grouper, de les «entasser» et de les «étaier». Il s'agit de nourriture «en plus de [ses] besoins du jour» (Kafka, trad. A.Vialatte et J. Carrive 1975: 281) donc d'un surplus qu'il aime à pouvoir embrasser du regard dans sa totalité. Il paraît s'aliéner

<sup>5</sup> «Ils arrivent, on entend leurs ongles gratter (...) peu importe avec eux qu'on soit dans sa maison, c'est plutôt dans la leur qu'on se trouve. Avec eux, ma sortie ne servira de rien». (Kafka, trad. A.Vialatte et J. Carrive 1975: 279)

tout entier dans la défense de ces provisions inutiles que convoiteraient d'hypothétiques ennemis. Ce n'est que lorsqu'il croit son terrier hors d'atteinte qu'il «dort du doux sommeil de la paix, du désir assouvi, du but atteint, du propriétaire» (Kafka, trad. A.Vialatte et J. Carrive 1975: 280). L'hypothèse «capitaliste» prévaudrait ici. Ce système retors et rusé de terrier serait une manière de protéger ses biens, mais surtout de les rassembler et de les «capitaliser» au mieux, ce qui expliquerait le constant changement d'agencement dans la répartition des provisions. Sans doute, mais pas seulement. En effet, à force d'entasser ses vivres et d'user de précautions, cela «l'amène à une plus grande convoitise» (Kafka, trad. A.Vialatte et J. Carrive 1975: 285). Le narrateur finit par dévorer ses vivres de manière pulsionnelle. Il détruit donc tout ce qu'il avait pu capitaliser. Dans le sens littéral «d'accumuler un capital», c'est-à-dire un ensemble de bien. Or ce procédé d'accumulation de «stocks» n'est pas sans faire penser à l'une des caractéristique principale de l'apparition de l'État, telle qu'elle est développée dans l'*Anti-Œdipe* de Deleuze et Guattari. Ils écrivent ainsi que «les stocks font l'objet d'une accumulation, les blocs de dette deviennent une relation infinie sous forme de tribut» (F. Guattari et G. Deleuze 1972: 231). La possibilité d'entrer en rapport avec la société semble donc explorée un court moment, mais abandonnée en définitive par l'impossibilité de conserver un stock. Le narrateur, en véritable conscience animale hégélienne, ne parvient pas à avoir un désir médiatisé pour les objets. Son désir est immédiat, pour des objets naturels, qui donc «ne posent qu'un Moi «naturel» immergé dans la vie immédiate et qui peut s'apparaître que comme sentiment de soi, non comme véritable conscience de soi» (Doubrovsky 1963: 93).

243

Cependant, lors de ces moments d'abandon, ce qui lui permet de se ressaisir et de recommencer son inspection, c'est la pensée de l'autre et d'une possible attaque de sa part. «Si on savait en profiter, on m'anéantirait sans risque». Il apparaît vulnérable face à l'ennemi. L'autre est donc bien présent dans le texte d'apparence monologuée, de manière complexe. En effet, il est à la fois l'ennemi éloigné, non-identifiable, indistinct et flou, c'est-à-dire comme absent du texte<sup>6</sup> et la pièce qui relance sans cesse l'écriture et donc le mouvement de la nouvelle. Ainsi, tout se passe comme si celle-ci s'écrivait en fonction de l'autre, tout comme le terrier est en définitive indéfiniment remodelé en fonction de l'ennemi et de la position que le narrateur l'imagine occuper. Il inspecte

6 En effet, Kafka, impuissant à en donner une véritable description, ne peut constituer ce ou ces ennemis comme de vrais personnages, définis, de la nouvelle.

incessamment son terrier et fantasme toutes les différentes sortes d'attaques possibles afin de réagencer son terrier<sup>7</sup>. Nous avons donc à faire à un texte très étrange, qui met en scène un narrateur farouchement solitaire, alors même que, plus ce dernier se retranche dans sa solitude, plus la présence de l'autre devient obsédante. Il va jusqu'à l'appeler de ses vœux, à désirer un combat, une rencontre avec une autre conscience, qu'il retarde cependant indéfiniment. Il déclare ainsi: «Je me reposerais je crois, tout le reste de mon existence. Mais personne ne vient et j'en reste réduit à moi-même» (Kafka, trad. A.Vialatte et J. Carrive 1975: 293). Il construit tout à la fois son terrier *contre* la rencontre de l'«ennemi», afin de préserver sa farouche indépendance et éviter toute rencontre avec l'autre. Cependant, et c'est là où la conscience kafkaïenne apparaît scindée, il désire en même temps cette rencontre, impossible, qui viendrait mettre un terme à ses atermoiements.

244

Ici encore, convoquer Hegel nous paraît pertinent comme premier moment d'analyse. La conscience kafkaïenne peut en effet être rapprochée de *l'Esprit du judaïsme* tel qu'il est décrit dans les *Premiers écrits* de Hegel, (Hegel 1997) à travers Abraham, le patriarche nomade. En effet, la caractéristique principale d'Abraham selon Hegel est cette volonté dit-il farouche de «tenir fermement à son isolement» (Hegel 1997: 183), il ne voulait s'attacher à personne et il envisageait les peuples qu'il rencontrait sous la forme du conflit. Or, c'est pour maintenir fermement cet isolement qu'il remet sa vie et sa sécurité dans un être extérieur à lui, son Dieu.

De même, comme nous allons le voir, le Terrier devient dans le mouvement suivant du texte, une figure du narrateur. Celui-ci délègue à cet agencement aux couloirs retors la représentation de sa conscience. Il s'aliène tout entier dans sa construction, ce qui le pousse à un étrange dédoublement, qu'il présente comme son seul soulagement possible. En effet, l'un des seuls moments où il parvient à la tranquillité est celui où il sort de son terrier, afin d'en épier l'entrée et de vérifier que personne n'y accède. Le narrateur déclare ainsi: «Il me semble que je ne suis pas devant ma maison mais devant moi-même, devant un moi-même en train de dormir, et que j'ai à la fois le bonheur de sommeiller

<sup>7</sup> Kafka, à propos des labyrinthes de son Terrier «aujourd'hui je les considère comme des hors d'œuvre trop mesquins, indignes de l'œuvre complète (...) ils ne résisteraient pas à une attaque sérieuse ni aux efforts d'un ennemi qui combattrait avec toute la rage du désespoir. Dois-je donc rebâtir toute cette partie?» Kafka, trad. A.Vialatte et J. Carrive 1975: 286).

profondément et de veiller sur moi comme sur une sentinelle» (Kafka, trad. A.Vialatte et J. Carrive 1975: 287), opérant ainsi une analogie entre lui-même et sa construction. Il semblerait bien ainsi que ce soit sa solitude vertigineuse qui le pousse à un tel dédoublement. Il ne peut en effet être à la fois à l'extérieur et à l'intérieur de son terrier. Il est donc obligé de se figurer dans le terrier, de s'imaginer ne faire plus qu'un avec sa construction, de projeter sa conscience dans son «œuvre» afin d'avoir l'impression d'être en sécurité. Il trouve son bonheur à se représenter «combien [s]a demeure [l]e protégerait s'[il] était dedans» (Kafka, trad. A.Vialatte et J. Carrive 1975: 291). Le mode est celui du conditionnel. Son état est en tension permanente, dans ce va-et-vient entre l'intérieur et l'extérieur. Il confie donc bien sa tranquillité à une instance extérieure, à laquelle il est entièrement dévoué et prêt à tout sacrifier pour conserver sa vie.

245

La conscience kafkaïenne serait donc bien cette «conscience animale» (Hegel 1997: 130) dont parle Hegel dans *L'esprit du judaïsme*, une conscience aliénée qui se pense sur le mode de l'extériorité. Une conscience servile face à une puissance hétéronome qui assure sa conservation. Joseph Cohen, dans *Le Spectre juif* de Hegel écrit ainsi: «Il clive tout ce qui peut offrir un «chez-soi», c'est une figure passagère sans lieu et sans monde. Sa liberté, il ne la concevra jamais dans l'infinité de l'amour comme «être-chez-soi-dans-ce-qui-est», mais uniquement dans l'égoïsme et le repli» (Cohen 2005: 39). La conscience kafkaïenne correspondrait donc à la conscience malheureuse hégélienne, à son moment négatif. Deleuze et Guattari, dans le chapitre sur les composantes de l'expression du *Kafka*, notent également ce processus de dédoublement kafkaïen, à partir des lettres de l'auteur. Le sujet d'énonciation (le vrai Kafka) se dédouane de sa responsabilité dans sa figure textuelle qui est le sujet d'énoncé. La conscience est donc bien scindée en deux, afin de s'épargner l'acte de foi que serait la confiance en l'autre.

Cependant, nous aimerions aller plus loin, et parler, plus que de dédoublement (avec Hegel), d'une dissolution du narrateur (héritier de la narratologie genettienne) en tant que conscience. Il apparaît en effet indissolublement lié à son terrier, et aux multiples «ennemis», «parasites», «bêtes», «bruits», «sifflements» qui le constituent, qui l'habitent, au point que le lecteur ne distingue plus quelle est la figure textuelle la plus présente des trois... Car le Terrier, figure du narrateur, pullule en réalité d'une multitude d'autres habitants, tous plus minuscules les uns que les autres. Et le narrateur n'existe en définitive que dans son attention

maniaque aux manifestations de ces «autres». L'effondrement du sujet le guette.

Vient alors la question de la confiance. Ne lui serait-il pas possible de rentrer dans son terrier, dans sa construction et de compter sur un autre afin de surveiller l'entrée? Ne lui serait-il pas possible de déléguer la tâche? Dans la *République* de Platon, la *polis* naît à partir du moment où l'homme éprouve le besoin de déléguer des tâches et de s'associer à son prochain. Ne lui serait-il pas possible de se fier à quelqu'un d'autre, c'est-à-dire d'aborder l'intersubjectivité non sur le mode de la lutte mais de l'abandon et de l'ouverture à l'autre sujet? Abaisser la garde, lever les frontières. Qu'est-ce que la confiance se demande le narrateur? «Je me fie à quelqu'un quand je suis face à face avec lui, mais puis-je encore me fier à lui quand je ne l'ai pas sous les yeux et qu'une couche de mousse nous sépare?» (Kafka, trad. A. Vialatte et J. Carrive 1975: 294).

246

Le concept de confiance est ici à l'évidence mal compris. Il ne peut être pensé sur le mode de la surveillance, qui constitue alors encore l'autre en ennemi et qu'il s'agit d'observer avec une attention paranoïaque afin de prévenir et de parer toute attaque possible de sa part. C'est donc s'enfermer dans le modèle intersubjectif de la lutte, considérer l'autre comme une menace permanente.

L'autre est irréductiblement autre, inassimilable. Il est par conséquent imprévisible. Il est une liberté face à la mienne. La confiance suppose donc un acte de foi, au sens fort du terme. Le narrateur rejette cette solution: «De l'intérieur d'un terrier, du fond d'un autre monde en somme, je crois qu'il est vraiment impossible de se fier à quelqu'un du dehors» (Kafka, trad. A. Vialatte et J. Carrive 1975: 295). Le narrateur oppose donc l'intérieur et l'extérieur de manière radicale. Le lien semble brisé entre le dehors et la conscience figurée par le Terrier, c'est-à-dire l'image même du repli sur soi et du refuge dans le sol-matrice, à l'abri du monde extérieur et donc de la société. Le narrateur se pense sur le mode de l'étrangeté par rapport à la scène publique, qui se trouve au-dessus du Terrier et à laquelle le narrateur se sent incapable de participer. Il ne parvient en effet pas à construire un rapport médiatisé à l'autre, qui le conduirait à trouver sa propre fin dans l'universel et donc, suivant les *Principes de la Philosophie du droit*<sup>8</sup>, dans l'État, en tant que citoyen représenté. Il n'existe, comme Abraham, que sur le mode de la singularité. Le narrateur kafkaïen, incapable de réaliser le processus dialectique de

8 Voir notamment le paragraphe 260 (Hegel 1998: 344)



la reconnaissance nécessaire à l'existence politique chez Hegel, se trouverait donc dans les coulisses, sous la scène de la représentation hégélienne. Il représenterait ces consciences, qui, n'adhérant pas à «l'esprit éthique» du moment médiat de la *Sittlichkeit* dans *Principes de la Philosophie du droit*<sup>9</sup>, seraient inassimilables dans le système politique hégélien, et partant, le menaceraient dans l'ombre.

De fait, après le rejet d'une alliance avec le «dehors» par le narrateur, celui-ci retombe dans ses errances et questionnements sans fin quant au péril qui le guette et à l'utilité même de son terrier. La seule progression de la nouvelle, qui tourne à vide et avance pour mieux reculer, est la présence d'un sifflement qui se fait de plus en plus proche et éveille l'attention du narrateur. La première «preuve» tangible d'un possible adversaire, animalisé lui aussi: «la bête».

Cependant, la nouvelle est inachevée, nous l'avons dit, et s'interrompt avant l'affrontement. Manque de temps ou impossibilité d'achever cette nouvelle? Est-ce accidentel ou structurel?<sup>10</sup> Cette fin semble bien éviter la rencontre finale, et donc échapper au schéma de la «lutte» à mort, de la dialectique du maître et de l'esclave. En effet, si le narrateur imagine un instant la rencontre («nous sortirons griffes et dents avec un nouvel appétit» Kafka, trad. A.Vialatte et J. Carrive 1975: 321), il espère aussitôt après que le bruit disparaisse ou que la bête creuse son Terrier plus loin. La vie, pour le désir animal, écrit Doubrovsky (Doubrovsky 1963: 93), est valeur suprême. Le monde souterrain, celui des minoritaires, des marginaux, des devenirs-animaux, n'offre pas place à un tel affrontement. Ce que souligne également Deleuze dans le chapitre «Immanence et désir» lorsqu'il évoque la représentation tragique selon Hegel. Il envisage, dit-il, Antigone et Créon comme deux partis (c'est à dire comme deux sujets définis, circonscrits) qui s'opposent. Et si K. (dans le *Procès*) «imagine encore ainsi la justice lors du premier interrogatoire (...) K s'aperçoit qu'il n'en est pas ainsi: l'important n'est pas les mouvements d'ensemble des deux partis mais les agitations moléculaires dans les couloirs (...) Et c'est la même chose en politique» (F.Guattari et

247

9 Voir paragraphe 147 (Hegel 1998: 253) «D'autre part, elles [la substance éthique, ses lois et ses pouvoirs] ne sont pas quelque chose d'étranger au sujet, celui-ci donne au contraire à leur propos le témoignage de l'esprit, selon lequel elles sont son essence propre, en laquelle il a son sentiment de soi et vit comme dans un élément non distinct de lui – rapport qui est immédiat, qui est encore plus un rapport d'identité que la croyance et la confiance elles-mêmes».

10 Nous pensons ici aux analyses de Deleuze dans son *Kafka, Pour une littérature mineure*, p 85, où il voit le *Procès* par exemple comme un roman «interminable» au sens d'une impossibilité structurelle à achever.

G. Deleuze 1996: 91). L'important n'est donc pas la lutte (idéologique, politique etc.) pour la reconnaissance, une lutte dramatisée, mise en scène, de deux sujets royaux qui s'affrontent. L'important, et le seul pouvoir d'action de l'auteur mineur se trouve en coulisse, dans les souterrains, parmi les foules grouillantes. Le narrateur évite donc le mouvement de dialectique hégélienne, c'est-à-dire jusqu'à la possibilité de se constituer comme maître. Et pour l'auteur, d'écrire de la littérature de maître.<sup>11</sup> Il arrête le mouvement dialectique.

248

En effet, lorsque le bruit commence à se faire plus présent, le narrateur lâche prise: «Je laisse à nouveau mon travail et j'abandonne aussi mon guet; je ne veux plus découvrir de nouveaux bruits qui s'accroissent, j'ai assez fait de découvertes comme cela, je lâche tout, je m'estimerais déjà heureux si je pouvais apaiser mes conflits intérieurs» (Kafka, trad. A. Vialatte et J. Carrive 1975: 313). Il paraît donc se replier sur son intériorité.

On retrouve ici un reproche souvent fait à Kafka, et mentionné dans le livre éponyme de Deleuze. On suppose, dit-il, qu'il se réfugie dans la littérature par manque, faiblesse et impuissance devant la vie. Son œuvre serait profondément individualiste et solipsiste, à l'opposé de la littérature engagée. Nulle critique sociale chez lui, «Les conditions de travail les plus dures ne suscitent aucune indignation» (F. Guattari et G. Deleuze 1996: 74). Son œuvre sera ainsi interdite vingt ans plus tard en République Tchèque par les communistes, qui y voyaient un auteur décadent et non un féroce critique social.

Pour Deleuze cependant, il s'agit «d'un rhizome, d'un terrier, mais pas d'une tour d'ivoire. Une ligne de fuite certainement, oui, mais pas du tout un refuge» (F. Guattari et G. Deleuze 1996: 74).

C'est ici le concept de littérature mineure qui nous permet de comprendre ce qu'est cet étrange narrateur, tout à la fois seul et obsédé par le monde extérieur, enfermé dans son terrier mais en réalité accompagné d'une multitude d'autres êtres non-identifiés. Dans un premier temps, le narrateur rassemble les caractéristiques du schizophrène tel qu'il est présenté par Deleuze dans *Mille Plateaux* dans le chapitre qui traite des différentes multiplicités et conceptualise l'idée de meute (chez Canetti par exemple). Deleuze écrit ainsi: «Dans un premier temps, Canetti

<sup>11</sup> Deleuze n'envisage la révolution que comme le fait des «mineurs», contre la «littérature de maître». Voir ses analyses sur la fascination de Kafka pour les serviteurs (F. Guattari et G. Deleuze 1996:48)

remarque que, dans la meute, chacun reste seul en étant pourtant avec les autres: chacun mène sa propre affaire en même temps qu'il participe à la bande (...) on reconnaît la position du schizo, être à la périphérie, tenir par une main ou un pied...» (F. Guattari et G. Deleuze 1980:42). La bande est caractérisée par une multiplicité certes, mais composée de peu de membres, qui sont dispersés, ont des trajectoires browniennes, peuvent se métamorphoser qualitativement etc. Cette multiplicité-là est d'abord une foule, un grouillement, un pullulement, qu'il maintient comme foule, sans tenter de la réduire à une Unité. Or on retrouve le thème de la foule, de la multiplicité inorganisée (mais à laquelle reste «branché» le narrateur notamment par l'ouïe et par les bruits qu'elle produit) dans la nouvelle de Kafka.

Le schizophrène, c'est là qu'intervient la ligne de fuite, est également celui qui se fixe sur un mot ou une image, et l'agrandit au point qu'elle se met à exister pour elle-même, perdant tout rapport avec un signifiant ou toute copule permettant une comparaison. Le mot existe alors de manière intensive et libère de nouveaux signifiants. Le sens ici, contrairement à la conception hégélienne, est créé<sup>12</sup>. La position du schizophrène est donc originale, puisqu'elle ne se situe ni dans la foule, ni à l'extérieur, mais en bordure, en périphérie. Deleuze souligne que c'est une position extrêmement dure à tenir et à conserver car «ces êtres remuent sans arrêt, leurs mouvements sont imprévisibles et ne répondent à aucun rythme» (F. Guattari et G. Deleuze 1980: 42), tout comme les ennemis invisibles du narrateur du Terrier, qui l'obligent par leurs mouvements même à remodeler sans cesse son Terrier.

Cette position n'est pas sans rapport avec la politique. En effet Deleuze distingue la masse et la meute. Alors que le chef de masse concentre, hiérarchise, territorialise et surtout «capitalise» les acquis, le chef de meute, lui, joue au coup par coup. Il doit tout remettre en jeu à chaque coup en se constituant sur une ligne de fuite, à potentiel révolutionnaire. (F. Guattari et G. Deleuze 1980: 46)

Le premier chef rappelle le despote, grand paranoïaque, décrit dans *L'Anti-Cédipe* (F. Guattari et G. Deleuze 1972: 228), donc le formateur

12. Voir le chapitre «L'organisation de la logique» de *Logique et Existence*: «C'est l'être qui est sa propre compréhension de soi, son propre sens, et le Logos est l'être se posant lui-même comme sens; mais c'est l'être qui se pose comme sens, ce qui signifie que le sens n'est pas étranger à l'être, n'est pas en dehors ou au delà de lui. C'est pourquoi le sens comprend aussi le non-sens, l'anti-logos, il est en soi autant que pour soi, mais son en-soi est pour soi, et son pour-soi est en soi». (Hyppolite 1952: 230)

de l'état, alors que le deuxième renvoie entre autre à l'auteur mineur tel qu'on le trouve dans le *Kafka* de Deleuze et Guattari. Il s'agit d'un auteur qui fait exister le mot en dehors de son signifiant, afin d'inventer de nouveaux régimes de signe. Un auteur qui précipite les segmentations afin «d'être moins un miroir qu'une montre qui avance», en poussant jusqu'au bout la deterritorialisation (F. Guattari et G. Deleuze, 1996: 107). Il y a certes un boyau, formé par les segmentarités, mais quelque chose passe, se branche, tente de devenir.

250

En effet, Deleuze caractérise la littérature mineure par le fait que «chaque affaire individuelle est branchée sur la politique» (F. Guattari et G. Deleuze 1996: 75). Tout prend une valeur collective par la position même (mineure) qu'occupe l'écrivain dans la société. D'où les présences en définitive multiples bien qu'indistinctes dans la figure du Terrier, que nous évoquions plus haut car, «les conditions ne sont pas données d'une énonciation individuée, qui serait celle de tel ou tel «maître» et pourrait être séparées de l'énonciation collective». Les concepts même de «position mineure» et de «maître» sont donc incompatibles. C'est pourquoi l'auteur mineur renonce à une littérature «de maître» ou d'«auteur» (F. Guattari et G. Deleuze 1996: 48) au sens où l'on entend auteur étymologiquement comme celui qui est «à l'origine de l'œuvre et en est le responsable, le garant».

Ce concept d'auteur suppose en effet un processus de création totalement maîtrisé, un sujet d'énonciation à la première personne, affirmé car occupant une place majeure dans la société. On pense par exemple au héros cornélien, issu d'une caste aristocratique. Tout le théâtre de Corneille, qui ne met en scène que des aristocrates, est un théâtre de la «maîtrise». Avec le *Cid* par exemple et le «meurt ou tue» de Don Diègue, le noble découvre à nouveau, dans l'affrontement de la mort inévitablement donnée ou reçue, sa vérité et sa justification (Doubrovsky 1963: 95). Le héros est à l'origine le nom donné par Homère aux hommes d'un courage ou d'une valeur supérieure. À ceux qui, comme Achille par exemple, ne craignent pas la mort, et se posent grâce à leur lignée célebre et divine, comme sujet. Le héros ne peut appartenir qu'à une littérature majeure, royale. Lui seul peut donner lieu à la dialectique et affronter la mort afin d'accéder à la maîtrise. Celui qui tombe dans la servitude est réduit au moi animal, tel le narrateur kafkaïen, pour qui la lutte sur la scène publique ou de bataille n'est plus une option. La littérature majeure suit en effet «un vecteur qui va du contenu à l'expression» (F. Guattari et G. Deleuze 1996: 51). C'est à l'auteur de forger

l'expression qui exprimera au mieux ce contenu déjà donné et fixé. Invention, maîtrise, responsabilité. En revanche, l'«auteur» mineur occupe une position marginale dans la société. Aucun contenu ne lui est donc «donné», sa place n'étant pas même prédéterminée.

C'est à lui de s'inventer, et à travers lui à sa communauté, une place possible, de creuser un trou, de trouver non la liberté, la problématique ne se formule pas en ces termes chez Deleuze, mais une issue, pour soi et pour la «multitude» encore informée et indistincte de la foule «mineure». Il se fait donc expérimentateur de l'expression, une expression nouvelle, pleine d'intensités, qui ouvrira la voie à des contenus encore impensés et incréés, qui mineront le jeu dialectique de la lutte des partis dit «représentatifs» qui ne prennent pas en compte ces voix de l'ombre.

L'expérimentation de l'expression porte donc une dimension révolutionnaire en elle, une force voire une issue politique pour une collectivité mineure. L'auteur mineur, même s'il écrit dans la solitude, à la première personne, est toujours relié à une collectivité, la sienne, et son énonciation recoupe alors d'autres voix.

251

Il ne s'agit donc pas d'un sujet à proprement parler, ni d'un rapport intersubjectif, mais de la voix étrange d'une collectivité composée de singularités, de solitudes, qui s'exprime. Il ne s'agit pas d'un sujet qui interagit avec un autre sujet (donc d'un rapport intersubjectif à proprement parler) mais d'une collectivité faite d'une masse indistincte, floue, nomade, qui tente de constituer des agencements. C'est seulement à condition d'abandonner le modèle politique hégélien, fondé sur le citoyen représenté et la reconnaissance, que les voix des minorités pourront trouver une issue. En ce sens, la ligne de fuite deleuzienne peut être comprise comme une tentative d'échapper au tentaculaire système politique hégélien, tentative dont l'issue, si l'on observe les narrateurs kafkaïens, reste incertaine.

En conclusion, il nous a paru intéressant d'essayer de comprendre le côté obsédant, inabouti et répétitif de la nouvelle de Kafka comme une dialectique qui tourne à vide, faute de pouvoir atteindre son troisième terme. Une dialectique qui serait coincée dans son moment négatif. La conscience kafkaïenne nous a paru coïncider avec la conscience malheureuse hégélienne (qu'Hyppolite dans ses notes à sa traduction relie à la conscience judaïque des *Premiers Écrits*). Dans cette perspective, la nouvelle peut être lue comme l'impossibilité, le blocage de la part de la conscience malheureuse et animale de prendre part à la lutte

pour la reconnaissance, en risquant sa vie. Cette impossibilité nous semble constitutive d'une position de minorité occupée dans la société ou plutôt dans les bas-fonds de la société, que le système hégélien des *Principes de la philosophie du droit* peine à intégrer. La conscience kafkaïenne, sa douleur est le cri d'une conscience qui ne parvient pas à exister dans un système politique fondé sur la reconnaissance. Elle est dès lors condamnée à errer dans des couloirs retors, sous la scène publique où se joue la lutte pour la reconnaissance dont nous avons vu qu'elle ne peut mettre en scène que des partis définis, clairement représentés. Eux seuls peuvent faire entendre leur voix, sortir de l'aliénation et se réaliser dans le système hégélien. Le narrateur kafkaïen est donc cette conscience malheureuse de devoir vivre en régime hégélien. C'est pourquoi il nous a semblé qu'un dialogue avec le concept deleuzien d'auteur mineur ainsi que ses écrits politiques pouvaient s'avérer féconds afin de libérer cette conscience prisonnière et lui offrir une voie de sortie vers l'extérieur. Mais également afin de montrer que la voie de sortie deleuzienne de l'hégélianisme se traduit par une difficile extraction hors du boyau du Terrier et partant, de l'hégélianisme.

252

Primljeno: 15. mart 2013.

Prihvaćeno: 30. mart 2013.

#### Bibliographie

- Doubrovsky, Serge (1963), *Corneille et la dialectique du Héros*, Paris: Éditions Gallimard
- Cohen, Joseph (2005), *Le spectre juif de Hegel*, Paris: Éditions Galilée
- Genette, Gérard (1972), *Figure III*, Paris: Le Seuil
- Guattari, Félix et Deleuze, Gilles (1972), *L'Anti-Oedipe*, Paris: Éditions de Minuit
- Guattari, Félix et Deleuze, Gilles (1980), *Mille Plateaux*, Paris: Éditions de Minuit
- Guattari, Félix et Deleuze, Gilles (1996), *Kafka pour une littérature mineure*, Paris: Éditions de Minuit
- Hegel, G.W.F (1997), *Premiers Écrits (Francfort 1797-1800)*, Paris: Librairie Philosophique J. Vrin
- Hegel, G.W.F (1998), *Principes de la philosophie du droit*, Paris: PUF
- Hyppolite, Jean (1952), *Logique et existence*, Paris: PUF
- Kafka, Franz, trad. A.Vialatte et J. Carrive (1975), *La muraille de Chine et autres nouvelles*, Paris: Folio
- Kervégan, J.F (2005), *Hegel, Carl Schmitt Le politique entre spéculation et positivité*, Paris: Édition Quadrige

Orien Peteni

Kafkijanski pripovedač ili zaglavljena nesrećna svest u Hegelovom sistemu.  
Primer jazbine

Apstrakt

Cilj ovog članka je da pokaže da je Kafkina pripovetka *Jazbina (Der Bau)* reprezentativna za jednu neobičnu intersubjektivnost, kakva može biti shvaćena od strane jednog „minornog“ autora, u Delezovom smislu reči. Ta intersubjektivnost ne može biti mišljena u hegelovskim terminima, što znači, u smislu borbe za priznanje. Pripovedač želi tu borbu za priznanje, koja bi ga učinila delom normalnog društva, ali pri tom nije u stanju da rizikuje sopstveni život kako bi dovršio taj proces. On onda može da se posmatra kao hegelovska „životinjska svest“, za koju život predstavlja najvišu vrednost. Taj stav pred životom i dominacijom može se uporediti sa duhom jevrejstva u Hegelovim ranim spisima. U tom smislu, možemo reći da kafkijanski pripovedač predstavlja momenat negativnosti u hegelovskoj dijalektici; tačnije, on predstavlja svest koja se zaglavila u ovom procesu, koja je lišena nade da će taj momenat prekoračiti. U ovom članku želimo da istražimo konsekvence s obzirom na Hegelov politički sistem. Da li je Hegelova *Filozofija prava* u stanju da integriše u svoju dijalektiku ovu minornu svest? Ako nije, ta svest bi ostala u senci hegelovske dijalektike i morala bi da pronade drugi politički način, izvan hegelovskog predstavljanja, da postoji i da se iskaže.

**Gljučne reči** Kafka, Hegel, Delez, borba za priznanje, minorni autor, duh jevrejstva, negativnost, dijalektika, nesrećna svest, političko predstavljanje, građanin